

“O caderno rosa de Lori Lamby”: a escrita como *objeto a* na pornografia de Hilda Hilst

Kátia Kormann Morel¹

Após pouco mais de uma década de sua morte, a escritora Hilda Hilst (1930-2004) vem ganhando espaço na cena literária brasileira. Sempre muito polêmica, a escritora construiu uma relação de amor e ódio com editores e leitores. Na década de 1990, lança *O caderno rosa de Lori Lamby*, seu primeiro livro pornográfico. À altura do lançamento, a autora anuncia, em grande estilo, que estava abandonando a literatura “séria” e lançaria um livro de “bandalheira”. Sua justificativa era a suposta necessidade de ganhar dinheiro e conquistar leitores.

Contudo, ao contrário de agradar, *O caderno rosa de Lori Lamby* provocou indignação e espanto em boa parte da crítica e nos leitores e, além disso, não se tornou um *best-seller*. Fica claro que Hilda Hilst está jogando com a imprensa e com o mercado editorial, uma vez que ela constrói todo um cenário, anunciando que irá escrever pornografia e abandonar a literatura séria, discurso que foi amplamente difundido pela imprensa. Pode-se dizer que esse discurso faz parte de uma narrativa que compõe sua persona pública, assim como sua obra.

A escrita pornográfica, para a autora, se constituiria como a sustentação da contradição: o jogo possível entre o mercado editorial e a sua escrita. Ou, em outras palavras, a resposta possível diante da demanda do Outro.

Pornografia e indústria cultural

Em sua origem etimológica, a palavra pornografia provém do grego *pornográphos*: o prefixo *porn(o)* significa prostituta, e *gráphos* significa grafia, portanto, pornografia significa, literalmente, escrito sobre prostitutas (HOUAISS, 2009). Eliane Robert Moraes e Sandra Lapeiz, em um livro intitulado *O que é pornografia*, no qual as autoras fazem um apanhado das possíveis definições, afirmam

¹ Psicóloga, Mestre em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura-UFSCar, professora das Faculdades Integradas Einstein de Limeira.

que a pornografia pode ser entendida como um discurso sobre a sexualidade que tem como objetivo causar excitação sexual (MORAES e LAPEIZ, p. 8, 1984).

No livro *A invenção da pornografia – Obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800*, uma série de ensaios acerca da história da pornografia entre os séculos XVI e XVIII, o historiador Lynn Hunt, organizador do volume, data a origem da pornografia no século XVI² e afirma que, a princípio, esta teria surgido como uma “forma de pôr à prova os limites do ‘decente’ e a censura das autoridades eclesiástica e secular” (HUNT, 1999, p. 10).

Contudo, ainda segundo Hunt (1999), nos séculos XVII e XVIII, a pornografia ganha força como crítica política e religiosa. Nesse período, portanto, a pornografia tinha como marca um caráter crítico, a questão do sexo e da excitação sexual estava presente – pois é isso que caracteriza a pornografia –, mas é relegada a segundo plano.

Na última década do século XVIII, a pornografia começa a perder sua conotação de crítica política e religiosa. Esse período coincide com a Revolução Francesa (1789) e com a Primeira Revolução Industrial (segunda metade do século XVIII), o que leva a pensar em uma relação entre a perda do caráter crítico da pornografia e a ascensão do capitalismo. Hipótese corroborada por Hunt ao afirmar que “no final da década [1790], a pornografia começou a perder suas conotações políticas e tornou-se um negócio comercial” (HUNT, 1999, p. 43).

A partir do século XIX e principalmente no século XX, com o avanço da técnica e os meios de produção em série, a produção de pornografia foi cooptada pela indústria cultural. Adorno e Horkheimer, no livro *Dialética do esclarecimento* (1944[1985]), definem a indústria cultural como “a indústria da diversão” e afirmam que “sua ideologia é o negócio” (ADORNO; HORKHEIMER, 1944 [1985, p. 128]). A característica mais marcante da indústria cultural é que ela leva a uma redução ao mesmo, à padronização da arte: “a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e do sistema social” (ADORNO; HORKHEIMER, 1944 [1985, p. 114]). Segundo esses autores, não há espaço para o novo, tudo deve seguir o padrão previamente definido, tudo já tem um roteiro previsto e calculado. Trata-se do que Adorno e Horkheimer chamam de “esquematismo da produção” (ADORNO;

² Apesar de datar a origem da pornografia no século XVI, Hunt afirma que o erotismo, a sensualidade e a representação explícita dos órgãos sexuais podem ser encontrados em qualquer tempo e lugar.

HORKHEIMER, 1944 [1985, p. 117]), “tudo o que vem a público está tão profundamente marcado que nada pode surgir sem exhibir de antemão os traços do jargão e sem se credenciar à aprovação ao primeiro olhar” (ADORNO; HORKHEIMER, 1944 [1985, p. 120]).

Quanto ao que Adorno e Horkheimer se referem como “esquematismo de produção”, Roland Barthes, em seu ensaio *O prazer do texto*, afirma:

A forma bastarda da cultura de massa é a repetição vergonhosa: repetem-se os conteúdos, os esquemas ideológicos, a obliteração das contradições, mas variam-se as formas superficiais: há sempre livros, emissões, filmes novos, ocorrências diversas, mas é sempre o mesmo sentido. (BARTHES, 1973 [1977, p. 56])

Nesse excerto, Barthes marca que há um sentido. Um sentido dado, pronto, oferecido ao consumidor. Sobre esse aspecto, ao referirem-se ao cinema, Adorno e Horkheimer comentam que o filme, produzido dentro dessa lógica da indústria cultural, “não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra filmica” (ADORNO; HORKHEIMER, 1944 [1985, p. 119]). Essa citação reafirma a ideia de que, no contexto da indústria cultural, as obras têm um sentido dado e fechado, um significado, como aponta Barthes, “o estereótipo é a via atual da ‘verdade’, o traço palpável que faz transitar o ornamento inventado para a forma canonical, coercitiva, do significado” (BARTHES, 1973 [1977, p. 57]). Ou seja, não pode haver espaço para o espectador ir além do que foi apresentado.

De uma perspectiva lacaniana, pode-se falar em termos de significante e significado. Esses conceitos foram tomados por Lacan da linguística estrutural de Saussure, que tem como elemento base de sua teoria a noção de signo, que nada mais é que o significado (conceito) mais o significante (imagem acústica) em uma relação indissociável. Contudo, Lacan subverte o signo saussuriano declarando a autonomia do significante em relação ao significado: a “posição primordial do significante e do significado [são] como ordens distintas e inicialmente separadas por uma barreira resistente à significação” (LACAN, 1957 [1998, p. 500]). O significante, para Lacan, é equívoco, ele não porta um significado e remete sempre a outro significante. O significado, ou a significação, como prefere Lacan, passa a ser efeito da articulação

entre os significantes. Dessa forma, significante e significado não estão em uma relação fixa e, articulados dessa maneira, não se pode prever qual seria o efeito de significação de determinado significante.

O “esquematismo de produção” seria a forma de garantir que o significante produzisse sempre a mesma significação, independente do que se articulasse. Isto é, a significação sempre insiste e o significante, portanto, deixa de ser equívoco, ambíguo. Essa ideia se aproxima do que Barthes, no seu ensaio *O prazer do texto*, irá chamar de “representação”: “A representação é isso: quando nada sai, quando nada salta fora do quadro: do quadro, do livro, do *écran*” (BARTHES, 1973 [1977, p. 74]).

Nesse mesmo ensaio, Barthes irá aproximar essa ideia de representação ao que ele chama de “texto de prazer” – o texto com o sentido dado, em oposição ao “texto de gozo”³.

Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura). (BARTHES, 1973 [1977, p. 12])

Pode-se aproximar a literatura produzida no contexto da indústria cultural disto que Barthes chama de uma margem sensata: a linguagem é, portanto, usada de maneira utilitária, como uma ferramenta, característica que Barthes atribui à literatura produzida pela “cultura pequeno-burguesa” (BARTHES, 1973 [1977, p. 52]): “Ela [a classe burguesa] não tem nenhum gosto pela linguagem, que já não é sequer a seus olhos, luxo, elemento de uma arte de viver (morte da ‘grande’ literatura), mas apenas instrumento ou cenário (fraseologia)” (BARTHES, 1973 [1977, p. 51]). Isto é, na literatura produzida no contexto da indústria cultural, o trabalho com a linguagem não se volta para o próprio texto, o que se espera, pelo contrário, é que o texto dissimule sua condição de construção de linguagem: os significantes não podem aparecer e o texto precisa ter uma significação pronta que não deixa espaço para dúvida, equívocos e ambiguidades.

³ No original, “texte de plaisir” e “texte de jouissance”. Na edição portuguesa consultada, a tradução para “texte de jouissance” era “texto de fruição”. Optou-se por uma tradução livre, mais literal, e que evitará imprecisões, já que “jouissance” é também a palavra escolhida por Lacan para o conceito traduzido como “gozo”.

Ainda há, como disse Barthes, “*uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos)*” (BARTHES, 1973 [1977, p. 12], grifos do autor). Nessa outra margem, o sentido não seria dado, o significante vagaria solto, como se houvesse uma fenda entre o significante e a significação. O gozo do texto estaria nessa fenda, no vacilo da significação, não-sentido, o real – o que remete a tese lacaniana da autonomia do significante em relação ao significado.

Também se pode pensar a primeira margem proposta por Barthes, o texto de prazer como o de um “gozo dado pelo significante, organizador de sentido” (CALDAS, 2007, p. 21) e essa outra margem, o texto de gozo, como um gozo “que escapa ao sentido, destacando-se duas faces na forma de gozar da própria linguagem: pela via do gozo do sentido ou pelo gozo fora-do-sentido” (idem).

Hilda Hilst constrói um discurso sobre sua obra pornográfica que aponta na direção de um texto de prazer, dando a entender que cedeu aos apelos do mercado, como se estivesse seguindo o esquematismo de produção, produzindo um texto no qual o gozo se daria pela via do significante, do sentido, ou seja, situando-se no nível da demanda. Contudo, no seu texto, o que se encontra é outra coisa, um texto de gozo, o gozo fora-sentido, que aponta para o equívoco do significante, para a fenda entre significante e significado, presentificando o furo e tornando possível o desejo. O seu próprio discurso pode ser lido também, como um “texto de gozo”: um discurso que porta um equívoco, uma contradição, a fenda: não é possível interpretá-lo eliminando as incoerências e chegando ao seu significado, porque seu significado está também na contradição.

A partir do ensaio “O prazer do texto” (1973), de Barthes, pode-se traçar uma divisão entre dois tipos de texto: o que Barthes chamou de “texto de prazer” e “texto de gozo”. Quando Barthes fala de uma “margem sensata”, do “texto de prazer”, somos levados a pensar em um texto fálico. A referência fálica diz de algo que tem a função de não deixar transparecer o equívoco do significante. Assim, a indústria cultural, nos termos discutidos acima, é altamente fálica, nada pode escapar ao cerceamento, o esquematismo de produção serve a esse propósito: velar a falta, o não-sentido.

O “texto de gozo” pode ser pensado como um texto que possibilita a articulação do desejo. Isso seria possível porque o significante não porta um significado, e nesse furo, no equívoco da linguagem que pode aparecer algo do desejo. O desejo, segundo a

ótica lacaniana, pode ser articulado justamente nesta fenda, nisto que escapa ao véu, onde o sentido falha, no equívoco do significante.

Assim, pode-se situar no nível da demanda o “texto de prazer”, que se oferece com sentido pronto, fechado. O objeto que pode tamponar a falta, um véu que recobre o enigma e que dá uma significação. A pornografia produzida no contexto da indústria cultural seria, portanto, esse objeto de demanda, que produziria gozo pela via do sentido, um texto fálico, que tampona tudo que está além do falo (o feminino, o real, a falta).

Se Hilda Hilst afirma que decidiu escrever pornografia para vender, para ganhar dinheiro e reconhecimento, somos levados a pensar que seus textos pornográficos operariam como “textos de prazer” produzindo o gozo pela via do sentido. Contudo, há indícios suficientes para supor que o que se passa é o contrário.

A pornografia de Hilda Hilst: *O caderno rosa de Lori Lamby*

O caderno rosa de Lori Lamby foi o primeiro livro pornográfico publicado por Hilda Hilst em 1990 e, sua publicação foi acompanhada do anúncio da autora de que ela abandonaria a literatura séria e passaria a escrever bandalheiras: “Daqui para a frente só vou escrever grandes e, espero, adoráveis bandalheiras” (HILST, 1990 in DESTRI e DINIZ, 2010).

No livro, Lori Lamby, personagem de oito anos de idade, escreve em seu diário – o caderno rosa – as suas aventuras sexuais com adultos, autorizada e induzida pelos seus pais, com as quais se diverte muito. Além disso, Lori justifica sua prostituição afirmando que assim pode comprar as coisas de que gosta, como um quarto todo cor-de-rosa. É isto que está posto no primeiro parágrafo do caderno de Lori:

Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei. E depois eu falo do começo da história. Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami me disse agora que não é tão moço, e então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor de rosa. E mami só pôde comprar essa caminha depois que eu comecei a fazer isso que eu vou contar. Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu para eu tirar a calcinha. Eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei. Então ele

começou a passar a mão na minha coxa que é muito fofinha e gorda, e pediu que eu abrisse as minhas perninhas. Eu gosto muito quando passam a mão na minha coxinha. Daí o homem disse para eu ficar bem quietinha, que ele ia dar um beijo na minha coisinha. Ele começou a me lambe como o meu gato se lambe, bem devagarinho, e apertava gostoso o meu bumbum. Eu fiquei bem quietinha porque é uma delícia e eu queria que ele ficasse lambendo o tempo inteiro, mas ele tirou aquela coisona dele, o piupiu, e o piupiu era um piupiu bem grande, do tamanho de uma espiga de milho, mais ou menos. (O caderno rosa de Lori Lamby, p. 13-14)

Nesse início, há algo que passa despercebido num primeiro momento e que o leitor só terá acesso no final do livro, nas palavras de Lori Lamby: “o começo da história”. Tal começo pode ser entendido como a explicação de Lori para a escrita do seu caderno. No final do livro, o leitor descobre que Lori escreve o caderno rosa na tentativa de ajudar seu pai escritor a fazer um livro exigido pelo editor.

O pai de Lori é um escritor incompreendido pelo editor e pressionado a escrever um livro de “bandalheira”:

Papi hoje teve uma crse grande, quero dizer crise grande. Ele falou pra mami que quer morar no quintal, que não agüenta mais cadeiras, mesas, livros, camas, e que nunca ele vai conseguir escrever o merdaço que o salafra do Lalau quer, que está tudo um cu fedido (nossa, papi!).

(...) E disse também que ela jurava que ele é melhor que o Gustavo e o Henry e o Batalha. Só sei muito bem quem é o Mercúrio que o tio Abel explicou mas parece que não era esse que eles falaram por causa da língua inchada. Aí mamãe falou assim:

“Meu amor, você é um gênio, teus amigos escritores sabem que você é um gênio.”

Aí papi ficou bem louco e disse:

“Gênio é a minha pica, gênios são aqueles merdas que o filho da puta do Lalau gosta, e vende, VENDE!, aqueles que falam da noite estrelada do meu caralho, e do barulho das ondas da tua boceta, e do cu das lolitas. (HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, 1990 [2005, p. 84-85])

Esse trecho marca a revolta do pai de Lori por ele ser um gênio, um grande escritor, e não ter o reconhecimento de seu trabalho. São reconhecidos os autores que vendem e para vender é preciso falar de “caralho”, “boceta” e “cu”. Mas não só isso, é preciso falar “da noite estrelada do meu caralho”, “das ondas da tua boceta” e “do cu das lolitas”. Acrescenta-se ao baixo corporal uma dimensão ideal, romanceada, como se

para fazer o livro de bandalheira que o editor quer, fosse preciso falar do corpo ocultando a sua dimensão da carne, de ser perecível, ou seja, sem levar em conta o inominável, tamponando-o. Trata-se de escrever um texto que provoque o gozo do sentido, ficando no nível da demanda. Segundo Moraes,

O leitor pode sentir-se tentado a buscar nas passagens mais herméticas do texto as chaves de sua compreensão. Talvez esse não seja o caminho. Assim como acontece com toda boa literatura, essa obra desmente o que nela – e dela – se afirma, convidando-os a explorar os ângulos menos óbvios da paisagem que se descortina à primeira vista. (MORAES, 1999, p. 114)

Essa afirmação de Moraes corrobora a hipótese de que a pornografia de Hilda Hilst, ao contrário do que é esperado da pornografia produzida no contexto da indústria cultural, não opera pela via do gozo do sentido, e sim pelo gozo fora do sentido.

O impasse encontrado em *O caderno rosa de Lori Lamby* é o mesmo de Hilda Hilst: o que fazer diante da demanda do editor, que em *O caderno rosa de Lori Lamby* se torna explícita: escrever um livro de “bandalheira”.

De toda forma, Lori Lamby escreve um livro pornográfico. Hilda Hilst, como que num *mise en abyme* também o faz. Contudo, o que transborda na pornografia de Hilda Hilst é uma reflexão sobre o próprio ato de escrever. A temática da escrita se coloca, o texto desdobra-se em cima de si mesmo, num movimento de metalinguagem, como afirma Rodrigues:

A “reflexão sobre o ato de escrever” está presente, de ponta a ponta, no enredo de “O caderno rosa”. A história da menina cujo pai é escritor ignorado pelo mercado editorial por não agradar ao público leitor é a questão decisiva do livro. Lori, influenciada pelas sugestões do editor Lalau ao seu pai, resolve escrever um livro de “bandalheiras”, de leitura descomplexificada, conforme gostariam os leitores que podem comprar, ou melhor, consumir, livros. (RODRIGUES, 2008, p. 3)

Lori decide escrever o livro de bandalheiras do mesmo modo que Hilda Hilst. Ao final do livro descobre-se que todas as histórias foram inventadas por Lori Lamby a fim de atender às exigências do editor, contudo, sua empreitada fracassa, assim como a (suposta) tentativa de Hilda Hilst de escrever um *best-seller*. Assim como Hilda Hilst,

que se queixa por não ser compreendida, Lori também não o foi, já que, no final das contas, Lori não tem seu livro publicado, ela perde seu caderno rosa e seus pais vão para um hospício:

Eu só queria muito te ajudar a ganhar dinheirinho, porque dinheirinho é bom, né papi? Eu via muito papi brigando com tio Lalau, e tio Lalau dava aqueles conselhos das bananeiras, quero dizer bandalheiras, e tio Laíto também dizia para o senhor deixar de ser idiota, que escrever um pouco de bananeiras não ia manchar a alma do senhor. Lembra? E porque papi só escreve de dia e sempre tá cansado de noite, eu ia bem de noite lá no teu escritório quando vocês dormiam, pra aprender a escrever como o tio Lalau queria. Eu também ouvia o senhor dizer que tinha que ser bosta pra dar certo porque a gente aqui é tudo anarfa, né papi? (HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, 1990 [2005, p. 92])

Do mesmo modo que se olha com certa dúvida para o discurso de Hilda Hilst sobre sua pornografia, pode-se pensar que também há um engodo que perpassa *O caderno rosa de Lori Lamby*. No fim, pouco importa se a história de Lori Lamby é inventada ou não, se o livro é publicado ou não. Há algo que a personagem Lori oferece ao Outro sem se preocupar se isto atenderá à demanda, já que, mesmo depois de seu caderno ter sido descoberto e dos seus pais terem ido para uma casa de repouso, ela continua a escrever:

Mas olha, tio, o segredo é que eu estou escrevendo agora histórias para crianças como eu e só quero mostrar para o senhor pra ver se essas também o senhor quer botar na máquina. Eu acho que elas são lindas! São histórias infantis, sabe, tio. Se o senhor gostar, eu posso fazer um caderno inteiro delas. O nome desse meu outro caderno seria: O cu do Sapo Liu-Liu e outras histórias. (HILST, 1990 [2005, p. 97])

É como se Lori Lamby continuasse brincando mesmo depois que já acabou a brincadeira.

Qual a língua de Lori Lamby?

A pornografia, nos termos discutidos acima, seria uma atividade que tem por finalidade expor, revelar, através da simulação realista, o ato sexual, ficando reservado ao leitor um lugar passivo de voyeur, como afirma Goulemot:

Tudo aqui se funda no olhar. É preciso ‘mostrar’ pela escrita. O livro só pode engendrar o desejo de gozo descrevendo os corpos oferecidos ao desejo e estimulando-o, ou encenando o quadro de gestos e as atitudes do próprio gozo. Está aí a origem de sua própria tensão e talvez de seu poder inegável e, em suma, estranho. (Goulemot, 2000, p. 66)

A interpretação de Goulemot sobre a pornografia é de um texto que se oferece como sentido pronto, um texto acabado, o que corrobora a tese já apresentada sobre a pornografia estar em consonância com o esquematismo de produção. A isso acrescenta-se que a pornografia é da ordem do olhar, algo que é entregue para o olhar do Outro, um objeto escópico que se oferece como satisfação imaginária ao Outro, e a maneira que se utiliza para causar esse efeito é dissimular a própria condição de linguagem. Nesses casos, a linguagem é utilizada utilitariamente como ferramenta para a construção de uma imagem. Em consonância com a hipótese aqui apresentada de que o texto pornográfico precisa dissimular a sua condição de construção de linguagem, Goulemot afirma que os textos que se deixam à mostra como produção de linguagem fracassariam em seus propósitos pornográficos: “Tais textos [que fracassam] não são, no entanto, desprovidos de interesse; (...) eles revelam, graças ao fracasso mesmo, o modo de funcionamento dos textos pornográficos bem sucedidos” (Goulemot, 2000, p. 100).

A partir disso, pode-se perguntar sobre que língua escreve Lori Lamby: a língua que mostra pela escrita ou que mostra a escrita? A linguagem utilizada como ferramenta para propagar sentido ou utilizada para desestabilizar sentidos?

Essa pergunta não tem apenas uma resposta, a língua de Lori são muitas, confusão levantada pela própria personagem:

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. Parece a língua daquele jumento do meu sonho, da história que o senhor me 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, *O caderno rosa de Lori Lamby*, 1990 [2005, p. 83])

A língua de Lori Lamby é aquela do ato de *lamber*, sugerido pelo próprio nome da personagem que carregar o verbo *lamber* conjugado na terceira pessoa do presente do indicativo, assim como a oralidade presente na escrita infantil da personagem. É também a língua do escritor, aquela que pode ser construída e trabalhada. *O caderno rosa de Lori Lamby* brinca com essas várias acepções do vocábulo língua, trata-se de uma ambiguidade primordial do texto. Ambiguidade que, para ser sustentada, necessita, como que em abismo, de um trabalho com a própria língua. Por essa estrutura, o texto acaba se denunciando a todo momento como construção de linguagem, tirando o leitor do lugar passivo de *voyer* e obrigando-o a colocar algo de si para construir um sentido. Assim, o texto falharia na premissa que Goulemot afirma ser a necessária para se fazer um texto pornográfico bem sucedido.

Segundo Pécora, essa propriedade de *O caderno rosa de Lori Lamby* não se oferecer como sentido pronto deve-se também ao texto ter um caráter de obra não fechada, aberta, inacabada, incompleta e imperfeita:

Neste ponto, cabe observar que tal característica desdobrável e fecundante da obra é possível justamente pela forma rascunhada e imperfeita do “caderno”, que permanece ainda aquém do “livro”. Isto é, o “caderno” evolui como forma de vida imperfeita nalgum limbo ou soleira em que o criador ainda se move sem ter de fazer entrega de sua obra ao editor. Depois, ele apenas rasteja. *O caderno rosa* é tão extraordinário porque se escreve na antecâmara ou no corredor de inexoravelmente apenas pode conduzir ao Livro Vermelho, isto é, ao livro milhares de vezes já escrito do comércio pornográfico. Toda potência corrosiva do gênero se demora ali, naquele corredor de luz intermitente; deposita-se ali, naquele estágio larvar, no qual um destino ordinário se suspende por um bravíssimo instante, mas breve. Dar mais um passo significará terminar o livro. Já não restará então nenhum traço de resistência do caderno incompleto ao livro feito, que inclusive pode-se dar ao luxo de tomar o seu nome e estampá-lo na capa. (PÉCORA, 2005, s/p)

É esse caráter de incompletude que permite que se exponha o mecanismo de produção do texto: é apenas porque o “caderno rosa” não é um livro publicado que o leitor fica sabendo que existe uma narrativa primeira, que se trata de uma ficção, de um livro que deveria atender às exigências do editor e, enfim, é por esse caráter de obra

inacabada que não se pode estabelecer, com certeza, quem é o narrador de *O caderno rosa de Lori Lamby*, já que a estrutura do texto possibilita que se desdobre infinitamente narrador dentro de narrador:

Outras possibilidades existem, de modo a desdobrar a peripécia em várias. Por exemplo, nada barra definitivamente a suposição de que Lori seja apenas o nome do narrador-personagem do pai de Lori, gênio incompreendido, rendido à venalidade de Lalau, o editor. E isto pode seguir em várias direções, sacando-se narrador dentro de narrador, caderno dentro de caderno, sem que ao cabo dessa incontinência da imaginação uma instância se afirme como única possível. (PÉCORA, 2010, p. 25)

Pode-se dizer que a escrita do “caderno rosa” – seja ele escrito por Lori Lamby, o pai de Lori ou algum outro escritor escondido atrás dessas máscaras – se distancia do “esquematismo de produção”, porque o texto não dissimula a sua condição de construção de linguagem, a linguagem não é utilizada como uma ferramenta para mostrar algo.

Desse modo, Hilda Hilst desloca a pornografia de seu lugar habitual de desvelamento, de revelação. A estrutura em abismo encobre, mascara. No lugar em que deveria encontrar um texto pornográfico, o leitor se depara com a complexidade do texto literário, da sua produção, da sua escrita, ficando a pornografia relegada ao segundo plano, como aponta Alcir Pécora:

Acontece que os textos de Hilda Hilst ditos pornográficos simplesmente contrariam a regra de ouro da pornografia banal, que é a simulação realista. Ao contrário, eles se dobram o tempo todo sobre si próprios, escancarando a sua condição de composição literária e esvaziando o seu conteúdo sexual imediato. (PÉCORA, 2010, p. 20)

Ao ser construído a partir de uma estrutura em abismo, *O caderno rosa de Lori Lamby* reflete e potencializa infinitamente a problemática do escritor diante da demanda do Outro. Não que isso exclua a dimensão pornográfica do livro, pelo contrário, ela se apresenta como um a mais e cabe ao leitor – Outro – se deixar tocar ou não por esse a mais. Tanto que o livro é dedicado “à memória da língua” (HILST, *O caderno rosa de Lori Lamby*, 1990 [2005, p. 6]). De qual língua se trata? De todas as possíveis.

Eliane Robert Moraes, no artigo “Da medida estilhaçada”, afirma que a exploração da língua “se revela arqueológica no caso d’*O caderno rosa de Lori Lamby*, onde Hilda Hilst se aventura pelas mais diversas camadas da língua” (MORAES, 1999, p. 124). Seria por essa empreitada arqueológica a respeito da língua, nas palavras de Moraes, que

a figura do escritor assume um papel central no livro. Lori é filha de um autor que se consome com a tarefa de escrever um “livro de bandalheiras” para resolver suas dificuldades financeiras. Porém, “trabalhar com a língua” – termo com que a menina define a atividade do pai – pode ou não dar certo, pode ou não render dinheiro; a profissão é arriscada, sem garantias. O escritor, sobretudo aquele que recusa a tutela do mercado, sempre pode fracassar, seja no sentido comercial, seja no literário. Se Lori obtém êxito “trabalhando com a língua”, o pai fracassa. Moral da história: escrever significa correr o risco de explorar uma língua misteriosa, que, com cavidades e reentrâncias secretas, impõe uma cadeia sem fim de ciladas para o autor. (MORAES, 1999, p. 125)

Esse trecho vai na direção da hipótese aqui sustentada, de que a língua não é usada de maneira utilitária, não se oferece como sentido pronto e, portanto, não operaria pela via do sentido. Trata-se mais do “trabalho com a língua”, da tessitura, da escrita. E que o trabalho de escrever envolve riscos, mais do que os riscos de fracasso comercial e literário citados por Moraes, envolve o risco de fracassar diante da demanda do Outro para que se possa ascender ao nível do desejo, sem sucumbir ao real.

A partir disso, pode-se pensar que a escrita funcionaria como borda significativa para que não se sucumba ao horror do não-sentido. Assim, a escrita ainda resta como um véu diante do real, mas um véu menos alienado e mais responsável, podendo ocupar o lugar de objeto *a*, causa de desejo.

O caderno rosa de Lori Lamby: a escrita como objeto a

Em seu ensaio *Da medida estilhaçada* (1999), publicado nos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Eliane Robert Moraes afirma que, para Hilda Hilst, o ato de escrever se configura como uma tentativa de ir além dos limites da linguagem:

Trabalhando nas bordas do sentido, ela vai colocar a linguagem à prova de um confronto com o vazio no qual o eterno confunde-se irremediavelmente com o provisório e a essência resvala por completo no acidental. (MORAES, 1999, p.118)

A obra de Hilda Hilst seria, para Eliane Robert Moraes, uma fina reflexão sobre o que é a linguagem, até onde ela pode ir e como ultrapassar seus limites. Em outras palavras, há, na obra da autora, a possibilidade de fazer uma borda significativa para o real que escapa a qualquer significação, um saber-fazer (*savoir-faire*) com isso que está fora do sentido. O saber-fazer consiste exatamente nesse artifício⁴, levar em conta o real sem tentar nomeá-lo ou recobri-lo com o significante.

Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, como que em abismo com o próprio discurso de Hilda Hilst, o objeto de demanda – o livro para o editor – é escrito, o objeto é oferecido. Contudo, o que Hilda Hilst faz não é atender à demanda, mas oferecer um objeto dupla-face, ela cede e entrega o presente, mas o que é oferecido é ao mesmo tempo brilhante e lixo, objeto agalmático e dejetivo. Da impotência passa-se à impossibilidade, uma vez que Hilda Hilst entrega o objeto para o Outro sem pretender que isso atendesse à demanda. Diante da demanda do Outro – escrever um livro – não o livro, mas a própria escrita se configura como objeto *a*. No texto “A salvação pelos dejetos”⁵, Miller afirma que essa é uma via, “é o caminho. É também a maneira de fazer, de se colocar, de se deslizar no mundo, no discurso, no curso do mundo que é discurso” (MILLER, 2010, p. 19). Nesse mesmo texto, Miller define dejetivo como aquilo que

É rejeitado e especialmente rejeitado ao cabo de uma operação na qual só se retém o ouro, a substância preciosa a que ela leva. O dejetivo é o que os alquimistas chamavam de *caput mortuum*. É o que cai, o que tomba quando por outro lado algo se eleva. (MILLER, 2010, p. 20)

Hilda Hilst produz um objeto que deveria agradar, mas que ela sabe que não agrada, a não complementariedade está sempre posta e fica evidente no título da

⁴ Essa noção de artifício é desenvolvida por Lacan no *Seminário 23 – O sinthoma*, e refere-se a um saber que nos escapa, uma resposta fora do sentido diante do real, também fora do sentido.

⁵ Segundo Miller, essa expressão que dá título ao texto é de Paul Valéry e teria sido usada como fórmula para definir o surrealismo, essa seria a via escolhida pelo surrealismo (MILLER, 2010, p. 19).

coletânea de entrevistas recentemente lançada, organizada por Cristiano Diniz: *Fico besta quando me entendem*. Não há encontro possível.

Na pornografia, Hilda Hilst para de brigar com o real, de tentar significar o que não é redutível ao significante. O que Lacan afirma a respeito de Joyce também se aplica à escrita pornográfica de Hilda Hilst, “a escrita em questão vem de um lugar diferente daquele do significante” (LACAN, sem 23, p. 141), ela passa então, a operar como objeto *a*, objeto-causa. No *Seminário 10 – A angústia*, Lacan formula o conceito de objeto *a* como um objeto que não pode ser assimilado pelo significante, ao que sobra da cadeia, nas palavras de Miller: “[no seminário a angústia] é elaborado um objeto cuja essência, cuja natureza, cuja estrutura não apenas se distingue daquela do significante, mas é elaborado de tal modo que ela seja irreduzível ao significante” (MILLER, p. 33, 2010).

Assim, o motor do desejo no homem é falta, a busca de ser completo ou a busca de uma satisfação primeira perdida que remete ao objeto perdido para sempre de Freud e que Lacan vai nomear como objeto *a*, objeto causa de desejo. O objeto *a* não está na cadeia significante, ele pode ser entendido mais como uma sobra da operação significante, aquilo que não coube no registro simbólico, um resto indizível, da ordem do real, segundo Joel Dor, o objeto *a* é “eternamente faltante, [ele] inscreve a presença de um vazio que qualquer objeto poderá ocupar” (DOR, 1989, p. 143). Sendo o objeto *a* aquele que está fora da cadeia significante e sendo também objeto causa de desejo, o que está relacionado ao desejo do homem, também fica fora da cadeia significante, fica na fenda, na falta, fora do sentido.

Segundo Miller, “o objeto-visado pelo desejo não passa de um engodo” (MILLER, 2005, p. 50), é com este engodo que Hilda Hilst joga, a sua escrita pornográfica faz uso do engodo. Hilda Hilst oferece sua pornografia para o Outro como objeto-visado, objeto de demanda, mas não há mais a crença no engodo, há um saber sobre a impossibilidade de atender à demanda. Assim, o objeto que à primeira vista parece ter o brilho do agalma, cai, e o que sobra é o objeto-causa, dejetivo. Assim, a escrita pornográfica de Hilda Hilst funcionando como *objeto a* denuncia, subverte o mundo estabelecido e o que se espera da própria pornografia.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento* (Tradução: Guido Antonio de Almeida) [1944]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto* [1973]. (Tradução: J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 1977.

CALDAS, Heloisa. *Da voz à escrita*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2007.

DESTRI, Luisa e DINIZ, Cristiano. Um retrato da artista. In: PÉCORA, Alcir (Org). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Ed. Globo, 2010

DINIZ, Cristiano (org.). *Fico Besta quando me entendem: Entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

DOR, Joel. *Introdução à leitura de Lacan*. Porto Alegre: Artmed, 1989.

GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se lêem com uma só mão* (Tradução: Maria Aparecida Corrêa). São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby* [1990]. São Paulo: Ed. Globo, 2005.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2009.

HUNT, L. (org.). *A invenção da pornografia – A obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800* (Tradução: Carlos Szlak). São Paulo: Hedra, 1999.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud [1957]. In: _____. *Escritos* (Tradução: Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MILLER, Jacques-Alain. Introdução à leitura do seminário da angústia de Jacques Lacan. In: *Opção lacaniana: Revista Internacional de psicanálise*, n. 43. São Paulo: Edições Eolia, 2005.

_____. A salvação pelos dejetos. In: *Correio*, n 67. São Paulo: Escola Brasileira de Psicanálise, 2010.

MORAES, Eliane Robert e LAPEIZ, Sandra Maria. *O que é pornografia*. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

PÉCORA, Alcir. Hilda Hilst: Call for paper. In: *Germina: Revista de Literatura e Arte*, 2005. Disponível em: <<http://www.germinaliteratura.com.br>>. Acesso em: 20 de maio de 2011.

_____ (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Globo, 2010.

RODRIGUES, Tatiana Franca. O metadiscorso em Lori Lamby: porque não se deve olhar para as estrelas. In: *IX Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/TATIANA_FRANCA.pdf>. Acesso em: 13 de janeiro de 2012.