

## A FENDA DO GOZO: UMA LEITURA DE O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY (1990), DE HILDA HILST, ATRAVÉS DA OBRA LE PLAISIR DU TEXTE (1973), DE ROLAND BARTHES

Flávia Herédia Miotto<sup>1</sup>

**RESUMO:** O artigo em questão se propõe a analisar *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990)<sup>2</sup>, de Hilda Hilst, sob a luz das noções barthesianas presentes na obra *O prazer do texto* (1973). Mais especificamente, trabalharemos a noção de *jouissance* (gozo), a fim de verificar a hipótese de que a obra hilstiana se caracterizaria no que Barthes chamou de *texte de jouissance* (texto de gozo). A porosidade entre os seminários de Lacan e Barthes nos anos 1970 convoca-nos a nos debruçarmos sobre o conceito de gozo para Lacan e também sobre os seus primeiros contornos na obra freudiana. Finalmente, refletiremos sobre como o gozo se configura no texto de Hilst, de modo a questionar de que forma a linguagem erótica/pornográfica de que se utiliza corrobora para a potência da transgressão que visa inaugurar com a obra em questão. A proposta será arregimentada com os pressupostos teóricos de Sigmund Freud, Jacques Lacan, Georges Bataille, Eliane Robert Moraes, Alcir Pécora, Lúcia Castello Branco, entre outros. A pesquisa pretende-se, portanto, como uma contribuição aos estudos hilstianos e barthesianos no Brasil e na América Latina, revisitando suas obras e suscitando novas (e plurais) leituras acerca desses autores.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hilda Hilst, Roland Barthes, gozo, texto de gozo, pornografia, erotismo.

### THE FISSURE OF A BLISS: A READING OF HILDA HILST'S THE PINK NOTEBOOK BY LORI LAMBY (1990) THROUGH THE WORK THE PLEASURE OF THE TEXT (1973), BY ROLAND BARTHES

**ABSTRACT:** The article aims to analyze Hilda Hilst's *The Pink Notebook by Lori Lamby* (1990) along with the Barthesian notions present in the book *The Pleasure of the Text* (1973). More precisely, we will work on the notion of bliss (*jouissance*) to verify the hypothesis that the Hilstian work might be characterized by what Barthes called the text of bliss. The porosity between Lacan's and Barthes's seminars in the 1970s justifies the focus given on Lacan's bliss conception and its first outlines in Freud's work. Finally, we will reflect upon how the bliss is shaped in Hilst's text in order to inquire how the erotic/pornographic language corroborates the transgression that the word aspires to inaugurate. At last, the proposal will be combined with the theoretical assumptions of Sigmund Freud, Jacques Lacan, Georges Bataille, Eliane Robert Moraes, Alcir Pécora, Lúcia Castello Branco, among others. Consequently, the research intends to be a contribution to Hilstian and Barthesian studies in Brazil and Latin America by revisiting their works and offering new (and plural) readings regarding these authors.

**KEYWORDS:** Hilda Hilst, Roland Barthes, bliss, text of bliss, pornography, eroticism.

<sup>1</sup> Mestranda (bolsista CAPES) do Programa de Pós-Graduação de Letras Estrangeiras e Tradução - Área de Estudos Literários e Culturais da Universidade de São Paulo. Contato: flavia.miotto@usp.br.

<sup>2</sup> No resumo, inserimos os anos das primeiras publicações das obras: *Le plaisir du texte* (1973) e *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) para situar o leitor. Porém, neste artigo, utilizaremos as edições de 2002 e de 2018, respectivamente, das obras completas dos autores (conferir referências bibliográficas ao final do trabalho).

## Aproximações possíveis: Roland Barthes e Hilda Hilst inaugurando linguagens.

Em *Mutações da literatura no século XXI* (2016), a professora e crítica literária Leyla Perrone-Moisés se interroga sobre as principais tendências da produção, da recepção e do ensino de literatura da virada do século. A autora, que é um dos grandes nomes tratando-se da difusão da obra barthesiana no Brasil, menciona que a tarefa que Barthes sempre atribuiu à literatura era a de “inteligibilidade da realidade e de sua interpretação” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 48), já que a interrogação desta não é “Qual é o sentido do mundo?”, e sim “Eis o mundo: existe sentido nele?” (BARTHES, 1964, p. 160 *apud* PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 48).

Assim como Barthes, Hilda Hilst, em sua vasta e profunda produção literária, parece ter perseguido a dúvida como herança dos grandes escritores: interroga-se sobre a morte, a loucura, o desejo. No entanto, embora tenha sido considerada por Leo Gilson Ribeiro como “a mais perfeita escritora viva em língua portuguesa” (WERNECK, 2014, p. 247), ou por Sergio Milliet como “uma escritora que tão delicadamente é capaz de exprimir as coisas mais simples e mais essenciais” (WERNECK, 2014, p. 247), além de ter tido sua dramaturgia reconhecida por Anatol Rosenfeld, não desfrutou do reconhecimento merecido em vida, queixando-se em entrevista:

Depois de ter escrito tudo que eu escrevi, e eu sei que escrevi lindamente, que modifiquei a prosa narrativa, eu tenho plena consciência disso, não aconteceu nada. Fiz uma revolução na língua portuguesa, enfoquei os problemas mais importantes do homem, procurei fazer o possível para o outro se conhecer. Fiz um lindo trabalho. E não aconteceu absolutamente nada, não fui lida. (ABREU, 2014, p. 257)

Acusado de impostor em vários momentos e contextos (para a academia, faltava-lhe rigor acadêmico; para a mídia, faltava-lhe simplicidade, era considerado hermético demais), Barthes, por sua vez, também teve motivos para decepcionar-se com a recepção de alguns de seus textos. Atualmente, se estivessem vivos, poderiam desfrutar do enorme alcance de suas obras, já que estas comovem e afetam pesquisadores e estudiosos de diversas áreas do saber, comprovando o caráter plural e polissêmico da escrita de cada um deles.

Ambos inauguram linguagens: Hilda Hilst, como a autora que utiliza a palavra não como mensagem, mas como potência criativa, erótica, transgressora. E, Barthes, com sua capacidade tentacular de abraçar com rigor e maleabilidade diversos assuntos *à la fois*. Em um mundo repleto de certezas, ideologias fixas, onde a dúvida não é bem-vinda, Barthes e Hilst apontam para um deslocamento necessário. Aquele que nos instabiliza, mas também nos presenteia com a dúvida e

com a *deliciosa* instabilidade dos saberes: “et pourtant: si la connaissance elle-même était *délicieuse*?”<sup>3</sup>. (BARTHES, 2002a, p. 232).

Na esteira desse crescente interesse, o intuito da pesquisa em questão é o de analisar *O caderno rosa de Lori Lamby* (2018a), de Hilda Hilst, através das noções de prazer e gozo presentes na obra *Le plaisir du texte* (2002a), de Roland Barthes. A hipótese que adotaremos é a de que o texto hilstiano opera como um *texte de jouissance* (texto de gozo), noção introduzida por Barthes em sua obra de 1973 (data da primeira publicação de *Le plaisir du texte*). Para tal, dividiremos a estrutura do artigo da seguinte maneira: primeiramente, verificaremos como Barthes nuança essas duas noções em sua obra. Em um segundo momento, faremos uma contextualização do conceito de gozo para Freud e Lacan; e, em seguida, analisaremos em que medida *O caderno rosa de Lori Lamby* (2018a), com seu jogo composicional literário, transgride e estilhaça<sup>4</sup> os limites impostos à literatura através de uma “retórica do gozo” (BRANCO, 1995), funcionando como um *texte de jouissance* (2002a). Este artigo, portanto, pretende-se como uma contribuição aos estudos barthesianos e hilstianos no Brasil e na América Latina, promovendo e suscitando novas (e plurais) leituras acerca das obras desses autores.

## A porosidade da obra *Le plaisir du texte* (2002a), de Roland Barthes.

Para introduzirmos a análise das noções de *texte de plaisir* e *texte de jouissance*, presentes na obra *Le plaisir du texte* (2002a), ponto que definimos como inicial para este artigo, façamos uma breve retomada do contexto de produção, assim como de alguns elementos explorados pela escritura de Barthes, que anteciparam e estruturaram o que foi elaborado pelo autor em 1973. Para nos situarmos, retomemos a sua obra *Roland Barthes par Roland Barthes* (BARTHES, 2002b, p. 718-719), em que o próprio autor propõe uma divisão de fases em sua trajetória como escritor/pesquisador: a primeira, marcada pela crítica sociocultural (o marxismo) e também pela linguística; a segunda, atravessada pela Semiologia; a terceira, interessada pela textualidade; e, a quarta, pela moralidade. Para esta pesquisa, interessa-nos as duas últimas: a terceira, momento de publicação das obras *S/Z*, em 1970, e *Sade, Fourier, Loyola*, em 1971 – já que, essas obras, como dissemos, influenciaram o que viria a dizer posteriormente; e a quarta, em que publicou a obra *O prazer do texto*, em 1973.

Em *S/Z* (2002c), Barthes propõe uma análise minuciosa de *Sarrasine* (1830), de Honoré de Balzac, inaugurando uma inovadora forma de analisar textos literários.

<sup>3</sup> “Entretanto, e se o conhecimento, por si só, fosse delicioso?” (Tradução nossa).

<sup>4</sup> Aqui, emprestamos uma noção explorada pela crítica literária Eliane Robert Moraes em seu texto *Da Medida estilhaçada* publicado em *Cadernos de Literatura Brasileira – Hilda Hilst*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 8. Outubro de 1999. O título de seu texto faz referência ao último verso da obra hilstiana *Alcôolicas* (1992): “Estilhaça a tua própria medida”.

Ainda nesta obra, o autor diferencia duas noções: *texte lisible*<sup>5</sup> e *texte scriptible*<sup>6</sup>, refletindo sobre as modalidades históricas da textualidade (textos clássicos e de vanguarda), reflexões que foram importantes para posteriormente, em 1973, elaborar o que chamou de *texte de plaisir* (relacionados, em geral, aos textos clássicos) e *texte de jouissance* (associados, em geral, aos textos de vanguarda). A influência de Sade, Fourier, Loyola (2005) veremos em breve neste artigo.

Quando nos deparamos com o título *O prazer do texto* (2002a), primeiramente, poderíamos nos perguntar: por que “do texto” e não “da obra”? Certamente, a noção de intertextualidade dos anos 1960, proposto por Júlia Kristeva (influenciada por Bakhtin), marcou Barthes nessas últimas etapas que o próprio autor delimitou, como vimos, em *Roland Barthes par Roland Barthes* (2002b). A pluralidade do texto, a sensualidade em tratar suas unidades mínimas, fatiá-las, de uma forma diferente daquela proposta pelo Estruturalismo, parecem seduzir Barthes a sugerir uma nova forma de lidar com a textualidade.

A noção de obra, por remeter a algo fechado, concluído, singular, estável, parece não dar conta da potência de possibilidades que havia encontrado no texto. Para o autor, a obra “se fecha sobre o significado. [...] em suma, a obra funciona como um signo geral, e é normal que ela figure uma categoria institucional da civilização do Signo” (BARTHES, 1998, p. 73-74), enquanto o texto “é plural. [...] O Texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia: não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação”. (BARTHES, 1998, p. 74-75).

Para Barthes, portanto, o texto está vinculado ao prazer sem separação, ou seja, ao gozo:

Isso leva a colocar (a propor) uma abordagem do Texto: a do prazer. [...] O texto está ligado ao gozo, isto é, ao prazer sem separação. Ordem do significante. O Texto participa a seu modo de uma utopia social; antes da História (supondo-se que esta não escolha a barbárie), o Texto cumpre, senão a transparência das relações sociais, pelo menos a das relações de linguagem: ele é o espaço em que nenhuma linguagem leva vantagem sobre outra, em que as linguagens circulam (conservando o sentido circular do termo). (BARTHES, 1998, p. 78)

Em resumo, poderíamos dizer que a obra interrompe, enquanto o texto acontece, flui, frui. E essa fluidez, se estendida à noção de autoria, parece ser o grande sonho final de Barthes, já que, nos anos 70, começa a se afastar da imagem de autoridade (que haviam atribuído a ele) e passa, então, a enunciar um “não-saber”. Na verdade, essa recusa do discurso autoritário e afirmativo sempre esteve

---

<sup>5</sup> Texto legível (tradução nossa)

<sup>6</sup> Texto “escrevível” (tradução nossa)

presente em sua trajetória como crítico e escritor, porém, a partir de seu seminário sobre o idioleto, assume uma postura que visa deslocar-se ainda mais dessa posição de poder que lhe havia sido atribuída, em prol de uma apresentação polifônica. Assim, desloca a perspectiva expositiva que se liga, normalmente, ao intelectual e ao professor, para ocupar um espaço semelhante ao da literatura, onde o conhecimento escoar e se multiplica. Para Barthes, outro autor que fez esse escoamento do saber é Bataille, por exemplo, com o seu mecanismo de conceitos-metáforas.

É também na obra *O prazer do texto* (2002a) que a figura do autor retorna de fato, ainda que esse retorno já tivesse sido anunciado em *Sade, Fourier, Loyola* (2005). Porém, aqui, não volta como o demiurgo, o controlador (posturas que havia questionado em seu ensaio *A morte do autor*, de 1967). Ele retorna como uma figura que o leitor deseja e transforma. É o autor do leitor, em pedaços, sem aquela postura de autoridade, sem o estigma da autoria.

Comme institution, l'auteur est mort: sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu; dépossédée, elle n'exerce plus sur son oeuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit: mais dans le texte, d'une certaine façon, je *désire* l'auteur: j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à "babiller"). (BARTHES, 2002a, p. 235)<sup>7</sup>

Este autor readmitido está de volta em uma suspensão entre prazer e gozo: cabe ao leitor ler o texto no prazer ou no gozo, independentemente deste ter sido escrito no prazer ou no gozo.

Écrire dans le plaisir m'assure-t-il - moi, écrivain - du plaisir de mon lecteur? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le "dague") *sans savoir où il est*. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la "personne" de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace: la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance: que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu. (BARTHES, 2002a, p. 220)<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> “Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossado, já não exerce a formidável paternidade que a história literária, o ensino e a opinião tinham o dever de estabelecer e de renovar a narrativa: mas no texto, em alguma medida, eu *desejo* o autor: tenho necessidade da sua figura (que não é nem sua representação e nem sua projeção), como ele tem necessidade da minha (salvo no ‘tagarelar’).” (Tradução nossa).

<sup>8</sup> “Escrever no prazer me assegura, como escritor, o prazer do meu leitor? Definitivamente, não. É necessário que eu procure esse leitor (que eu o ‘paquere’) *sem saber onde ele está*. Um espaço de gozo é, então, criado. Não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, e sim o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do gozo: que os jogos não estejam determinados, para que exista um jogo.” (Tradução nossa).

Essa dimensão afetiva entre autor e leitor, que se inaugura com *O prazer do texto* (2002a), faz com que este ganhe um espaço pouco conhecido na história da literatura e da crítica literária: o de sujeito ativo, que não somente contempla a obra, mas atribui sentido a ela, desloca-se para dentro dela, vive-a esteticamente. Posteriormente, os autores Jauss e Iser darão forma a essa perspectiva com a Estética da Recepção. Segundo Jauss: “a historicidade da literatura não repousa numa conexão de ‘fatos literários’ [...], mas no experimentar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores.” (JAUSS, 1994, p. 24).

Essa relevância atribuída ao leitor para a elaboração de sentidos de uma obra literária também acontece com as noções de prazer e gozo, em *O prazer do texto* (2002a). Se, em alguns momentos, Barthes parece fechar a questão em uma tentativa de descrever quase que categoricamente o que é um texto de prazer e o que é um texto de gozo, em outros, como veremos, nuançará essas duas noções – procedimento bastante comum quando se trata da retórica de Barthes.

Logo nas primeiras páginas da obra, temos as seguintes definições:

Plaisir/Jouissance: terminologiquement, cela vacille encore, j'achoppe, j'embrouille. De toute manière, il y aura toujours une marge d'indécision; la distinction ne sera pas source de classement sûrs, le paradigme grincera, le sens sera précaire, révocable, réversible, le discours sera incomplet.” (BARTHES, 2002a, p. 219)<sup>9</sup>

Algumas páginas depois:

Texte de plaisir: celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de lecture. Texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage. (BARTHES, 2002a, p. 226)<sup>10</sup>

Assim, podemos considerar *O prazer do texto* (2002a) como uma obra que movimenta noções. Nesta, Barthes exercita uma escrita derrapante que tende a superar o conceito: proposta que se faz clara no nível da forma e do conteúdo. Na forma, atentemo-nos ao uso de dois pontos repetidamente, sem nenhum ponto final

---

<sup>9</sup> “Prazer/gozo: terminologicamente, isso ainda vacila, tropeço, me confundo. De todo modo, haverá sempre uma margem de indecisão; a distinção não será fonte de classificação certa, o paradigma rangerá, o sentido será precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto.” (Tradução nossa)

<sup>10</sup> “Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela e está ligado a uma prática *confortável* de leitura. Texto de gozo: aquele que coloca em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor, assim como a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, coloca em crise sua relação com a linguagem.”(Tradução nossa).

que os separe: “Sade: le plaisir de la lecture vient évidemment de certaines ruptures (ou de certaines collisions): des codes antiphatiques [...]”<sup>11</sup> (BARTHES, 2002a, p. 221); o próprio formato de fichamento; os parênteses com perguntas: “(et pourtant: si la connaissance elle-même était *délicieuse*)?”<sup>12</sup> (BARTHES, 2002a, p. 232); os itálicos: “le plaisir est chose *simple* [...]”<sup>13</sup> (BARTHES, 2002a, p. 232); os traços finais que aparecem após alguns trechos (que sugerem se tratar de fragmentos): tudo isso aponta para a pluralidade, convocando as contradições e as ambiguidades dentro do texto.

No nível do conteúdo, como vimos, ora parece descrever categoricamente o que é um texto de prazer e um texto de gozo, como se fossem estruturas fechadas, ora parece nuançar essas noções. Esse detalhe enunciativo de Barthes, ou seja, afirmar de forma assertiva para, depois, gerar nuances, pode ser uma estratégia do autor para nos demonstrar que o saber é, antes e acima de tudo, subjetivo.

Para o pesquisador Paulo Procopio Ferraz (2018)<sup>14</sup>, em seu artigo “O avesso das frases: metalinguagem, palinódia e epanortose na obra de Roland Barthes”, esse estado quase permanente de contradição e retificação que marca a escrita de Barthes convida o leitor a “estar atento à instabilidade de suas frases, como se o avesso do sentido fosse tão importante quanto a sua face visível” (FERRAZ, 2018, p. 193). Como já dissemos anteriormente, esse exercício atribui ao leitor um papel essencial para a construção do sentido, ultrapassando a passividade que, anteriormente, vinculava-se à leitura. Ferraz (2018) ainda afirma:

Poderíamos, a princípio, pensar que Barthes pratica a palinódia ao mesmo tempo em que discorre sobre ela: o texto está em um permanente estado de contradição. [...] Assim, não se trata de analisar a mudança de opinião em si, mas de vê-la como uma técnica que possui objetivos específicos. (FERRAZ, 2018, p. 187 – 189).

---

<sup>11</sup> “Sade: o prazer da leitura vem evidentemente de certas rupturas (ou de certas colisões): códigos antipáticos [...]” (Tradução nossa).

<sup>12</sup> “(Entretanto, e se o conhecimento, por si só, fosse delicioso?)” (Tradução nossa).

<sup>13</sup> “O prazer é coisa *simples* [...]” (Tradução nossa).

<sup>14</sup> Outra pesquisadora que também estudou a retórica de Barthes é a Profa. Dra. Claudia Consuelo Amigo Pino, em seu artigo *The Rhetorical Mission: Barthes’s Seminars from 1964 to 1969*, que pode ser consultado através do link: <http://sites.cardiff.ac.uk/barthes/article/the-rhetorical-mission-barthes-seminars-from-1964-to-1969/>.

## A noção de gozo para Freud e Lacan.

Para que possamos nos familiarizar com as noções de prazer e de gozo, iremos recorrer a Lacan, autor que desenvolveu o gozo dentro da psicanálise. Na verdade, este conceito já havia sido explorado (mas não nomeado como tal) por Freud, em sua obra *Além do princípio do prazer* (1996). Nesta, o autor identifica que existe, em nosso aparelho mental, um princípio regulador, o Princípio do Prazer (FREUD, 1996, p. 17), cuja função é evitar o desprazer (*Unlust*) e buscar o prazer (*Lust*). Segundo Freud, esse princípio é também econômico, já que funciona como uma barreira do excesso de excitação e de energia, ou seja, da tensão. Dito de outra forma, opera como impedimento ao gozo.

No entanto, em sua clínica, Freud passa a perceber que esse princípio não operava de forma dominante nos processos mentais dos pacientes, já que estes repetiam padrões que geravam um profundo desprazer (RABELAIS, 2012). Assim, observa que há, na repetição, uma tendência que vai de encontro ao princípio econômico que havia teorizado anteriormente, abrindo espaço para um outro tipo de princípio, “mais primitivo, mais elementar e mais pulsional do que o princípio do prazer que ela domina” (FREUD, 1996, p. 34): a pulsão de morte.

Ainda que não elabore o conceito de gozo em suas obras, Freud, tendo conceituado a pulsão de morte, abriu caminhos para que Lacan o descrevesse em seus seminários. Segundo este, o gozo, comumente relacionado a um prazer extremo, quer dizer, na verdade, o contrário disso: trata-se de um excesso de prazer e está ligado à pulsão de morte, ao desprazer, gerando sofrimento (RABELAIS, 2012). Segundo Lacan (1992):

Eis porque podemos conceber que o prazer seja violado em sua regra e seu princípio, porque ele cede ao desprazer. Não há outra coisa a dizer – não forçosamente à dor, e sim ao desprazer, que não quer dizer outra coisa senão o gozo. (LACAN, 1992, p. 81).

Assim, é o excesso e a repetição que se dirige contra a vida e impele o sujeito ao fracasso que caracterizam gozo (LACAN, 1992, p. 47). Essa *jouissance* é o que decreta ao indivíduo que este transgrida os limites e destrua tudo o que é mais importante para si. Porém, como nos explica a pesquisadora Giselle Rabelais (2012), o gozo absoluto é da ordem do impossível. O que existe, então, é o gozo da transgressão e este está diretamente relacionado à Lei: “É justamente a instauração da Lei que tornará possível o gozo da transgressão, servindo inclusive de apoio a este. Lacan irá tratar este ponto como paradoxo do gozo.” (RABELAIS, 2012, p. 41). Hilda Hilst, em *O caderno rosa de Lori Lamby* (2018a), produz uma transgressão similar, como veremos a seguir.

## O caderno rosa de Lori Lamby (2018a): resíduo de um Potlatch.

Como resposta ao silêncio em relação à sua obra, Hilst despede-se de sua literatura hermética com *Amavisse*, em 1989 e resolve fazer-se consumível e escrever “adoráveis bandalheiras”. O poema que enuncia essa mudança de perspectiva encontra-se nessa mesma obra e já deixa algumas pistas para os leitores em relação à fenda que seria produzida na sua escrita a partir de então:

O escritor e seus múltiplos vêm vos dizer adeus.  
Tentou na palavra o extremo-tudo  
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância  
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.  
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito  
Tempo-Nada na página.  
Depois, transgressor metalescente de percursos  
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.  
Poupem-no do desperdício de explicar o ato de brincar.  
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.  
O caderno Rosa é apenas resíduo de um “Potlatch”.  
E hora, repetindo Bataille:  
“Sinto-se livre para fracassar”.  
(HILST, 2017, p. 530).<sup>15</sup>

Hilst, que já havia passeado pelos três gêneros literários (poesia, teatro e prosa) e por diversos temas, dentre eles, os mais profundos e herméticos, “excedendo-se no luxo”, como o próprio poema nos diz, resolve romper com essa seriedade e nos adverte: “O escritor e seus múltiplos vêm nos dizer adeus.” Em seguida, nos convoca: “poupem-no do desperdício de explicar o ato de brincar”.

Anuncia, então, a sua próxima obra, “O caderno rosa” (no poema, só nos é dito isso, o título ainda não havia sido divulgado de forma completa), como um “resíduo de um “Potlatch”. Para entendermos essa metáfora, precisamos fazer uma breve contextualização desse conceito. Este termo, primeiramente observado pelo antropólogo Marcel Mauss, em sua obra *Essai sur le don*<sup>16</sup>, em 1925, faz referência a um ritual dos indígenas da América do Norte e caracteriza-se por ser uma cerimônia de renúncia de bens materiais na forma de doação a parentes e amigos e, em alguns momentos, de destruição total desses bens acumulados pelo homenageado. Em diversos momentos, os governos estadunidense e canadense proibiram esse tipo de prática, sob o argumento de que seria uma perda “irracional” de recursos. No entanto, em 1934 e em 1954, respectivamente, essa proibição fora revogada e, atualmente, algumas tribos continuam praticando o *Potlatch* em suas

<sup>15</sup> Quarta capa da primeira edição de *Amavisse*, 1989.

<sup>16</sup> *Ensaio sobre a dádiva* (a obra foi traduzida desta forma em português).

celebrações.<sup>17</sup> Posteriormente, o excesso e o sacrifício que marcam a prática, foram noções retomadas por Georges Bataille, em sua obra *La partie maudite* (1949).

Se pensarmos no caráter autobiográfico do poema, o narrador, por sua vez, parece empregar o termo *Potlatch* como metáfora para sinalizar a fenda que Hilda Hilst pretendia instaurar a partir de então. Ao decidir fazer-se consumível e escrever “adoráveis bandalheiras”, é como se a autora abdicasse do hermetismo e da seriedade com que trabalhou a linguagem em suas produções anteriores, para se permitir brincar e, principalmente, se permitir fracassar – aqui, podemos observar uma intuição prévia de Hilst em relação à recepção inicial dos textos que seriam escritos doravante.

Assim, como “um resíduo de um *Potlatch*”, publica a obra *O caderno rosa de Lori Lamby*, em 1990, inaugurando uma série de livros que classificou como pornográficos - sua tetralogia obscena compreende também *Contos d’escárnio e textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992).

A obra inicia-se com uma declaração da narradora: “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.” (HILST, 2018a, p. 105). Com esse início, a narradora, que se declara uma criança de oito anos, já nos indica que a história será explicitada ao final de sua escrita, o que convoca a atenção do leitor logo no começo da narração. E continua:

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. [...] 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 [...]. (HILST, 2018a, p. 105)

Retomando a noção de gozo da transgressão, de Lacan, explicitado por Rabelais (2012), podemos verificar que a primeira das transgressões desta obra está relacionada a uma ruptura com a Lei (social/cultural), já que o enredo simula um caso de prostituição infantil, em que a narradora, Lori Lamby, uma garotinha de 8 anos, nos conta suas aventuras sexuais com homens mais velhos, afirmando adorar essas experiências:

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

---

<sup>17</sup> Fontes: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Potlatch>; <https://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/potlatch-a-gloria-do-desperdicio/>; <http://ea.fflch.usp.br/obra/ensaio-sobre-dadiva>.

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 [...]. (HILST, 2018a, p. 105)

A prostituição de Lori com homens experientes, além de permitida pelos pais, parece divertir e dar prazer à personagem, pervertendo as leis que regem nossa sociedade e nossa cultura e, portanto, desmanchando o funcionamento da linguagem. Dessa forma, se gera um *frisson* no sentido através de um jogo perverso com o corpo infantil e com a linguagem, assim como acontece com o gozo da transgressão, que vai de encontro à Lei estabelecida pela cultura.

Segundo Bataille (2017), a literatura é justamente o espaço em que o incômodo, a perda, e o dispêndio podem operar. Assim, classifica-a como um perigo, um “mal”, já que ela “pode dizer tudo”:

Só a literatura podia desnudar o jogo da transgressão da lei – sem a qual a lei não teria fim – independentemente de uma ordem a criar. A literatura não pode assumir a tarefa de organizar a necessidade coletiva. Não cabe a ela concluir [...]. A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo. Ou, antes, ela seria um grande perigo se não fosse (na medida em que é autêntica, e em seu conjunto) a expressão daqueles em quem os valores estéticos estão mais fortemente ancorados. (BATAILLE, 2017, p. 22).

O *caderno rosa de Lori Lamby* (2018a) facilmente se aproxima do perigo descrito por Bataille, já que não há compromisso com a *mimesis*, “nada repousa sobre ela”, o interesse da obra, na verdade, não é relatar uma história em suas minúcias como fizeram os romances realistas no século XIX. Esse afastamento em relação à *mimesis* também pode ser observado quando analisamos o nível da forma. Segundo Alcir Pécora (2018), há uma “anarquia de gêneros” operada por Hilst (na obra em questão, existe uma fusão de gêneros textuais empregados: carta, diário, pequenos relatos), assim como uma coexistência múltipla de narradores, o que Pécora definiu como “narrador-cavalo” (por exemplo: ora o texto é narrado por Lori, ora pelo pai escritor, ora por Edernir – e os dois primeiros se fundem em diversos momentos, dificultando a fluidez da leitura). Leiamos as definições desses conceitos propostos por Pécora:

Anarquia dos gêneros: em seus vários livros de prosa, Hilda Hilst opera uma grande mistura de gêneros literários – aí está a anarquia. Mas há uma distinção muito importante: essa mistura não é feita como se a autora ignorasse ou não se importasse com os diversos costumes e tradições em que os gêneros se formavam, adotando

uma perspectiva irônica em relação a eles. De fato, ela os conhecia bem e, conhecendo-os, pretendia fazer deles matrizes estilísticas variadas e fecundas. (PÉCORA, 2018, p. 408)

Pensei nisso, por vezes, metaforicamente, como uma espécie de representação dramática da possessão: haveria então um narrador-cavalo, montado seguidas vezes por entes pouco definidos, aparentados entre si, incapazes de conhecer a causa ou o sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa na escrita. (PÉCORA, 2018, p. 410)

## O caderno rosa de Lori Lamby (2018a): um texto de gozo.

No texto “Prosa Degenerada” (2014), a crítica literária Eliane Robert Moraes afirma que a ficção erótica de Hilda Hilst é transgressora na medida em que se recusa a reproduzir qualquer convenção corrente. Dessa forma, Hilst não somente rompe com a cultura – como Barthes sugere quando caracteriza os textos de *jouissance*, como também perverte as leis literárias (seja não acatando as restrições impostas à pornografia, seja questionando os gêneros literários considerados “maiores” em literatura). Na obra *O caderno rosa de Lori Lamby* (2018), Hilst se vê livre para desafiar a linguagem como deseja, de forma a questionar o que a nossa cultura tenta esconder, assim como as classificações que a crítica literária impõe aos textos. Nessa medida, podemos interpretá-la enquanto um texto de *jouissance*, já que se liga à perda, à fenda, ao afastamento da cultura.

Na qualidade de produção literária inferior, a pornografia é normalmente aceita – ou, pelo menos, tolerada. Seu poder de transgressão é, nesse sentido, quase nulo. Na verdade, o texto erótico só consegue realmente escandalizar quando ele deixa de obedecer às leis do gênero menor, perturbando a zona de tolerância que cada cultura reserva às fabulações sobre o sexo. [...] O potencial de subversão dos livros eróticos está diretamente ligado à sua capacidade de colocar em xeque os códigos do sistema literário vigente em cada sociedade – transtornando a ordem dos discursos a partir da qual se organizam as culturas. O escândalo acontece, pois, quando os temas obscenos abandonam o gueto onde se confinam os gêneros inferiores e se associam às expressões legitimadas como superiores. (MORAES, 2014, p. 267)

Portanto, a fenda se estabelece não somente no plano do conteúdo, já que desafia a moralidade com *o que escreve*, como também no plano formal, pois a autora rompe com a tradição dos romances libertinos do gênero pornográfico, ou seja, inova a forma *como se escreve*, “estilhaçando” todas as medidas e limites impostos aos gêneros literários conhecidos. Isso porque, nos romances libertinos, as protagonistas

são jovens mulheres inexperientes cuja iniciação sexual se dará através de um homem, de forma a satisfazer o *voyerismo* do leitor (masculino, via de regra), ao passo que na obra *O caderno rosa Lori Lamby* (2018a), a narradora não é uma jovem que se inicia sexualmente, e sim uma criança de oito anos, que tem o consentimento de seus pais para se prostituir com homens maduros, no intuito de adquirir os bens de consumo: “pra eu comprar as coisas que eu vejo na televisão e na escola. Aquelas bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xoxa” (HILST, 2018a, p.108).

Ele me perguntou me lambendo se eu gostava do dinheiro que ele ia me dar. Eu disse que gostava muito porque sem dinheiro a gente fica triste porque não pode comprar coisas lindas que a gente vê na televisão. Ele pediu para eu ficar dizendo que eu gostava do dinheiro enquanto ele me lambia. Eu fiquei dizendo: eu gosto do dinheiro. (HILST, 2018a, p. 106-107).

Ao ler trechos como esses, é provável que o leitor sinta repulsa. Segundo o artista plástico Duke Lee, a obra é “um lixo absoluto” (WERNECK, 2014, p. 245). Lygia Fagundes Telles, escritora e amiga íntima de Hilda, assume ter ficado “meio assustada, aturdida” (WERNECK, 2014, p. 245). E mesmo o editor Caio Graco Prado, simpatizante da obra de Hilst, não se entusiasma com os novos rumos que a autora começa a traçar. No entanto, a pedofilia é, na verdade, um mero fazer ficcional da menina cuja intenção era a de ajudar o pai, escritor, que não sabia escrever as bandalheiras que o tio Lalau, o editor, demandava.

A partir dessa lógica de produção literária voltada ao mercado, a literatura perde o seu poder de transgressão, deixa de ser “um exercício de liberdade” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 37) para se tornar um produto, um fetiche, como acontece com tudo dentro da sociedade capitalista: “Não há profanação possível num mundo em que o único agrado é o troca-troca mercantil”. (HANSEN; PÉCORA; 2014, p. 253).

Se observados com atenção, logo no início da obra, essa situação é denunciada através das dedicatórias. A primeira delas, “à memória da língua” (HILST, 2018a, p. 105), insinua que a língua é tida como morta já no início do texto. Mas quem matou a língua? Os editores, pois estes “não aceitam o autor pensando, o autor brasileiro não pode pensar” (ABREU, 2014, p. 262), segundo Hilst. Com a segunda epígrafe: “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham para as estrelas” (HILST, 2018a, p. 105), do autor Oscar Wilde, é introduzida uma esperança aos leitores, já que nos é dito que, para os autores cujo fazer literário importa mais do que o mercado, lhes é reservado o direito a olhar para as estrelas. No entanto, através da terceira e última epígrafe, a esperança se desfalece, já que “quem olha se fode” (HILST, 2018a, p. 105). Essas epígrafes são muito importantes para a leitura da obra, já que indicam sua temática central: o questionamento sobre os rumos do fazer literário no Brasil. No entanto, mesmo com as indicações que

aparecem desde as epígrafes, foi bastante incompreendida, já que muitos leitores a tomaram como uma apologia à pedofilia.

Para compreendermos a potência transgressora desta obra, portanto, temos que nos desvincular da ideia de *mimesis*, já que não há, aqui, um compromisso com a descrição da realidade. Por esse motivo, não pode ser lida de forma simplista como uma mera apologia à pedofilia. Através de uma leitura à contrapelo, atenta às ambiguidades, verificamos que *O caderno rosa de Lori Lamby* (2018a) não tem como temática central o sexo, pois suas penetrações são “utópicas” (HANSEN; PÉCORA; 2014, p. 255).

Como já mencionado anteriormente, o obsceno da obra, em realidade, é a indústria cultural (representada por programações televisivas, como desenhos animados e os programas da Xuxa, Jô Soares, etc.): "Agora eu vou colar figurinhas do He-Man e da Xoxa na beirada do caderno e tudo vai ficar mais bonito" (HILST, 2018a, p. 131) e o mercado editorial (representado pelo tio Lalau, possível referência ao lobo mau e editor de seu pai, escritor), que poda e restringe a criatividade e inventividade do autor:

Eu quero falar um pouco do papi. Ele também é um escritor, coitado. Ele é muito inteligente, os amigos dele que vêm aqui e conversam muito e eu sempre fico lá em cima perto da escada encolhida escutando dizem que ele é um gênio. Eu não sei direito o que é um gênio. Sei daquele gênio da garrafa que também aparece na televisão no programa do gordo. [...] Eu já vi papi muito triste porque ninguém compra o que ele escreve. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau que é quem faz na máquina o livro dele, os livros dele, porque papai escreveu muitos livros mesmo, esses homens que fazem o livro da gente na máquina têm o nome de editor, mas quando o Lalau não está aqui o papi chama o Lalau de cada nome que eu não posso falar. O Lalau falou pro papi: por que você não escreve umas bananeiras para variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei. Aí o papi disse pro Lalau: então é só isso que você tem pra me dizer? E falou uma palavra feia pro Lalau, mesmo na frente dele. (HILST, 2018a, p. 107-108).

Roland Barthes, por sua vez, também se mostra como um autor crítico à indústria cultural e à *doxa* pequeno-burguesa:

O instrumento verdadeiro da censura não é a polícia, é a *endoxa*. Assim como uma língua se define melhor por aquilo que obriga a dizer (suas rubricas obrigatórias) do que por aquilo que proíbe dizer (suas regras retóricas), a censura social não está onde se proíbe, mas onde se obriga a falar (BARTHES, 1997, p.16).

Quem “trabalha com a língua” – ofício do escritor, segundo Lori, quando descreve a atividade do pai – não tem nenhuma garantia, já que existe sempre a possibilidade de fracassar. Se pensarmos no mercado editorial brasileiro, os escritores são obrigados a dizer o que o público, imerso na indústria cultural, quer ouvir (“uma língua se define melhor por aquilo que obriga a dizer”, retomando Barthes acima), ou seja, “as bandalheiras” (HILST, 2018a, p. 108) de que fala o tio Lalau, pois o que o pai de Lori escreve, ninguém compra.

Ao final, nos é elucidado que a prostituição infantil foi, na verdade, uma estratégia narrativa para criticar a indústria cultural e o mercado editorial:

Não tenho mais o meu caderno rosa. Mami e papi foram para uma casa grande, chamada casa de repouso. Eles leram o meu caderno rosa. Estou com o tio Toninho e a tia Gilka. Eles pediram para eu escrever para papi e mami explicando como eu escrevi o caderno. Então eu vou explicar. (HILST, 2018a, p. 145)

E, então, Lori se explica:

Sabe, papi, tudo bem direitinho também não dá pra explicar. Eu só queria muito te ajudar a ganhar dinheirinho, porque dinheirinho é bom, né, papi? Eu via muito papi brigando com tio Lalau [...]. 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. [...] 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 a 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. (HILST, 2018a, p. 146)

E, em seguida, esclarece que utilizou trechos do “caderno negro”, que o pai estava escrevendo a pedido do tio Lalau (editor):

Eu também peguei alguns pedacinhos da tua história da mocinha, mas fiz mais diferente, mais como eu achava que podia ser se era comigo. [...] 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 filhas da moça e do jumento eu devolvi lá no mesmo lugar, essa história eu também

copiei como lembrança, porque você não ia me dar pra ler quando saísse na máquina de fazer livro do tio Lalau. É a primeira história 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, 2018a, p. 147).

Assim, percebemos que, nesta obra, a autora utiliza-se da obscenidade e da linguagem pornográfica enquanto ferramentas discursivas para criticar essas duas instâncias, assim como a *doxa* e não como uma apologia à pedofilia. É o que Lúcia Castello Branco denominou de “retórica do gozo” (1995), conceito que ultrapassa a dicotomia entre pornografia e erotismo:

Como escrever o gozo, se isso significa também escrever a morte, o horror, a violência, o excesso, sentimentos que, se nos assaltam diariamente, da mesma forma nos escapam como uma aparição? [...] A escrita do gozo é necessariamente a escrita do indizível, do impossível. Falar em excesso, na máxima capacidade de minúcia do discurso, até no falar, até o silêncio absoluto do que se cala pela mais completa incapacidade de dizer: o gozo. Aqui é o lugar não só do sexo explícito, mas da linguagem explícita, que, por excesso de significação, desemboca no silêncio ou no vazio, torna-se uma “não-linguagem”. (BRANCO, 1995, p.109).

Sobre este assunto, Hilda se posiciona em entrevista:

Talvez o obsceno profundo, que seria um enfoque completamente diferente, seja aquele em que a lucidez do personagem é tão grande que a coisa fica obscena. Mas essas brincadeiras que tenho escrito, você não pode dizer que sejam obscenas e pornográficas. E não entendo por que muita gente ficou tão ofendida com a *Lori Lamby*. (...) Aqueles contos de Anais Nin, por exemplo, são finos demais, delicados. Não são para tempos de Aids. Para tempos de Aids, as coisas têm que ser mais pesadas, para você ter aquele prazer que, lendo Anais Nin, você não tem. (ABREU, 2014, p. 262).

Ainda a respeito dessa questão, Eliane Robert Moraes (2014), retomando Alcir Pécora em sua análise sobre a obra hilstiana *Contos d’escárnio* (1990) menciona que a desordem narrativa e a mistura de gêneros literários presentes na escrita de Hilst criam uma pornografia descontrolada, que pode ser uma resposta irônica à literatura de mercado, já que excede as normas deste. Nesse sentido, a autora acrescenta: “tal estratégia vem perturbar não só a economia sobre a qual se organizam os textos obscenos em relação ao movimento maior da literatura, mas ainda a própria economia literária em geral”. (MORAES, 2014, p. 266).

Podemos pensar que o mesmo se aplica para o livro *O caderno rosa de Lori Lamby* (2018a) já que, não podendo ser considerado como pornográfico, se pensarmos no sentido da pornografia comercial, excede os limites classificatórios que conhecemos através da crítica literária. Dessa forma, a maior transgressão de Hilst nesta obra, segundo Eliane Robert Moraes (1999) é a reflexão sobre o ato de escrever disfarçada de pornografia. De modo que, ao invés de destruir o gênero pornográfico, Hilst desterritorializa-o, subverte-o, desfigura-o.

Nesse sentido, convém retomarmos Roland Barthes em sua obra *Sade, Fourier et Loyola* (2005). Nesta, ao analisar Sade, o autor questiona o fato de que a melhor das subversões consiste em desfigurar os códigos e não em destruí-los. Segundo Barthes, Sade demanda um *contra-striptease*, já que sua subversão mais profunda (*la contre-censure*)<sup>18</sup> consiste em inventar um discurso paradoxal e não em simplesmente chocar a opinião, a moral. Trata-se de desviar, desfigurar a moral e não simplesmente destruí-la: essa é a verdadeira transgressão de Sade, assim como de Hilst, como acabamos de discutir.

A grandeza de Sade não está em ter celebrado o crime, a perversão, nem em ter empregado para tal celebração uma linguagem radical; está em ter inventado um discurso imenso, fundamentado em suas próprias repetições (e não nas dos outros). [...] em resumo, a contracensura foi, a partir do interdito, fazer romanesco. (BARTHES, 2005, p. 148).

Uma outra aproximação que podemos tecer entre a obra sadiana e a hilstiana é a seguinte: nesta, ainda que as relações sexuais de Lori sejam um mero fazer ficcional – como vimos, este dado narrativo é explicado pela própria personagem ao final, além do fato de que a obra como um todo constitui-se como uma ficção -, podemos considerá-la como mais “real” do que os próprios romances sociais. Isto porque, com *O caderno rosa Lori Lamby* (2018), Hilst desnuda e denuncia a realidade do mercado editorial brasileiro: a maior obscenidade da obra. Barthes, ainda sobre Sade (e, de forma análoga, poderíamos dizer o mesmo sobre Hilst):

Segue-se que o romance sadiano é mais real do que o romance social (que é, este, realista): as práticas sadianas parecem-nos hoje totalmente improváveis; basta, entretanto, viajar por um país subdesenvolvido (análogo neste ponto, em linhas gerais, à França do século XVIII) para compreender que ali elas são imediatamente operáveis. (BARTHES, 2005, p. 154).

Em *O caderno rosa Lori Lamby* (2018a), não há uma preocupação com a *mimesis* simplista da realidade, porém, assim como acontece com o romance sadiano, pode ser considerado realista no sentido de produzir uma crítica severa à

---

<sup>18</sup> “A contracensura”. (Tradução nossa).

realidade – no caso da obra hilstiana em questão: ao mercado editorial, à indústria cultural e à intelectualidade representada pelo pai de Lori. Hilst cria, portanto, uma ficção poderosa e transgressora: um texto de *jouissance*, já que se liga à perda, à fenda, desconforta e questiona as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor, de modo a colocar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 2002a, p. 226).

Portanto, o objetivo da obra ultrapassa o desejo de causar excitação física no leitor (como pode ser observado com a pornografia comercial), e sim perturba-o com o trabalho que desenvolve com a língua: desestabiliza os limites dos gêneros literários, reinventa a pedofilia no imaginário da ficção e transgride o jogo entre binarismos construídos na história literária: o erotismo e a pornografia, a literatura alta e a literatura baixa, o elevado e o popular, o canônico e o contemporâneo. Essa potência transgressora que, como argumentamos neste artigo, faz com que a obra *O caderno rosa Lori Lamby* (2018a) opere como um texto de *jouissance*, não impediu que Hilda Hilst a tivesse escrito no prazer, se divertindo muito. Em entrevista com Caio Fernando Abreu, a autora afirma:

Não foi a pornografia que me atraiu: foi a leveza. Achei que, para o meu músculo mental continuar ativo, eu devia optar pela leveza. [...] Eu só me divirto, não sei dar nome a esse riso, não sei se é pornográfico. (ABREU, 2014, p. 258).

## Referências

- ABREU, C. F. “A festa erótica de HH”. In: *Pornô chic/Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2014.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BATAILLE, G. *La part maudite*. Paris: Éditions de Minuit, 1949.
- BARTHES, R. *Sade, Fourier e Loyola*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, R. “Le plaisir du texte”. In: *Oeuvres Complètes IV*. Paris: Éditions du Seuil, 2002a.
- BARTHES, R. *Roland Barthes par Roland Barthes*. In: *Oeuvres Complètes IV*. Paris: Éditions du Seuil, 2002b.
- BARTHES, R. *S/Z*. In: *Oeuvres Complètes III*. Paris: Éditions du Seuil, 2002c.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.
- BARTHES, R. *Lição*. Trad. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1997.
- BRANCO, L. C. “Por uma retórica do gozo”. In: *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: AnnaBlume, 1995.
- FERRAZ, P. P. “O avesso das frases: metalinguagem, palinódia e epanortose na obra de Roland Barthes”. In: BARBOSA, M. V.; BRITO, S. B.; BRANDINI, L. T., PINO, C. A. (Org.) *Novamente, Roland Barthes*. Natal: Editora IFRN, 2018. Disponível em: <https://memoria.ifrn.edu.br/handle/1044/1660>. Acesso em: 9 set. 2021.
- FREUD, S. “Além do princípio do prazer”. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: IMAGO, 1996.

- HANSEN, J. A.; PÉCORA, A. “Tu, minha anta, HH”. In: *Pornô chic/Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2014.
- HILST, H. “O caderno rosa de Lori Lamby” (1990). In: *Da prosa/Hilda Hilst*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.
- HILST, H. “Contos de escárnio – Textos grotescos (1990)”. In: *Da prosa - Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018b.
- HILST, H. “Amavisse (1989)”. In: *Da Poesia - Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JAUSS, H. R. “A estética da recepção: colocações gerais”. In: LIMA, L. C. *A Literatura e o leitor: textos de estéticas da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LACAN, J. *O Seminário, livro 17: O avesso da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- MORAES, E. R. “Da medida estilhaçada”. In: *CADERNOS de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*. São Paulo, n. 8, p. 114-126, 1999.
- MORAES, E. R. “Prosa Degenerada”. In: *Pornô chic/Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2014.
- PÉCORA, A. “Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst”. In: *Da prosa/Hilda Hilst*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PINO, C. A. “The Rhetorical Mission: Barthes’s Seminars from 1964 to 1969”. In: *Barthes Studies*, 5, p. 53-71, 2019. Disponível em: <http://sites.cardiff.ac.uk/barthes/article/the-rhetorical-mission-barthess-seminars-from-1964-to-1969/>. Acesso em: 9 set. 2021.
- RABELAIS, G. W. *A devastação na relação mãe e filha como efeito do gozo feminino*. 2012, 90p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- SERTÃ, A. L.; ALMEIDA, S. “Ensaio sobre a dádiva”. In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2016. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/obra/ensaio-sobre-dádiva>. Acesso em: 9 set. 2021.
- WERNECK, H. “Hilda se despede da seriedade”. In: *Pornô chic/Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2014.

**Recebido em:** 21/04/2021 **Aceito em:** 30/06/2021

**Referência eletrônica:** MIOTTO, Flávia Herédia. A fenda do gozo: uma leitura de o caderno rosa de Lori Lamby (1990), de Hilda Hilst, através da obra *Le Plaisir du Texte* (1973), de Roland Barthes. *Criação & Crítica*, n. 30, p., set. 2021. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.