

O Caderno Rosa de Lori Lamby de Hilda Hilst: Erotismo e Resistência da Mulher¹

Maria Gabriella da Silva²

RESUMO:

Este artigo tem como objetivo analisar **O Caderno Rosa de Lori Lamby** (1990), de Hilda Hilst, compreendendo a obscenidade presente na obra não como mero recurso provocativo, mas como estratégia estética e política de resistência feminina. Para fundamentar a análise, articulam-se progressivamente os seguintes referenciais teóricos: Almeida (2013), que demonstra como a escrita hilstiana rompe com a "dignidade dos temas" e desestabiliza as hierarquias literárias; Bataille (1987), cujo conceito de transgressão e de "linguagem vil" ilumina o funcionamento do rebaixamento como instrumento de choque; Woolf (1990), que expõe os controles materiais e simbólicos impostos à autoria feminina; Butler (2018), cuja teoria da performatividade de gênero permite compreender como a voz de Lori Lamby subverte as normas de identidade e as "ficções reguladoras" da decência; Foucault (1988), que oferece instrumental para analisar a obra como ato de insubmissão discursiva frente aos dispositivos de poder que regulam o sexo e a linguagem; e Genette (1972), cujas categorias narratológicas de voz homodiegética e focalização interna revelam a manipulação técnica da perspectiva infantil. Metodologicamente, adota-se uma abordagem qualitativa e bibliográfica de caráter analítico-interpretativo, organizada em três etapas: revisão bibliográfica, análise textual e articulação teórico-crítica. Como categorias analíticas centrais, destacam-se a construção da narradora, a ironia como estratégia de protesto e a obscenidade como gesto político. Os resultados demonstram que a obra opera em dupla chave: é simultaneamente narrativa obscena e reflexão metalinguística sobre a própria literatura e o mercado editorial. A personagem Lori Lamby configura-se como construção técnica deliberada que expõe as engrenagens do controle sobre a autoria feminina, revelando que o escândalo da obra não reside em seu conteúdo, mas na lucidez com que transforma a obscenidade em denúncia e a ironia em forma contundente de resistência estética e política.

PALAVRAS-CHAVE: Hilda Hilst; obscenidade; resistência; ironia; mercado editorial.

RESUMEN:

Este artículo tiene como objetivo analizar **O Caderno Rosa de Lori Lamby** (1990), de Hilda Hilst, comprendiendo la obscenidad presente en la obra no como mero recurso provocador, sino como estrategia estética y política de resistencia de la mujer. Para fundamentar el análisis, se articulan progresivamente los siguientes referentes teóricos: Almeida (2013), que demuestra cómo la escritura hilstiana rompe con la "dignidad de los temas" y desestabiliza las jerarquías literarias; Bataille (1987), cuyos conceptos de transgresión y "lenguaje vil" iluminan el funcionamiento del rebajamiento como instrumento de choque; Woolf (1990), que expone los controles materiales y simbólicos impuestos a la autoría femenina; Butler (2018), cuya teoría de la performatividad de género permite comprender cómo la voz de Lori Lamby subvierte las normas de identidad y las "ficciones reguladoras" de la decencia; Foucault (1988), que ofrece herramientas para analizar la obra como acto de insubordinación discursiva frente a los dispositivos de poder que regulan el sexo y el lenguaje; y Genette (1972), cuyas categorías narratológicas de voz homodiegética y focalización interna revelan la manipulación técnica de la perspectiva infantil. Metodológicamente, se adopta un enfoque cualitativo y bibliográfico de carácter analítico-interpretativo, organizado en tres etapas: revisión bibliográfica, análisis textual y articulación teórico-crítica. Los resultados demuestran que la obra opera en doble clave: es simultáneamente narrativa obscena y reflexión metalingüística sobre la propia literatura y el mercado editorial, revelando que el escándalo de la obra no reside en su contenido, sino en la lucidez con que transforma la obscenidad en denuncia y la ironía en forma contundente de resistencia estética y política.

¹ Trabalho apresentado na disciplina Trabalho de Conclusão de Curso — TCC, ministrada pelo Prof. Dr. Ewerton Ávila dos Anjos Luna, como requisito parcial para a conclusão do curso de Licenciatura em Letras Português-Espanhol da Universidade Federal Rural de Pernambuco — UFRPE, sob orientação do Prof. Iêdo de Oliveira Paes. E-mail: iedo.paes@ufrpe.br

² Graduando(a) em Licenciatura em Letras Português-Espanhol pela UFRPE/SEDE. E-mail: gabriella.silva2@ufrpe.br

PALABRAS CLAVE: Hilda Hilst; obscenidad; resistencia; ironía; mercado editorial.

Considerações iniciais

A obra de Hilda Hilst ocupa um lugar importante na literatura brasileira contemporânea, notadamente pela maneira como articula erotismo e crítica social. Publicado em 1990, **O Caderno Rosa de Lori Lamby** emergiu como um texto que tensiona as convenções literárias ao associar a voz de uma narradora-criança a descrições eróticas e a temas considerados tabus, como a exploração e a sexualidade precoce. Este trabalho visa analisar como a produção obscena de Hilst pode ser compreendida como um gesto de protesto, entendendo a obscenidade não como mero recurso provocativo, mas como uma estratégia estética e política de resistência feminina. A autora mobiliza a ironia e o choque para expor as contradições de uma sociedade que, ao mesmo tempo em que consome representações sexualizadas, impõe rígidas normas morais à produção artística, sobretudo quando realizada por mulheres.

Para fundamentar essa análise, articulam-se eixos teóricos que se conectam de forma progressiva. A discussão inicia-se com as contribuições de Almeida (2013), a partir do filósofo Rancière que analisa o regime de escrita hilstiana e demonstra como a autora rompe com a "dignidade dos temas" para transformar o obsceno em matéria literária legítima. Essa ruptura é aprofundada pela estética de Georges Bataille (1987), que ilumina o funcionamento do rebaixamento e da "linguagem vil" como instrumentos de transgressão. Adiante, a reflexão de Virginia Woolf (1990) expõe os controles materiais e simbólicos impostos à escrita feminina, enquanto a teoria da performatividade de Judith Butler (2018) permite compreender como a voz de Lori Lamby subverte as normas de gênero e as "ficções reguladoras" da decência. Esse cenário de insubmissão discursiva é analisado sob a ótica de Michel Foucault (1988), discutindo como a obra desafia os mecanismos de poder que regulam o sexo, embate que encontra paralelo na crítica à normalidade presente em *O Alienista*, de Machado de Assis. Por fim, utilizam-se as categorias de Gérard Genette (1972) para desvelar, tecnicamente, o jogo entre a focalização infantil e a voz transgressora, evidenciando a manipulação da instância narradora como estratégia final de choque e desestabilização do leitor.

Metodologicamente, este artigo adota uma abordagem qualitativa e bibliográfica, de caráter dialético, buscando articular forma, conteúdo e contexto sociocultural. Pretende-se examinar como a combinação entre narradora infantil e obscenidade produz um efeito crítico que tenciona as normas sociais. A estrutura do trabalho organiza-se da seguinte forma: na primeira seção, apresenta-se o Referencial teórico detalhando o diálogo entre os autores citados; a segunda, descreve a Metodologia adotada; a terceira seção dedica-se à Análise e discussão do corpus; e, por fim, apresentam-se as Considerações finais, demonstrando como a obra de Hilda Hilst se configura como um gesto consciente de resistência no interior do debate sobre literatura, poder e gênero. Do ponto de vista metodológico, o trabalho adota abordagem qualitativa e bibliográfica, de caráter analítico-interpretativo, articulando revisão teórica, leitura cerrada do corpus e articulação crítica entre texto e referencial.

1. Referencial teórico

1.1 A escrita hilstiana como ruptura estética e política

A análise de **O Caderno Rosa de Lori Lamby** exige a compreensão de que a escrita de Hilda Hilst não se submete às normas tradicionais da literatura, mas se insere em um projeto estético deliberadamente comprometido com a ruptura. Conforme aponta as reflexões de Jacques Rancière, a obra hilstiana pode ser compreendida a partir do chamado regime estético da arte, no qual a produção literária deixa de obedecer às hierarquias que tradicionalmente definiam o que poderia ou não ser considerado matéria legítima da criação artística.

Nesse regime, a arte adquire autonomia justamente por permitir a integração de “todos os conteúdos e todas as formas”, inclusive aqueles que, em modelos anteriores, eram considerados indignos ou não-literários. Isso significa que a literatura deixa de estar submetida ao que Rancière denomina “dignidade dos temas” — critério hierárquico do regime representativo anterior, pelo qual certos temas eram considerados literariamente indignos — tornando-se espaço de experimentação formal e de ampliação dos limites do representável.

Isso significa dizer que, no regime estético, a arte se mostra autônoma, distinguindo-se das hierarquias sociais por permitir ser integrada por todos os conteúdos e todas as formas, inclusive, os que no regime representativo eram valorados como não-literários. (ALMEIDA, 2013, p. 140)

É nesse contexto que a escrita de Hilst deve ser situada. Sua obra transita entre registros múltiplos: do sublime ao vulgar, do metafísico ao obsceno, do poético ao cotidiano, recusando qualquer delimitação rígida de gênero ou linguagem. Como observa Almeida (2013), essa multiplicidade permite que a autora rompa com o universo hierarquizado das chamadas “Belas Letras”, deslocando para o centro da cena artística conteúdos tradicionalmente marginalizados.

Essa leitura dialoga diretamente com Jacques Rancière (2005), para quem a literatura moderna opera justamente pela desconstrução dos gêneros e pela possibilidade de entrelaçar formas antes consideradas incompatíveis:

Ela [a desconstrução dos gêneros] faz da literatura a cena ambígua onde gêneros sem gênero, o romance e o ensaio, se redobram, se opõem, ou se entrelaçam, distribuindo em polos separados, misturando ou invertendo as propriedades da obra e do discurso sobre a obra, do jogo ficcional, dos mitos que a absolutizam ou dos discursos críticos que desmontam o seu mecanismo. (RANCIÈRE apud ALMEIDA 2013, 140)

Na obra de Hilst, essa desestabilização manifesta-se não apenas no conteúdo, mas também na forma. Como destaca Almeida (2013), seus textos constituem:

[...] registros emocionais resultantes de ‘aventuras do seu pensamento’. São textos literários que mostram como o pensamento não se dissocia de componentes afetivas, de estados de ânimo, bem como também de fatores culturais. (ALMEIDA, 2013, p. 143-144)

Nesse sentido, a obra de arte hilstiana propõe “novos modos de sentir e pensar” (*Ibidem*, p. 141), exigindo do leitor uma postura menos passiva e mais crítica diante do texto. O gesto de ruptura presente em Hilst não visa apenas chocar, mas reorganizar a experiência estética, transformando o prosaico, o vulgar e o interdito em matéria legítima de criação e reflexão.

1.2 Interdito e Transgressão: Georges Bataille

As reflexões de Georges Bataille sobre a dinâmica entre o interdito e a transgressão oferecem o aporte fundamental para compreender a estratégia literária de Hilda Hilst em **O Caderno Rosa de Lori Lamby**. Para o autor, a sociedade se organiza através de interditos (proibições), que existem para garantir a razão. No entanto, o ser humano possui uma necessidade intrínseca de suspender essas leis. Para o autor "Não existe interdito que não possa ser transgredido. Frequentemente a transgressão é admitida, frequentemente mesmo ela é prescrita." (BATAILLE, 1987, p. 42).

Nesse sentido, a transgressão não é o fim da regra, mas o seu auge, pois "a transgressão não é a negação do interdito, mas o ultrapassa e o completa" (*Ibidem*, p. 42). Hilda Hilst utiliza essa lógica ao dar voz a uma criança de oito anos para relatar experiências sexuais, mobilizando um dos tabus mais profundos da cultura. Sua intenção era utilizar o choque e termos propositalmente obscenos como uma tática para capturar a atenção de um público que ignorava sua obra "séria", em uma tentativa deliberada de oferecer ao mercado o escândalo que ele parecia solicitar.

Para Bataille, essa movimentação em direção ao obsceno pode ser compreendida através do conceito de rebaixamento. Ele explica que a utilização de termos diretos para descrever o corpo e o sexo opera uma mudança na percepção do humano:

As palavras grosseiras que designam os órgãos, os produtos ou os atos sexuais introduzem o mesmo rebaixamento. Essas palavras são interditos, pois geralmente é proibido nomear esses órgãos. Nomeá-los de uma maneira desabrida faz passar da transgressão à indiferença que põe num mesmo plano o profano e o mais sagrado. (*Ibidem*, p. 89)

É neste ponto que a escrita de Hilst se torna mais agressiva. Ao utilizar o que Bataille chama de "linguagem vil", a autora retira qualquer teor de "erotismo poético" da obra, entregando a crueza que pretendia chocar o leitor. Observa-se essa estratégia em trechos como:

[...] ajoelhado, ela começou a passar a mão nos meus cabelos de jumento e foi empurrando com força a minha cabeça na direção da boceta. eu não sabia muito bem o que fazer mas beijei o púbis gordo e escuro de Corina. Ela dizia: abre, abre, põe a língua lá dentro. Eu, nos meus quinze anos quase castos, tinha um pouco de medo de abrir a vagina de Corina, então ela mesmo o fez, e eu comecei a lambê-la desajeitado. Enfia agora o teu pau, Ed, ela falou. (HILST, 2021, p. 35)

Ao nomear os órgãos e os atos de forma "desabrida", Hilst não apenas transgride, mas "rebaixa" a expectativa do leitor, que esperava uma literatura de deleite e encontra a "indiferença" animal. A autora leva ao limite a ideia de que o homem, diante da extrema crueza, pode ser isento dos interditos que criam a humanidade, aproximando-o de um estado que Bataille compara ao se "espojar, como os porcos, na degradação." (BATAILLE, Op cit., p. 90). Hilda também entra nessa questão de degradação:

[...] tio Abel, o senhor também gosta de brincar de papai? Porque um outro homem também gostava. Ele disse que todo mundo é meio porco e gosta, só que não fala. Eu disse: é porco brincar de papai? — É porco sim, mas toda a humanidade, ou pelo menos noventa por cento é gente muito porca, é lixo, foi um grande homem porco que disse isso. (HILST, Op cit., p. 22)

A escolha por uma linguagem que causa náusea e horror é o que torna a obra, nos termos de Bataille, "indefensável" (BATAILLE, Op cit., p. 90). O ódio despertado no público, como relatado pela autora em sua experiência com o Jaguar, confirma que ela atingiu o ponto exato:

Na experiência com a pornografia eu achava que podia dar certo, porque ela era engraçada; achei que os leitores gostariam. Mas, segundo o Jaguar, eles odiaram minha pornografia. Foi o único momento em que esperei algo do leitor. (HILST apud ALMEIDA, 2013, p. 57)

Apesar da rejeição, a obra cumpre sua função de protesto. Como nota Joachim (2009), a escrita hilstiana mobiliza "emoções e sentimentos inescapáveis", como a "indignação, a raiva e o ódio" (JOACHIM apud ALMEIDA, 2013, p. 141), que nascem justamente desse confronto com o grotesco e com o rebaixamento da linguagem. Ao final, a transgressão pelo choque permite que Hilst mantenha sua soberania criativa: "eu acho que fiz um trabalho deslumbrante, se entendem ou não [...] eu não tenho nada a ver com isso". (HILST, 1998, p. 41)

1.3 A Escrita de Mulheres como Reivindicação de Espaço: Virginia Woolf

O gesto de transgressão de Hilda Hilst em **O Caderno Rosa de Lori Lamby** insere-se em uma tradição de luta pela autonomia da autoria feminina, cujas bases teóricas foram magistralmente delineadas por Virginia Woolf em *Um teto todo seu* (1929). Woolf demonstra que a marginalização da mulher no campo literário não foi um acaso, mas o resultado de restrições materiais e simbólicas que impediram a consolidação de uma voz autônoma.

Para Woolf, a criação artística exige condições que historicamente foram negadas às mulheres. O famoso apelo da autora por "um teto todo seu" e dinheiro no bolso é a premissa para a liberdade intelectual. Ela questiona: "Mas, vocês podem dizer, pedimos para você falar sobre mulheres e ficção — o que isso tem a ver com um quarto todo seu? Vou tentar explicar." (WOOLF, 1929, p. 19). A tese central de Woolf é que "uma mulher, para escrever ficção, precisa ter dinheiro e um quarto só seu" (*Ibidem*, p. 22), pois a liberdade mental depende de coisas materiais.

Hilda Hilst, embora possuísse o seu "teto" (a Casa do Sol), enfrentava a barreira simbólica descrita por Woolf: a pressão social sobre o que uma mulher "deve" ou "pode" escrever. Ao se apropriar da obscenidade, Hilst confronta a estrutura patriarcal que, como Woolf aponta, esmagou talentos potenciais ao longo dos séculos. Woolf ilustra essa opressão através da figura hipotética da irmã de Shakespeare, que, apesar de tão talentosa quanto o irmão, teria sido impedida de desenvolver sua arte pelas tarefas domésticas e expectativas morais, acabando por se suicidar (*Ibidem*, p. 98).

A conexão entre Woolf e Hilst reside na reivindicação do direito à integridade do pensamento. Woolf argumenta que a escrita feminina muitas vezes foi alterada ou distorcida pela necessidade de agradar ou pela raiva de ser excluída. Ela afirma que é fundamental que a mulher escreva sem se preocupar com o "julgamento alheio", buscando uma mente "incandescente" e desimpedida.

Ao publicar um texto que viola deliberadamente as normas de "decência" feminina, Hilst coloca em prática a autonomia pregada por Woolf. Se Woolf defendia que a mulher precisava de espaço físico e financeiro para escrever "como um homem escreveria", com total liberdade de assunto, Hilst utiliza o *Caderno Rosa* para forçar a entrada da mulher no campo do erotismo e do grotesco — territórios tradicionalmente

dominados pela voz masculina. O ato de Hilst é, portanto, a materialização da resistência proposta por Woolf: o direito de a mulher ocupar todos os espaços da linguagem, tratando do corpo, do desejo e do poder em seus próprios termos, sem pedir licença à estrutura patriarcal.

A resistência à autoria feminina, conforme Woolf descreve, manifestava-se através de um persistente desencorajamento social que tentava confinar a mulher a atividades consideradas "adequadas" ao seu sexo. A autora resgata versos que sintetizam esse cerceamento simbólico:

Ai! A mulher que tenta escrever,
É considerada uma criatura tão presunçosa
Que sua falta não é redimida por nenhuma virtude.
Dizem que nos enganamos em nosso sexo e atitude:
Boas maneiras, moda, dança, roupas e tocar piano
São as façanhas que devemos almejar;
Já escrever, ler, pensar ou questionar
Irão toldar nossa beleza e gastar nosso tempo,
Interrompendo as conquistas da juventude.
Enquanto a maçante gestão de um lar com empregados
É considerada por muitos nossa arte e utilidade supremas. (WINCHILSEA
apud WOOLF, s.d., p. 118).

Este cenário de vigilância sobre a "utilidade suprema" da mulher é o que Hilda Hilst explode em **O Caderno Rosa de Lori Lamby**. Ao escolher escrever sobre o obscuro e o grotesco, Hilst recusa-se a ocupar o lugar das "boas maneiras" e da "beleza" mencionado por Woolf, assumindo o risco de ser lida como "presunçosa" ou "equivocada". A transgressão hilstiana é, portanto, a conquista definitiva do "teto todo seu" no âmbito da linguagem: ela não apenas escreve, mas escreve justamente sobre aquilo que a tradição patriarcal considerava o oposto da feminilidade. Assim, ao unir a necessidade material de espaço defendida por Woolf à liberdade temática radical, Hilst garante à autoria de mulher o direito de ser, acima de tudo, uma voz desimpedida de expectativas morais externas.

1.4 Gênero como Performance e Subversão: Judith Butler

As reflexões de Judith Butler em Problemas de Gênero (1990) oferecem um instrumental analítico complementar para compreender um efeito específico produzido pela narrativa de O Caderno Rosa de Lori Lamby. Para Butler, o gênero não é um atributo natural, mas "uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos" (BUTLER, 2018, p. 187). Sob essa perspectiva, a personagem Lori Lamby pode ser lida como uma figura que recusa a performance de inocência normalmente atribuída à infância feminina, expondo o caráter construído dessas expectativas. É necessário, contudo, uma ressalva importante: essa leitura opera no plano da análise do texto, não no plano biográfico ou ideológico da autora. Hilda Hilst recusava publicamente categorias identitárias e declarava não se reconhecer no rótulo de escritora feminista. Seu projeto literário dimensionava o humano em chave existencial, resistindo a qualquer fixação de identidade, inclusive a de gênero. O que o instrumental de Butler permite iluminar, portanto, não é uma filiação de Hilst a uma política feminista identitária, mas um efeito estético que a obra produz: ao construir Lori como narradora impossível, Hilst expõe o caráter arbitrário das normas que regulam tanto a infância quanto a autoria de mulheres.

1.5 Poder e Discurso sobre o Sexo: Michel Foucault

Para compreender como a escrita de Hilda Hilst em **O Caderno Rosa de Lori Lamby** desafia as estruturas de controle social, é indispensável recorrer às análises de Michel Foucault em *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber* (1976). Foucault questiona a "hipótese repressiva", a ideia comum de que a modernidade teria apenas silenciado o sexo. Para o autor, ocorreu o oposto: uma "verdadeira explosão discursiva" (FOUCAULT, 1988, p. 13) que buscou gerir, classificar e observar a sexualidade através do poder.

Foucault argumenta que o sexo se tornou um problema de verdade e de Estado, visto que

A razão por que a questão do homem foi colocada — em sua especificidade de ser vivo e em relação aos outros seres vivos — deve ser buscada no novo modo de relação entre a história e a vida: nesta posição dupla da vida, que a situa fora da história como suas imediações biológicas e, ao mesmo tempo, dentro da historicidade humana, infiltrada por suas técnicas de saber e de poder. Não é necessário insistir, também, sobre a proliferação das tecnologias políticas que, a partir de então, vão investir sobre o corpo, a saúde, as maneiras de se alimentar e de morar, as condições de vida, todo o espaço da existência (*Ibidem*, p. 106).

Nesse contexto, a escrita hilstiana opera como uma contra-estratégia. Ao dar voz a uma criança e utilizar a linguagem vil, Hilst retira a sexualidade do campo da "confissão" ou da "ciência" e a devolve ao campo da transgressão estética, desafiando o controle sobre o que pode ser dito. Segundo Foucault: "— que lá onde há poder há resistência e, no entanto esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder." (*Ibidem*, p. 70).

A obra de Hilst é a materialização dessa resistência dentro do próprio discurso. Se o poder busca normalizar os corpos e os desejos, a autora utiliza o grotesco para desestabilizar essas normas. Foucault destaca que a sexualidade não é uma natureza teimosa que o poder tenta dominar, mas "um ponto de passagem particularmente denso para as relações de poder" (*Ibidem*, p. 77). Hilda Hilst ocupa esse ponto de passagem ao transformar o corpo infantil de Lori Lamby em um campo de batalha literário, expondo as engrenagens de um sistema que busca vigiar a infância e a autoria feminina.

Portanto, a transgressão em Hilst não é apenas um ato de rebeldia individual, mas uma afronta ao que Foucault chama de dispositivo de sexualidade. Ao romper com o silêncio e com as formas "aceitáveis" de falar sobre o desejo, a autora utiliza a literatura para questionar a "vontade de saber" que classifica e exclui. Ao final, a análise foucaultiana revela que o *Caderno Rosa* não é apenas um livro obsceno, mas um ato de insubmissão discursiva que desafia as normas de decência e as performances de gênero, atacando o núcleo do controle biopolítico sobre a vida e a linguagem.

Essa problemática sobre quem detém o poder de definir a normalidade e a exclusão encontra um eco fundamental na literatura brasileira com a obra *O Alienista*, de Machado de Assis. No conto, o personagem Simão Bacamarte encarna a figura do detentor de um saber científico que passa a policiar a conduta alheia, decidindo arbitrariamente as fronteiras entre a razão e a loucura. A obra antecipa o questionamento foucaultiano ao revelar que a normalidade é muitas vezes uma construção estatística e arbitrária do poder médico. Bacamarte, após internar quase

toda a cidade, questiona sua própria doutrina ao perceber que a loucura poderia ser, na verdade, a regra, e não a exceção: "A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia, insânia e só insânia." (ASSIS, 2019, p. 78).

Contudo, a maior subversão da obra ocorre quando Bacamarte desiste de suas convicções e percebe que ninguém em Itaguaí se encaixava em sua teoria de perfeição moral e intelectual, decidindo, enfim, que o único "anormal" ou "alienista" autêntico era ele mesmo. Ao soltar todos os internos e trancar-se sozinho na Casa Verde, o cientista reconhece a falência de seu sistema de classificação:

— A questão é científica — dizia ele —; trata-se de uma doutrina nova, cujo primeiro exemplo sou eu. Reúno em mim mesmo a teoria e a prática. [...] Mas o ilustre médico, com os olhos acesos de convicção científica, trancou os ouvidos à sociedade da mulher, e brandamente a repeliu. Fechada a porta da Casa Verde, entregou-se ao estudo e à cura de si mesmo. (*Ibidem*, p. 251).

Ao relacionar o destino de Bacamarte ao dispositivo de sexualidade de Foucault, percebe-se que Hilda Hilst, em **O Caderno Rosa de Lori Lamby**, posiciona-se como a figura que explode a "Casa Verde" das convenções literárias. Se a norma dita o que é uma escrita feminina "normal" ou "decente", Hilst assume o papel daquela que subverte a classificação, expondo que o rótulo de "obscena" é apenas mais uma ferramenta de poder para silenciar o que escapa ao controle. Assim como Bacamarte termina isolado por sua própria lógica, a transgressão hilstiana força o sistema editorial a confrontar seus próprios absurdos, revelando que a "loucura" ou a "imoralidade" da obra são, na verdade, o espelho da incapacidade do público em lidar com a liberdade da linguagem.

1.6 A Voz e a Focalização Narrativa: Gérard Genette

Para analisar a construção da personagem Lori Lamby como instância narradora, é fundamental recorrer às categorias de análise de Gérard Genette em *Figuras III* (1972). Genette estabelece distinções cruciais entre *qui voit?* e *qui parle?* é uma das melhores portas de entrada para Genette. A pergunta "quem fala?" (*qui parle?*) pertence à voz narrativa. A pergunta "quem vê?" (*qui voit?*) pertence ao modo, isto é, à focalização. Essa distinção evita uma confusão comum: achar que o narrador e o ponto de vista são sempre a mesma coisa, permitindo compreender como Hilda Hilst manipula a perspectiva infantil para produzir o choque transgressor.

No caso da obra de Hilda, a narradora é classificada por Genette como homodiegética, uma vez que Lori é a protagonista que relata sua própria história. Gérard expõe:

Distinguiremos, portanto, aqui, dois tipos de narrativas: Um corresponde ao narrador ausente da história que conta (exemplo: Homero na *Ilíada*, ou Gustave Flaubert em *A Educação Sentimental*); o outro, ao narrador presente como personagem na história que conta (exemplo: Gil Blas, ou *O Morro dos Ventos Uivantes*). Chamo o primeiro tipo, por razões evidentes, de heterodiegético, e o segundo de homodiegético. (GENETTE, 1972, p. 302, tradução nossa).³

³ On distinguera donc ici deux types de récits: l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (exemple : Homère dans l'*Illiade*, ou Flaubert dans l'*Éducation sentimentale*), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (exemple : Gil Blas, ou *Wuthering Heights*). Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique.

Além da voz homodiegética, a narrativa de **O Caderno Rosa de Lori Lamby** também se organiza por meio de uma focalização interna, conceito que, em Gérard Genette, refere-se à restrição da informação narrativa aos limites perceptivos e cognitivos de uma personagem. Nesse modo narrativo, os acontecimentos não são apresentados por uma instância onisciente, mas filtrados pela consciência do personagem focal, de modo que o leitor acompanha apenas aquilo que ele sabe, percebe ou sente. Como afirma Genette:

O segundo será o relato em focalização interna [...] em que quase nunca abandonamos o ponto de vista da menina, cuja 'restrição de campo' é particularmente espetacular ⁴ (*Ibidem*, p. 248, tradução nossa).

Essa dissonância é o que torna a obra uma "máquina narrativa" de desestabilização. Ao usar Genette, percebe-se que Hilst não busca a verossimilhança; ela utiliza a autoridade do relato em primeira pessoa para forçar a entrada do interdito no espaço sagrado da infância. A teoria do modo e da voz revela que a Lori Lamby é uma construção técnica deliberada para provar que, na literatura de Hilst, a forma narrativa está sempre a serviço da subversão estética e política.

2. Entre o escândalo e a denúncia: análise de **O Caderno Rosa de Lori Lamby**

A leitura de **O Caderno Rosa de Lori Lamby** exige, antes de tudo, a compreensão de que a obra não surge como um gesto isolado dentro da trajetória de Hilda Hilst, mas se insere em um projeto literário já marcado pela recusa às convenções estéticas e pelo enfrentamento das normas culturais. Conforme observa Sherry Almeida (2013), embora reconhecida pela crítica e premiada em diversas ocasiões, Hilst manifestava profundo descontentamento com a escassez de leitores e com a superficialidade do mercado editorial brasileiro, circunstância que a levou, de forma deliberadamente debochada, à produção da chamada série obscena.

Apesar de ter recebido alguns dos mais importantes prêmios literários brasileiros e de ter textos seus traduzidos para o francês, inglês, alemão e italiano, Hilda Hilst acalentou o ressentimento pela escassez de leitores da sua obra aqui no Brasil. [...] Sem conseguir vender seus livros, Hilda Hilst acumulou anos de inadimplência de impostos. Como resposta à banalização e superficialidade do mercado literário brasileiro, voltou-se a escrever, debochada e criticamente, a famigerada série pornográfica. (ALMEIDA, Op cit., p. 27) Essa perspectiva é reforçada por Alcir Pécora (2010), estudioso que organizou e prefaciou a obra completa de Hilst: para ele, a produção hilstiana se caracteriza por uma recusa radical às convenções do mercado literário, afirmando-se como projeto estético de alta complexidade mesmo quando mobiliza registros considerados menores ou indecorosos.

Ao mesmo tempo, há na escrita hilstiana uma insistente aproximação entre vida e obra, de modo que a autora frequentemente reelabora ficcionalmente elementos de sua própria experiência: "[...] suas obras repletas de referências que remetem a fatos

⁴ Le second sera le récit à focalisation interne [...] où nous ne quittons presque jamais le point de vue de la petite fille, dont la "restriction de champ" est particulièrement spectaculaire.

de sua vida pessoal e suas declarações ligam constantemente obra e biografia.” (*Ibidem*, p. 22.)

É sob essa chave que a escolha de Lori como narradora de oito anos ganha densidade interpretativa. Logo nas primeiras páginas, a personagem afirma: “EU TENHO OITO ANOS. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei [...]” (HILST, Op cit., p. 11). A idade da narradora ecoa diretamente uma memória da própria autora, recuperada por Almeida, quando Hilst relembra: “Quando eu tinha oito anos, minha maior vontade era ser santa...” (HILST apud ALMEIDA, Op cit., p. 25).

O deslocamento entre essas duas imagens, a menina que desejava a santidade e a menina que narra a própria sexualização, não é gratuito. Trata-se de um gesto de inversão que revela aquilo que Georges Bataille (1987) compreende como transgressão: não a destruição do interdito, mas sua exposição radical. A infância, em Hilst, deixa de ser espaço de pureza para tornar-se lugar de tensão simbólica.

Mas essa operação não se limita ao campo do escândalo. O romance também reflete, ironicamente, sobre a própria literatura. Em diferentes momentos, Lori demonstra fascínio pela escrita do pai e pela ideia de poesia, mesmo sem compreendê-la plenamente: “Deve ser tão bonito a gente fazer poesia. Papai diz que o Lalau vomita só de ouvir a palavra poesia [...]” (HILST, Op cit., p. 50). Em outro momento, afirma: “Os poetas devem ser todos muito complicados porque a gente não entende o que eles falam [...]” (*Ibidem*, p. 51).

Essas passagens são fundamentais porque introduzem, dentro da voz infantil, uma reflexão metalinguística sobre a própria criação literária. Lori fala de poesia sem dominá-la completamente, mas justamente por isso revela algo essencial: a consciência de que escrever produz sentido, poder e desejo. A menina que narra obscenidades é também aquela que observa o pai escritor e aprende, à sua maneira, que a linguagem pode ser instrumento de invenção.

Assim, desde sua abertura, *O Caderno Rosa* anuncia sua dupla operação: é simultaneamente narrativa obscena e reflexão sobre a própria literatura. É dessa tensão entre escândalo e elaboração estética que emerge a força crítica da obra, e é a partir dela que se desenvolve a análise que segue.

2.1 A construção da voz

Um dos elementos centrais da força estética de **O Caderno Rosa de Lori Lamby** reside na construção de sua narradora. A escolha de Lori como voz narrativa não é apenas temática, mas profundamente estrutural. A partir das categorias propostas por Gérard Genette (1972), é possível compreender que Lori se configura como uma narradora homodiegética, isto é, uma narradora que participa da história que conta.

Essa categoria se confirma de maneira evidente, uma vez que Lori ocupa simultaneamente o lugar de protagonista e de narradora, narrando em primeira pessoa os acontecimentos de sua própria experiência. Assim, a personagem não apenas participa da diegese, mas constitui a própria instância narrativa que conduz o leitor pelos eventos e pelas reflexões apresentadas no texto. Essa configuração reforça o caráter homodiegético da narrativa, pois a voz que conta é também a voz que vivencia os acontecimentos narrados. Tal aspecto pode ser observado logo no início da obra, quando Lori se apresenta e assume diretamente a narração de sua história:

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 mami só pôde comprar essa caminha depois que eu comecei a fazer isso que eu vou contar. (*Ibidem*, p. 11)

Nesse excerto, percebe-se que Lori se institui como sujeito da enunciação ao declarar que irá “contar tudo do jeito que [ela] sabe”, assumindo diretamente a função narrativa. A repetição do pronome em primeira pessoa reafirma sua dupla posição dentro da narrativa: ela é, simultaneamente, personagem central e voz narradora. Dessa forma, confirma-se o que Genette denomina de narrador homodiegético, isto é, aquele que participa da história que narra, conduzindo o leitor por meio de sua própria experiência diegética.

Na obra, esse procedimento manifesta-se na medida em que toda a narrativa é filtrada pelo olhar infantil de Lori, que relata os acontecimentos reduzindo a informação narrativa aos limites de sua compreensão. Assim, o leitor não acessa diretamente a complexidade do universo adulto narrado, mas apenas a versão mediada pela percepção da criança, o que intensifica o efeito de ambiguidade e estranhamento produzido pela obra, como se nota a seguir:

Eu perguntei se o pau era a cacetinha, mas esse homem disse que não, que era pau mesmo. Eu peguei na coisa-pau dele e na mesma hora saiu água de leite. Aí tio Abel disse que aquela vez não valeu, mas que lá na praia ia ser diferente. A viagem foi linda, tinha muito sol, ele parou numa barraquinha e comprou morangos, e disse que ia pôr um morango na minha xixoquinha e depois ia lá buscar (*Ibidem*, p. 22).

Essa tensão entre a linguagem infantil de Lori e o conteúdo sexual que ela narra produz um efeito de estranhamento no leitor. Embora a narrativa permaneça filtrada pela perspectiva da personagem, Hilda Hilst não busca reproduzir de forma realista a fala de uma criança; ao contrário, constrói deliberadamente uma voz infantil artificializada, explorando essa própria artificialidade como estratégia de provocação estética.

É nesse ponto que a reflexão de Judith Butler contribui para ampliar a leitura da obra. Se, para a autora, identidades são produzidas por meio de atos reiterados socialmente, pode-se pensar que também a infância é regulada por expectativas normativas que associam a criança à pureza, à inocência e ao silêncio. Em **O Caderno Rosa de Lori Lamby**, Lori rompe com essa imagem socialmente idealizada: sua voz narrativa confronta diretamente a expectativa de pureza atribuída à infância, deslocando-a para o campo do obsceno. Dessa forma, a personagem não reafirma o modelo tradicional da “menina inocente”; ao contrário, desmonta essa representação, revelando a infância como um espaço atravessado por tensões, interditos e projeções do universo adulto.

2.2 A ironia como estratégia de protesto

Se a construção da voz narrativa explica como **O Caderno Rosa de Lori Lamby** produz desconforto, a ironia ajuda a compreender por que esse desconforto é necessário.

Ao publicar sua chamada “trilogia obscena”, Hilda Hilst já havia declarado publicamente seu descontentamento com a recepção de sua obra e com a superficialidade do mercado editorial brasileiro. Como aponta Almeida (2013), a entrada da autora na chamada literatura obscena não representa uma adesão ao

pornográfico, mas uma resposta crítica ao silenciamento de sua produção considerada “séria”. A própria Hilst afirmou que, ao escrever sua chamada “pornografia”, acreditava que poderia finalmente alcançar o público leitor, justamente por considerar que esse tipo de escrita seria mais facilmente aceito; no entanto, segundo a autora, a recepção foi negativa, frustrando aquela que teria sido sua única expectativa explícita em relação ao leitor.

Essa declaração desloca imediatamente a leitura da obra: não se trata de pornografia como finalidade, mas de pornografia como paródia e como estratégia de confronto. Nesse sentido, a ironia deixa de operar apenas como recurso estilístico e passa a funcionar como instrumento crítico. Como observa Almeida (2013), ela atua como mecanismo capaz de provocar no leitor um deslocamento de perspectiva, permitindo-lhe transcender a realidade imediata e exercitar sua criticidade:

A ironia serve, então, de instrumento para despertar no leitor a vontade e a possibilidade de transcender a realidade, tal como o escritor, e encontrar o imprevisto ou impensado, exercício que lhe permite olhar com outros olhos a realidade, ou mais precisamente, permite exercitá-lo em sua criticidade. (ALMEIDA, Op cit., p. 212).

A autora acrescenta ainda que o riso provocado pela ironia também constitui uma forma de rebeldia social, uma vez que é capaz de “suspender a censura” e de “burlar atitudes e discursos hegemônicos e autoritários”:

A ironia leva ainda ao riso que é também uma forma de rebeldia social, porque ele é capaz de suspender a censura e de burlar atitudes e discursos hegemônicos e autoritários. (*Ibidem*, p. 212).

É justamente sob essa lógica que a obscenidade em O Caderno Rosa de Lori Lamby deve ser compreendida: não como provocação vazia, mas como estratégia narrativa de desestabilização. Essa dimensão aparece dentro do próprio enredo, quando Lori explica que o pai precisa escrever “do jeito que o Lalau gosta”:

— Papai é um escritor — eu disse.
— É um grande escritor.
— Mas ninguém lê ele.
— É, mas agora vão ler.
— Por quê?
— Porque ele vai contar uma história do jeito que o Lalau gosta. [...]
(HILST, Op cit., p. 21)

Nesse ponto, o personagem “Tio Lalau” deixa de funcionar apenas como personagem e passa a operar como alegoria do mercado editorial: ele simboliza a instância que define o que pode ser consumido, vendido e legitimado.

É justamente nesse sentido que a leitura de Vera Iaconelli (2021), no posfácio da obra, se torna decisiva. A autora chama atenção para um risco de leitura recorrente: quando retirada de seu contexto crítico, a narrativa pode ser interpretada apressadamente como apologia à pedofilia. Contudo, essa leitura se desfaz quando se observa a construção da personagem. Segundo Iaconelli:

O tratamento de sujeitos que sofreram abuso esbarra na culpa que o agressor incute nas vítimas ao imputar-lhes seu desejo perverso. A vítima se sente culpada por ter sido induzida ao erro sem se defender. Vemos aí uma dupla violência: ter sofrido a violência e sentir-se culpada por ela. Não vemos nada disso na criança suposta por Hilst.

Com Lori, a situação está totalmente subvertida. Ela tem pleno controle da relação. Nada da descrição da cena sexual nos remete ao verdadeiro âmagô da situação de pedofilia. A personagem tem domínio do jogo, negocia, explora e recusa. Revela sentir tanto prazer quanto o molestador. (IACONELLI, 2021, p. 74-75)

Essa lógica aparece no próprio modo como Lori é construída ao longo da narrativa. Em diversos momentos, sua fala revela uma familiaridade perturbadora com situações que deveriam lhe ser incompreensíveis, sobretudo quando trata o sexo, o dinheiro e a relação com os adultos como elementos quase cotidianos de sua experiência:

Ele 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 pra eu ficar dizendo que gostava de dinheiro enquanto ele me lambia. Eu fiquei dizendo: eu gosto do dinheiro. (HILST, Op cit., p. 13)

Esse tipo de formulação desloca imediatamente o texto do campo do realismo. O que Hilst constrói não é uma representação mimética da infância, mas uma voz deliberadamente tensionada, cuja função é produzir desconforto. Lori não é escrita para parecer uma criança “real”; ela é construída como excesso, como exagero, como ruptura da expectativa de leitura.

É justamente esse ponto que Vera Iaconelli destaca ao afirmar que, em Lori, “a situação está totalmente subvertida”: a personagem “tem pleno controle da relação”, “negocia, explora e recusa”, tornando-se, por isso, “um personagem inverossímil”, como diz no posfácio:

Entende claramente o sentido do dinheiro e, acima de tudo, nesse prazer. Seu gozo não está submetido ao do agressor. Na verdade, mais parece o contrário. Lori é um personagem inverossímil, que estabelece uma relação completamente inconsistente com a de uma criança diante do assédio e do estupro. (IACONELLI, Op cit., p. 75).

A observação é decisiva porque desloca a leitura do campo moral para o campo estético: o problema do texto não está em representar uma realidade, mas em desmontar a expectativa de que essa representação deva ser fiel ao real.

Essa estratégia permite compreender por que o desconforto provocado pelo livro não decorre simplesmente do tema, mas da forma como ele é narrado. Ao exagerar a autonomia de Lori e retirar dela qualquer vestígio do lugar tradicional de vítima, Hilst obriga o leitor a abandonar uma leitura literal e a confrontar a própria posição diante do texto.

Nesse sentido, a reflexão de Michel Foucault (1988) torna-se fundamental, ao lembrar que o discurso sobre a sexualidade nunca é neutro, mas sempre atravessado por relações de poder. Em **O Caderno Rosa de Lori Lamby**, esse poder se desloca para a própria leitura: quem acreditava consumir um texto pornográfico percebe, pouco a pouco, que também está sendo observado e interrogado por ele.

É nesse ponto que a ironia de Hilst atinge sua força máxima. Ao oferecer ao leitor exatamente aquilo que ele supostamente deseja: sexo, escândalo e transgressão, a autora constrói uma armadilha estética: entrega o obsceno, mas o faz de maneira tão exagerada e desconfortável que transforma expectativa em constrangimento.

Como observa Vera Iaconelli: “Ao dar o que o leitor pede, e fazê-lo de forma radical e subversiva, Hilst o expõe, expõe suas fantasias inconfessadas e o faz se estranhar.” (*Ibidem* p. 78). O alvo da ironia, portanto, não é apenas o mercado editorial ou a moral conservadora, mas também o próprio leitor, que se vê forçado a interrogar o motivo de sua leitura.

Por isso, ao final, a obscenidade deixa de funcionar como tema e passa a operar como método. Seu escândalo não reside apenas no que é narrado, mas no modo como transforma a leitura em experiência de autocrítica. O próprio desfecho de **O Caderno Rosa de Lori Lamby** explicita esse mecanismo ao revelar que toda a narrativa anterior era, em alguma medida, uma construção consciente de Lori.

Depois que o caderno é descoberto pelos pais, a narradora afirma: “Estou com tio Toninho e a tia Gilka. Eles pediram pra eu escrever pra papai e Mami explicando como eu escrevi meu caderno. Então eu vou explicar.” (HILST, Op cit., p. 63).

A partir desse momento, Lori desmonta a própria narrativa e esclarece sua motivação: escreveu porque desejava ajudar o pai, que enfrentava dificuldades financeiras e precisava produzir “o tipo de texto” que o Tio Lalau exigia.

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 bananei-ras, 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? (*Ibidem*, p. 63-64)

A revelação é decisiva porque desloca retrospectivamente toda a leitura: o que parecia relato obsceno passa a ser compreendido como encenação. Lori não escrevia para seus pais, tampouco para o leitor; escrevia para atender à lógica de consumo representada pelo próprio Lalau. Essa dimensão metalinguística torna-se ainda mais evidente quando a personagem admite: “Parece mesmo que vocês não gostaram, mas eu não escrevi pra vocês, eu escrevi pro tio Lalau.” (*Ibidem*, p.65)

Essa frase sintetiza o projeto estético de Hilda Hilst. O destinatário real do escândalo nunca foi a família de Lori, nem mesmo o leitor individual, mas a lógica mercadológica que exige da literatura apenas entretenimento e consumo imediato. Ao escrever “para o tio Lalau”, Lori escreve para o mercado; ao fazê-lo, expõe suas exigências, ridiculariza seus critérios e transforma o próprio leitor em parte do problema.

Ao final, percebe-se que o verdadeiro escândalo da obra não está em sua matéria obscena, mas na lucidez com que Hilda Hilst a transforma em denúncia. A ironia torna-se, então, sua forma mais contundente de protesto: um modo de confrontar o mercado, desafiar o leitor e reafirmar a literatura como espaço de resistência estética e política.

3. Considerações finais

A análise de **O Caderno Rosa de Lori Lamby**, de Hilda Hilst, permite concluir que a obra excede amplamente os limites do pornográfico e do escandaloso com os quais foi frequentemente rotulada. Ao longo deste trabalho, buscou-se demonstrar que a obscenidade hilstiana não constitui fim em si mesma, mas opera como estratégia

estética e política deliberada, articulando transgressão formal e crítica social em um projeto literário coeso e consciente.

A articulação dos referenciais teóricos evidenciou que a força da obra repousa sobre diferentes camadas de significação que se reforçam mutuamente. A partir de Almeida (2013), compreendeu-se que Hilst rompe com a hierarquia dos gêneros literários ao transformar o obsceno em matéria reivindicadora legítima, desestabilizando o universo das "Belas Letras" e propondo novos modos de sentir e pensar a literatura. O aporte de Bataille (1987) permitiu compreender que essa operação não destrói o interdito, mas o expõe em sua radicalidade: ao nomear corpos e atos de forma "desabrida", a autora conduz o leitor ao limite do rebaixamento, revelando as contradições de uma sociedade que simultaneamente consome e condena a representação sexual.

A contribuição de Virginia Woolf (1990) situou o gesto de Hilst em uma tradição mais ampla de luta pela autonomia da autoria feminina, evidenciando que a escolha pelo obsceno e pelo grotesco representa a conquista definitiva do "teto todo seu" no campo da linguagem: o direito de a mulher escrever sem pedir licença às expectativas morais patriarcais. Judith Butler (2018) aprofundou essa leitura ao demonstrar que a voz de Lori Lamby subverte as normas de gênero e as "ficções reguladoras" da infância e da feminilidade, expondo o caráter artificial e performativo dessas identidades. Michel Foucault (1988), por sua vez, permitiu compreender a obra como ato de insubmissão discursiva que desafia os dispositivos de poder responsáveis por classificar, vigiar e normalizar os corpos e os discursos sobre o sexo. Por fim, as categorias de Gérard Genette (1972) revelaram a dimensão técnica dessa transgressão: a construção da narradora homodiegética com focalização interna não é ingênua, mas uma "máquina narrativa" que força a entrada do interdito no espaço sagrado da infância, desestabilizando o leitor tanto pelo conteúdo quanto pela forma.

A análise do corpus demonstrou ainda que **O Caderno Rosa de Lori Lamby** opera em dupla chave: é simultaneamente narrativa obscena e reflexão metalinguística sobre a própria literatura e o mercado editorial. A personagem Tio Lalau funciona como alegoria do sistema editorial que exige da literatura apenas entretenimento e consumo imediato, enquanto Lori, ao revelar no desfecho que escreveu para ele e não para os leitores, desmonta a própria narrativa e expõe as engrenagens que condicionam a produção literária no Brasil. A ironia, nesse sentido, não é apenas recurso estilístico, mas o método central da obra: ao entregar ao leitor exatamente o escândalo que ele supostamente desejava, Hilst o transforma em parte do problema, forçando-o a interrogar sua própria posição diante do texto.

Conclui-se, portanto, que **O Caderno Rosa de Lori Lamby** configura-se como um gesto consciente e multidimensional de resistência no interior do debate sobre literatura, poder e gênero. A obscenidade hilstiana não é falha ou excesso, mas linguagem que denuncia: denuncia o mercado editorial que silencia a literatura "séria", denuncia as estruturas patriarcais que regulam a autoria feminina, e denuncia o leitor que, ao buscar o consumo fácil, recusa o pensamento crítico. Ao transformar o escândalo em método, Hilst garante à sua obra uma dimensão que transcende o contexto imediato de sua produção, reafirmando a literatura como espaço privilegiado de resistência estética e política.

Referências

ALMEIDA, Sherry Morgana Justino de. **Do drama estático de Fernando Pessoa à prosa do êxtase de Hilda Hilst: uma escritura teatral**. 2013. 223 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

ASSIS, Machado de. **O alienista**. 1. ed. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

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

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. ebook. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

HILST, Hilda. **O Caderno Rosa de Lori Lamby**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

PÉCORA, Alcir (org.). **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Global, 2010.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vanessa Barbara. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022.