

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

VICTOR CAMPONEZ VIALETO

ERÓTICA? NÃO, *VIRÓTICA*: HILDA HILST E A LITERATURA SOB
O SIGNO DO CAPITALISMO

VITÓRIA
2013

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

VICTOR CAMPONEZ VIALETO

**ERÓTICA? NÃO, *VIRÓTICA*: HILDA HILST E A LITERATURA SOB
O SIGNO DO CAPITALISMO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como exigência para obtenção do grau de Mestre em Letras – área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Pós Dr. Luís Eustáquio Soares

**VITÓRIA
2013**

VICTOR CAMPONEZ VIALETO

**ERÓTICA? NÃO, *VIRÓTICA*: HILDA HILST E A LITERATURA SOB
O SIGNO DO CAPITALISMO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como exigência para obtenção do grau de Mestre em Letras – área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 06 de agosto de 2013.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Pós-Doutor Luís Eustáquio Soares
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof. Doutor Deneval Siqueira de Azevedo Filho
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Doutor Marcelo Chiaretto
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS/ DEDICATÓRIA

Ao pai, ao filho, ao Espírito Santo, amém.

Ao papá e à mamã.

A Leila Lopes, ex-atriz da Globo que aceitou meter a mão e pornologizar-se, vendidamente, é bem verdade, e que, sem suportar o peso de sua decisão, veio a suicidar-se posteriormente (o que não recomendo).

A Xuxa/ Xoxa, rainha eterna dos baixinhos, sem cujo reinado nenhum dos de minha geração teria sido o que se tornou.

A Lori Lamby, que me fez entender a potência virótica da literatura.

RESUMO

Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, obra publicada em 1990, Hilda Hilst parece ter encontrado uma saída para a dinâmica capitalista: uma saída virótica. O discurso de Lori Lamby penetra na máquina do capital e, uma vez instalado, incia-se sua proliferação indefinida. Esta pesquisa surge no horizonte da oitava tese de Walter Benjamin em “Sobre o conceito de história”, que afirma urgir o surgimento de um conceito de história que dialogue com o estado de exceção que se tornou regra geral. A presente dissertação entende esse livro de Hilda Hilst como a ereção de uma obra que condiz com o estado de exceção, produzindo potência ao se haver com as contingências de sua época – por estar, por assim dizer, “na hora do mundo”. Empreender-se-á, neste perímetro estabelecido, a perscrutação da dimensão da estratégia ficcional de Hilda Hilst, partindo do pressuposto de que a narrativa contida no caderno de Lori, centrada em um “entender mais ou menos” o capitalismo – que contamina tudo o que acontece, agenciando os desejos e mediando as relações entre boa parte dos personagens da trama – provoca um superfuncionamento dessa máquina, um superaquecimento das engrenagens do sistema que, em última instância, acaba por avariá-lo e desorganiza seus estratos. À guisa de anteparos teóricos para esta investigação, serão úteis as contribuições, sobretudo, de Deleuze e Guattari e de Michel Foucault, além de Karl Marx e Guy Debord.

Palavras-chave: Hilda Hilst. Literatura. Máquina de guerra. Capitalismo.

RESUMEN

En *O caderno rosa de Lori Lamby* (*El cuaderno rosa de Lori Lamby*), una obra publicada en 1990, Hilda Hilst parece haber encontrado una manera de salir de la dinámica capitalista: la salida viral. El discurso de Lori Lamby penetra en la máquina del capital y, una vez instalado, comienza su proliferación indefinida. Esta investigación está en el horizonte de la octava tesis de Walter Benjamin en "Über den Begriff der Geschichte" ("Sobre el concepto de historia"), que insta a la creación de un concepto de historia que esté en diálogo con el estado de excepción, que se ha convertido en la regla general. Esta tesis considera este libro de Hilda Hilst como la erección de una obra que coincide con el estado de excepción, produciendo potencia frente a las cuestiones de su tiempo. En ese sentido, se investigará la dimensión de la estrategia de la ficción de Hilda Hilst, presuponiendo que la narración contenida en el cuaderno de Lori, centrada en un "entender más o menos" el capitalismo – que contamina todo que pasa, administrando los deseos y mediando las relaciones entre muchos de los personajes de la trama – motiva un funcionamiento excesivo de esa máquina, un sobrecalentamiento de los engranajes del sistema que, en última instancia, lo daña y lo desorganiza. Como referenciales teóricos de esta investigación serán útiles las contribuciones de Deleuze y Guattari, de Michel Foucault, así como de Karl Marx y Guy Debord.

Palabras clave: Hilda Hilst. Literatura. Máquina de guerra. Capitalismo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
PRIMEIRA PARTE – REVISÃO CRÍTICA	13
SEGUNDA PARTE – A ORQUESTRAÇÃO CAPITALISTA DA MODERNIDADE MUNDO: UMA TENTACULÍSTICA	26
1.1. O SUBSTRATO CAPITALISTA DA NARRATIVA HILSTIANA	27
1.2. A SOCIEDADE DO CONTROLE E A EMPRESA CAPITALISTA	40
1.3. A BIOPOLÍTICA DA POPULAÇÃO E LORI LAMBY	44
TERCEIRA PARTE – VIRÓTICA	52
1.1. A DESTITUIÇÃO DO MECANISMO DE CONFISSÃO	60
1.2. A DEMOLIÇÃO DOS MUROS DAS UNIDADES DISCURSIVAS	70
1.3. O SUPERAQUECIMENTO DA MÁQUINA CAPITALISTA	79
CONCLUSÃO	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	93

INTRODUÇÃO

Primeiramente, o que me interessava em Hilda Hilst era o que eu entendia como pornográfico. Naturalmente, debruçava-me, pois, sobre seus três livros que pareciam assumir mais vivamente essa dicção: *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d'escárnio* – textos grotescos e *Cartas de um sedutor*, sem me esquivar, é claro, de *A obscena senhora D.*, de *Bufólicas* e outras de suas obras, sobretudo as que compõem sua escrita em prosa.

Nunca soube como funcionavam as eleições dos acadêmicos quanto aos assuntos de que se ocupariam, mas, ao menos comigo, os objetos pelos quais venho nutrindo apreço analítico são justamente aqueles que, uma vez relacionados com a maneira como tenho tentado compreender o mundo, mantêm a incandescência do questionamento misturados à minha própria vida. Foi com esse pensamento, rigoroso ou ausente de todo o critério, que me debrucei pela primeira vez sobre a porção, digamos, luxuriosa da obra de Hilda Hilst. Intitulado *A experiência do corpo em Cartas de um sedutor*, meu trabalho de conclusão de curso buscava leituras possíveis para o aparente embate entre o corpo – imanência – e o divino – transcendência. Na época, defendi, à luz de Nietzsche e Freud, que a constatação da ausência do divino condicionava um dobrar-se sobre si dos corpos em agonia dos personagens hilstianos, que ensaiavam aderir à lubricidade com júbilo, mas seguiam permanentemente divididos entre a vontade do sublime afigurado nas alturas do divino e a crueza da realidade, em que o corpo era o que restava para que se travassem as experiências, sobretudo as sexuais, as únicas possíveis.

Essa discussão seguiu inquietando-me, de modo que, quando ingressei no programa de pós-graduação ao qual submeto ora esta dissertação, meu tema permanecia inalterado. Convocando outras referências teóricas, porém, sobretudo

Deleuze e Guattari, a questão do divino e da transcendência *versus* a questão do corpo começou a mostrar-se uma dicotomia fraca, sob alguns pontos de vista: primeiramente, porque partia da premissa de que Deus é uma transcendência e de que o corpo é a imanência. Nos *Mil Platôs*, de Deleuze e Guattari, essa discussão culmina na defesa da inexistência da transcendência, de modo que tudo é imanente, inclusive Deus, a civilização, a religião, etc. Sendo assim, o corpo não seria um fora imanente: existiria um modelo de civilização, o nosso, que atravessaria imanentemente a tudo, em nome do controle de uma transcendência construída como tal. Nessas circunstâncias de construção por um modelo civilizacional é que se produziria a dicotomia imanente-transcendente, a de um corpo imanente e de uma repressão transcendente. As instigantes contribuições dessas leituras me conduziram a redimensionar a questão e a pensá-la considerando o corpo em um mundo de relações de força entre corpos, uma vez que tudo são corpos – inclusive a civilização. Estar-se-ia, nessa perspectiva, sempre tratando da imanência.

Poder-se-ia imaginar que, após esses novos contornos que a discussão ganhara a meus olhos, eu já teria, então, o tema sobre o qual dissertaria. Não foi, porém, o que ocorreu. Paralelamente a meu interesse pela discussão do corpo e do componente sexual, em Hilda Hilst, eu nutria um interesse especial pela dimensão que a questão econômica ganhava em *O caderno rosa de Lori Lamby*, a primeira obra da trilogia a ser publicada. Como nesse livro, nas demais obras também é possível perceber de maneira aguda a encenação das questões mercadológicas que envolvem a produção de literatura: há sempre a presença de um personagem editor, há sempre a questão de escrever textos com não muito apuro estético e alcançar o reconhecimento do público e, por consequência, os ganhos financeiros. Mas, em *O caderno rosa*, especificamente, a questão do dinheiro parece transbordar a narrativa: absolutamente tudo o que acontece e todas as ações dos personagens estão, de algum modo, mediadas pelo dinheiro, o equivalente geral. Especialmente nessa obra, não há o componente divino, presente em *Contos d'escárnio* – textos grotescos e em *Cartas de um sedutor*.

Essa percepção, entretanto, não provocou imediatamente a problematização que esta dissertação apresenta. Concentrado em Lori Lamby e em seu caderno cor-de-rosa, à procura de uma entrada que me permitisse tratar o tema do capitalismo da maneira como o intuía em *O caderno rosa*, terminei por aproximar-se de Jean François Lyotard, em *A condição pós-moderna*, obra em que o filósofo se ocupa de pensar a época que chama de pós-moderna e que, segundo ele, tem como marca mais notável o fim das *metanarrativas*, narrativas dotadas de teleologia e de caráter emancipatório. Minha primeira inclinação dirigiu-se à suspensão dessa categoria tal qual tinha sido elaborada por Lyotard. Passei a aventar a possibilidade de ler o capitalismo como uma metanarrativa que abraçava a nossa época e, nessa perspectiva, seria possível aproximar a obra de Hilda Hilst a uma crítica à proposta lyotardiana de fim das metanarrativas. A empresa afigurou-se problemática, sobretudo por esbarrar na pretensão emancipatória das metanarrativas, o que me fez, por ora, abandonar essa hipótese.

Manteve-se, porém, o incômodo e o desejo de esgaravatar tais questões, embora fosse preciso alterar a entrada no tema. O que eu pressentia em *O caderno rosa* era a encenação do capitalismo lançando pseudópodes e orquestrando todas as relações da obra. Foi seguindo esse rastro que cheguei aos *Mil Platôs*, de Deleuze e Guattari, que produzem a noção de capitalismo como axiomática mundial. Este será um dos pontos centrais do exame aqui apresentado. Perseguindo essa pista analítica, este trabalho, pois, ganhou contornos.

Naturalmente, foi preciso acessar outros autores e outras teorias que ecoassem ou lançassem luz sobre as inquietações advindas desse primeiro elemento de concentração. Assim, fez-se necessário fazer eventuais recuos e convocar Karl Marx, por exemplo, referência imprescindível para ambientar a discussão sobre a máquina capitalista. Igualmente indispensável foi, uma vez que

há uma relação muito bem marcada entre um dispositivo da sexualidade e o sistema do capital, solicitar as contribuições de Michel Foucault, sobretudo em *História da sexualidade*. Outros teóricos e outras obras dos teóricos já mencionados também comparecem à discussão, na medida em que se fazem pertinentes para suscitar questionamentos, propor possíveis respostas e ampliar as inquietações desta análise.

À guisa de preparação para a tarefa analítica e assunção de pontos de confluência e divergência, pareceu-me prudente inventariar alguns estudos já realizados por outros estudiosos acerca da obra de Hilda Hilst. Dessa maneira, exibo, na primeira parte desta dissertação, um panorama da tônica das produções críticas em geral sobre a trilogia obscena ou apenas sobre *O caderno rosa de Lori Lamby* e aproveito para situar-me diante dessas reflexões.

A segunda parte, por sua vez, constitui o primeiro de dois movimentos em que pretendi dividir minha investigação frente a *O caderno rosa de Lori Lamby*, e consiste na identificação das linhas do modelo capitalista de produção com os quais a obra de Hilda Hilst dialoga, elegendo esse como o recorte que interessa a esta análise. A primeira seção desta parte conta com Deleuze e Guattari e sua instigante leitura da empresa capitalista como axiomática mundial, que se desdobra em uma posterior estratificação e nos agenciamentos dos fluxos descodificados. A figura do dinheiro também ganha destaque e as equações que se traduzem em termos monetários, sempre ricocheteando no equivalente geral.

A segunda subdivisão dessa parte procede ao exame dos modelos de sociedade que o Ocidente já conheceu, tratando rapidamente das sociedades da soberania e disciplinar. A atenção mais detida se concentra ao modelo de sociedade do controle, ou a sociedade do controle integrado, por ser precisamente o modelo de organização da vida social que converge com o surgimento da formação capitalista. A terceira subdivisão dessa parte, finalizando o primeiro movimento, trata do detalhamento de um traço dessa sociedade do controle, a

biopolítica da população. Esta surge do casamento entre o econômico, o político e o biológico para intervir sobre os indivíduos, mas, sobretudo, relativamente à espécie humana, agenciando e administrando o seu sexo, sob a forma de um dispositivo de sexualidade.

O caminho escolhido para a segunda parte desta dissertação visa ao fornecimento do anteparo teórico sobre os quais se tecem toda a leitura posterior de *O caderno rosa de Lori Lamby*, a ser realizada, efetivamente, na terceira parte da dissertação. Situando as bases sobre as quais se ergue a empresa capitalista, a segunda parte é fundamental para que se compreenda a desorganização, segundo defendo, de todos os elementos abordados, uma vez inseridos no discurso da narradora Lori Lamby.

A terceira parte é precedida pelo improtelável questionamento surgido após a exposição de toda a tentaculística do engenho capitalista: “mas haverá alguma via revolucionária?” (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p. 249). É possível o surgimento de algo que produza linhas de fuga relativamente a um sistema de arquitetura tão plástica, sofisticada e dissipada? E é precisamente partindo da premissa de que, sim, atos nascentes que se arrojem na empresa de ultrapassar os liames de fantasmagoria que parecem nos capturar irrevogavelmente são possíveis que esta terceira parte está construída. *O caderno rosa de Lori Lamby* apresenta uma possibilidade, que optei por designar *virótica*. A primeira seção dessa terceira parte se consagra a uma propedêutica da infestação, identificando as linhas gerais segundo as quais pareceu pertinente aproximar a ameaça virótica do procedimento ficcional de Hilda Hilst. Comparecem à discussão lampejos de Deleuze e Guattari e de Walter Benjamin, que ajudam a assentar a proposta de leitura defendida.

As subseções da terceira parte se dedicam a detalhar a infestação que Hilda Hilst opera nos organismos agenciados pela empresa capitalista, concentrando-se, primeiramente, no mecanismo de confissão, base da biopolítica

da população patrocinada por esse sistema econômico. Propõe-se, aí, a leitura do discurso de Lori Lamby como destituído da ameaça confessional que ronda o sexo, por constituir-se justamente como a impossibilidade da confissão nos parâmetros segundo os quais nossa modernidade-capitalista delira e da qual se nutre.

A segunda subseção ocupa-se, por sua vez, de averiguar de que maneira as *unidades discursivas*, identificadas por Foucault como aprisionadoras dos discursos que se proclamam o lugar do rigor, corroboram o regime de signos do capitalismo e, ainda, de que maneira Lori atua de modo a provocar o desarranjo de todas essas instâncias. Por fim, a terceira subseção aproxima o ingenuamente perverso empreendimento de Lori à noção de *máquina de guerra*, de Deleuze e Guattari, defendendo a narrativa da menina de oito anos como uma produção sincrética da multiplicidade, inviabilizando por excedimento a manutenção das equações do capital.

PRIMEIRA PARTE
REVISÃO CRÍTICA

Como preparação para o exercício analítico, convém, antes, sobrevoar a crítica dedicada à obra sobre a qual pretendo me debruçar, com vistas a identificar que tipos de olhares já a escrutinaram. Por razões óbvias, a seleção de textos críticos que reuni para esta breve revisão tentou, na medida do possível, elencar estudos de *O caderno rosa de Lori Lamby* ou da trilogia obscena¹ de Hilda Hilst que elegessem recortes que de algum modo tangenciassem questões pertinentes às que meu trabalho tem a intenção de se ocupar. Sendo assim, optei por preterir muito da fortuna crítica dedicada a essa porção da obra de Hilst, que se concentrava, principalmente, na discussão em torno da pornografia. Adianto que minha análise deter-se-á também no componente sexual da obra, mas somente na medida em que esse índice for útil na leitura da máquina capitalista e as correlações que podem ser feitas entre a presença desse elemento e toda a complexa empresa que o capital faz surgir.

Esta revisão crítica, como será possível notar, operará também como prenunciadora de alguns dos pontos sobre os quais estará ancorada minha empresa analítica. Com o intuito de melhor organizar textualmente este trabalho, nesta seção que precede a incursão na discussão mesma, optei por expor alguns textos críticos de outros estudiosos, indicando alguns incômodos de minha parte referentes a seus argumentos e exaltando outros pontos que fossem confluentes com minha visão crítica da obra. Desse modo, perceber-se-á a presença de algumas asserções que sugerem uma discussão mais ampla. Essa exposição primeira não se estenderá aqui por razões óbvias: esta seção se dedica à menção de outros textos críticos e se coloca como uma preparação para a problematização que sobrevirá. Naturalmente, as afirmações aqui expressas ganharão contornos mais precisos e serão desenvolvidas com maior apuro e detalhe nas seções posteriores do trabalho.

¹ A trilogia é composta por *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'Escárnio – Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991).

O primeiro texto ao qual lanço olhares é o de Giselle Sampaio Silva, intitulado “O caderno manchado de Lori Lamby: tradição e ironia”, que privilegia, em suas considerações, a pornografia nesta obra de Hilda Hilst, entendida sob o viés da ironia. Silva refere e endossa, em seu artigo, a polêmica sobre vendagem de livros *versus* qualidade artística, de que Hilst se valeu em suas declarações públicas como justificativa para o surgimento de sua trilogia obscena, em que está incluído *O caderno rosa de Lori Lamby*, compreendendo o nascimento das obras como uma resposta indignada e audaciosa da escritora ao mercado editorial e ao público, que não a consumia e não a lia. Para Silva, Hilda “descortinou a hipocrisia e a parcialidade da crítica literária brasileira” (SILVA, 2012, p. 30). Essa leitura concebe a ironia como a estratégia de Hilda para criticar a lógica mercadológica em cujas teias a literatura se encontraria. Tratar-se-ia, nessas circunstâncias, de uma obra que se assumiria concessiva ao mercado, mas em cuja matriz se poderia notar uma delação da perversão das circunstâncias, um brado “contra a perversidade da transformação da arte em mercadoria, e expõe a contradição de uma crítica literária brasileira academicista e retrógrada, que condena a experimentação estética não-convencional, e que, ao mesmo tempo, se deixa absorver pela lógica capitalista do mercado de produção, condicionada a seu reducionismo e homogeneização” (SILVA, 2012, p. 34-35)

Minhas coordenadas de leitura preferem analisar a presença da questão editorial como um índice de uma discussão maior que contamina todas as instâncias de *O caderno rosa*, qual seja, a questão capitalista de um modo mais geral. A questão da concessão, da perversão do mercado, da arte comercial ou da arte séria me parece ainda demasiadamente centrada em dicotomias – sério ou comercial? Arte ou produto? Concessão ou gênio? – que não satisfazem a condução do tema que intenciono adotar. Para o pai de Lori, um escritor “sério” que deverá submeter-se a uma escrita “baixa, suja, sem valor, que corrompe a alma do artista, povoada de efebos e lolitas” (SILVA, 2012, p. 35) para tornar-se vendável, esses binarismos talvez ainda sejam aflitivos; para Lori e sua narrativa,

porém, essas parecem apenas questões que surgem, mas que não ganham importância para sua empresa ficcional, como argumentarei posteriormente.

Um ponto que, contudo, julgo interessante como gatilho para reflexões profícuas é o modo como a estudiosa caracteriza o pai de Lori e sua postura frente à desgraçada circunstância em que se encontra enquanto escritor, propondo que “suas atitudes extremadas, violentas, exageradas e sua vociferação contra a lógica de mercado são inócuas, vazias, chegam a ser risíveis, se rendem à sedução do capital, e a caracterização do personagem tende à caricatura e ao escárnio” (SILVA, 2012, p. 35). Essa maneira de ver o pai de Lori é a que caracteriza também todo o meu olhar relativamente à crítica literária que entende que a potência do texto hilstiano reside em sua atitude “extremada” ou “audaciosa”, “indignada” frente a suas contingências. Não haveria, segundo pretendo defender, maior inocuidade do que a que se observaria em uma obra que tratasse a questão desse modo, a arte como um *fora* sério e que, impelida a curvar-se aos ditames do mercado, reagiria com uma concessão repleta de amargura e ressentimento pelo que é obrigada a se tornar. *O caderno rosa de Lori Lamby* é um livro alegre; não há trauma que preceda a escritura de Lori. É o discurso de seu pai que deixa ver certa lembrança ofendida do que já foi e do que deve tornar-se; é precisamente a ele que esse dilema compete. Uma vez que a narrativa central do livro é a de Lori, não vejo como plausível conferir à obra essa carga que se concentra, como já dito, na figura do pai da menina.

De maneira geral, o que, após uma revisão crítica, se me afigura como especialmente incômodo é a colocada de *O caderno rosa* em um lugar de crítica no seu sentido mais evidente. Meu maior problema, agora, tem sido apontar a consistência desse “componente crítico” contido no texto. Existe ele em seu sentido mais manifesto? Digo isso porque essa leitura da obra como crítica parece vir a reboque das vociferações de Hilda Hilst quanto a não ser lida e querer ser reconhecida, ganhar dinheiro e etc., mas não parecem se verificar, a princípio, como a tônica da obra. Explico: o pai de Lori estaria justamente nesse lugar da

crítica à lógica mercadológica, da vitimização do escritor enquanto artista que deve trazer em si uma certa "promiscuidade" criadora para que sobreviva nessas circunstâncias. O discurso *dele* é evidentemente crítico; o de Lori, por outro lado, está vivendo aquilo, fazendo tudo "superfuncionar", segundo o ponto do qual partem meus esforços analíticos. Nesse sentido – e considerando que a narrativa de Lori é, digamos, a "principal" do livro –, caberia apontar seu teor crítico no sentido mais óbvio?

Acompanhando as contribuições que Deleuze e Guattari poderão dar a este trabalho, sobretudo em *Kafka por uma literatura menor* e nos *Mil Platôs*, tendo a achar que o que não há majoritariamente é crítica (tanto em Kafka – autor sobre o qual os filósofos tecem comentários –, quanto, estendendo a discussão, nessa obra de Hilda Hilst). Vemos a inocuidade de uma crítica esbravejadora encarnada na própria figura do escritor "sério" que surge nos três livros da trilogia (o pai de Lori, Hans Haeckel e Stamatius). A potência da estratégia parece se concentrar exatamente na não-crítica, mas numa aproximação mais sub-reptícia das circunstâncias vigentes. É o que estou chamando de uma *virótica* ou de um *superfuncionamento* que acaba por avariar a estrutura em que se insere e que, acho, está mais em consonância com a noção de *máquina de guerra* desenvolvida pelos filósofos do que com a instauração de uma dicotomia *arte séria x arte comercial*, o bem tendo que ceder ao mal, rebaixar-se. O que Lori escreve e a potência contida ali não parecem estar presos a uma ideia de estar de propósito se rebaixando, mas em outro lugar. É a partir desse ponto de vista que estará construída esta análise.

Grande parte dos textos da fortuna crítica consagrada a *O caderno rosa de Lori Lamby* trazem como inequívoco o componente crítico da obra, mas, em seu primeiro sentido, tenho dificuldade em ver uma crítica no texto dessa menina de oito anos. Como resolver esse impasse? Ou seria mais prudente deixá-lo irresolvido? Essas discussões reaparecerão no momento oportuno deste percurso de análise do livro.

Soa-me equivocada, também, a maneira como Silva trata a questão do dispositivo de sexualidade:

O repúdio à obra de Hilda talvez também tenha como origem a necessidade de manutenção do interdito à *ars erotica* que propõe, enquanto “extração do prazer da própria experiência” (BORGES, 2006, p.22-3), em substituição a esta *scientia sexualis* que encobre, condiciona, aprisiona a sexualidade ao domínio seguro da ciência ou à alienação produzida pelos meios de comunicação de massa.(SILVA, 2012, p. 40)

Há, até onde compreendo, uma confusão argumentativa que gira em torno das noções de *ars erotica* e de *scientia sexualis*, ambos conceitos apresentados por Michel Foucault em sua *História da sexualidade*. Também meu trabalho convocará a contribuição foucaultiana como fundamental para sustentar o dispositivo de sexualidade como uma das linhas que compõem as malhas de um sistema com o qual dialoga a obra hilstiana. Oferecer-se-á, porém, uma condução que defenderá que a construção da obra é, em verdade, a demolição da possibilidade de uma *scientia sexualis*, dada a exacerbação corrosiva do mecanismo confessional, que, contrariamente a seu funcionamento ordinário, promove a inconsistência da confissão exposta no livro. Não entendo, honestamente, os caminhos que Silva segue quando traz à baila a teoria foucaultiana, nem mesmo o ponto que pretensamente defende. A discussão *ars erotica* e *scientia sexualis* virá, também, à tona no devido momento.

Embora não seja a saída argumentativa que adotarei, agrada-me o caminho que Silva segue para traçar as linhas de ironia presentes em *O caderno rosa*: o discurso de Lori, definitivamente, não é habitado pela ironia. Onde estaria ela, então? Silva propõe a existência de uma base dupla sobre a qual se constrói a obra, base que estabelece comunicações entre si e, por vezes, certa interpenetrabilidade. Essa base dupla justificaria o alojamento do componente irônico na face mais externa da arquitetura da obra, isentando o discurso de Lori de qualquer acidez *per se* ou vontade de combate:

Porém, cabe ressaltar que Lori confia em seu próprio discurso; não há conflito. Ela não se mostra consciente de que, do lado de fora, existe uma norma que está sendo infringida, que existe uma situação irônica que está sendo observada e exposta, que existe um riso, mesmo tenso, próprio da ironia, um riso que não é de Lori, é da autora Hilda Hilst e do leitor. (SILVA, 2012, p. 41)

Coloco-me também em uníssono com a estudiosa quando esta arremata a discussão referindo o caráter indiscernível entre o que é social, político, cultural e o que é textual e literário na obra de Hilda Hilst. O indecível entre fora-dentro, operado pelo procedimento ficcional da narrativa, ofereceria, segundo Silva, “uma claridade que pode cegar, sim, mas que tem em sua natureza o objetivo de fazer enxergar a rede, a trama, a profusão de intertextos em que se está preso” (SILVA, 2012, p. 41). Minha leitura tratará da questão do indiscernível, do indecível, como elemento fundamental que permitirá aproximar a obra em questão da noção de *máquina de guerra* aventada por Deleuze e Guattari.

Quanto a “Piercings na língua: Hilda Hilst e Kiki Smith”, de Ana Chiara, mantém muitos pontos de contato com a abordagem que meu recorte analítico privilegiará, a começar pela teoria utilizada no artigo em questão. Chiara vale-se das reflexões de Deleuze e Guattari, notadamente dos *Mil Platôs*, para apontar a possibilidade de leitura das obras das duas artistas sobre as quais se debruça – Hilda Hilst, escritora, e Kiki Smith, artista plástica – como tentativas de produção de um *corpo sem órgãos*, noção desenvolvida pelos filósofos franceses. A estudiosa refere a desarticulação dos binarismos dentro-fora, exterior-interior como o fundamento do empreendimento de ambas as artistas rumo à construção desse corpo que perde sua organicidade, produzindo linguagens “virge[ns] de onde, em galope, [que] disparam e mergulham de cabeça no excesso” (CHIARA, 2008, p. 180).

Essa análise compreende com argúcia o sentido da profanação como a abertura de uma forma especial de negligência, de desatar os liames, de ignorar a separação entre as instâncias, em vez de dar a ela o lugar da indignação, do agastamento, da ira frente a um sistema. A tônica de Lori é o “entender mais ou

menos” e o que essa negligência implica em termos de construção narrativa. O pensamento de Ana Chiara parece caminhar em sentido semelhante ao de minha afirmação, o que demonstra afinidades entre os pontos dos quais partem nossos trabalhos.

Na comparação entre Hilst e Smith, o referido estudo reconhece o traço do enfrentamento da matéria em seus estados incomuns, delirantes, em vez da partida de um ponto de vista polarizado, “mercado” e “arte”. *O caderno rosa* é a testemunha de um estado excessivo, de corpos – não apenas corpos físicos – que se avariam, que entram em devir com as multiplicidades circundantes, que não dizem “não” ao mercado ou à arte, mas que entrelaçam ambos de maneira indecível. Na alimentação do delírio e na exacerbação do desejo de estabelecer conexões entre tudo o que parece heterogêneo, separado, reside a potência da narrativa de Lori.

Chiara ainda aproxima a noção de *devir* de Deleuze e Guattari ao conceito de *formless*, de Georges Bataille, lendo a escrita hilstiana como dotada dessa potência, na medida em que tem como matéria principal o que não pertence a categoria alguma, o que faz a forma fugir, o que derruba os muros:

O conceito de *formless* de Georges Bataille pode ajudar a compreender essas “formas” de encarnação de que tratamos. Para o filósofo francês, a tarefa atribuída ao dicionário e à filosofia de definirem uma forma a cada coisa trata-se de uma recusa em aceitar a desordem instaurada por algo que não se pareça com coisa nenhuma, algo que faça escoar por uma fenda o sentido do mundo, coisas inaceitáveis por sua inexatidão, formas larvares, cuspe e mais ainda... [...] *formless* de Bataille e do que Deleuze chama *devir*, uma zona de não-formalização se instaura neste tipo de arte: “é um caso de devir sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida”. (CHIARA, 2008, p. 187-188)

A arte de Hilda Hilst estaria situada justamente nesse interstício do inacabado, do que extravasa e, nesse sentido, faria escoar os sentidos habituais do mundo. Assim sendo, sua obra seria marcada por uma zona de não-formalização, pela fluidificação das instâncias, pela fagocitose de tudo por tudo.

Não caberia, numa perspectiva como a adotada por Ana Chiara e por este estudo que começa a tomar formas aqui, pois, a perspectiva da crítica costumeira ao sistema: esta partiria da criação de uma oposição básica; logo, na instauração de uma dicotomia, de um binarismo. Não é o que se pode observar em *O caderno rosa de Lori Lamby*, que parece, opostamente a isso, engolfar-se no delírio da máquina capitalista e diluir-se nele, indecidir-se em meio a ele, consumir-se nele e produzir, estranhamente, uma desconstrução de sua estrutura.

Já Luciana Borges, em seu artigo “Narrando a edição: escritores e editores na *Trilogia obscena*, de Hilda Hilst”, traz um recorte interessante ao concentrar-se nos personagens ligados ao mercado editorial e na relação destes com a figura do escritor, também presente na trilogia obscena como um todo. Peca-se, porém, na restrição da questão ao domínio editorial e à preterição da literatura “séria” nesse contexto, o que seria a tônica, segundo a estudiosa, do movimento proposto pelos três livros de Hilda Hilst:

Entretanto, é com a Trilogia que a autora pretende, de modo explícito, chamar a atenção para o modo pelo qual a literatura de alta qualidade estética circula socialmente no Brasil, ou melhor, para o modo pelo qual ela não circula. É pelo viés da zombaria e do escândalo, disfarçados em riso e bandalheira, que as três narrativas citadas propõem essa discussão. As constantes declarações de Hilda sobre o descaso de editores e leitores em relação à sua obra, presentes em entrevistas e artigos de jornais, culminam na escolha de um tratamento ficcional que, incluindo personagens escritores e editores – e tratando da relação conflituosa entre ambos – pretende fazer da ficção um espaço de observação e recusa do olhar crítico e do olhar dos leitores sobre a obra. (BORGES, 2009, 118)

Não desconsidero a hipótese do estabelecimento de uma relação causa-consequência entre eventuais descontentamentos da autora com o alcance de sua obra e o desdobramento dessa insatisfação em matéria ficcional. O que me soa empobrecedor é a assunção dessa possível motivação primeira como uma verdade sobre a produção da obra, que estaria, dessa maneira, dialogando exclusivamente com essas unidades discursivas, “mercado” e “arte”. Este é, de modo incontestável, um dos pontos de contato sobre os quais se ergue a arquitetura da obra, mas, de acordo com o olhar que preferi lançar a *O caderno*

rosa, a questão editorial seria apenas um índice, um primeiro pano de fundo para ensejar o apontamento de um *agenciamento coletivo de enunciação* mais abrangente e complexo, do qual o mercado editorial não é senão um ponteiro: a máquina capitalista como um todo. Afinal, por que se escreveria submetendo-se a um modelo exigido por editores se não se precisasse de dinheiro para sobreviver? Lori, por exemplo, diz escrever seu caderno para receber algum dinheiro e poder trocá-lo por coisas que vê na televisão e na escola, “aquelas bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xoxa” (HILST, 1990, p. 14). Não pretendo, com isso, caminhar para uma discussão centrada na figura do escritor; indico, apenas, dessa maneira, a imperícia que, acredito, reside em tratar a questão editorial por si mesma. Esse pensamento corrobora a ideia de que o ofício do artista, a arte, não se insere na discussão maior que permite, em última instância, que a própria arte exista: a vida social, política e econômica. Sim, está-se tematizando a edição, o artista que se encontra em um impasse, etc., etc., etc.. Mas isso é, antes de tudo, político; abrange, portanto, um terreno mais sedicioso e complexo de relações. Não esqueçamos: a arte e suas questões, da mais abstrata à mais pragmática, estão ancoradas na vida social e política dos indivíduos.

Borges ainda entende a trilogia obscena como uma tentativa de ser consumível – “Resultado: a escolha do obsceno pela via do escárnio, da zombaria, do riso, como sintoma de revolta e afronta, como tentativa de ‘ser consumível’” (BORGES, 2009, p. 122). Ora, francamente alguém crê que uma obra que confesse uma pedofilia sem trauma esteja buscando tornar-se consumível? É bem verdade que há duas entradas possíveis para compreender a *performance* de *O caderno rosa de Lori Lamby*: uma mais concentrada na “inocência”² de Lori e em sua narrativa que, definitivamente não busca afrontar, mas dizer “sim” a tudo o que compreende como necessário para que seu caderno se torne vendável; e outra que, partindo para os efeitos que escapam à eventual intenção de Lori e sua

² Este termo parece problemático para definir a índole de Lori, de acordo com minha proposta de leitura. Atestar inocência seria tirar dela qualquer potência perversa e o que quero defender é a tomada do discurso da menina como indiscernível, como isenta dessa polarização: não se poderia, portanto, dizer que se trata de uma escrita inocente, muito menos de uma escrita perversa.

insciência quanta à máquina capitalista, tratam do que a obra realiza de fato frente ao sistema do capital no qual se insere. Se se toma a afirmativa supracitada de Borges como referente à segunda entrada que mencionei, ainda assim ela parece dotada de certa ingenuidade e inconsistência ao relacionar a revolta e a afronta, que seriam possíveis maneiras de ver a obra em termos de realização, ao desejo de tornar-se consumível. O raciocínio, pode-se notar, não se afigura como plausível.

Ainda em “Narrando a edição: escritores e editores na *trilogia obscena*, de Hilda Hilst”, tratando do argumento sobre o qual fiz ressalvas no parágrafo precedente, Borges ensaia uma solução para o impasse: malgrado sua intenção de tornar-se consumível, um “erro de medida” seria responsável pelo malogro de Hilda Hilst no domínio da literatura-mercadoria:

Se o conjunto de textos foi escrito para que a cidade inteira risse com ela, não poderia estar no cruzamento com a obscenidade ou com o tratamento da sexualidade. Se pretendeu aproximar-se da pornografia e foi escrito para vender porque o público real apenas aprecia bandalheiras e chulices, não poderia apresentar ingredientes cômicos que neutralizam a excitação. (BORGES, 2009, p. 123)

A mistura incompatível que Borges aventa é, para esta leitura que empreendo, ingrediente indispensável. A reunião do que, nas unidades discursivas em que estamos encarcerados, é incongruente opera como movimentos de desterritorialização dessas unidades (aproximando as “unidades discursivas”, de Michel Foucault, à “desterritorialização”, de Deleuze e Guattari) e caminha para a formação de um corpo sem órgãos, segundo pretendo defender. Nesse horizonte, não pareceria sensato entender o movimento como um equívoco entre intenção e realização – esta polarização, aliás, nem faria sentido em uma leitura como esta.

Em “Sobre a obscenidade inocente: *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst”, também de Luciana Borges, uma parte de sua argumentação pareceu-me especialmente interessante para fixar, *por oposição*, a linha que meu estudo seguirá. Trata-se do momento em que a estudiosa afirma que a

pornografia e o erotismo seriam maneiras de resgate do sexo de sua esfera de reclusão e proscricção, o que, segundo Borges, “torna-se uma atividade muito perigosa, foragida de qualquer mecanismo de controle, fora do alcance do olhar vigiante da coletividade ordenada.” (BORGES, 2006, p. 23). Ao contrário de Borges, e em consonância com *História da sexualidade*, de Michel Foucault, o que estará proposto nesta dissertação é o entendimento dO *caderno rosa de Lori Lamby* como uma ficção do biopoder contemporâneo. O que isso quer dizer? Em seu estudo, Foucault descarta a hipótese repressiva relativamente ao sexo e introduz a noção de *biopoder*. Após mostrar a inconsistência do pensamento que entende o sexo como interdito, o filósofo afirma, então, como marca de nossa sociedade, a *scientia sexualis*, que não é calcada na interdição, mas nos mecanismos de confissão. A colocada do sexo em discurso, nessa perspectiva, traria, em um segundo momento, a *vontade de saber*, o saber produzido pela confissão de práticas, que produziria, ulteriormente, saberes agenciadores das alteridades a fim de geri-las e canalizá-las segundo o modelo de sociedade desejado.

A obra de Hilda Hilst não é senão uma radicalização do mecanismo de confissão. Mas a *mise en discours* do sexo, não é, por si só, transgressora; antes, é peça-chave nos mecanismos de orquestração biopolítica da população. Perigo algum habita a confissão, em um primeiro momento. Ela não está, como quer Borges, “foragida de qualquer mecanismo de controle” (BORGES, 2006, p. 23); contrariamente, ela está prevista e incentivada cinicamente por toda a estrutura capitalista, que se vale do saber produzido a partir dela para a produção de mais-valia das alteridades. A potência dO *caderno rosa de Lori Lamby*, e é nesse sentido que as páginas vindouras caminharão, encontra-se na avacalhação do mecanismo de confissão, tão caro à sociedade cujo cerne é o capital.

Feito este sobrevoo, que possibilitou assentar alguns pontos de confluência e de oposição entre meu empreendimento analítico e alguns dos estudiosos que meditaram sobre o caderno de Lori, seja incluindo-o nos estudos concernentes à

trilogia obscena, seja particularizando seu fenômeno, acredito ter oferecido um panorama da análise crítica que se seguirá e que o percurso que terá início agora será de mais fácil acesso a partir dessas reflexões preliminares.

SEGUNDA PARTE
A ORQUESTRAÇÃO CAPITALISTA DA MODERNIDADE-MUNDO: UMA
TENTACULÍSTICA

1.1. O substrato capitalista da narrativa hilstiana

Para os fins desta análise, parece pertinente trazer à baila o contexto de produção da trilogia obscena e o que se disse a respeito desse processo. A veracidade ou o tom de *performance* das afirmações de Hilda Hilst a esse respeito também merecem menção, muito embora, a esta altura, pouca importância tenham essas categorias de verdade ou *performance*: suspenderemos, por ora, essas instâncias e trabalharemos com os discursos. Em entrevistas a periódicos, Hilda Hilst já expusera sua insatisfação com a falta de reconhecimento do grande público de que era vítima; embora a academia já a cobrisse de louros, os leitores não especializados passavam ao largo de sua obra. Para lidar com esse anonimato parcial, Hilda afirma o adeus à literatura séria e acena para a produção, a partir de então, de obras de leitura fácil, palatáveis e que a tornariam, enfim, conhecida do grande público. Ganharia, evidentemente, também algum dinheiro advindo dessa notoriedade. Tratar-se-ia, defendia Hilst, de uma concessão ao mercado, pois, se a autoria vivia num país capitalista, por que não querer conseguir algum dinheiro?³

Esse primeiro ponto, ancorado no entorno a partir do qual surgiu a obra, permite estabelecer algumas eventuais relações com seu conteúdo, que envolve, em toda a trilogia obscena, figuras de editores que cerceiam as atividades dos escritores, escritores que produzem textos sérios e são limados do mercado editorial ou tem o esquecimento como resultado da seriedade de sua produção ou, do outro lado dessa moeda, escritores que fazem exatamente o que mercadologicamente esperar-se-ia deles e, por essa razão, prosperam a partir de seu cinismo e são recompensados com dinheiro e reconhecimento. Se nos mantivermos nessa esfera, podemos ver o surgimento das obras como um desdobramento de um embate que se colocava em termos práticos à produção de Hilda Hilst.

³ A declaração de Hilda Hilst pode ser lida no Caderno 2 do *Jornal de Brasília*, de 23/04/89, na entrevista intitulada “Nossa mais sublime galáxia”.

No entanto, preferi deixar suspensa essa possibilidade e, ao concentrar-me em *O caderno rosa de Lori Lamby*, tentar ver essa como apenas a ponta do *iceberg* da problemática maior abarcada pelo livro. NO *caderno*, tudo cheira a dinheiro, não apenas a produção literária, mas a relação de tudo e de todos, cada palavra, cada decisão, tudo está condicionado pela intenção de conseguir ou de gastar dinheiro. O dinheiro é o tema que abraça a produção literária e o mercado editorial, mas o transborda, invade toda a vida, toma-a.

Lori Lamby tem apenas oito anos de idade e adora dinheiro. Para ganhá-lo e poder trocá-lo por coisas que vê na televisão e na escola “aquelas bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xoxa” (HILST, 1990, p. 14), a menina narra, em um caderno cor-de-rosa, que pretende posteriormente submeter aos olhares de seu tio Lalau, um editor de livros, aventuras em que se submete a programas sexuais com “moços que não são tão moços” e dos quais recebe dinheiro [“E mami só pôde comprar essa caminha depois que eu comecei a fazer isso que eu vou contar. Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu pra eu tirar a calcinha. Eu tirei.” (HILST, 1990, p. 9)] O caderno rosa que está a escrever visa ao preenchimento das condições estruturais e de conteúdo estabelecidas por Lalau, para que sua obra seja publicada, vendida e faça muito sucesso – o que resultará, naturalmente, em proventos para a menina. Lori idealiza essa empresa após ouvir conversas entre tio Lalau e seu pai, escritor de talento e que, malgrado sua genialidade, não goza de sucesso no mercado editorial. O editor lhe sugere que escreva “bandalheiras”, uma vez que essas agradam ao público em geral, e Lori decide também escrever um texto que siga os moldes propostos por seu tio. “Eu tenho que continuar a minha história e vou pedir depois pro tio Lalau se ele não quer pôr o meu caderno na máquina dele, pra ficar livro mesmo.” (HILST, 1990, p. 17)

A temática do capital como apanhador de tudo é discutida em detalhe por Deleuze e Guattari, na série “Capitalismo e Esquizofrenia”, composta por *O anti-*

Édipo e Mil Platôs. Os autores defendem o capitalismo como axiomática mundial, ou seja, como um empreendimento que açambarca tudo de modo a agenciar os fluxos com o fim de produzir mais-valia. Este é exatamente o mecanismo que parece patente em *O caderno rosa de Lori Lamby*, razão pela qual, a partir de então, aproximo a obra de Hilda Hilst às meditações dos filósofos. Para que se entenda o trançado que constitui a paisagem dessa obra de Hilda Hilst, convém apresentar em exposição uma síntese do pensamento deleuziano-guattariano sobre o capitalismo, a fim de que se possa situar a obra e suas relações com esse contexto.

Uma axiomática caminha no sentido de agenciar as multiplicidades, em vez de constrangê-las a uma ordem incontestável. Mas, de que maneira isso se daria? Cabe, aqui, apresentar o conceito de axiomática dos filósofos:

O capitalismo se forma quando o fluxo de riqueza não qualificado encontra o fluxo de trabalho não qualificado e se conjuga com ele. É isso que as conjunções precedentes, ainda qualitativas ou tópicas, haviam sempre inibido (os dois principais inibidores eram a organização feudal do campo e a organização corporativa das cidades). É o mesmo que dizer que o capitalismo se forma com uma axiomática geral dos fluxos descodificados. "O capital é um direito ou, para ser mais preciso, uma relação de produção que se manifesta como um direito e, como tal, é independente da forma concreta que ele reveste a cada momento de sua função produtiva". (DELEUZE & GUATTARI, 2002 (V), p. 150-151)

Isto significa dizer que a modernidade capitalista não desperdiça nada. Canalizam-se todos os fluxos com a finalidade de produção de mais-valia e integra-se tudo por meio de agenciamentos que passa a se comunicar. Trata-se de um regime pragmático. A axiomática mundial produz uma dança com os rostos. Mas tudo é fluxo; trata-se, pois, de orquestração de aparências. Isso significa dizer que o capitalismo descodifica os fluxos e desenvolve maneiras de domesticar, manejar, orquestrar a multiplicidade, ainda sob a aparência de multiplicidade, porém teatralizada, de modo a extrair dela seu maior potencial de mais-valia, o que retroalimenta seu sistema de produção.

A grande força do modelo capitalista de realização é que ele entende tudo como fluxo, não os qualificando de antemão. Eis a axiomática mundial. Os períodos passados apropriavam-se dos códigos e sobrecodificavam-nos, barravam os fluxos. Uma comparação pode tornar mais evidente o que se quer dizer. Num agenciamento despótico, a atuação se dá a partir de uma lei que condiciona os encontros possíveis de corpos, impede outros e pune os que escapam a sua organização. A axiomática capitalista, contrariamente, procede por liberação dos fluxos, pela permissividade dos encontros. Seu ponto de inflexão é a mais-valia. Para alcançá-la, a máquina cria maneiras de canalizar esses fluxos existentes, em vez de impedi-los, e conduzi-los a seu intento básico.

A plasticidade dos encontros possíveis na dinâmica do capital encontra ressonâncias mais imediatas na própria relação com o sistema de trocas capitalista. Nessas circunstâncias, “os fluxos monetários são realidades perfeitamente esquizofrênicas” (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.274), no sentido de que as relações sociais passam a se estabelecer entre mercadorias e não mais entre pessoas e a perda dessa dimensão deflagra o fetichismo que media e engloba todo o processo de trocas. O fetiche, na perspectiva sociológica, consiste numa espécie de *zoom* no processo de trocas, que “esquece” o processo pelo qual a matéria passa até que se torne “mercadoria”, subtrai o componente humano, em favor do estabelecimento das relações sociais entre as mercadorias.

Mas, a forma mercadoria e a relação de valor entre os produtos do trabalho, a qual caracterizaria essa forma, nada têm a ver com a natureza física desses produtos nem com as relações materiais dela decorrentes. *Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas.* [...] É o que ocorre com os produtos da mão humana, no mundo das mercadorias. *Chamo a isto de fetichismo*, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias. É inseparável da produção de mercadorias. (MARX, 1989, p. 81, grifos meus)

A esta altura, é mesmo prudente que se faça um recuo a Marx, que, em *O capital* (1989), discute o surgimento, no regime de trocas, de um equivalente geral (primeiramente o ouro e, ultimamente, podemos atualizar, o dólar) e o

consequente surgimento da mais-valia, força motriz do aparelho capitalista, baseado na seguinte equação: D-M-D (onde D é “dinheiro” e onde M é “mercadoria”). A realização dessa equação produz os encontros mais improváveis, sobretudo porque, ao estabelecer um equivalente geral, a "história" da troca se perde, tornando possíveis situações como as que se pode ler em *O caderno rosa de Lori Lamby*. Na trama, Lori deixa claro seu desejo de ganhar dinheiro para poder adquirir “aquelas bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xoxa” (HILST, 1990, p. 14). A maneira para reunir meios materiais para essas aquisições, contidas na esfera do desejo infantil que o modelo de sociedade vigente estabeleceu, contudo, é inesperada: a menina, segundo seu relato registrado em um caderno cor-de-rosa, é objeto de prostituições administradas por seus pais. Eis a fonte a partir da qual surgem proventos para a obtenção dos produtos que Lori Lamby deseja.

Ao equacionar o processo, temos, por exemplo:

D – o dinheiro possuído pelo cliente de Lori Lamby.

M – o corpo da criança como mercadoria a ser consumida.

D – o dinheiro passa a ser de Lori.

O dinheiro é o equivalente ao trabalho humano contido na mercadoria consumida – neste caso, serviços sexuais –, mas não traz em si a história progressiva que o trouxe a este ponto da equação. Ao ser utilizado em posteriores trocas, ele voltará como um primeiro fator, já que o trajeto que vem sendo explicitado até agora não estará contido nele enquanto elemento possibilitador da troca.

Desse modo:

D – o dinheiro possuído por Lori Lamby.

M – a boneca da Xoxa, por exemplo.

D – o dinheiro passa a ser do comércio responsável pela venda da boneca.

Esta equação reinicia-se indefinidamente, de modo a garantir sempre D como primeiro elemento da operação, sendo ignorada sua procedência, renovando-se como equivalente a cada nova troca realizada. A fluidez do componente monetário, sob esse ponto de vista, condicionaria o encontro insólito, recuperando o percurso efetuado, entre a prostituição de Lori e a boneca, ligando-as finalmente e tornando incontestável a realidade esquizofrênica investida no campo das trocas pelo caráter fetichista das relações mediadas pelo dinheiro.

O caminho restaurado da troca indicia a natureza do dinheiro como enigmática. Seu fator de interesse e de assombro habita, assim, a astúcia de um regime de trocas marcado pelo apagamento da memória da troca mesma, pois o componente humano, neste cálculo, já não interessa mais: a relação social é ora produzida entre mercadorias e seu equivalente geral, “assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas.” (MARX, 1989, p. 81). O processo se dá pela dissipação da presença do sujeito e do objeto, perde-se essa referência. Toda a dimensão se perde, o dinheiro a apaga. “Ele [o dinheiro] não possui nenhuma forma em comum com as outras mercadorias, mas se expressa na série infinita de todas as outras mercadorias.”(MARX, 1989, p. 77). O gesto de tirar o dinheiro do bolso e comprar algo, sob essa perspectiva, traz consigo todo esse processo anterior, mas abstrai o componente histórico. Tem-se, então, a impressão de que não há mundo que sustente isso. Trata-se do equivalente geral.

Na esteira das meditações de Marx é que Deleuze e Guattari sustentam que o modelo capitalista é marcado, como salientado mais acima, pela descodificação dos fluxos, os códigos se convertem no equivalente geral, de modo que a única condição essencial para os arranjos/encontros é a produção de mais-valia. Tratar-se-ia, nessas circunstâncias, apenas de agenciar os fluxos, quaisquer que fossem, para extrair deles o maior potencial convertido em cifras. Em nome do

capital, tudo torna-se possível. Um regime significantemente com interpretação para sempre retornar ao capital-dinheiro.

A marca fundamental da formação social capitalista é a da substituição dos códigos por uma axiomática que autoriza a circulação dos fluxos descodificados e direciona-os de modo a expropriá-los em benefício da produção da mais-valia que sustenta seu ciclo infundável. O sucesso dessa empresa deve-se, antes de tudo, a sua incrível plasticidade, que lança oblíquos/ubíquos tentáculos capazes de englobar, na altura em que nos encontramos, todo o planeta. Esse consentimento de passagem aos fluxos descodificados, em última análise, contrariamente a um ponteiro de liberdade, constitui uma enorme máquina de repressão-recalcamento. Mas, de que maneira?

É que, como já vimos, o capitalismo é de fato o limite de todas as sociedades, porque faz a descodificação de fluxos que as outras formações sociais codificavam e sobrecodificavam. No entanto, ele é o seu limite ou cortes relativos, porque substitui os códigos por uma axiomática extremamente rigorosa que mantém a energia dos fluxos num estado ligado sobre o corpo do capital como socius desterritorializado, mas que é ainda mais implacável do que qualquer outro socius. [...]O que ele descodifica com uma mão, axiomatiza com a outra. (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p. 256).

À matéria desterritorializada de que se nutre, ergue as ruínas das representações territoriais que administra como fluxos e não como sobrecodificações e cria as encenações sob as quais a fantasmagoria de seu processo de produção social delira. Nesse sentido, podemos associar o pensamento deleuze-guattariano a Debord, que, em *A sociedade do espetáculo*, propõe o espetáculo contemporâneo como o momento em que as relações humanas passam a ser mediadas por imagens. E o que seriam essas reterritorializações do capital senão ordenações factícias de misturas de corpos?

O capitalismo instaura ou restaura todos os tipos de territorialidades residuais e factícias, imaginárias ou simbólicas, sobre as quais tenta, o melhor que pode, recodificar e fixar as pessoas derivadas das quantidades abstractas. Tudo volta a aparecer – os Estados, as pátrias, as famílias. E é isto que torna o capitalismo, na sua ideologia, «a pintura matizada de tudo aquilo em que se acreditou». O real não é impossível,

o que é, é cada vez mais artificial. (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p. 325)

Onde os códigos estão desfeitos, é o instinto de morte que se apodera do aparelho repressivo, e começa a dirigir a circulação da libido. Axiomática mortuária. Pode-se então acreditar em desejos libertados mas que, como cadáveres, se alimentam de imagens. Não se deseja a morte, mas o que se deseja já está morto: imagens. (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p. 353)

A organização capitalista enlaça, sob a forma de axiomática, os códigos territoriais e as sobrecodificações despóticas, marcas das formações sociais que o precedem. Apropria-se delas não como a assunção de um código que sirva como lei interna a seu funcionamento, mas sob a forma de fluxo a ser gerido.

A característica da axiomática é precisamente a de estabelecer relações funcionais entre as formações sociais, não estando regida por uma lei necessária que medie as misturas de corpos. Ao atravessar esses campos de micro-territórios, o capitalismo atua como o fornecedor de cadáveres e de fantasmagorias dentro das quais os indivíduos se inscrevem para relacionarem-se entre si: eis aí a percepção de Deleuze e Guattari do capitalismo como uma “empresa mundial de subjetivação” (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 157). Esse ponto parece merecer um desenvolvimento mais pormenorizado. Será Foucault, em uma seção posterior deste trabalho, quem fornecerá um exame em detalhe de uma das maneiras pelas quais se implanta a subjetividade como um espectro para corpos inteiramente assujeitados como os da organização capitalista: o surgimento de um dispositivo de sexualidade. Por ora, é melhor que se continuem a apresentar as reflexões de Deleuze e Guattari para compreender o capitalismo. Esses serão os pontos sobre os quais Hilda Hilst, em *O caderno rosa de Lori Lamby*, atuará de modo a desordená-los ou, ao menos, imprevisibilizá-los.

Uma implicação da natureza axiomática da formação capitalista é o aparecimento de estratos. Os estratos são sedimentações, porções territoriais sobre as quais, paralelamente, começam a se rebater os fluxos e a partir dos quais se passa a delirar. O organismo, bem como a significância, a interpretação e

a subjetivação são estratos, manifestações coaguladas que condicionam formas, hierarquias, ligações para extrair da máquina abstrata que lhe subjaz um componente direcional, uma utilidade.

No domínio dos estratos é que se pode pensar na instauração de um juízo de Deus, de um princípio de significação, de articulação específica que se impõe sobre o plano de imanência. Entretanto, não se pode tratar o estrato como algo de que se possa prescindir: ao contrário, é a partir do estrato, da instalação sobre ele, das oportunidades de realização que se nos oferecem por meio dele que se podem ensaiar os movimentos de liberação de linhas de fuga, de proliferação de intensidades.

Os estratos de significância e de subjetivação são os responsáveis pela criação de uma substância de expressão única, que disciplina os corpos e produz rostidade. Os agenciamentos, por sua vez, são corolários dos estratos, uma complexificação, que promovem misturas de corpos específicas e regulam as transformações incorpóreas realizadas nos corpos por meio da enunciação. O agenciamento comporta em si porções territoriais, estratificadas, portanto, mas traz consigo, ao mesmo tempo, elementos que o desestabilizam, sendo encontrados, dentro dele, picos de desterritorialização inerentes a seu funcionamento enquanto agenciamento de desejo. Um agenciamento está caracterizado pelas atrações e repulsões que promove entre os corpos de uma sociedade, as linhas que penetram os corpos e intervêm nessas relações, materializadas em, por exemplos, regimes alimentares, regimes sexuais, etc.

Nos agenciamento, articulam-se forma de expressão, sob a forma de regimes de signos e formas de conteúdo. A formação capitalista se organiza em um regime misto de signos, combinando um regime significante e um regime pós-significante. Mas o quê significa isso?

É somente partindo de um território de agenciamento que se pode selecionar e, em última análise, criar elementos técnicos: sublinha-se, portanto, o caráter indispensável do agenciamento para que a ocorrência do dado humano ganhe direcionamentos e possibilite, até mesmo, a criação. “Uma arma não era nada sem a organização de combate da qual fazia parte” (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 77). Em resumo, um agenciamento é

todo conjunto de singularidades e de traços extraídos do fluxo — selecionados, organizados, estratificados — de maneira a convergir (consistência) artificialmente e naturalmente: um agenciamento, nesse sentido, é uma verdadeira invenção[...] mas implicava processos de normalização, de modulação, de modelização, de informação, que se apóiam na linguagem, na percepção, no desejo, no movimento, etc, e que passam por microagenciamentos. (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 88)

Um agenciamento, em síntese, diz respeito ao regime do que se faz e do que se diz em uma determinada convenção, marcado pelo componente de transformações incorpóreas que os enunciados são capazes de causar e de serem atribuídos aos corpos e aos conteúdos. Essa produção social é

simplesmente a produção desejante em determinadas condições. Afirmamos que o campo social é imediatamente percorrido pelo desejo, que é o seu produto historicamente determinado e que a libido não precisa de nenhuma mediação ou sublimação, de nenhuma operação psíquica, de nenhuma transformação, para investir as forças produtivas e as relações de produção. Existe apenas o desejo e o social, e nada mais. (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p. 34)

Quanto aos regimes de signos, Deleuze e Guattari referem quatro principais: o pré-significante, o significante, o pós-significante e o contra-significante. Os regimes que nos interessam para compreender a formação capitalista são os regimes significante e pós-significante. A exposição demorada do pensamento deleuze-guattariano se justifica uma vez que, como veremos adiante, essa obra de Hilda Hilst produzirá a possibilidade de diálogo com tudo o que vem sendo aqui exposto.

O regime significante instala-se em um agenciamento despótico que parte de uma significância sobre a qual se constrói a lei básica da mistura de corpos: implanta-se, aí, a lei do significante, cuja forma mais célebre habita a figura do triângulo edípico e sob a marca da castração. Nele, presenciamos a convergência de todos os fluxos em um significante erigido em seu interior. Um tal regime opera por redundância: tudo deve ricochetear em um significante-base. Com efeito, os signos começam a remeter-se uns aos outros, organizando uma teia de relações sígnicas baseadas na interpretação, que permitem o empalhamento de todas as ocorrências sob a luz do procedimento de interpretação. Isso confere um caráter espiral à construção significante, que se torna a “atmosfera” dentro da qual se desenrolam os fatos do agenciamento. A metáfora é cara a um regime de signos dessa natureza, que opera pelo deslocamento da cena, representação trapaceira do que acontece por meio do retorno ao centro da significância, “irradiação constante e onipresença ilocalizada” (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 57). Outramente dito, o regime significante

se define por um início insidioso, um centro oculto manifestando forças endógenas em torno de uma idéia; depois, por um desenvolvimento em rede em um continuum amorfo, uma atmosfera escorregadia onde o mínimo incidente pode ser capturado; (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p.71)

Já o regime pós-significante estabelece uma relação de oposição ao regime significante, por meio da subjetivação. Se Deleuze e Guattari definem o regime significante como paranóico-interpretativo, abrigam o pós-significante sob o epíteto “passional”. Nele, um dos signos da cadeia significante se desembaraça da esfera de rebatimento dos signos e produz uma linha de fuga positivada, como a segunda parte da tragédia de Édipo. Se os primeiros acontecimentos se encontram em uma zona mais próxima à do regime significante, a segunda parte se constitui por meio de uma existência deliberada em sursis de Édipo, que se põe em errância para fora dos limites da cidade. Essa passagem marca o surgimento de um ponto de subjetivação no regime significante. Édipo “inventa algo pior do que a morte ou do que o exílio, segue a linha de separação ou de

desterritorialização estranhamente positiva onde erra e sobrevive.” (DELEUZE E GUATTARI, 2011, p. 78)

A novidade relativamente ao regime significativo é que

Não há mais relação significante-significado, mas um sujeito de enunciação, que deriva do ponto de subjetivação, e um sujeito de enunciado em uma relação determinável, por sua vez, com o primeiro sujeito. Não há mais circularidade de signo a signo, mas processo linear onde o signo se abisma através dos sujeitos. (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 82)

A significância operava uma uniformização substancial da enunciação, mas agora a subjetividade opera, nesta, uma individuação, coletiva ou particular. Como se diz, a substância se tornou sujeito. (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 88)

Estrategicamente, podemos, agora, retomar com mais propriedade a equação marxiana que parece reger as relações de troca, ao menos em um primeiro momento, em *O caderno rosa de Lori Lamby*. Encontra-se no regime significativo o substrato ideal para o surgimento de um equivalente geral, ou seja, de uma mercadoria sobre a qual rebatam todas as demais, retornando sempre a ela e encarnando, nos agenciamentos, a função-troca, a função-metamorfose. O dinheiro não é devir, uma vez que o devir é a não equivalência, o encontro de heterogêneos, mas é possível compreender o dinheiro como uma axiomática, cuja função é a de imitar e orquestrar a potência da metamorfose, de tal modo que a metamorfose deixa de sê-la, tornando-se apenas troca mercadológica. Ainda assim, se se toma esse raciocínio como verdadeiro, pode-se obter como diagrama do que se passa com Lori a seguinte formulação: Lori, estando em um agenciamento que ergue o dinheiro como significante sobre o qual ricocheteia o potencial de metamorfose axiomatizada, elege-o também como a sua forma de ingresso no universo das trocas. Lori e todos nós nos aferramos ao dinheiro porque, na conjuntura da modernidade-capitalista, nele reside a função-metamorfose-axiomatizada, como função-troca.

Falou-se da metáfora como típica a um regime de signos significante. Se entendemos o aparecimento da metáfora como a ocasião em que “a significação natural de uma palavra é substituída por outro, só aplicável por comparação estendida” (DICIONÁRIO PRIBERAM, 2012), não poderíamos, talvez, também ler todas as mercadorias – e, por que não dizer, todas as relações? – como encontradoras de uma espécie de metáfora universal no dinheiro? Pois se é a ele que todas são postas relativamente. Tudo se torna metáfora do dinheiro, o significante ao qual tudo retorna. Era esse o enigma de que Marx falava ao se referir a sua equação.

Em termos de modelo de sociedade, agora seguindo com Michel Foucault, a que convém à formação capitalista é a sociedade do controle, que nada suprime, mas a tudo canaliza – tal qual a axiomática. Vê-la-emos em detalhe na seção a seguir.

1.2. A sociedade do controle e a empresa capitalista

A necessidade de um salto a *História da sexualidade*, de Michel Foucault, explica-se pela relação que o filósofo estabelece entre um modelo de sociedade marcado pelo controle e o movimento capitalista de agenciamento dos fluxos, caracterizando como correlatos o surgimento do capitalismo e esse modelo de organização social. Antes de iniciar a discussão que lhe interessa propriamente, qual seja, a criação de um dispositivo de sexualidade que açambarca a modernidade-capitalista, Foucault faz um recuo estratégico, buscando compreender de que maneira as relações de poder se davam nos modelos precedentes de sociedade que a vida do Ocidente já conheceu.

A sociedade da soberania, nessa perspectiva, seria marcada pela dicotomia da *visibilidade versus invisibilidade*, em que o soberano encontra-se invisível e o povo caracteriza-se por seu grau de extrema visibilidade, materializada no suplício público, se quisermos também passear por *Vigiar e Punir*. Encarado nesses termos, o soberano tem o direito de vida e de morte sobre seus súditos, um direito assimétrico do soberano que consiste em exercer seu poder de matar ou em contê-lo. Na sociedade soberana, o direito que vige circula, portanto, sobre a potência de causar a morte ou a de deixar que se viva.

Na sociedade disciplinar, reconhece-se um ardil diverso: sua marca é o confinamento, assinalado pela proliferação de instituições visando à docilização dos corpos. Em um dos extremos institucionais localizar-se-ia o presídio e, na outra ponta, o hospício. O que não é capturado nas instituições intermediárias, resvala, desse modo, para o crime ou para a loucura.

Quanto à sociedade do controle – e é precisamente esta a que nos interessa para pensar Lori Lamby –, está inscrita num horizonte em que não é mais preciso, como na sociedade disciplinar, domesticar os corpos, mas agenciá-los, geri-los. Oriunda de uma matriz econômica burguesa, a sociedade do controle

não opera mais por uma jurisdição impeditiva dos fluxos: ao contrário, opera por liberação das comportas. Trata-se, agora, de administrar os fluxos e produzir saber sobre eles – um saber capaz de canalizar tais fluxos rumo ao modelo de sociedade que se quer nesse momento histórico. E de que maneira isso se daria? Foucault perseguiu a genealogia da confissão e encontrou sua raiz no Concílio de Latrão. Desde então, o procedimento confessional ganhou diversas roupagens e foi investido de diversas intencionalidades. Na sociedade do controle, o discurso declarativo sobre o indivíduo atinge graus inimagináveis: tudo tornou-se sexo. É preciso confessar o que se faz, o que não se faz e por que não se faz, o que se gostaria de fazer, o que se pensou em fazer em termos sexuais e ainda mais. O poder se estabelece sobre a vida e não mais sobre a morte, num contexto, portanto, em que não é mais preciso oprimir, em primeira instância, os indivíduos, mas agenciar seus desejos. Com Foucault:

O segundo momento [o da sociedade do controle] corresponderia a essa época do capitalismo tardio, e em que a política do corpo já não requer a supressão do sexo ou sua limitação ao papel exclusivo da reprodução; passa, ao contrário, por sua canalização múltipla dentro dos circuitos controlados da economia: uma dessublimação super-repressiva, como se diz. (FOUCAULT, 2012, p. 107)

A evolução não é a marca do processo responsável pela metamorfose de um modelo de sociedade em outro. A rigor, nem mesmo se pode atestar uma total metamorfose. É por esta razão que há quem prefira denominar o momento atual da organização social como uma sociedade do controle integrado⁴, cujo traço seria a coexistência dos modelos anteriores sob a forma de agenciamentos. Como vimos com Deleuze e Guattari, a marca do capitalismo é sua plasticidade para fagocitar, como um grande buraco negro, tudo o que se realiza, entendendo tudo como fluxos a serem agenciados. Desse modo, um agenciamento soberano ou disciplinar é perfeitamente praticável dentro dessa relação mais abrangente de fluxos, na medida em que é uma organização possível e que, segundo as conveniências, pode vir a ser favorável ao caminhar da empresa capitalista.

⁴ SOARES, Luís Eustáquio. *A sociedade do controle integrado* – Franz Kafka e Guimarães Rosa. 2013.

Não nos enganemos: o capitalismo é molecular – marcado por linhas maleáveis, rizomáticas, aloja-se primeiramente no domínio do que é indiscernível – e os modelos de sociedade da soberania e disciplinar partem de uma perspectiva molar – marcada por linhas duras, territórios determinados e planejados que organizam um porvir, em um modelo arborescente, marcado por sobrecodificações que erigem leis, valores, certezas, estabilidades. De que maneira se relacionariam? Ora, essa já parece, a esta altura, uma resposta evidente: a máquina capitalista não os encara senão como fluxos que, como tais, devem ser agenciados, podem existir nas circunstâncias convenientes para que o processo infinito de mais-valia continue se retroalimentando. As unidades discursivas, como veremos mais adiante, assim como a subjetividade materializada na identidade sexual são micro-Édipos que encontram correlatos na sociedade disciplinar, mas cujas ocorrências também se podem verificar num contexto de controle integrado. Podemos entender essas instâncias como territorializações sobre as quais, também, o capitalismo se constrói. O grande engenho capitalista habita a sagacidade com que lida com os movimentos de desterritorialização e reterritorialização. Se, por um lado, o diagrama de sua máquina é permissivo e liberador dos fluxos, por outro lado, operam-se territorializações dos fluxos que, longe de constituírem, para a máquina capitalista, um modelo rígido de operação, são fruto do cinismo inerente à máquina, que busca produzir mais-valia, e, embora não traga em si nenhuma estratificação *a priori*, posto que encara tudo como fluxo a ser expropriado, agencia até mesmo relativas verdades *a priori*, sob a forma desses estratos, na medida em que isso seja vantajoso. O complexo de Édipo, por exemplo, pode ser entendido como um agenciamento em nível molar, o estabelecimento de um regime significativo dentro da plástica máquina capitalista e que faz tudo ricochetear sobre o triângulo papá-mamã-Édipo. Este é só mais um agenciamento, não há fundamento para ele, como não há para nada⁵, mas a máquina capitalista extrai também desse delírio

⁵ Veremos mais detidamente essa discussão na seção dedicada à problemática relativa às unidades discursivas, na terceira parte desta dissertação.

familiarista sua mais-valia; é, portanto, uma ocorrência possível em sua vasta teia de arranjos.

Da sociedade do controle, o que gostaria de destacar – e o que será absolutamente imprescindível para a leitura que realizar-se-á dO *caderno rosa de Lori Lamby*, é a questão da confissão, base do apanhamento em uma sociedade agenciadora de fluxos. O caderno da menina tem, a princípio, um tom de revelação da intimidade, o que o coloca em diálogo com o procedimento confessional e, por extensão, com a sociedade do controle. Por se tratar de uma “confissão” de caráter sexual, o prosseguimento dessa discussão com Foucault revela já a sua pertinência: a confissão é o alicerce sobre o qual se traça uma *biopolítica da população*.

1.3. A biopolítica da população e Lori Lamby

Segundo Luciana Borges, conforme já expus no breve inventário que fiz da fortuna crítica sobre Hilda Hilst, colocar o sexo em discurso “torna-se uma atividade muito perigosa, foragida de qualquer mecanismo de controle, fora do alcance do olhar vigiante da coletividade ordenada.” (BORGES, 2006, p. 23). Ora, mas seria isso mesmo uma verdade? Há, de acordo com Foucault (2012), quem o sustente porque se trata de um discurso mais facilmente deglutível e verificável em termos de superficialidade. A repressão coincidiria, refazendo o percurso do que essa linha de pensamento defende, com o desenvolvimento do capitalismo e seria característico da ordem burguesa, dada a incompatibilidade entre trabalho e atividade sexual – “na época em que se explora sistematicamente a força do trabalho, poder-se-ia tolerar que ela fosse dissipar-se nos prazeres, salvo naqueles, reduzidos ao mínimo, que lhe permitem reproduzir-se?” (FOUCAULT, 2012, p. 11). Em um cenário como o apresentado por essa suposição de proscrição, de fato, a afirmação de Borges seria pertinente, uma vez que

Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei: antecipa, por menos que seja, a liberdade futura. (FOUCAULT, 2012, p. 12)

Diferentemente da hipótese que evidencia a argumentação do parágrafo precedente – a da repressão relativamente ao sexo –, o filósofo prefere arriscar-se a pensar sua *História da sexualidade* com uma entrada diversa: não seria o sexo, mais do que nunca, posto em discurso? Se assim for, o argumento da estudiosa da obra de Hilda Hilst se mostraria como fraco e ignoraria as malhas que, de fato, compõem os discursos e as possíveis interdições desta contemporaneidade.

Foucault verifica que houve, a partir do fim do século XVI e, intensificando-se no século XVIII, contrariamente ao pensamento corriqueiro, a frequente incitação do sexo, oriunda de uma *vontade de saber* sobre o mesmo, com vistas à

constituição de uma ciência da sexualidade. A colocada em discurso do sexo, nesse contexto, ocorreria no próprio campo do exercício do poder, pertinazmente interessado em ouvir tudo o que se pudesse dizer a esse respeito, “essencialmente, por um ‘interesse público’. Não uma curiosidade ou uma sensibilidade coletivas; não uma nova mentalidade.” (FOUCAULT, 2012, p. 26)

Tal obstinação em colocar o sexo em pauta ancorava-se numa necessidade política, econômica e técnica surgida no seio da sociedade capitalista. Era preciso apanhar esses discursos, analisá-los, contabilizá-los, classificá-los, especificá-los, formular sobre eles um discurso racional. Para tanto, é claro, não era possível a assunção de um posicionamento moral frente a tais questões, legitimando ou deslegitimando práticas. O objetivo de tal suspensão dos juízos moralizantes a respeito do sexo é facilmente presumível: a premência de gerir o sexo, de inseri-lo em uma rede maior de utilidade, de administrá-lo. Nesse horizonte de entrelaçamento entre poder e sexo, não cabe o argumento de uma proibição.

Há a *vontade de saber*, que se traduz em procedimentos de análise e, posteriormente, de intervenção na sociedade, fundindo as fronteiras entre os domínios da economia e da biologia. Assim, se concordamos com Foucault, o sexo nunca teve tanta existência discursiva. Mas como se poderia entender, então, o tom de segredo que ainda entedemos como sendo a tônica do sexo? Particularizando a discussão: por que ainda é possível que, diante de uma obra como *O caderno rosa de Lori Lamby*, fale-se em transgressão por meio da simples enunciação do sexo? Para Foucault, trata-se de duas faces da mesma moeda. O cultivo do sexo como o lugar do segredo, a valorização do mesmo como um murmúrio íntimo inconfessável é justamente o motor para que os indivíduos consagrem-se com fervor a desencavá-lo, a trazê-lo à tona. Este seria mais um ardid das malhas do poder. Com efeito, se se perscruta a obra de Hilda Hilst com esse olhar, seria preferível filiá-la a certo reacionarismo. Não é, porém, este o olhar que lanço à obra. Onde, então, residiria sua eventual transgressividade? A terceira parte desta dissertação trará a ampliação dessa discussão.

Continuemos com Foucault. Após a minuciosa coleta dos discursos, sobrevêm as categorizações, sobre as quais, então, intervir-se-á. Nesse horizonte, as práticas são organizadas e castas são criadas: “O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie” (FOUCAULT, 2012, p. 44). Trasladando a questão para a proposta de Deleuze e Guattari, pode-se entender tal mecanismo como correlato a certa axiomática, cuja característica, como se viu, é a liberação dos movimentos do plano de imanência, do anorgânico, de modo a orquestrar os fluxos – nesse caso, os fluxos sexuais. A medida posterior é estratificá-los, agenciá-los, organizá-los segundo critérios de utilidade e otimização do modelo de sociedade. Não se trata, como se pode facilmente notar, de excluir as aberrâncias; antes, trata-se de “especificação, distribuição regional de cada uma delas. Trata-se, através de sua disseminação, de semeá-las no real e de incorporá-las ao indivíduo” (FOUCAULT, 2012, p. 44), em uma perspectiva cuja marca é o fato de que “não fixa fronteiras para a sexualidade, provoca suas diversas formas, seguindo-as através de linhas de penetração infinitas.” (FOUCAULT, 2012, p. 47)

Eleva-se, assim, o sexo ao domínio da ciência, da estatística, da verdade. A partir do que se soube sobre ele e da utilidade de tais ou tais práticas, a intervenção e as medidas de otimização chegariam. Esse mecanismo de criação de verdades sobre o sexo constituiria o que Foucault chama de *scientia sexualis*, marcada pelo ordenamento do sexo a partir de verdades criadas a seu respeito. Tais verdades seriam produzidas após arranjos feitos com as confissões dos indivíduos de nossa sociedade ocidental. A confissão, notadamente, torna-se o fundamento de todo um *dispositivo de sexualidade* do Ocidente, que coaduna economia, biologia e política. Está-se, pois, diante, de uma *biopolítica da população*, que

por volta da metade do século XVIII, centrou-se no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores: uma

biopolítica da população. As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois pólos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida.[...] Este biopoder, sem a menor dúvida, foi o elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pode ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos. (FOUCAULT, 1999, p. 131-132)

Uma *scientia sexualis* surgiria “para dizer a verdade do sexo, procedimentos que se ordenam, quanto ao essencial, em função de uma forma de poder-saber rigorosamente oposta à arte das iniciações e ao segredo magistral, que é a confissão” (FOUCAULT, 2012, p. 57-58). Chamo atenção especial, aqui, para a confissão, que é a principal técnica sobre a qual está baseada a posterior produção da verdade: “confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama, fazem-se a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de confiar a outrem, com o que se produzem livros” (FOUCAULT, 2012, p. 59)

Já é de se supor, nessas circunstâncias, que a confissão, longe de liberar, seja responsável, opostamente, pelo aprisionamento, “a sujeição dos homens, isto é, sua constituição como “sujeitos” (FOUCAULT, 2012, p. 60), de modo que a recíproca se torna verdadeira e, quanto mais proclamamos nossas identidades, os “sujeitos” que somos, mais confessados estamos. Estabelece-se, pois, a relação necessária entre *confissão* e *encarceramento*.

Façamos, agora um salto a Guy Debord, a seu livro *A sociedade do espetáculo*. Já no primeiro aforismo, é prudente que nos detanhemos: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 2012, p. 13). Ora, se se provoca a justaposição dos pensamentos de Foucault e Debord, que efeitos teremos de um sobre o outro? Precisamente este: o surgimento das identidades a

partir das confissões encontra correlato no que Debord nomeia “espetáculo”. O fluxo do sexo que era vivido, uma vez materializado em discurso e confissão, torna-se, dentro da conjuntura produtiva capitalista, uma representação, ou seja, uma categoria encontrável; articuladas tais categorias, tem-se, pois, o espetáculo da contemporaneidade.

As relações passam, ainda seguindo Debord, entre pessoas, mas mediadas por imagens, o que, em termos de Foucault, podemos organizar do seguinte modo: o próprio sexo passa a ser referido segundo os fluxos que foram gerenciados e administrados e é a partir de tais imagens estatuárias que os indivíduos passam a delirar e a encaixar-se, evidenciando o aspecto ardiloso da confissão a partir de então: a confissão não se resume ao dizer direto sobre si, à colocada em discurso do próprio sexo da maneira mais evidente; passa, também, pela tácita autoproclamação da sexualidade encontrável e taxonomizada: afirma-se gay, afirma-se pedófilo, afirma-se ninfomaníaca, afirma-se histérica e age-se, delira-se e passa-se a um domesticado gozo dentro dos horizontes dessas categorias. O espetáculo começa no momento em que os indivíduos personificam tais categorias e passam a atuar no mundo como essas imagens: o gay, o pedófilo, a ninfomaníaca, a histérica.

Afirma-se que a vida se desenrola, na contemporaneidade, sob a forma de um grande espetáculo. Se se faz o esforço de compreender a proposta debordiana à luz de Deleuze & Guattari, podemos entender as imagens como as territorializações dos agenciamentos e dos estratos segundo os quais as relações se estabelecem. Não nos relacionamos diretamente, mas mediados por essas unidades que irradiam a força de um significante: o agenciamento territorial de uma sexualidade homossexual, por exemplo, instaura um horizonte de significância a partir do qual os signos circularão, sempre ricocheteando nessa orquestração matricial dos elementos dispostos na equação do que é ser homossexual, quais são as práticas dos indivíduos possuidores dessa identidade, etc. Debord assevera que “o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto

do modo de produção existente [...], o modelo atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha” (DEBORD, 2012, p.14). Se jogamos a discussão para Foucault, a equação parece encontrar um desenvolvimento excelente: a civilização confessanda produz uma verdade sobre seu sexo, materializado nas categorias médicas e/ou patológicas que se estabeleceram; esse empreendimento está estreitamente vinculado ao modo de produção existente. De que modo? A partir dessa categorização, dessa verdade estabelecida sobre o sexo, surgirá toda uma produção e, conseqüentemente, todo um consumo dos indivíduos que se identificam como pertencentes a esta ou àquela categoria. Nessas circunstâncias, o ciclo se fecha e tem-se a máquina capitalista catalisada por seu próprio mecanismo retraolimentador. Os indivíduos relacionam-se com as imagens das sexualidades que se estabeleceram como constituintes do espectro sexual humano e, enfeixados nesses esquemas, elegendo uma identidade dentre as disponíveis na enorme vitrine da empresa do capital, debatem-se nos delírios próprios ao agenciamento a partir do qual se relacionam com a vida social e consomem o que foi produzido e pensado justamente para esse filão segmentarizado. Em síntese, no espetáculo

parece que uma segunda natureza domina, com leis fatais, o meio em que vivemos. Mas o espetáculo não é o produto necessário do desenvolvimento técnico, visto como desenvolvimento natural. Ao contrário, a sociedade do espetáculo é a forma que escolhe seu próprio conteúdo técnico. (DEBORD, 2012, p. 27)

Essa digressão aparentemente desconectada explica-se porque, em *O caderno rosa de Lori Lamby*, tal discussão radicaliza-se, segundo o que pretendo argumentar. Prolifera-se, ervadaninha-se. Sendo a confissão um ponto importante para a proposta foucaultiana e encontrando possibilidade de tradução na proposta debordiana, deter-me-ei, na segunda parte deste trabalho, a averiguar de que maneira é possível situar o procedimento confessional na obra de Hilda Hilst. Ademais, se realizei o deslocamento teórico que me conduziu a Guy Debord, é de se esperar que esse salto tenha pertinência para o desenvolvimento desta

proposta de leitura. Assim, o objetivo da introdução de elementos de *A sociedade do espetáculo* tem como objetivo, finalmente, a ampliação da discussão: o espetáculo da contemporaneidade não está restrito ao domínio da sexualidade, mas estende-se a todas as relações mediadas por imagens a que nos aferramos. Essa chave de leitura parece especialmente conveniente porque, se pensamos nas categorias cristalizadas sobre as quais se fundam boa parte dos discursos e práticas em uma sociedade como a nossa, a estratégia ficcional desta obra literária se afigura como ainda de maior voltagem: não seriam as instâncias autor, livro, personagem, romance, poema, conto, verdade, ficção – todas essas não seriam também imagens a partir das quais nos relacionamos com o mundo contemporâneo?

Demorar-me nesta conexão não é algo desinteressado. É justamente este o ponto que reúne todo o arcabouço teórico eleito para esta dissertação: Deleuze e Guattari propõem a noção de axiomática com posterior agenciamento dos fluxos em uma máquina capitalista; Foucault propõe a confissão como matriz do edifício do dispositivo de sexualidade, que resulta em uma verdade do sexo e na criação de sujeito de sexo; Debord propõe o espetáculo como as relações mediadas por imagens, o que podemos entender como uma outra entrada para o mesmo objeto que, na cosmovisão deleuze-guattariana chamou-se de agenciamento e/ou estrato; em termos foucaultianos, como vimos, o espetáculo encontraria correlato na criação das subjetividades que correriam por entre as relações. Tais teorias, como se observa, articulam-se como falanges e fornecem entradas de diversas proveniências para pensar a máquina capitalista. Como último elemento da metafórica falange que se organiza – ou seria melhor dizer, com Deleuze e Guattari, que se *anorganiza?* –, julgo relevante a introdução de outra obra de Michel Foucault, desta vez *A arqueologia do saber*, que se ocupará da suspensão do que chama *unidades discursivas*, correlatas ao agenciamento de Deleuze e Guattari, às identidades do Foucault de *História da sexualidade* e às imagens espetaculares de Guy Debord. O exame pormenorizado da bola aqui levantada se encontra na segunda parte deste trabalho, que se dedica a situar, na obra

hilstiana, o que toda a ferina estrutura capitalista se torna nas mãos de Hilda Hilst, sob os auspícios da insciência de Lori Lamby.

Recuando rapidamente a Foucault, para que se encerre o primeiro movimento desta dissertação, a condução do tema da sexualidade operado pelo filósofo arruína a proposta da colocada do sexo em discurso como índice de transgressibilidade; inscreve-o, ao contrário, no justo cálculo do poder. Ao contrário de Borges, e em consonância com *História da sexualidade*, de Michel Foucault, o que proponho neste estudo é o entendimento de *O caderno rosa de Lori Lamby* como uma ficção do biopoder contemporâneo. O próprio título da obra já sugere um tipo de escrita próxima ao diário íntimo, sugerindo a exposição da interioridade de uma primeira pessoa. Uma vez que se estaria diante de um texto nesses moldes e com conteúdo sexual, poder-se-ia tomar *O caderno*, em um primeiro momento, como uma obra em completa consonância com o dispositivo de sexualidade, centrado, portanto, no mecanismo confessional. Encarado nesses termos, não haveria senão o componente reacionário nessa obra de Hilda Hilst.

A sociedade do controle (integrado), atravessada pela malha biopolítica, o biopoder, a confissão como epicentro do dispositivo de sexualidade, é com tudo isso que Lori deve se haver. Entretanto, cabe perguntar: estaria Lori seguindo mesmo a cartilha de suas contingências? “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, 1990, p. 9). Nestas primeiras linhas da narrativa, imperceptível, já se inicia a inoculação de uma secreção venenosa no discurso confessional que se alastrará por todas as outras instâncias do texto de Lori, como uma praga. Na análise dessa infestação jubilosa, engastar-se-ão as páginas seguintes.

TERCEIRA PARTE
VIRÓTICA

Contra um sistema com tal refinamento de mecanismos de apanhamento, nada se pode. Será mesmo? Se se trata, antes de tudo, de um domínio biopolítico, talvez fosse a hora de, espertamente, lançar mão de uma *arma* – para circular pelo mesmo domínio – *biológica*. Se a astúcia da máquina capitalista produz alcances moleculares, como vimos, uma estratégia de guerra condizente a essa realidade seria a instauração propriamente de uma guerra biológica. Ataques frontais afiguram-se inofensivos, não há possibilidade de abalos em organizações combativas molares. É numa perspectiva molecular-virótica, portanto, que entendo *O caderno rosa de Lori Lamby*.

Vírus HH ou vírus LL. A saída encontrada por Hilda Hilst é virótica. A narrativa de Lori Lamby é também a narrativa do capital e de sua destruição ou derrelição motivadas pelos danos causados por um vírus. Mas em que residiria a propriedade devastadora de um vírus? Os vírus são estruturas simples, se comparados a células, e não são considerados organismos, pois não possuem organelas ou ribossomos, não apresentando, dessa maneira, todo o potencial bioquímico – no sentido de que não possuem enzimas – necessário à produção de sua própria energia metabólica. Eles são considerados parasitas intracelulares obrigatórios, pois dependem de células para se multiplicarem. Além disso, diferentemente dos organismos vivos, os vírus são incapazes de crescer em tamanho e de se dividir. A partir das células hospedeiras, os vírus obtêm: aminoácidos e nucleotídeos, maquinaria de síntese de proteínas (ribossomos) e energia metabólica (ATP).

Fora do ambiente intracelular, os vírus são inertes. Entretanto, uma vez dentro da célula, a capacidade de replicação dos vírus é surpreendente: um único vírus é capaz de multiplicar, em poucas horas, milhares de novos vírus. Os vírus são capazes de infectar seres vivos de todos os domínios (ADELBERG, E.; JAWETZ, E.; MELNICK, J. L., 1998). O vírus só adquire sua potência depois de ingressar no corpo; logo, a potência de um vírus está expressa em sua relação de acoplamento à célula que invade.

A esta altura, poder-se-ia perguntar: mas qual é a pertinência das informações expostas? Ora, proponho entender a estratégia ficcional de Hilda Hilst como criação de um “vírus” e instalação do mesmo em pontos estratégicos da máquina capitalista. Vejamos em que medida isso se verifica e se sustenta. A narrativa de Lori não poderia ter lugar em outro contexto que não fosse o do capitalismo: não é a menina quem diz “Tudo isso que eu estou escrevendo não é pra contar pra ninguém porque se eu conto pra outra gente [...] os moços vão dar dinheiro pra todas e não vai sobrar dinheiro pra mim, pra eu comprar coisas que eu vejo na televisão e na escola.” (HILST, 1990, p. 14)? Seu texto só nasce dentro da célula capitalista, mantendo a analogia virótica. Hospedando seu delírio no sistema do capital, Lori extrai dele o que necessita para se multiplicar indefinidamente. E é justamente o que faz: inicialmente, penetra por meio da ferida exposta do mercado editorial, da produção literária comercial, do texto vendido, do escritor promíscuo às relações mercadológicas; todavia, na medida em que vai se acomodando nesse organismo, cheio de estratos, subdividido em órgãos, prolifera-se e instala aí o germe da desintegração desse corpo organizado. Qual corpo? A literatura? O capitalismo? O sexo? Tudo isso ao mesmo tempo.

Em cerca de 90 páginas, já temos uma infecção de um vírus altamente mutante por toda a parte: Lori proliferou-se em tio Abel, Corina, Edernir, jumento Logaritmo, Dedé-o Falado, Seo Licurgo, velha Cota, padre Tonhão, Juca, Sapo Liu-Liu, Pau d’Alho, bruxa Ciá, Muská, comadre Vertente e milhares de outros vírus ainda imperceptíveis, que não ganharam a inconsistente consistência dos personagens que brotam em sua narrativa. Nem Lori nem seus personagens são, por assim dizer, organismos, muito menos as anomalias que propagam pelas células que sanguessugam criam um novo organismo: a marca de sua passagem é a implantação da inconsistência na organicidade do sistema em que se instila.

A narrativa de Lori aponta para uma literatura que só pode existir instalando-se inevitavelmente no estado de situação. Essa constatação nos

permite a aproximação da discussão sobre *O caderno rosa de Lori Lamby* à oitava tese de Walter Benjamin em “Sobre o conceito de história”, em que o filósofo assevera a necessidade de criar um conceito de história que corresponda ao estado de exceção em que se está vivendo e esse será o surgimento de uma luta forte contra o fascismo:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, *perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeira estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso*, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável. (BENJAMIN, 1986, p.226, grifos meus)

É impossível produzir teoria ou literatura sem dialogar com as linhas de força do capitalismo. Se nas sociedades precedentes, Deus era a equivalência geral, hoje é o dinheiro. E ele é imanente. Entender uma época é entender sua polarização, que, atualmente, se complexificou, é bem verdade, dada a dissolução dos rostos em um regime pós-significante. Uma literatura potente tem o desafio de ser cosmológica como o capitalismo. Só é possível combater o capitalismo com mais imanência ainda. Como lidar com a palavra de ordem que apanha tudo imanentemente? Está-se diante da própria impotência? Solução possível: aumenta-se ainda mais a variabilidade, produzindo linhas de fuga metamórficas, produzindo, como Benjamin propõe, um verdadeiro estado de exceção.

O estado de situação, a sina edípica que nos obriga a ricochetear sempre, a sempre cair na malhas do espetáculo da tragédia moderna – não cabe a nada disso a qualidade de um destino inelutável. Tudo se erige pelo silenciamento de uma máquina desejante. Mas o desejo enquanto possibilidade revolucionária ainda está aí, percorrendo o organismo social. A máquina desejante é a que procede por emissão de fluxo e corte entre máquinas. Mesmo o corpo social é

máquina desejante, na medida em que opera segundo esse critério. Mas está-se diante de uma máquina extremamente empobrecida em termos potenciais: trata-se de uma máquina que estabelece leis incorpóreas para dar ocasião às emissões de fluxos e aos cortes, uma máquina em que já se instaurou o juízo de Deus. A máquina desejante livre, por outro lado, procede por emissões e cortes disjuntos, desarranjados de um princípio que os conduza que não o desejo de fazer conexões:

“Isto funciona por toda a parte: umas vezes sem parar, outras descontinuamente. Isto respira, isto aquece, isto come. Isto caga, isto fode. Mas que asneira ter dito o isto. O que há por toda a parte são mas é máquinas, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com suas ligações e conexões.” (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p. 3)

Com efeito, pode-se entender que *O caderno rosa de Lori Lamby* é um livro de máquina desejante, as coisas estão acontecendo. Se se pensa na perspectiva do juízo de Deus, tem-se acontecimentos escandalizantes, assombrosos. Se se pensa na perspectiva da máquina desejante, as coisas estão se sucedendo e isso é tudo.

A máquina desejante já está no capitalismo. O dinheiro é o pretexto sobre o qual se rebatem todas as metamorfoses, todas as trocas em um regime significante ou mesmo pós-significante (que é composto pela proliferação de micro-regimes significantes). O que Lori faz é troca permanente, é desejo, mas não o desejo domesticado – e, se o é, é-o apenas no começo, o gatilho social de projeção errática rumo ao desejo marcado pelo devir metamórfico – e não se nega a nada: quer trocar com dinheiro, quer trocar o que escreve por dinheiro que vai ser trocado pela boneca da Xoxa, mas quer trocar também a verdade com as n... não verdades possíveis e impossíveis, quer trocar a vítima pelo culpado e o culpado pela vítima e depois destrocá-los e trocá-los de novo, quer trocar o diário pela ficção própria, que se troca com a ficção de outro autor, ou de n... autores, gênios, bastardos ou vendidos, que trocam a genialidade pela concessão

mercadológica ou que trocam o sucesso pela bastardia e... e... e... Lori não é senão uma máquina desejante, que vai querendo e que não arrefece, não se estaciona. Aqui se vê o afastamento do “é” em benefício do “e”: não é isto, não é aquilo: isto e aquilo. A máquina desejante reassume o plano de imanência, sem juízo de Deus. Não há padres por ali. E, se os há – padre Tonhão –, eles estão igualmente empenhados na avacalhação positiva característica do devir, na desatmosferização de seriedade que corria pelos ares do *socius* edípico, condenado, encarcerado a viver seu martírio um milhão de vezes. A máquina desejante já está no capitalismo, como se disse, mas domesticada, administrada. O que Lori faz é agrandar a legião profusa e difusa do desejo, estabelecendo tantas conexões a ponto de romper com o diagrama que agenciava os desejos esquematicamente. Abole-se a imagem do diagrama: tem-se um caudal de *demos*.

Como se contrapor? Assumindo o plano de imanência. A palavra de ordem é sentença de morte. Combate-se perdendo o medo de morrer. É preciso perceber-se no agenciamento, avaliar em quais elementos de sua estrutura reside a potência da fuga e colocar-se esquizamente nas coordenadas do movimento de desterritorialização. E é confundindo, saltando, “entendendo mais ou menos”, Lori vai ao encontro da *língua* e de encontro à mesma:

Depois ele quis passar a língua em mim, e a língua dele é tão quente que você não entende como uma língua pode ser quente assim. Parecia a língua daquele jumento do meu sonho, da história que o senhor mandou. Sabe que eu estou fazendo uma confusão com as línguas? Não sei mais se a língua do Juca foi antes ou depois da língua daquele jumento do sonho. Mas será que essa é a língua trabalhada que o papi fala quando ele fala que trabalhou tanto a língua? (HILST, 1990, p. 71)

A língua como arquivo, como a língua trabalhada do pai de Lori, a nada serve senão para a produção de mais delírio de rigor, de separação. O *caderno rosa de Lori Lamby* é, ironicamente, dedicado “À memória da língua”. Ora, e para quê isso aponta? Ao que parece, a um abandono da língua, que agora aparece apenas como memória. Lori, ao contrário, metamorfoseia a trabalhada língua do

pai em sua língua literal, que sai lambendo a tudo e a todos. Paralelamente, o trabalho com a língua escrita que tem é, antes, um anti-trabalho, operado pela anti-memória de seu devir. Lori não deve nada a tradição alguma, a unidade discursiva alguma, ao arquivo morto por meio do qual nos arrastamos corriqueiramente em linguagem. A língua já começa desterritorializada pela própria “confusão” que Lori reporta. Aqui, não se fala mais de língua como um sistema de comunicação, mas como o instrumento que Lori usa para “experimentar” um determinado mundo de relações. A anti-memória do devir de Lori não é nem mesmo capaz de situar onde termina a língua como memória e onde começa a língua com o funcionamento intensivo que propõe: Juca, o vizinho com quem anda trabalhando a língua, chama-se, em verdade, José de Alencar – “te mando o endereço do Juca: R. Machado de Assis, 14. E o nome do menino é José de Alencar da Silva” (HILST, 1990, p. 68) – e a menina não sabe se a língua dele veio antes ou depois da do jumento, ou seja, se veio antes ou depois da língua que surge em seu caderno, uma língua que, nesses termos, excede o limite do que se chama de humano.

A língua desterritorializada é um dos determinantes de uma literatura menor, para Deleuze e Guattari. Além disso,

[...]uma literatura menor ou revolucionária começa por enunciar e só vê e só concebe depois (“A palavra, eu não a vejo, eu a invento”). A expressão deve despedaçar as formas, marcar as rupturas e as ramificações novas. Estando despedaçada uma forma, reconstruir o conteúdo que estará necessariamente em ruptura com a ordem das coisas. (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p. 43-44)

O vírus Lori Lamby se instala na língua e, ao que ela era, só pode dar um aceno de despedida. A menina continua com a língua, mas seu “entender mais ou menos”, seu bloco de devir infância, arruina as formas, coloca tudo em relação com tudo, espicaça a ordem dos estratos, conjura a unidade. Mas não é por ardil nem por maldade: a compreensão parcial da menina é a chave para criar um novo agenciamento para resolver problemas cujas saídas lhe estão sendo barradas.

Um pontapé na forma, uma confissão que a é não sendo, torna-se o ponto de partida para tumultuar toda a ordem dos conteúdos expressos em sua narrativa.

Se se atua em um cenário de cartas marcadas, resistir passa, de alguma forma, pela arte de jogar com isso. É isso que veremos em minúcia nas seções seguintes, o percurso de alastramento do vírus LL sobre os monumentos da barbárie erguidos pela organização capitalista.

2.1. A destituição do mecanismo de confissão

Ao mencionar a *História da sexualidade*, de Michel Foucault, vimos de que maneira o mecanismo de confissão e o dispositivo de sexualidade compõem a base sobre a qual se apoia a empresa capitalista em seu cinismo desviante. E o que é *O caderno rosa de Lori Lamby* senão uma confissão? Poder-se-ia objetar: uma confissão, sim, mas que se revela falsa na medida em que viria à tona o substrato “real” sobre o qual a menina produz a ficção de sua pedófila prostituição, como o trecho a seguir deixa ver:

Eu só queria muito te ajudar a ganhar dinheirinho, porque dinheirinho é bom, né papi? Eu via muito papi brigando com tio Lalau, e tio Lalau dava aqueles conselhos das bananeiras, quero dizer bandalheiras, e tio Laíto também dizia para o senhor deixar de ser idiota, que escrever um pouco de bananeiras não ia manchar a alma do senhor. Lembra? E porque papi só escreve de dia e sempre tá cansado de noite, eu ia bem de noite lá no teu escritório quando vocês dormiam, pra aprender a escrever como o tio Lalau queria. Eu também ouvia o senhor dizer que tinha que ser bosta pra dar certo porque a gente aqui é tudo anarfa, né papi? E então eu fui lá no teu escritório muitas vezes e lia aqueles livros que você pôs na primeira tábua e onde você colou o papel na tábua escrito em vermelho: BOSTA. E todas as vezes que dava certo de eu ir lá eu lia um pouquinho dos livros e das revistinhas que estavam lá no fundo, aquelas que você e mami leem e quando eu chegava vocês fechavam as revistinhas e sempre estavam dando risada. Eu levei umas pouquinhos pro meu quarto e escondi tudo, também o caderno eu escondi lá naquele saco que tem as minhas roupinhas de nenem que a mami sempre diz que vai guardar de lembrança até morrer mas nunca mexe lá. Por que vocês mexeram lá? Mas eu já desculpei vocês. E nessas revistinhas tem as figuras das moças e dos moços fazendo aquelas coisas engraçadas. E também quando você comprou a outra televisão junto com o aparelhinho que todo o mundo lá na escola já sabe fazer funcionar, eu também ligava tudo direitinho, e vi aquelas fitas que vocês se trancam lá quando você já está cansado, de tardezinha. Eu punha baixinho as fitas. Não incomodei o sono de vocês, né, papi? E também eu peguei alguns pedacinhos da tua história da mocinha, mas fiz mais diferente, mais como eu achava que podia ser se era comigo. Tio Toninho veio aqui agora e leu e disse que eu não preciso explicar tão direitinho. 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 copieei como lembrança, porque você não ia me dar pra ler quando saísse na máquina de fazer livro do tio Lalau. É a primeira do teu Caderno Negro, né, papi? Sara logo, papi, porque eu ouvi você dizer que tem que escrever dez histórias pro teu caderno e só tem uma. (HILST, 1990, p. 78-79)

Encontra-se aí, precisamente, a robustez, a potência de Lori frente ao mecanismo de confissão. Como potência virótica, a infestação vem de dentro, do interior dos sistemas de confissão do Ocidente, na imanência do biopoder moderno. A vontade de saber, que fomenta a produção dos discursos sobre o sexo para, por meio de sua captura, instaurar uma verdade sobre o mesmo também pode ser entendida como a implantação de um regime de significante para o sexo, o que se comunicaria, ainda com Foucault, mas a *A arqueologia do saber*, ao conceito de unidade discursiva. Como criar uma verdade sobre o sexo e geri-lo se se avacalha o mecanismo de confissão, base de sua fundação? Como erguer o “robusto bastão” (HILST, 1990, p. 86) da unidade discursiva se o que se tem como base para sua ereção é uma confissão inconsistente? Destituir o organismo do biopoder a partir de dentro, “deixando falar” o devir infância que finge não conhecer o organismo do biopoder contemporâneo, de modo a “ingenuamente” destituí-lo. É desse modo que minha leitura compreende o texto-rizoma de Lori.

Trata-se de uma grande avacalhação positivada. A confissão, como já se sabe, não é senão forma de apanhar, é o lugar do aprisionamento, do agenciamento. Pôr-se em relação com o estado de exceção, que se tornou regra geral, como sugere Benjamin, é, antes de tudo, dialogar também com o sistema confessional, um dos sustentáculos do infernal espetáculo que toma lugar nos palcos da modernidade-capitalista. Nesse horizonte, pode-se ler a narrativa de Lori como articuladora de um astucioso e/ou ingênuo diálogo, tanto mais astucioso quanto mais ingênuo, ou vice-versa, com o mecanismo de confissão.

Ora, Lori trai o tempo todo a confissão. Não é um respeito à confissão, muito menos um desrespeito deliberado, mas um circular que passa inclusive por ela: Lori não se nega a nada, como na passagem a seguir, em que a menina confessa, em forma de registro no caderno que pretende tornar público, que não se deve contar a ninguém como ela viria, segundo seu relato, obtendo dinheiro,

uma vez que a tomada de conhecimento por parte de outras meninas de sua esperteza poderia prejudicá-la:

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 coisas que eu vejo na televisão e na escola. Aquelas bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xoxa. (HILST, 1990, p. 14)

Tem-se, então, o registro de uma anticonfissão confessada em sua vontade confessada de não se confessar. Mas é claro que essa confissão ainda não penetrou o domínio biopolítico de que fala Foucault. Este trecho é, em verdade, apenas uma demonstração desataviada do que quero defender. A estratégia de avacalhação do dispositivo confessional engloba um domínio bem mais complexo do que o simples jogo de dizer no caderno que seu modo de ganhar dinheiro não deve se tornar público – estranhamente, em um caderno que pretende ser publicado. Se o caminho a ser traçado envolve Foucault e a *História da sexualidade*, evidentemente é preciso tratar a confissão sob sua forma sexual. É a essa injunção analítica a que diremos sim de agora em diante.

Para aceder ao estabelecimento de um relacionamento indissociável entre a obra de Hilda Hilst e a exposição de confidências sob a forma confessional, faz-se necessário um retorno a Foucault, que, a certa altura, declara:

A colocação do sexo em discurso, de que falamos anteriormente, a disseminação e o reforço do despropósito sexual são, talvez, duas peças de um mesmo dispositivo; articulam-se nele graças ao elemento central de uma confissão que obriga à enunciação **verídica** da singularidade sexual – por mais extrema que seja. [...] Para nós, é na confissão que se ligam a verdade e o sexo, pela expressão obrigatória e exaustiva de um segredo individual. Mas, aqui, é a verdade que serve de suporte ao sexo e às suas manifestações. (FOUCAULT, 2012, p. 61, grifos meus)

A indistinção entre verdade e mentira desestabiliza o mecanismo de confissão, não se pode produzir saber com uma confissão que se desconfessa e indiscerne tais categorias. O indecível entre real e ficcional inviabiliza a

instauração dessa vontade de verdade e, por consequência, infecta e desregula essa que é uma instância fundamental da máquina capitalista.

O devir criança, aqui, parece essencial para entender sob que ponto de vista se trata essa permissividade de Lori. Retornamos, aqui, ao “Eu entendi mais ou menos” (HILST, 1990, p. 19) da menina. A potência do devir criança está precisamente na não-memória que carrega consigo, ou seja, na insciência quanto aos enfeixamentos, às sedimentações que já mencionei em outros momentos deste trabalho. A esta altura, já que nos detemos no exame da maneira como a confissão se apresenta no discurso de Lori, é possível particularizar a afirmação: Lori desconhece a confissão enquanto unidade discursiva que, como vemos, é solidária e interconectada à unidade discursiva “verdade”. Se passa por elas, é apenas do mesmo modo como se põe em circulação por todo o espectro das n... não-confissões possíveis e impossíveis.

Coloquemos em relação, por um instante, Foucault e Deleuze & Guattari. Nesse horizonte de aproximação, torna-se possível associar a civilização da confissão ao capitalismo como ponto de subjetivação. Nosso mundo de subjetividades confessadas e organizadas em grupos participa dessa “diversidade” axiomatizada, da produção de um sujeito confessado e enquadrado em um modelo de sujeito. As alteridades devem se confessar como alteridades e se inscreverem em encaixotamentos dos sujeitos diversos que nossa sociedade permite que existam desde que atendam ao imperativo da confissão e do enquadramento às categorias disponíveis e que podem vir a ser criadas. O confinamento em horizontes personológicos é uma das motivações da produção de recalque: e voltamos nós a Édipo, não por ser nosso destino fatal e inelutável, mas por alimentarmos a empresa mundial de produção de subjetividades que é o capitalismo.

Mas isso é mesmo inelutável? Talvez sim, se pensarmos na esfera do juízo de Deus; neste domínio, está-se, de fato, en-cu-rralado. Fora do juízo de Deus,

como se sabe, está a legião, o *demos*. Lori e sua narrativa, subtraídas do juízo de Deus, estão, metaforicamente, com uma vara de porcos amarrada no cu: eis aí o princípio da criação. Falemos *sério*: a criação surge justamente no desvencilhar-se dos agenciamentos, no escorregar indefinido entre eles. Não existe *sério* senão a partir do juízo de Deus, do organismo, da unidade, da redundância e da solidariedade entre estratos. Mas, uma vez cancelado o juízo de Deus, percebe-se que tudo não passa de avacalhação positiva, de encontro improvável e fortuito, de multiplicidade, dos n... sexos de Deleuze e Guattari – em última instância, de devir. E se o capital entende isso, seu pecado está não em liberar os fluxos, mas precisamente em condenar a metamorfose a sempre ricochetear sobre um equivalente geral. Esse é o ponto de inflexão que o separa de uma avacalhação positivada. A máquina capitalista é, sim, avacalhadora, mas com um componente direcional, a mais-valia. Nisso reside toda a sua perversidade, pois esse desvio condicionará a axiomática que dele advém, os agenciamentos, os estratos – as territorializações, para usar um termo caro a Deleuze e Guattari. O rebatimento de tudo sobre essas categorias esquadrihadas constitui os micro-mundos edipianizados a que se está infernalmente condenado no regime pós-significante da modernidade-capitalista.

Concentremo-nos, agora, no argumento a que dei nome, mais acima, como *avacalhação positivada*. A criação, diferindo, então, da lógica capitalista, estaria em uma esculhambação “virgem de onde”, que não ricocheteia em nenhum componente direcional: encontro de multiplicidades que mantêm a velocidade e a voltagem do devir. Se nos debruçarmos sobre *O caderno rosa de Lori Lamby* com esse pensamento, perceberemos que uma das engenhosidades de sua construção é, em verdade, a demolição da possibilidade de uma *scientia sexualis*, dada a exacerbação corrosiva do mecanismo confessional, que, contrariamente a seu funcionamento habitual, promove a inconsistência da confissão exposta no livro. A confissão de Lori não respeita o agenciamento que pressupõe sua existência, fazendo a verdade participar da mentira, o real participar do ficcional, um texto participar do outro – isso tudo, é claro, se partimos de uma perspectiva

terminológica engessada nessas unidades discursivas. Para o devir de Lori, obviamente, isso não é uma questão. Para que se analise esse ponto, convém apontar duas entradas possíveis para a realização da destituição do lugar da confissão: a primeira, pela avacalhação da confissão mesma, possibilidade já arejada pela exposição acima; a segunda, pela suspensão da confissão, dando a ver, por meio dessa suspensão, o que sobra das relações entre os corpos.

Para pôr em circulação uma síntese da primeira entrada do tema, pode-se colocar a questão: uma hermenêutica, também premissa do dispositivo de sexualidade, é ainda possível para um discurso-rizoma como o de Lori? Se a interprete dos regimes significante e pós-significantes atua por redundância, sob as formas de ressonância e de frequência, sempre no regime dos familiarismos, em que signos se ricocheteiam uns nos outros até um significante, como realizar esse procedimento, fundamental para o estabelecimento de uma verdade sobre o sexo, com um discurso confessional que não respeita o menor paradigma desse agenciamento?

Partindo, então, para o exame da segunda entrada que propus para o tema, cabe a indagação: o que a confissão de Lori diz? Em termos diretos, nada, posto que a menina não confessa sua experiência, mas parodia a confissão ao nível do discurso. Em termos indiretos, porém, é possível entender a narrativa de Lori como um índice que um leitor, dado o seu benefício de distância do texto, poderá compreender. De que se fala? Refiro-me ao diagrama do agenciamento que o livro traça, embora não se circunscreva a ele. Trata-se do diagrama da máquina capitalista. A confissão de Lori, pensada nos termos de efeito de leitura, encontrar-se-ia neste território: a gente acha que está comendo e está é dando, o sistema capitalista é uma infinita centopeia humana, um ajustado ao rabo do outro, um sendo aproveitado aqui para tirar um dinheiro e aproveitar lá, indefinidamente, indefinidamente. Isto, é claro, não participa mais da esfera do que Lori diz, mas da esfera dos juízos – ah, sempre nossos juízos... – que se podem estabelecer por meio da leitura da narrativa da mesma: um ser que caracterizamos como indefeso

está sendo abusado sem que se dê conta disso. Mesmo após o cancelamento do incômodo, após a revelação de Lori que não se tratava de experiência, mas de discurso, essa delação da menina a respeito de seu discurso ficcional não anula a analogia que seu texto inevitavelmente já deflagrou: Lori era abusada pelas relações monetárias, assim como as alteridades que se confessam para serem expropriadas e depois reapropriadas sob a mediação de uma imagem, de um sujeito, de uma subjetividade [“Enquanto extremidade de um corpo, a figura é o atributo não-corpóreo que o limita e o fixa: a morte é a Figura. É por uma morte que um corpo se consuma não somente no tempo, mas no espaço, e que suas linhas formam, delimitam um contorno” (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 55)]. Lori não era a alteridade confessada, mas o substrato que regulava seu pretense discurso ficcional era o mesmo – estava diretamente ligado ao componente econômico, em consonância com o que Foucault sugere para a confissão tradicional.

Aqui temos, ao que parece, uma chave de leitura interessante e perfeitamente possível sob a luz da qual podemos pensar *O caderno rosa*: submetemos tudo ao sexo, como defende Foucault ter sido o empreendimento da sociedade burguesa, tudo gira em torno do sexo, assim como as aventuras de Lori. Só que, no fim das contas, ao revelar a “verdade” – a qualidade de inventada de sua narrativa –, o sexo é destituído de seu lugar de razão de tudo; o dinheiro, todavia, não. Ora, n*O caderno rosa*, o dinheiro segue sendo a razão daquela obra, daquela menina que queria escrever para ganhar dinheiro. O sexo, na narrativa de Lori, não foi senão um encenador, um ricochete da questão dinheiro. A assertiva provocativa de Foucault, “O sexo, razão de tudo.” (FOUCAULT, 2012, p. 76), encontra, finalmente, sua verdadeira sintonia: “O dinheiro, razão de tudo.”

Por que tanta importância ao dado sexual? Era só uma brincadeirinha. Essa coisa de sexo ganhou de tal forma nossa atenção, que serviu para desviá-la do componente político e econômico que está na face oculta desse jogo de luz e sombra, do que se ilumina como lugar do desenrolar da vida e do lugar em que,

de fato, ela está a se desenrolar. O sexo, nessa perspectiva, constituiria um mecanismo de poder sutil e delicado e, materializado na confissão e na composição das subjetividades, desviaria os olhares do substrato do qual emerge essa injunção confessional. Ao criar uma simulação de confissão e suspendê-la, Hilda oferece à vista o que resta quando o sexo se suspende. O dispositivo de sexualidade, encarado nesses termos, constitui a forma terminal de um tipo de poder que, por sua vez, estaria fortemente vinculado ao componente econômico. O importante, então, estava em outro lugar?

Razão geral e tática que parece se impor por si mesma: é somente mascarando uma parte importante de si mesmo que o poder é tolerável. Seu sucesso está na proporção daquilo que consegue ocultar dentre seus mecanismos. O poder seria aceito se fosse inteiramente cínico? O segredo, para ele, não é da ordem do abuso; é indispensável ao seu funcionamento. E não somente porque o impõe aos que sujeita como, também, talvez porque lhes é, na mesma medida, indispensável: aceitá-lo-iam, se só vissem nele um simples limite oposto a seus desejos, deixando uma parte intacta – mesmo reduzida de liberdade? O poder, como puro limite traçado à liberdade, pelo menos em nossa sociedade, é a forma geral de sua aceitabilidade. (FOUCAULT, 2012, p. 83)

O trecho acima parece importantíssimo para compreender do que se fala. Trata-se de um cinismo, ao mesmo tempo, resumir ao sexo tudo. Cumpre papel importante que pensemos nesses termos para que o segredo indispensável ao funcionamento da máquina econômica seja mantido tal e qual. E, para notarmos o seu cinismo, é preciso extrair a casca sob a qual sua matriz cínica corria. Retiram-se os anteparos sexuais, que pareciam tão importantes para o funcionamento da máquina... E ELA CONTINUA FUNCIONANDO! O sexo era mentirinha, mas o resto era verdade: é no dinheiro que ricocheteia, na mais-valia, o sexo era de mentirinha, mas o motivo pelo qual ele surgiu à cabeça de Lori, não: desejo de aceder ao poder de troca, à equivalência de um regime signifiante, em que a função-dinheiro é o único meio de realização da função-metamorfose (ainda que axiomatizada), a função-troca.

Aqui, proponho uma variação da compreensão do dinheiro como função-troca na narrativa de Lori Lamby. Curiosamente, o dinheiro é a entrada por meio

da qual Lori penetra o universo das trocas. Mas seu desejo vem antes da história, se a assumirmos como a máquina desejante de Deleuze & Guattari. Se o desejo passa pelo dinheiro, se o toca, é apenas como mais uma de suas trocas possíveis. Não é à toa que o movimento da narrativa ganha desmesurada amplidão no concernente ao multiverso das trocas: Lori estabelece troca com tudo, promove metamorfose em tudo com que entra em contato – com todos os territórios com os quais realiza devir, entre os quais salta: com os gêneros textuais, com os estatutos do real e do ficcional – que são, em última análise, unidades discursivas –, troca o modelo de Lalau para o sucesso, que é sua porta de entrada para a escrita do caderno, pelo infinito, que não obedece mais a regra nenhuma, a modelo nenhum, que devém tudo e nada, que, por assim dizer, perde o organismo. Se “a morte é a Figura” (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 55), o texto de Lori, enfim, estranhamente, dá vida ao cadáver que a modernidade-capitalista vem arrastando: um vírus que reinjeta a vida.

O dinheiro é o que nossa sociedade oferece com a materialização da troca (assumámo-lo, portanto como a *função-troca* que se nos oferece); por essa razão, Lori começa com ele. Mas seu compromisso enquanto máquina desejante é com o desejo, com a metamorfose, não com o dinheiro. O dinheiro é só um meio primeiro. Se é assim, é compreensível que a menina se aferre a isso só na medida em que seu desejo, por mera casualidade, coincide com o agenciamento. A vontade de metamorfose, natural à máquina desejante, entretanto, fará irromper os movimentos de desterritorialização tão logo sua potência esquizo a solicite. Outramente dito: Lori Lamby começa trocando por dinheiro, mas, ao apropriar-se da língua, que é também um ingresso nas relações de poder e de troca, e “entendendo tudo mais ou menos”, Lori começa a fazer trocas e metamorfoses com tudo, a troca para de ricochetear no dinheiro: principia-se uma suruba de tudo com tudo. Em vez de um sistema de redundância que volta sempre à forma-dinheiro, uma coisa começa a entrar em devir com a outra, cancelando, em última análise, o rebatimento no equivalente geral, ou seja, inviabilizando a equação da metamorfose de que a máquina capitalista se assenhorava sob a forma, segundo

Marx, de D-M-D (dinheiro – mercadoria – dinheiro), já que o devir abole a interpretação, abole a metáfora e prima pela experiência. Em vez de reterritorializar-se tudo no dinheiro, as coisas começam a promiscuizar-se sem essa direção obrigatória e se, em algum momento, trilham esse caminho, é só por coincidência do caudal do desejo e essa possibilidade de materialização da metamorfose. Mas, uma vez não excedendo o regime de interpretose como é o do significante, o *casaco* pode reterritorializar-se no *linho*, ou no *chá*, ou no *café*, que pode até mesmo manter a para nós estranha equação *casaco = casaco*⁶, abolindo o enigma da expropriação expresso na equação de Marx. O desejo tem passagem pelo estado de situação, mas não se fixa nele. Lori acessa-o por meio das imagens que tem, seguindo Debord, mas logo, por inocência ou pelo que quer que seja, adentra o universo maior do qual o agenciamento capitalista não é senão uma sensibilização domesticada e que ricocheteia a metamorfose sobre um significante equivalente. Extingue-se a metáfora, que se sustentava pelo dinheiro e instaura-se o devir de tudo com tudo, a experiência-troca-infinita. Não se reterritorializa mais no dinheiro, mas tudo com tudo.

Nota mental: talvez eu esteja, como na obra de Hilda Hilst, provocando a desordem das unidades discursivas que impus a este trabalho, sob a forma de seções ou capítulos. No parágrafo precedente, já pus em circulação o Foucault de *História da sexualidade*, o Foucault de *A arqueologia do saber*, os Deleuze & Guattari de *O anti-Édipo*, os Deleuze & Guattari dos *Mil Platôs* e o Marx de *O capital*. “Respeite o rigor acadêmico, Victor. Respeite-o. Se o capítulo se dedica, como seu título sugere, à destituição do mecanismo confessional em *O caderno rosa de Lori Lamby*, que seja este o assunto de que se trata.”

Certo. Tendo me excedido, peço vênica para passar à próxima seção.

⁶ Esses são os exemplos de mercadoria oferecidos por Marx no primeiro capítulo de *O capital*, para expressar como as equivalências relativas – encontros de heterogêneos – ganharam, com o advento do ouro e depois do dinheiro, um equivalente geral.

2.2. A demolição dos muros das unidades discursivas

Do mundo adulto, Lori “entende mais ou menos”. O bloco de devir-criança instaurado pelo discurso de Lori é uma *antimemória* – “O devir é um movimento pelo qual a linha libera-se do ponto, e torna os pontos indiscerníveis: rizoma, o oposto da arborescência, livrar-se da arborescência. O devir é uma anti-memória.” (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 88). O que é a literatura? O que é a pedofilia? O que é um autor? O que é uma confissão? O que é uma narrativa? O que é um poema? O que é o imoral? O que é a ficção? O que é a realidade? Só responde inequivocamente a essas perguntas quem já deixou o poder dos estratos apanhar demasiadamente sua imanência. Não é o caso de Lori. Para a menina, enquanto bloco de devir-criança, não existe senão o desejo. Os estratos, os agenciamentos, as unidades discursivas – tudo isso é uma máquina construída em torno do desejo, uma domesticação do desejo. Mas basta a involução⁷ que busca o desejo em sua caudaliosidade para fazer toda a casca que se lhe tentou dar fremir e sulcar. Esta foi, segundo defendo, a manobra de Lori. Para melhor compreender o que postulo, elejo, por ora, Michel Foucault como interlocutor.

Que estratos é preciso isolar uns dos outros? Que tipos de séries instaurar? Que critérios de periodização adotar para cada uma delas? Que sistema de relações (hierarquia, dominância, escalonamento, determinação unívoca, causalidade circular) pode ser descrito entre uma e outra? Que séries de séries podem ser estabelecidas? E em que quadro, de cronologia ampla, podem ser determinadas sequências distintas de acontecimentos? (FOUCAULT, 2012, p. 4)

como especificar os diferentes conceitos que permitem avaliar a descontinuidade (limiar, ruptura, corte, mutação, transformação)? Através de que critérios isolar as unidades com que nos relacionamos: O que é uma ciência? O que é uma obra? O que é uma teoria? O que é um conceito? O que é um texto? (FOUCAULT, 2012, p. 6)

⁷ O plano de consistência poderia ser nomeado de não-consistência. É um plano geométrico, que não remete mais a um desenho mental, mas a um desenho abstrato. É um plano cujas dimensões não param de crescer com aquilo que se passa, sem nada perder de sua planitude. E, portanto, um plano de proliferação, de povoamento, de contágio; mas essa proliferação de materiais nada tem a ver com uma evolução, com o desenvolvimento de uma forma ou a filiação de formas. É menos ainda uma regressão que remontaria a um princípio. É, ao contrário, uma involução, onde a forma não pára de ser dissolvida para liberar tempos e velocidades. (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 96)

As questões que fiz no parágrafo precedente encontram correlações com as questões postas por Foucault. *A arqueologia do saber*, de Michel Foucault, encarregou-se de acessar o arquivo do Ocidente e entender em que princípio infundado estava assentado o que denominou *unidades discursivas*. E descobriu: fundavam-se em menos que nada. Mas o que seria exatamente uma unidade discursiva?

a história de um conceito não é, de forma alguma, a de seu refinamento progressivo, de sua racionalidade continuamente crescente, de seu gradiente de abstração, mas a de seus diversos campos de constituição e de validade, a de suas regras sucessivas de uso, a dos meios teóricos múltiplos em que foi realizada e concluída sua elaboração. (FOUCAULT, 2012, p. 5)

Uma descrição global cinge todos os fenômenos em torno de um centro único - princípio, significação, espírito, visão do mundo, forma de conjunto; (FOUCAULT, 2012, p. 12)

Tratava-se de nada menos que de uma metafísica. Os enunciados são fatos discursivos, mas a maneira como estão organizados, reunidos, cindidos – toda a categorização que tem a pretensão de dirigi-los e agrupá-los em unidades constituem a trapaça. Entende-se o confinamento dos fatos discursivos em organizações bem contornadas como uma vontade deliberada de conter a diáspora que, por excelência, constitui os acontecimentos. Com ecos de um modelo de sociedade disciplinar, sobre a qual se falou anteriormente neste trabalho, as *unidades discursivas* afluem juntamente à sociedade do controle – é por isso que Luís Eustáquio Soares (2013) prefere entender o modelo de sociedade contemporâneo como a de um *controle integrado* – organizando e gerindo os discursos. A tradução de um modelo que libera os fluxos de um lado e organiza-os de outro, como o máquina capitalista, bem como a formação das subjetividades encontra correlato na formação das unidades discursivas, podendo ser expressas por uma fórmula geral: surge uma vontade de saber, que é concretizada na coleta permissiva dos fluxos; produz-se saber sobre os fluxos, categorizações, identidades para os fluxos; oferece-se um rol de subjetividades aos quais os indivíduos podem aceder para participar da engenhoca capitalista.

Na esteira desse pensamento, é procedente a afirmativa de que o mesmo ocorre aos discursos. Desse modo, pouco a pouco sobrevêm as cristalizações de conceitos, as formas de conjuntos, as univocações.

Na primeira seção deste trabalho, rechacei a postura de alguns estudos que se aplicavam em defender um ou outro lado de dicotomias como “concessão” ou “gênio”, “produto” ou “arte”, “sério” ou “comercial”. Agora, com Foucault, pode-se inferir a razão: não seriam também essas categorias sedimentadas, unidades discursivas a partir das quais deliramos e tentamos compreender torrentes de fluxos? Tais oposições não parecem conduzir a narrativa de Lori. E aqui voltamos ao “entendi mais ou menos” (HILST, 1990, p. 19), ancoragem da narradora em seus sobrevoos por tudo o que a rodeia. A narrativa de Lori excede os binarismos, não opera por meio deles.

A estratégia de Foucault é semelhante. Ao suspender, para os fins de seu exame, as unidades do discurso, percebe a pouca razão de ser delas. Feita a devida relação das unidades discursivas com o modelo de agenciamento de fluxos manobrado pelo capitalismo, já é possível entrever aonde quero chegar ao aproximar Lori e essa obra do filósofo. Seguindo o rastro virótico de Lori, minha proposta está inscrita em uma perspectiva de minagem do sistema que passa, entre outras insídias, pela amotinação das unidades discursivas, que acedem a um estágio de indiferenciado, de não comportado por enfeixamentos. Em que medida essa leitura pode ser sustentada? Para começar, se nos inscrevemos em um horizonte de termos literários, pode-se colocar a questão: qual é o gênero do amontoado de palavras escritas por Lori Lamby? Trata-se de um romance? Contos? Epístolas? Poemas? Tudo isso e nada, ao mesmo tempo. Se sobrevoamos outras paragens, é possível que nos perguntemos: o texto de Lori é uma ficção? Ou é uma realidade? Resposta: nem um, nem outro. Se, agora, problematizamos a própria noção de “texto”, surge a indagação: o que é o “texto” de Lori Lamby? Por quais partes do amontoado de palavras a menina é, de fato, responsável? Que colagens foram realizadas, que entrelaçamentos são

testemunhas do surgimento do códice em cuja capa se lê *O caderno rosa de Lori Lamby*?

Mas a questão mais importante talvez ainda não tenha sido feita: teria isso real relevância para a obra? Lori é atravessada, em sua compreensão parcial, por agenciamentos diversos, por unidades discursivas diversas e, um pouco desarvorada por essa confusão logocêntrica, insciente, em última instância, de seu funcionamento por segmentação, pula de um agenciamento a outro, de uma unidade discursiva a outra, seguindo sua potência-rizoma. Com alguma perícia, damo-nos conta de que todas essas categorias gerenciadas não são senão produção, invenção – não há fundamento para esses agenciamentos, para essa metafísica das unidades discursivas, que esbarra em encarceramentos como o de continuidade, de tradição, de autor, de obra, etc. Tudo isso são fatos discursivos, sem nenhuma outra fundamentação ou outro mecanismo que os legitime.

NO *caderno rosa*, observo, ensaia-se um exercício: apagam-se os acordos. E aí? Cancela-se a solidariedade do regime significante que remete a unidade-autor (quem é o autor?) à unidade-livro (em que consiste o livro?), que, por sua vez, remete à sua relação com o de-fora (realidade ou ficção?) e que ainda nutre conexões com o domínio próprio à literatura (é um romance? Uma reunião de poemas? Contos? Diários íntimos? Cartas?) e, especialmente no caso de *O caderno rosa de Lori Lamby*, aguça ainda uma instância mais: suscetibilidade (trata-se de concessão mercadológica? Ou de gênio artístico?)

O caderno rosa de Lori Lamby prima, pouco importa se por ardil ou por inocência – não seriam essas categorias também outra armadilha de um logocentrismo? –, pelo movimento, pelo trânsito, em vez de uma fixação. Um texto que se fixa em um gênero perde sua potência perturbadora, seu veneno. Inscrever-se em qualquer unidade discursiva que seja provoca isso. As multiplicidades nunca são definidas nem definíveis. Qualquer multiplicidade causa o escândalo de sua singularidade. A narrativa de Lori, que “entende mais ou

menos” isso tudo, deflagra arranjos impróprios para o que se convencionou chamar de gêneros, o que produz a *hybris*. Mas isso não é tudo, como vimos. Abalos também são provocados à impossibilidade de estabelecer autorias, à desorganização dos estatutos do real e do ficcional, do discurso narrativo e da experiência vivida – Lori foi pedofilada? A rigor, não. Não pelos homens presentes em sua narrativa. Mas e pelo estado de exceção que é regra geral? Quando se desloca a questão para essa esfera, o indecível começa a participar da polêmica. Isto porque, no campo de indiscernibilidade que se instaura, não se pode mais dizer nem que sim, nem que não. Lori é tanto mais vítima das situações quanto mais é culpada, na medida em que participa de tudo ativamente, movida por suas inclinações ou, pelo menos, não estando a contragosto no que acaba por fazer. A máquina capitalista a pedofilou? Mas ela mesma quem quis escrever seu caderno. Onde se alojar a pedofilia da obra? No texto de Lori ou na estrutura que a circunda? Se se considera a segunda hipótese, então não estaríamos todos nós sendo pedofilados, Lori sendo apenas um índice de um coletivo geral e indefinido?

O engessamento dos fatos discursivos sob a carapaça das unidades de discurso participa de um regime de significante (seja significante, seja pós-significante) segundo o qual se estabelece uma origem, uma verdade *a priori* sobre cuja base se desenvolvem todas as outras noções. Esses mecanismo é responsável por todo o caráter redundante desses regimes de signos. São imagens das coisas, coberturas mortas sob as quais o que existe deve estar investido para começar a estabelecer as domesticadas relações de troca que esses enfeixamentos proporcionam. As unidades discursivas e as subjetividades são sintomas de uma repugnância singular em pensar a diferença, os afastamentos e as dispersões, em desintegrar a forma tranquilizadora da imagem, a figura morta, os cadáveres com os quais nos relacionamos, a proposta edípica de um familiarismo conceitual, que barra o devir. Mas Lori realiza um movimento singular: ingressa pela unidade discursiva – quer escrever um *livro* – e, insciente de todas as convenções e de todos os discursos que se solidarizam para fazer surgir um *livro*, Lori aguça uma máquina desejanse, que opera por cortes e

conexões: há apenas o caudal, a torrente, que vai sendo cortada e/ou autorizada esquizofrenicamente. Encarado dessa maneira, o fato de Lori ser uma criança é de extrema importância para a construção do bloco de devir da narrativa. Não é por vontade anárquica deliberada, não é por crítica ao sistema, não é pelo desejo de subversão que Lori promove a bagunça geral de que o leitor é testemunha: deve-se isso a sua ignorância relativamente a essas hierarquias do discurso social, ao ingresso apenas parcial de Lori nesse universo, o que lhe permite uma flutuação por essas categorias que talvez um narrador adulto, já devidamente pleno de cristalizações, não atingiria, ou então atingiria apenas por um esforço racional e refletido, o que não parece ser o caso de Lori. É essa anti-memória do bloco de devir criança o que lhe permite “entender mais ou menos” os mecanismos com os quais está se havendo. Sua candura é o que promoverá jubilosamente, a sujeira de tudo por tudo, a instauração da lambança, a avacalhação positivada – a *hybris*, em última análise.

Nada há de legítimo, sob esse ponto de vista; não há senão bastardias. E, cancelado o falso rigor que organizava as legitimidades, por que não – por que não metamorfosear em uma suruba indefinida todas as bastardias? Romance bastardo, diário íntimo bastardo, real bastardo, ficção bastarda, mercado bastardo, literatura bastarda, genialidade bastarda, oportunismo bastardo... Liquidifiquemo-los e liquidifiquemo-nos juntamente. Hibridizemos, produzamos alianças, pactos, a partir das bordas anômalas do que não nasceu de matrimônio algum, de rigor engessado algum.

Podemos, agora, seguir Foucault, que propõe como primeira suspensão a ser realizada a noção individualizada de livro. Em que consiste o livro *O caderno rosa de Lori Lamby*? Existe mesmo uma unidade que o delimita e que assegura seu caráter uno? Os discurso que se cruzam ali parecem transbordar essa síntese acabada que se convencionou chamar de *livro*. Se queremos mesmo nos ater a esse detalhe, podemos iniciar uma rápida investigação partindo da página dedicada à epígrafe. A epígrafe é considerada um elemento paratextual, na

medida em que está presente no códice publicado, mas não faz parte, a rigor, da obra, embora seja fruto da decisão e da escolha do autor. Pois bem, Lori invade também essa página além-texto e interage com a epígrafe de Oscar Wilde que introduz a narrativa, comentando-a:

“Todos nós estamos na sarjeta,
mas alguns de nós olham para as estrelas.”

Oscar Wilde

E quem olha se fode.

Lori Lamby (HILST, 1990, p. 7)

Não somente esta epígrafe é profanada, mas também a epígrafe que introduz “O caderno negro”, enviado por tio Abel. Lori intervém, portanto, em uma narrativa que não seria sua e até mesmo tio Lalau – seria mesmo tio Lalau? – propõe uma intervenção na epígrafe:

“Seu pênis fremia como um pássaro”
(D.H. Lawrence)

Hi, hi!
(Lori Lamby)

Ha, ha!
(Lalau) (HILST, 1990. p. 37)

Em seguida, podemos colocar outra questão: quem escreve o caderno? Lori divide a autoria com seu pai e com tio Abel? Quem é o autor de quê? Onde está situada a ficção de Lori e a “verdade” de sua vida (que, para nós, é também uma outra dimensão da ficção do livro)? Os textos de tio Abel são textos de seu pai, que também está na história e que também está na “vida real” de Lori. O que o pai de Lori realiza de fato em cada um desses domínios e o que é invenção da menina? Todas essas são questões geradas no seio de uma perspectiva de agrupamentos em unidades discursivas facilmente identificáveis. Repitamo-las:

1. Quem escreve o caderno? Lori divide a autoria com seu pai e com tio Abel? Quem é o autor de quê? – reporta à unidade discursiva do *autor*.

2. Onde está situada a ficção de Lori e a “verdade” de sua vida? O que o pai de Lori realiza de fato em cada um desses domínios e o que é invenção da menina? – reporta às unidades discursivas das sínteses que se reúnem sob o nome do *real* e do *ficcional*.

À luz dessa zona de territórios discursivos, o livro não apresenta resposta que satisfaça a esse tipo de indagação. Por quê? Ora, talvez porque seu motor interno não opere segundo esses recortes de descontinuidade marcados pela castração, debatendo-se em seus abrigos logocêntricos, ricocheteando sobre eles, cheios de Édipo. O discurso de Lori, ao contrário, espraia-se indefinidamente em toda a sua potência, na medida em que não se encerra em nenhum desses agenciamentos, o que não significa dizer que não passe por eles, como já se disse, mas que circula e os faz participar de seu movimento turbilhonar

A dimensão do inacabado é também um ponto a ser averiguado. O caderno, enquanto objeto material nas mãos de Lori, perde sua já descontínua continuidade a partir da página 77 (1990), quando, após o registro de uma carta de Lori a tio Abel, a menina diz, no parágrafo seguinte: “Não tenho mais meu caderno rosa. Mami e papi foram para uma casa grande, chamada casa pra repouso. Eles leram o meu caderno rosa.” (HILST, 1990, p. 77). O livro que nos chega às mãos, entretanto, é testemunha de uma breve continuação do discurso de Lori – desta vez, sob a forma de cartas endereçadas a seus pais e a tio Lalau, além de três histórias que comporiam, segundo a menina, o começo de um caderno de histórias para crianças. Recoloco a questão: o que é o caderno rosa de Lori Lamby? Vai até a página 77 (1990) ou até a página 87 (1990)? E, aqui, mais uma vez, retornamos ao questionamento propulsor da empresa foucaultiana – qual seja, a problematização da unidade discursiva *obra*.

Lori não rejeita as unidades, mas passeia por elas, retira delas o princípio que serve para seu movimento, caminhando depois, entretanto, rumo a outras paragens, em que não pode dar a essas entidades senão um aceno longínquo...

2.3. O superaquecimento da máquina capitalista

O que temos na narrativa de Lori Lamby, em termos de estrutura textual, é simples: o pai de Lori, ainda que a contragosto, quer produzir um texto que agrade ao editor Lalau e Lori, por sua vez, afirmativamente, quer participar da mesma empresa do pai, ajudando-o. Mas só aparentemente essa narrativa trata da sujeição ao modelo de mais-valia que parece abraçar, nesse caso, a literatura.

Com exceção dos esbravejos eventuais que ouvimos do pai de Lori, por meio da narrativa da filha, advindos da insatisfação do escritor quanto ao que deve fazer, quase nada é crítica em *O caderno rosa de Lori Lamby*. Algo, no entanto, agita-se ali. É que, em *O caderno rosa de Lori Lamby*, tudo é enunciação. É tanto mais potente quanto menos passa por uma crítica social, econômica. O que, então, opera a desmontagem do agenciamento capitalista de que participa? A enunciação impuramente pura que adquire velocidade para fazer tudo fugir, para que as engrenagens comecem a avariar a si mesmas. O pai ainda critica; Lori, ao contrário, diz sim e “entende mais ou menos” – e esse entendimento parcial é o suficiente para fazer tudo exatamente do jeito que querem, mas numa velocidade que opera ao contrário da ordem.

A potência desconcertante contida em *O caderno rosa de Lori Lamby* promove um verdadeiro *bouleversement* não apenas no âmbito da narrativa, mas também na própria organização capitalista do entorno da narradora mirim. Essa desmontagem e esses deslocamentos provocados pela narrativa de Lori, em paralelo às meditações de Deleuze e Guattari contidas em *Mil Platôs*, especialmente em seu volume V, fizeram-me pensar na possível aproximação da noção de *máquina de guerra* e da produção do fora do Estado e a estratégia textual adotada por Hilda Hilst nesse primeiro texto da trilogia obscena.

Retomando Deleuze e Guattari: os filósofos entendem o capitalismo como uma axiomática mundial:

o que distingue uma axiomática de todo o gênero de códigos, sobrecodificações e recodificações: a axiomática considera diretamente os elementos e as relações puramente funcionais cuja natureza não é especificada, e que se realizam imediatamente e ao mesmo tempo em campos muito diversos, enquanto os códigos são relativos a esses campos, enunciam relações específicas entre elementos qualificados, que não podem ser reconduzidos a uma unidade formal superior (sobrecodificação) a não ser por transcendência e indiretamente. Ora, a *axiomática imanente*, nesse sentido, encontra nos campos que atravessa *modelos ditos de realização*.(DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 153)

Após discorrerem em diversos platôs sobre a axiomática capitalista e a maneira como esta se apropria dos fluxos, quaisquer que sejam, tendo em vista a produção de mais-valia e a realimentação do sistema, Deleuze e Guattari culminam no desenvolvimento de uma proposta afirmativa para lidar com essa dinâmica esquizofrênica: surge aí a noção de máquina de guerra.

Parece evidente que a enunciação da obra, seu substrato de onde surgem todas as vozes, é a dinâmica capitalista, uma vez que tudo o que acontece está ancorado no princípio dinheiro – a própria narrativa, aliás, surge da vontade de Lori de conseguir dinheiro para comprar os artigos que seu desejo infantil domesticado almeja e para ajudar seu pai, que pretende escrever algo que lhe renda algum dinheiro. É a partir do de-dentro da estrutura capitalista, porém, que surge Lori, alisando o espaço estriado, ordenado, previsto, o encontro do discurso-prostituta com o corpo-criança produz um devir insólito, inédito, desedipianizado, sem trauma, não previsto no ordenamento, não reconhecido por ele, singular. Eis então onde começa uma nova velocidade, um movimento incerto, que se traduz em outros níveis. O metamorfoseamento da narrativa, que salta de um gênero a outro, que incorpora textos de outras autorias, que questiona até mesmo a noção de autoria, a narrativa que se agarra tão fortemente à própria equação capitalista D-M-D (dinheiro – mercadoria – dinheiro), em um primeiro momento, mas que, ao mesmo tempo, ultrapassa as trocas mediadas pelo dinheiro e excita a troca de tudo com tudo, como já se disse, faz a equação falir pelo choque contra o corpo da criança insciente. Na verdade, a equação é o acesso imediato que a menina tem, por meio do arquivo de sociedade com o qual já teve contato, da potência da

metamorfose – metamorfose domesticada, é bem verdade, mas, feliz ou infelizmente, a potência de troca, metamorfose a que se tem acesso. O dinheiro é a forma que, nessa modernidade-capitalista, oferece-se como a materialização da troca, por isso Lori começa com ele. Mas seu compromisso enquanto máquina desejanter é com o desejo, com a metamorfose, com o devir. O dinheiro é só um meio primeiro. O gozo da menina em fazer parte daquilo tudo, em colocar-se na possibilidade da troca, a literatura que se declara comercial e que, no entanto, de palatável e de boa menina nada tem, a flutuação entre a experiência e o relato, a fronteira escorregadia da realidade e ficção, o que, a esta altura, já parece se tornar desimportante: quem escreveu o quê? Quem viveu o quê? Alguém viveu? Qual é a intenção? Concessão, divertimento, delação ou apenas *xotas na mão*?

Se “um aparelho de Estado que procede por Um-Dois, distribui as distinções binárias e forma um meio de interioridade. É uma dupla articulação que faz do aparelho de Estado um *estrato*” (DELEUZE & GUATTARI, 2002, p. 12), a máquina de guerra, por sua vez,

Seria antes como a multiplicidade pura e sem medida, a malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose. *Desata o liame assim como trai o pacto*. Faz valer um *furor* contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho. (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 12–13)

O que se encontra nas cerca de 90 páginas do livro é a narrativa de uma menina que quer fazer exatamente o que soube ser o esperado, a produção de um livro que agradasse ao editor e ao público e o modo como, malgrado sua aparente vontade de pertencer a isso, opera o desmoronamento de toda a estrutura pelo absurdo, pelo aumento da entropia do sistema e pelo não previsto de seu discurso. Não há ressentimento, não há busca de reparação, a máquina de guerra não opera pelos binarismos nem por estruturas edípicas.

Lori entende toda a estrutura que a cerca como os meios de que dispõe. Sem trauma, sem vitimização, então, assume uma postura de que tudo é inocente,

a começar por ela mesma e a terminar por todo o mercado do qual deve participar – prostituindo-se, no território ficcional, mercadologizando seu corpo, e escrevendo a história que querem que escreva, mercadologizando a literatura. Todos são inocentes e o dinheiro é bonzinho. Nessas circunstâncias, não lhe resta outra coisa senão “dar um presente pro dinheiro. E um bonito presente pro dinheiro é fazer ele se encostar na minha xixiquinha” (HILST, 1990, p. 76). Esse deslizamento tira da suposta inocência de tudo uma acusação todavia pior e tem, seguramente, uma finalidade e um efeito: trata-se de um procedimento ficcional, que entendo como um *fazer a máquina superfuncionar, superaquecê-la*. Caracterizar-se-ia, contrariamente a uma crítica, a um “sim” desmesurado às condições do sistema, em vez de uma conjuração. Esse aval sem fim, estranhamente, em vez de atingir o objetivo que primeiramente se esperaria, o seguimento do estado de situação, começa, ele mesmo, a avariar a máquina, a desajustar as engrenagens da mesma, a desacoplar a potência de metamorfose que se assentava no equivalente geral e a produzir metamorfose de tudo com tudo. A epopeia capitalista, delirada até as últimas consequências, é responsável pelo amotinação de sua própria axiomática: os fluxos começam, então, a fugir, a narrativa os faz correr.

As fronteiras, nO *Caderno*, inexistem como limites: são, antes, zonas de indiscernibilidade. As autorias não se deixam bem declaradas, os textos vão se transformando uns nos outros, o que é verdade e o que é ficção não são mais a questão do que se enuncia. Extinguiram-se os binarismos: não se procede pela dicotomia vítima-algoz, Lori é tanto mais vítima quanto mais partícipe da estrutura perversa e vice-versa. Está-se diante de um texto irreduzível às categorias basadas no Um-Dois.

Lori assume tudo o que querem que ela assuma, coloca-se com tanta devoção e inocência como engrenagem que começa a superfuncionar e, ao superfuncionar, curto-circuita seu agenciamento e cria outras conexões inesperadas: surge um corpo sem órgãos. Aqui, é preciso que nos detenhamos.

Não se deve entender o corpo sem órgãos como uma forma primitiva a que se busque aceder. A produção desejante está primordialmente alojada no interior do advento social. O corpo sem órgãos é como um tesouro gerado no interior do *socius*, em vez de enterrado anteriormente nele. Tem-se acesso à graça por meio da desterritorialização do *socius*, da produção de linhas de fuga relativamente a suas aldrabas.⁸

Ao conjunto dos estratos, o CsO opõe a desarticulação (ou as articulações) como propriedade do plano de consistência, a experimentação como operação sobre este plano (nada de significativo, não interprete nunca!), o nomadismo como movimento (inclusive no mesmo lugar, ande, não pare de andar, viagem imóvel, dessubjetivação.) O que quer dizer desarticular, parar de ser um organismo? (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 90)

Ampliar as reverberações da axiomática, suas eventuais ressonâncias, colocá-la à *grande vitesse*, em vez de tentar comunicar sua própria submissão ou esbravejar contra eventuais opressores, usar a ampliação perversamente ou ingenuamente, pouco importa, afigura-se como uma maneira de escapar à submissão, ver por cima dos ombros do gigante, agigantando-o a níveis inauditos. Cria-se uma linha de fuga pelo exagero, pelo superfuncionamento. Parar de ser um organismo é liquidificar tudo, misturar tudo, tornar líquidos e indiferenciado o que se apresentava como solidez impeditiva.

Atente-se para o fato de que se acena para uma possibilidade de *saída*; não se falou em *liberdade*. O que *O caderno rosa de Lori Lamby* parece propor não é a libertação da tentaculística capitalista, mas uma narrativa que corresponda ao estado de exceção que esse modelo produz. Aqui, retorna-se a Benjamin: não se trata de fugir, mas de estar dentro de um outro modo: habitar o espaço estriado do agenciamento espalhando lampejos de liso. As noções de *estriado* e de *liso*, maneiras de ocupação do espaço pelo Estado e pela máquina de guerra, respectivamente, são propostas por Deleuze e Guattari. Para ambos, o Estado

⁸ “O CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações.” (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 74)

é estriado pela queda dos corpos, as verticais de gravidade, a distribuição da matéria em fatias paralelas, o escoamento lamelar ou laminar do que é fluxo. Essas verticais paralelas formaram uma dimensão independente, capaz de se transmitir a toda parte, de formalizar todas as demais dimensões, de estriar todo o espaço em todas as direções, e dessa forma torná-lo homogêneo. (DELEUZE E GUATTARI, 2011, p. 37)

A máquina de guerra, por sua vez, atuaria por alisamento do espaço estriado.

O espaço liso é um campo sem condutos nem canais. Um campo, um espaço liso heterogêneo, esposa um tipo muito particular de multiplicidades: as multiplicidades não métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupam o espaço sem "medi-lo", e que só se pode explorar "avançando progressivamente". (DELEUZE E GUATTARI, 2011, p. 38)

Hilda suspende os estratos, o espaço marcado pelo estriamento, e cria uma estrutura metamórfica, habita o espaço de modo liso. Essa operação torna movediça as categorias organizadas, estratificadas; atua, antes, por variações contínuas: não há mais o que é ficcional e o que é real, o que é experiência e o que é narração de experiência, o que é vítima e o que é algoz, o que é pedófilo e o que é pedofilado, o que é arte e o que é mercado, o que é concessão mercadológica e o que é gênio artístico, o que é autoria de Lori, de seu pai, de todos ou de ninguém. Trata-se de um cromatismo de intensidades e de blocos de devir que fazem o Um-Dois fugir. Não se trata de narrar a verdade; trata-se de seguir as linhas de funcionamento e de delirar elas, nelas, entre elas: narrativa-rizoma, narrativa-nomadológica.

A velocidade impressa pelo devir criança e pela voltagem que esse devir confere à narrativa despedaça as formas, delata indiretamente seu funcionamento e produz, seja por inocência, seja por ardil, seja pelo próprio movimento esquizo, ramificações novas, novos desdobramentos, constrói conteúdo e expressão que desparticipam da ordem das coisas. Hilda e Lori estão de mãos dadas ao capitalismo: não por complacência, mas porque querem usá-lo a seu modo, querem fazê-lo servir a seus diabolismos. Concessão, dilema artístico, prostituição, dinheiro, confissão, tudo isso participa do movimento aparente de O

caderno rosa. Seria esta a oportunidade, entretanto, de arrolar os funcionamentos desses elementos na obra, em vez de procurar-lhes um sentido. Um olhar atento perceberá que esses índices atuam como os pontos da fissura, os ponteiros do movimento turbilhonar, os pontos de desparafusamento do estado de situação. Os elementos cuja velocidade será aumentada, cuja proporção será alargada e que operarão o superaquecimento da estrutura. Tudo isso está espalhado por toda a narrativa, mediando sua existência. Mas não é preciso ir muito longe analiticamente para perceber que esses temas não estão em parte alguma e que não funcionam como deveriam: a narrativa as faz correr, fugir, descaracteriza-as, faz um uso perverso e novo dessas engrenagens: curto-circuita-as e as põe em funcionamento com outros elementos.

Sabe-se que a máquina de guerra serve-se de um regime de signos contra-significante e que

Nessa semiótica [...], a linha de fuga despótica imperial é substituída por uma linha de abolição que se volta contra os grandes impérios, atravessa-os ou os destrói, a menos que os conquiste e que se integre a eles formando uma semiótica mista. (DELEUZE E GUATTARI, 2011, p. 70)

O *caderno rosa* parece manter afinidades com o regime contra-significante, nesse sentido. Não se trata exatamente, porém, de uma máquina erguida para opor-se, trata-se de valer-se do significante, mas erigido contra ele mesmo. Esse princípio de orientação para compreender a estratégia ficcional da narrativa de Lori é indispensável para aproximá-la ao pensamento de Benjamin, que aponta a necessidade de criar concepções que não partam de um assombro contra o fascismo, se entendemos a axiomática capitalista como uma organização dissipada do fascismo. O pai de Lori ainda traz em si algum germe de assombro e de oposição em relação à estrutura que o cerca; quanto a Lori, não demonstra espanto algum, sua narrativa não é ressentida, traumatizada: acerca-se mais, portanto, da proposta benjaminiana, produz uma narrativa do estado de exceção.

O capitalismo, como se disse, constitui uma grande axiomática que *agencia* os fluxos. Relembrando, um agenciamento é “um conjunto de singularidades e de traços extraídos do fluxo — selecionados, organizados, estratificados — de maneira a convergir (consistência) artificialmente e naturalmente: um agenciamento, nesse sentido, é uma verdadeira invenção.” (DELEUZE & GUATTARI, 2002, p.88). O que venho defendendo é que o texto de Lori atua intensivamente no agenciamento de que participa. O funcionamento do agenciamento só passa a um uso intensivo quando, desmontando-o por ultrapassagem do mesmo, é possível perceber a natureza de suas ligações. Os personagens de *O caderno rosa de Lori Lamby* são todos parte de uma grande empresa capitalista, tornados indiscerníveis, por vezes, entre mercadoria e consumidor. Este é, pois, o embaralhamento que, proliferado, ampliado, alargado, operará a primeira volta do parafuso, que desencadeará a movência da estrutura e o seu desarranjo. A primeira característica dessa proliferação é o desbloqueio de uma situação que antes parecia marcada por sua inexorabilidade, pela falta de maneira de lidar com ela em sua implacabilidade. Essa implacabilidade é percebida pelo pai de Lori, que se sente encurralado pelas exigências a que deve se submeter. Lori, porém, é testemunha de uma outra lei, não entende a estrutura como uma limitação, mas como possibilidade de atuação. E, em sua insciência, vai varrendo tudo por onde passa.

Conclui-se, desse modo, que só há opressão do ofício do escritor na medida em que esse se compreende como fora da máquina capitalista, só é possível uma literatura acusatória, delatária e baseada na crítica sob esse ponto de vista. A estrutura não é piramidal, não se deve compreendê-la como algo que subjuga: ela procede por contiguidade e não por altura e distância. Ela está em nós e é agitada na nossa própria paisagem: somos todos tão sujos quanto ela, não é possível atuar fora dela. Aponta-se a premência, seguindo Benjamin, da criação de uma maneira de narrar que condiga com o estado de exceção em que

se está: só assim é possível produzir a possibilidade do fora, alisar o espaço estriado.

O segredo de *O caderno* é que a própria Lori é também uma capitalista, ela própria encantada pelo fetiche da mercadoria, como índice do sistema de trocas. Não existe opressor e oprimido, não há Um-Dois – abolição dos binarismos. A máquina de guerra, nos termos que proponho para Lori, não estaria caracterizada obrigatoriamente pelo embate, pela crítica, pela batalha que se oporia ao poder. Tratar-se-ia de uma operação mais sutil: uma implosão de desmontagem, um apropriar-se dos elementos redirecionando-os, liberando seus fluxos, promovendo a variação constante desses elementos, mais do que uma declaração de guerra. Fala-se do caráter sub-reptício quase necessário a empreendimentos dessa natureza.

Em *O caderno rosa*, o imperativo de produzir uma obra de fácil deglutição não suscita a crítica de Lori, mas torna ainda mais forte sua vontade de participar das regras propostas por tio Lalau, que não serão senão um processo para conseguir dinheiro, para conseguir poder de troca e de metamorfose – domesticado, como se disse. Por um lado, o movimento e o desejo estão presos por toda a teia de aranha que os subsume, pela axiomática mundial que o condiciona e está sempre, na narrativa, vinculada ao dinheiro: o editor, a prostituição, o mercado, a televisão e os produtos anunciados por ela; por outro lado, vai passar por essas linhas com uma expressão nova, deformando os conteúdos, desacoplando as trocas do ricochete no equivalente geral, associando tudo a tudo, implicando tudo em tudo, desterritorializando e reterritorializando tudo em tudo, caminhando rumo à imanência, trazendo à tona o caráter da máquina capitalista de moduladora de um desejo infinito e polimorfo, metamorfoseante e que o desejo as desorganiza porque tem uma potência irrefreada: as máquinas não passam de agenciamentos de desejo, de encarceramentos para o desejo que corre selvagem. Basta engordar o desejo para desfazer os agenciamentos, para que eles não se sustentem, para que a máquina se avarie por causa do próprio

elemento que tenta esquadrihar. Esse mecanismo torna muito mais potente a máquina de guerra, mais do que se contedizasse uma crítica ao capitalismo. Conta-se com a ultrapassagem por meio da precipitação, com a antecipação em velocidade.

Não se pode separar, em Lori, o que é inocência e o que é diabolismo. Não preexiste uma boa intenção contaminada por uma estrutura má, nem o inverso. Não existe bom desejo corrompido ou mau desejo inocentemente eleito por Lori como o seu: existe o desejo e o devir criança de Lori, enquanto máquina desejante, reativa-o e fá-lo proliferar, conectar-se com outras instâncias, desejo-rizoma contado por uma narrativa-rizoma. A agitação do texto reúne na função-Lori essas duas faces, além de muitas outras. Como se disse, não se trata mais de operar por meio do Um-Dois, isto-ou-aquilo. Nisso reside sua potência nômade.

A inspiração hilstiana está em conceber que se passa inevitavelmente dentro da máquina. O pai de Lori, escritor indignado, é a figura do anacrônico artista, do que se acredita fora e hesita em ingressar nas “perversas engrenagens”. Estar na hora do mundo é produzir literatura que esteja “na hora do mundo”, que esteja à altura do estado de exceção em que se está, como sugere Benjamin. Lori não é senão uma função geral que prolifera sobre todas as outras matérias com as quais faz devir: ela faz devir com o mercado, com a família, com a literatura, com o editor, com seus “clientes”, com o estatuto da verdade, com os gêneros literários... e faz tudo correr, faz tudo fugir.

A imagem do xadrez convocada por Deleuze e Guattari e contraposta à imagem do go é pertinente para pensarmos o mecanismo desatado pela narrativa hilstiana: nela, diferentemente do xadrez, não há combate institucionalizado, regrado, com modelo de realização – axiomatizado, em última instância. Não se parte de uma oposição, de um binarismo em que se toma parte de um ou de outro lado. Lori e sua narrativa combatem sem combater, não há polarização, não há organização para eventuais ataques. Ousaria dizer que nem mesmo há ataque,

trata-se, antes, de uma estratégia de aproximação, duma escavação do *socius*, seja por insciência, seja por ardil, que alcança um corpo sem órgãos. É nesse sentido que minha leitura caminha para a afirmação de uma estratégia intensiva, um apressuramento do movimento, uma intensificação do delírio, muito mais isso do que uma crítica ao capitalismo. A narrativa está alojada nas articulações de todo o sistema, em vez de posicionar-se contra ele, instala-se dentro dele e fá-lo girar, engrenagens contra engrenagens, metal contra metal – até o ponto em que o sistema entra em parafuso e engrenagens começam a rodar no motor, um parafuso escapole e vai parar no meio de outra parte da máquina... a organicidade vai dando lugar a uma integração esquizo, a ponto de perder suas estriagens, suas determinações – caminha-se, portanto, à produção desse corpo sem órgãos.

O corpo sem órgãos consiste na captação do movimento, em vez da fixação em formas definidas – está no território do devir. Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, atendo-se somente a seu aspecto estrutural, poder-se-ia dizer que atinge-se o corpo sem órgãos justamente no não-saber-escrever de Lori, que inicia sua narrativa em tom de diário, que produz devir com o texto dialogado, que torna indiscerníveis os territórios do ficcional e do real, que se funde à epístola, que está imbricada ao poema. Está-se diante de um texto sem organicidade, uma desorganização que impede o seu aprisionamento em enclausuramentos de qualquer natureza. O discurso da menina Lori também produz isso, na medida em que ela não é vítima e tampouco culpada, ou é tanto mais vítima quanto mais culpada é, e vice-versa, e o dinheiro não é mau *a priori*, porque “a gente dando ele pra alguém a outra gente dá tanta coisa bonita” (HLST, 1990, p. 76), nem bom, porque, de algum modo, obriga seu pai a escrever as tais bandalheiras exigidas pelo editor Lalau. “Seria antes como a multiplicidade pura e sem medida, a malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose” (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 12). *O caderno rosa* traz a turba, o tropel, o magote, a legião e “desata o liame”, funde o lugar do “certo” com o lugar do “errado”, do “sujo” e do “limpo”, da “ficção” e da “realidade”, do discurso “adulto” e do discurso “infantil”, o abusador e o abusado, os violentadores e os violentados, o pedófilo e o pedofilado... espalha o

rizoma-erva-daninha entre as plantações cartesianamente organizadas e complexificadas.

A narrativa de Lori atua justamente no agenciamento de que faz parte, mas, nela,

[...]o agenciamento se estende ou penetra em um campo de imanência ilimitado que faz fundir os segmentos, que libera o desejo de todas as suas concreções e abstrações, ou pelo menos luta ativamente contra elas e para dissolvê-las.(DELEUZE & GUATTARI, 1977, p. 125)

O texto desfaz o agenciamento, desata seus liames, dissolve seus muros. É a operação de Lori e de seu caderno: a singularidade extraída do plano de imanência e estratificada da verdade, do real, é reconferida à sua dimensão de indiscernível da esfera do que artificialmente organizou-se como ficcional, a palavra chula e a inocente fundem-se num *mélange*, o infantil e o pornográfico engolfam-se de modo inseparável, os estratos-gêneros-textuais se encontram após a demolição das fortificações que os organizavam como independentes. “Ó papi e mami, todo mundo lá na escola, e vocês também, falam na tal da criatividade, mas quando a gente tem essa coisa todo mundo fica bravo com a gente” (HILST, 1990, 81). Eis a potência diabólica de Lori, a potência de *demos*. Não se trata de uma apropriação do simbólico; trata-se, em vez, da liberação da potência do diabólico, da legião. Aliás, sendo mais coerente, trata-se da criação de uma zona de indistinção entre o simbólico e o diabólico, na medida em que, se provoca a desunião dos conceitos, das categorias, dos estratos, opera uma união, em igual medida – restabelece o campo de imanência, traça um plano de consistência e restaura o fluxo.

CONCLUSÃO

A máquina capitalista açambarca a tudo e a todos, em dimensões planetárias. Os mecanismos de tomada do plano de imanência por parte da empresa do capitalismo são sofisticadíssimos: capturas enviesadas, liberação axiomatizada, significâncias, estratos, agenciamentos de corpos.

Uma literatura é consquente quando dialoga com esse estado que se tornou a regra geral. Passar-se-ia pela crítica? A oposição mais imediata diria que sim. Mas a postura crítica ainda parte da vã esperança de que há, sim, um lugar exterior ao sistema do qual se pode erguer uma voz contrária e enunciar-se. E mesmo essa tentativa não deve ser desconsiderada, dada a pertinência e a força que pode adquirir em certos momentos.

Um movimento mais contundente e menos panfletário, contudo, pode ser capaz de, sub-repticiamente, corroer a estrutura, instalando-se implacavelmente em seu interior. A isso, chamei de uma *virótica*: tomar posse das condições em que se está inevitavelmente, ingressar nelas com veneno, mas com a cautela de um infiltrado que precisa se colocar nas coordenadas certas para que realize seu intento; aceder ao núcleo das células, acoplar-se e, então, nutrindo-se de seus elementos, ativar-se e iniciar a infestação do corpo.

Foi este o movimento que observei em *O caderno rosa de Lori Lamby* e que, nesta dissertação, procurei descrever, amparado em outros que, como eu, interessaram-se pela questão do capitalismo e se engastaram nele, em busca de maneiras para que pudéssemos nos haver com ele e com seu aparente arrebatamento de tudo. É, no entanto, do interior de seus agenciamentos engessantes que é possível uma resposta. Fazê-los variar em velocidade, diluí-los uns nos outros, extinguí-los e extinguir-se em benefício do aparecimento do corpo sem órgãos: em consonância com Benjamin e com Deleuze & Guattari, esse parece ser o movimento cumprido por Lori Lamby, protagonista da particular

máquina de guerra erguida nO *caderno rosa*. É de dentro que se poderá propôr saídas, as destituições, não de fora, pois, com Shakespeare já se podia ter aprendido: “Mas eu lhe digo, meu tolo senhor, dessa urtiga, o perigo, colhemos esta flor, a salvação.” (SHAKESPEARE, s.d., p. 35)

Referências bibliográficas:

ADELBERG, E.; JAWETZ, E.; MELNICK, J. L. *Microbiologia médica*. 20. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1998.

BENJAMIN, WALTER. “Sobre o conceito de história”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BORGES, Luciana. “Narrando a edição: escritores e editores na *Trilogia obscena*, de Hilda Hilst.” In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 34. Brasília, jul-dez 2009, p. 117-145.

_____. “Sobre a obscenidade inocente: *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst”. In: *OP SIS – Revista do NIESC*, vol. 6, 2006, p. 20-32.

CHIARA, Ana. “Piercings na língua: Hilda Hilst e Kiki Smith”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 31. Brasília, jan-jun 2008, p. 179-190.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Kafka por uma literatura menor*. Trad. Júlia Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. *Mil Platôs*. Vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *Mil Platôs*. Vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Mil Platôs*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Mil Platôs*. Vol. 5. Trad. Peter Pál Pebart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *O anti-Édipo*. Trad. Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

FOUCAULT, Michel. “As regularidades discursivas”. In: *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. p. 23-91

_____. “Introdução”. In: *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. p. 1-22

_____. *História da sexualidade – A vontade de saber*. Vol. 1. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petropolis: Vozes, 1993.

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

MARX, Karl. “Mercadoria e dinheiro”. In: *O capital – crítica da economia política*. Vol. 1. Trad. Reginaldo Sant’Anna. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1989, p. 41-93.

SHAKESPEARE, William. *Henrique IV - 1ª parte*. Trad. Carlos A. Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s.d.

SILVA, GISELLE SAMPAIO. "O caderno manchado de Lori Lamby: tradição e ironia". In: *e-escrita Revista do Curso de Letras da UNIABEU*. Nilópolis, v. 3, número 1B, jan-abr 2012, p. 29-43.

SOARES, Luís Eustáquio. *A sociedade do controle integrado: Kafka e Guimarães Rosa*. 2013, no prelo.