

A obscena voz pensante

The Obscene Thinking Voice

Autoria: Rodrigo Cabide

 <https://orcid.org/0000-0002-9607-8341>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181385>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181385>

Recebido em: 27/01/2021. Aprovado em: 19/05/2021.

Opiniões– Revistados Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

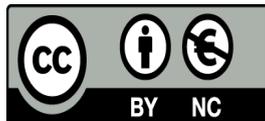
Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

CABIDE, Rodrigo. A obscena voz pensante. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 297-317, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181385>.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181385>.

Licença CreativeCommons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

a obscena voz pensante

The Obscene Thinking Voice

Rodrigo Cabide¹

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181385>

¹ Rodrigo Santos de Oliveira (Rodrigo Cabide) é doutorando em Estudos Literários (UFMG). Professor de língua portuguesa, literatura e cultura (Cefet-MG). E-mail: rodrigocabide@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9607-8341>.

Resumo

Este estudo analisa *A obscena senhora D* (1982), de Hilda Hilst, a partir da categorização “literatura pensante”, de Evando Nascimento (2015). Para o pesquisador, a proposição analítica delinea a particularidade da escrita literária ao engendrar acepções e percepções do pensar independentes da filosofia. Ademais, busca-se analisar efeitos e sentidos do “obsceno” de maneira comparativa aos exercícios de pensamento acionados pela voz da protagonista Hillé. Como desdobramento dessa proposição, busca-se reconfigurar o adjetivo “pensante” via orquestração de vozes que alternam e combinam tagarelice e ruminância. Por fim, consideram-se paratextos editoriais e bastidores autobiográficos ancorados no processo criativo da narrativa.

Palavras-chave

Hilda Hilst. Literatura pensante. Obsceno. Tagarelice. Ruminância.

Abstract

This study analyses *A obscena senhora D* (1982), by Hilda Hilst, taking the “thinking literature” as a categorization made by Evando Nascimento (2015). This theoretical proposition, for the researcher, outlines the particularity of literary writing by engendering meanings and perceptions of thinking apart from philosophy. Therefore, “obscene” effects and senses are analyzed in a comparative manner to the thinking exercises triggered by Hillé, the protagonist’s voice. As an unfolding of the proposition, there is a searching by the configuration of the “thinking” adjective through the orchestration of voices that alternate and combine gossiping and ruminance. Lastly, are considered the editorial resources and autobiographical backstage supported by the narrative thinking process.

Keywords

Hilda Hilst. Thinking literature. Obscene. Chatter. Wander.

gêneses do objeto pensante

A obscena senhora D (1982), de Hilda Hilst, foi concebido no cerne da maturidade literária da escritora. Incidentalmente ou inevitavelmente, contém vestígios e oscilações recombinantes das incursões líricas, ficcionais e dramáticas anteriormente experimentadas, bem como encenações autobiográficas fragmentárias. O livro enuncia pensamentos descontínuos de Hillé, mulher sexagenária e enclausurada no vão da escada da casa localizada num povoado rural. Ela reflete sobre a morte do marido e a ausência do pai, além de tentar atribuir sentido à velhice, à existência divina e à sua própria existência.

Ao longo dos quase 40 anos desde a primeira edição, essa prosa ficcional ocupa lugar de destaque no conjunto hilstiano por motivos primordiais: foi tema da primeira dissertação desenvolvida sobre a escritora no Brasil²; é o texto mais estudado no âmbito acadêmico³; obteve o maior número de edições e publicações dentro de outras coletâneas⁴; foi o primeiro livro a ser publicado pela editora Globo, em 2001.

É exceção em relação ao que a crítica tem postulado acerca do obscurantismo da poeta no mercado editorial por longo período, porque a publicação de *A obscena senhora D* rompe com tal premissa ao manter circulação permanente ao longo das últimas décadas. Segundo Alcir Pécora (2001), o texto reúne os principais temas orquestrados no âmbito da prosa ficcional hilstiana e, possivelmente, os mais estudados pela academia (o sagrado, o grotesco, a morte, a loucura e o erotismo/a pornografia).

Uma das características significativas na ficção é o desmantelamento da paragrafação e da ordenação das frases – “as camisas de força da sintaxe”, conforme mencionou Caio Fernando Abreu⁵ (1982) – e, muitas vezes, a suspensão da pontuação (sobretudo o ponto final e o travessão), que confere aos leitores a verbosidade discursiva e desenfreada dos pensamentos da narradora-personagem, Hillé. O livro também é permeado pela ausência, sugestão ou mixórdia dos marcadores convencionais de quem fala no texto, contribuindo para o efeito polifônico, o fluxo de consciência e o monólogo interior de Hillé. Traços recorrentes na prosa moderna. Caio Fernando Abreu (1982) enumera filiações literárias da escritora e, talvez, seja pioneiro ao comparar Hilda e Clarice:

Numa prosa que se dilata e se contrai, às vezes estufada, barroca, repleta de cintilâncias, outras se fazendo navalha, corte seco [...]

² A dissertação *O mito em jogo: um estudo do romance “A senhora D”*, de Hilda Hilst, escrita por Maria Thereza Todeschini foi defendida em 1989 na UFSC.

³ Segundo o levantamento bibliográfico feito por Diniz (2018) há 24 dissertações e 12 teses sobre a obra.

⁴ Em 1982, foi publicado pela Massao Ohno. Em 1986, pela editora Brasiliense, esteve na coletânea: *Com meus olhos de cão*. Em 1993, foi publicado junto com as narrativas *Rútilo Nada* e *Qadós*. Em 2001, representou o marco da reedição de todas as obras hilstianas no Brasil. Em 2016, foi publicado pela *Folha de S. Paulo* na coleção *Grandes nomes da literatura*. Em 2018, esteve presente na coletânea *Da prosa*, pela Companhia das Letras. Por fim, em 2020, ganhou edição exclusiva publicada também pela Companhia das Letras.

⁵ Amigo pessoal de Hilst. Escreveu o apontamento na orelha da 1ª edição de *A obscena senhora D*.

O resultado é um texto que, fora de nossa literatura, ao lado de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, só encontraria paralelo em Joyce ou Samuel Beckett. Mais além: é vivo.” (ABREU, 1982).

Outra característica marcante, bastante enfatizada pela crítica, é a pluralidade e o dilaceramento das fronteiras entre gênero-textuais⁶. Cláudio Carvalho (1999) pontua o aspecto *sui generis* de *A obscena senhora D* em relação aos convencionais formatos literários:

O texto é uma espécie de totalidade que incorpora variados matizes do que costumamos chamar de gêneros literários. É dramático (com as devidas rubricas seria um monólogo pronto para ir ao palco), é um tipo de poema lírico e também uma narrativa curta (que não chega a ser um conto, nem romance, nem novela). [...] trata-se de uma espécie de nênia. Longa canção de adeus, clausura e morte (CARVALHO, 1999, p. 111).

Mais que urdir a construção de gêneros híbridos ou a desestruturação deles, a prosa hilstiana é contemporânea (em sua concepção) às ressonâncias clariceanas de *Água viva* (1977), por meio da seguinte máxima: “Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais.” (LISPECTOR, 1980, p. 13). Apesar da estrutura clássica, a Senhora D inaugura formatos multinarrativos comunicantes, transitórios e dispersos. É dissipativa a maneira como Hillé narra a própria experiência com objetivo de – ao refletir verbalmente (em alto, médio e baixo tom) sobre o passado e catalizá-lo em presente enunciativo – intentar habitar o “instante-já”⁷ e modificá-lo, ainda que ela permaneça inerte e circunscrita no espaço da casa. Assim, Hillé é impingida a continuar a viver no vão da escada diante do luto do marido Ehud, fator demarcador da “nênia”:

Agora que Ehud morreu vai ser mais difícil viver no vão da escada, há um ano atrás quando ele ainda vivia, quando tomei este lugar da casa, algumas palavras ainda, ele subindo as escadas Senhora D, é definitivo isso de morar no vão da escada? você está me ouvindo Hillé? olhe, não quero te aborrecer, mas a resposta não está aí, ouviu? Nem no vão da escada, nem no primeiro degrau aqui de cima, será que você não entende que não há resposta? (HILST, 2001, pp. 18-19).

⁶ Anatol Rosenfeld (1970) é o primeiro a pontuar a experimentação de gêneros como traço distintivo da escritora. Alcir Pécora (2010) destaca o termo “anarquia dos gêneros”. Eliane Robert Moraes (2014) utiliza o termo “prosa degenerada” para se referir ao conteúdo da ficção erótica agregado ao pensamento, mas sobretudo para referenciar a ruptura dos mais variados gêneros literários e não literários conclamados por H.H: “a autora perverte as leis literárias, criando uma prosa em que os gêneros se degeneram” (MORAES, 2014, p. 268).

⁷ Expressão utilizada pela narradora clariceana em *Água viva* (1977). Parece estar em consonância com o “é da coisa” no que tange à tentativa de captura do presente narrativo fugidio via escritura.

O fato de desestabilizar posologias convencionais atreladas não somente à forma, mas também às técnicas narrativas, possibilita a experimentação do exercício do pensamento. Evando Nascimento (2015) elabora a categoria “literatura pensante” para ler o conjunto da obra clariceana. O pesquisador cunhou o termo a partir do depoimento de Jacques Derrida, proferido numa conferência em 1991, de que Baudelaire produziu “poesia pensante”. Em sua tese sobre a questão literária sob a ótica derridiana, Nascimento sublinha o interesse do crítico argelino em implodir qualquer noção de dívida ou dependência da literatura para com a filosofia.

Consequentemente, a “literatura pensante” está desvencilhada do quesito filosofante: “literatura pensante não pode ser filosófica porque não dispõe de teses, nem de conceitos determinados. Além disso, para ser efetiva deve, com efeito, resultar da atividade do intérprete, do prezado leitor, em vez de ser dotada de uma essência pré-constituída.” (NASCIMENTO, 2015, p. 303). Logo, a “literatura pensante”, além de escapar as sistematizações analíticas, tendências críticas e angulações teóricas, confere fruição libertária de leitura e, por isso, aglutina outras acepções, percepções e delegações do pensar.

Nascimento (2017)⁸ parte do jogo lúdico de *O mistério do coelho pensante* (1978), de Lispector, para converter o adjetivo do título em operador analítico da literatura clariceana. Na trama infantojuvenil, o modo precário e despretensioso de captação do pensar do coelho Joãozinho, um farejador de ideias, é acionado via intelecto olfativo. A história não encerra o motivo e o mecanismo pelos quais o coelho fogia da gaiola, delegando ao leitor mirim a empreitada. Para o pesquisador, o “pensante” foi erigido a partir da observação das tensões dicotômicas recorrentes na escritura clariceana, que alinhavam a exposição do fato ficcional com as reflexões dos narradores ou dos personagens sobre a escritura. Destarte, Evando Nascimento confere ao termo particularidades da escrita literária em relação à elaboração do pensamento, portanto independentes da filosofia.

Em entrevista a José Castello – ao discorrer sobre possíveis motivos agregados ao ostracismo do público leitor sobre sua obra –, Hilst menciona o “mau hábito de pensar” dos personagens: “Mesmo quando decidi escrever literatura pornográfica, meus personagens viviam com a cabeça cheia de pensamentos. Eles pensam sem parar. Até no meio do sexo, decidem sempre fazer perguntas super complicadas.” (CASTELLO, 1994 *apud* DINIZ, 2013, p. 160). Na entrevista concedida a Bruno Zeni em 1998, ao ser questionada se escreveria textos filosóficos, Hilda contestou categoricamente: “Eu escrevo filosofia em todos os meus livros. Com fundo narrativo ou não, é filosofia pura.” (ZENI, 1998 *apud* DINIZ, 2013, p. 180).

Por um lado, a assertiva pode ser considerada, se for resgatado o movimento de catalogação temática sugerido nos títulos de alguns livros que aludem a ensaios ficcionais e a tratados poéticos. Os subtítulos das três narrativas que compõem *Tu não te moves de ti* (1980): *Da razão, Da fantasia, Da proporção*; e os livros de poesia:

⁸ Aula *A literatura pensante de Clarice Lispector*, proferida por Evando Nascimento no Instituto Moreira Salles RJ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S99zQTQY0tU&t=347s>. Acesso em: 20 jan. 2021.

Da morte (1980), *Do desejo* (1992) e *Do amor* (1999). Por outro, hipoteticamente, é possível identificar na prosa dialógica hilstiana, na ruptura ao “era uma vez”, ressonâncias dos diálogos platônicos; na multiplicidade temática e argúcia argumentativa, sobretudo nas crônicas, certa versão recriada e atualizada dos *Ensaio*s, de Montaigne; nas frases de efeito das personagens ou nas máximas autorais, é possível encontrar reverberações dos icônicos aforismos nietzscheanos. No entanto, é significativo constatar que a autora engendra menos rótulos conceituais que perquirições lacunares.

É significativo assinalar que seu vasto repertório conjuga forças aparentemente contrárias e, a priori, heteróclitas ao contrastar: tendências dionisíacas e apolíneas, científicas e populares, coloquiais e herméticas, líricas e de baixo calão. Ancoragens e mesclagens estilísticas que independem de filiações fixas e correntes de pensamento estanques, por isso o selo de pureza ou a exclusividade da “vã filosofia” talvez se desmanche na letra hilstiana, por converter-se em advento inventivo ou lacônica citação digressiva na tessitura ficcional.

Ao pesquisar a biblioteca da Casa do Sol, Aline Leal parte do agrupamento de grifos, ilustrações, fichamentos e anotações feitas pela escritora, as denominadas marginálias, para compor a dimensão leitora de Hilda Hilst. *Leal* (2020) também elenca inúmeros filósofos, escritores e artistas referenciados pelos personagens de *Contos d’escárnio* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). Por meio desse apontamento, compreende-se que o trato filosófico é mais matéria de estudo e procedimento de escrita:

A apropriação voraz do alheio a partir de uma prática de leitura intensiva – sempre acompanhada de um escrever – reverbera, ao que tudo indica, em sua própria construção discursiva. Além dos diálogos implícitos e explícitos com os livros que Hilst realiza em seus textos, a dinâmica de leitura em si parece atravessar sua escrita, imprimindo gestos textuais que tendem ao múltiplo, ao fragmentário, ao discursivo (LEAL, 2020, p. 148).

Eliane Robert Moraes (2020) enfatiza na Senhora D a busca de um “saber secreto”, fator que oblitera a estetização filosófica no texto literário. Vislumbrar essa procura⁹ talvez seja o encontro vocálico entre a escritura de Clarice e a de Hilda. Em ambas, é possível detectar desdobramentos idiossincráticos do “saber secreto”: a maneira como as personagens pervagam lampejos pensantes metaforizados em quase conceitos¹⁰, tecem aforismos dispersos emaranhados à ficção, proferem oratórias cindidas e intervalares. Por sua vez, as inquietações descontínuas do pensamento são transmutadas em tatuagens mínimas dissipadas e revisitadas no corpo narrativo.

⁹ Tanto a Senhora D como G.H. iniciam seus depoimentos narrativos a partir da procura do que não se sabe. Alçam tentativas de compreensão e apreensão do presente, em constante desvio e oscilação, acerca das desordens domésticas e existenciais

¹⁰ Em Clarice: o “é da coisa”, o “instante-já”, a “terceira perna”. Em Hilda: o “vermelho da vida”, o “teatro para o outro”, a “hora dos tamancos”.

No acervo da prosa hilstiana, é notável reconhecer em três protagonistas (Agda, Matamoros e Hillé) o gesto de apreender o mundo, o outro e a si mesmo ao perscrutar o desconhecido, potencializado no ato de tocar. Tal mecanismo sensorial é o que desencadeia a formulação do universo pensante das vozes femininas ao atribuírem sapiência sensitiva a seus desejos e indagações: “buscava nomes, tasteava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino.” (HILST, 2001, p. 18). Ou quando a sexagenária toma consciência de seu itinerário de despersonalização (de Hillé a Senhora D e, ao final da narrativa, senhora P): “Como foi possível ter sido Hillé, vasta, afundando os dedos na matéria do mundo, e tendo sido, perder essa que era, e ser hoje quem é?” (HILST, 2001, p. 24).

O duplo especular em torno da personagem feminina e os seus hábitos intelectuais retorna em *Contos d'escárnio, textos grotescos* (1990), por meio do sexagenário Crasso. O escritor nomeia uma das suas amantes de “doida pensante”. A personagem Clódia é artista plástica que pinta exclusivamente vaginas, possui conhecimento de artes e filosofia. Observa-se que a recorrência do olhar masculino que reifica o corpo da mulher em matéria de satisfação sexual unilateral é artifício, na prosa hilstiana, para ironizar pactos cristalizados do machismo estrutural, sobretudo no que concerne à depreciação da mulher intelectual e artista, ainda arraigada e disseminada em nossa cultura. Ao contrário de Hillé, que silencia, em virtude da inércia originária dos seus devaneios, Clódia ridiculariza a supremacia do falo.

obscenas vozes

É Ehud quem batiza Hillé de “senhora D”. A ação do marido ressemantiza o nome (D de derrelição) e condiciona a mulher à imagem reduzida de si. Quando Hillé era acometida de seus afluxos descontínuos e reflexivos, fruto de leituras filosóficas e elucubrações acerca do sagrado, Ehud os designava “luxos do pensamento”. Apesar de incentivá-la a continuar a rotina, sair do vão e afastar-se da loucura, o cônjuge cobra a funcionalidade presencial dela no lar, por meio de atribuições domésticas que competiam e ainda competem a muitas mulheres no século XXI. Para Vera Queiroz (2000), essa ficção reitera – de maneira alusiva e com efeitos dramáticos – a circunscrevência aprisionante da mulher sob o ponto de vista histórico e social.

Em algumas passagens, a atitude do marido configuraria prenúncios do denominado estupro marital: “te deita, te abre, finge que não quer mas quer, me dá tua mão, te toca, vê? Está toda molhada, então Hillé, me abraça, me agrada.” (HILST, 2001, p. 19). Assim, a atitude de Ehud laconiza o que Hillé insiste em aglutinar: o “saber da carne” ao saber intelectual, por isso ele cobra a frequência do coito matrimonial: “olhe, esse teu fechado tem muito a ver com o corpo, as pessoas precisam foder, ouviu Hillé? te amo, ouviu? antes de você escolher esse maldito vão da escada, nós fodíamos, não fodíamos Senhora D?” (HILST, 2001, p.22). Esse

registro também está presente em: “porra, esquece, segura meu caralho e esquece, te amo, louca.” (HILST, 2001, p. 35)

As designações do verbete “obsceno” nos dicionários são precárias e limitadoras porque se restringem ao linguajar vulgar, à falta de decoro, a algo que fere o pudor ou escandaliza. João Adolfo Hansen (2015), ao se debruçar sobre certos matizes da obscenidade em textos de Gregório de Matos, Glauco Mattoso e Hilda Hilst identifica o provável falso sentido etimológico de “obscena”, oriundo do latim *obscaena*, como “fora de cena”, com o objetivo de referenciar inventivamente certa interdição abrupta acerca da representação. Mote plausível para as várias imbricações no livro: o vão da escada metaforizado em bastidor megafônico e delirante da protagonista; a imagem alheia do sagrado, que legitima a interlocução cindida entre Hillé e o Deus relapso e distante: “O obsceno olho de Deus”; o diálogo vertiginoso de Hillé com os representantes masculinos supostamente mortos e esquivos daquele plano: o pai e Ehud.

Segundo Hansen (2015), o texto hilstiano é menos erótico que pornográfico devido à explicitude e à obviedade do palavrão. Considera-se aqui tarefa infrutífera e falaciosa mapear a zona discernível ou limítrofe entre o erótico e o pornográfico nos textos hilstianos¹¹, sendo ainda mais aporístico enquadrar o obsceno em proposições dicotômicas e aparentemente opostas.

Vera Queiroz, ao investigar nuances em três ficções hilstianas – *Qadós* (1973), *A obscena senhora D* (1982) e *Rútilo Nada* (1993) – sintetiza, de forma potencializadora e certa, a interseção apropriativa do léxico na obra: “o obsceno jamais está na violência do sexo, mas nos baixos valores das baixas paixões.” (QUEIROZ, 2000, p. 48). Dessa maneira, pode-se constatar que o obsceno é instaurado na interdição de Hillé, aniquilada pela paixão devastada por Ehud.

Se for estendida a especulação etimológica de Hansen (2015), pode-se conceber a referida locução, “fora de cena”, de maneira suplementada: algo que é da ordem da intimidade, das quatro (ou infindas) paredes do desejo, porém é posto em cena de forma deslocada e transgressora às convenções sociais e de adequação vocabular. Com o objetivo de ressignificar a etiqueta masculina da derrelição, que interfere na despersonalização de Hillé, Laura Folgueira afirma que a viúva está abandonada às questões da linguagem: “Hillé só existe pelo discurso e não pode se caracterizar exatamente por nenhuma ‘ação’. O que a define e a constrói é o discurso: seus diálogos e, mais especificamente, seus pensamentos.” (FOLGUEIRA, 2018, p. 135). E o abandono, convertido em emancipação reflexiva, é matéria profícua para a evocação “obscênica” da protagonista. Pécora (2001) identifica nessa prosa a expressividade da vocação dramaturgic. Neste excerto, a narradora enumera o uso das máscaras sociais para lidar com a vizinhança, o denominado “teatro para o outro”:

¹¹ As dissertações de Ronnie Francisco (2007): *Na falha da gramática, a carne* e o trabalho inédito *Além do ponto G, o ponto H: a pornocracia como projeto literário de Hilda Hilst* (2020), de Bruna Kalil Othero, exploram de maneira mais aprofundada as terminologias do erótico e do pornográfico no conjunto da prosa hilstiana. Ambas foram defendidas pelo Programa da Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit/UFMG).

se eu costurasse máscaras de seda, ajustadas, elegantes, por exemplo, se eu estivesse serena sairia com a máscara da serenidade, leve, pequenas pinceladas, um meio sorriso, todos que estivessem serenos usariam a mesma máscara, máscaras de ódio, de não disponibilidade, máscaras de luto, máscaras do não pacto, não seria preciso perguntar vai bem como vai etc., tudo estaria na cara. (HILST, 2001, p. 25)

A obscenidade adquire outras nuances polissêmicas e não excludentes em relação à proposição do dicionário, quando Hillé vocifera e espragueja seu monólogo chulo direcionado aos vizinhos importunadores. Há similar teor quando ela blasfema, com requinte lexical, a figura divina: “Ai, Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco?” (HILST, 2001, p. 45).

Além do movimento de leitura intrínseca, cabe analisar outros indicadores “fora de cena” do livro. Um deles é a definição de “obsceno” especulada por Hilst. Na pesquisa de Cristiane Grando – via transcrição dos manuscritos das agendas da escritora lotados no Centro de Documentação Alexandre Eulálio (Cedae/Unicamp) – é possível reconhecer o verbete modificado: “O que é OBSCENO? OBSCENO? Ninguém sabe até hoje o que é OBSCENO. OBSCENO para mim é a miséria, a fome, a crueldade, a NOSSA época é obscena.” (HILST *apud* GRANDO, 2004, p. 6).

Todo escopo (auto)biográfico da escritora (agendas, cartas, entrevistas e biografia) aponta a paixão conturbada de Hilda Hilst pelo primo Wilson Hilst, ao longo da gestação da narrativa, como um dos operadores concomitantes da escrita. Em entrevista aos Cadernos de Literatura Brasileira (1999), do Instituto Moreira Salles, Hilda afirmou: “Eu me apaixonei aos cinquenta anos por um primo meu. Ele era louco [...] ele não gostava que eu escrevesse. Dizia que eu ficava com cara de homem, que eu me transformava. Então eu esperava que ele saísse para continuar *A obscena senhora D.*” (DINIZ, 2013, p. 199).

A correspondência troca com o escritor José Luís Mora Fuentes de 1970 a 1990 fulgura alguns bastidores do processo criativo da Senhora D. Nesta missiva de 06 de outubro de 1979, Hilst revela ao amigo a dificuldade de atribuir constância e finitude à escrita: “Senhora D está parada mesmo, não faz mal, penso que esta pode ser uma estória sem fim, quando der na telha escrevo um pouco e isso até o fim da vida.” (HILST, 1979 *apud* POLITO, 2018).

Na carta de 14 de julho de 1982, Mora Fuentes envia à poeta a resenha do livro elaborada por ele. Esse registro é publicado na contracapa da 1ª edição juntamente com a ilustração de capa de sua autoria. A resenha explicita que, entre as inúmeras perguntas inquietantes, a questão chave é “o que é obsceno?”. Mora Fuentes designa a sua explanação do termo: “A extremada lucidez na procura incessante das razões da existência é que provoca o mergulho inevitável no Obsceno. Pois nada pode ser mais Obsceno que a ideia de Morte e a certeza da nossa própria finitude.” (MORA FUENTES, 1982 *apud* POLITO, 2018). Observa-se que alusões às questões mortuárias estão presentes em outros elementos paratextuais no

projeto editorial: na dedicatória a Ernest Becker¹² e no poema de abertura, cuja penúltima estrofe enfatiza: “Para poder morrer apetejada/Me cubro de promessas/Da memória” (HILST, 2001, p. 15). Essa apresentação é análoga ao destino de Hillé, já que a personagem só obtém visibilidade após sua morte, pelo olhar de um forasteiro mirim: “um susto que adquiriu compreensão. isso era Hillé.” (HILST, 2001, p. 89).

Outro aspecto destacado nas cartas, remodelado, depurado e recriado na ficção, é o fato de o primo Hilst não gostar de ser interpelado: “detesta perguntas [...] leio, quero algumas vezes comentar com ele algumas coisas, mas não dá, todo tipo de conhecimento através dos livros parece enojá-lo, [...] penso que através do amor ele comece a olhar a vida e os outros com olho mais tolerante, mais sábio.” (HILST, 1980 apud POLITO, 2018). Sem desconsiderar que o gênero carta também encena “escritas de si”¹³, nota-se que Ehud zomba do hábito perguntante de Hillé: “vais ficar triste de teres perdido o tempo com perguntas, pensa como serás aos sessenta. eu estarei morto. por quê? causa mortis? acúmulo de perguntas da mulher”. (HILST, 2001, p. 34). Desse modo, não interessa aqui as imbricações causais (tal vida, tal obra), mas como a carta pode ter sido constructo inventivo, rascunho da ficção.

Em entrevista a Inês Mafra 1993, Hilst menciona o uso de 394 perguntas no livro. Depoimento aparentemente hiperbólico e indigno de confiança, contudo articulado ao método contábil de escrita. O projeto mais emblemático da escritora foi escrever *50 poemas sobre morte para Da morte. Odes mínimas* (1980) em virtude da comemoração do seu cinquentenário. No depoimento coletado por Eder Chiodetto, sobre o laboratório criativo de escritores brasileiros, a poeta reitera o rigor de composição: “logo ao acordar, me mantinha fechada com a máquina de escrever em meu quarto. Só me liberava para sair de lá após escrever no mínimo quinhentas palavras. Alguns dias eram terríveis porque eu não conseguia.” (CHIODETTO, 2002, p. 150).

Muitas leituras tendem a minimizar Hillé à imagem de duplo e semelhança da escritora. Ao ser entrevistada, Hilst rebate a intencionalidade biografista, ao esclarecer a natureza fractal da incursão autobiográfica, transposta para a literatura por meio de excertos. No depoimento concedido a Mafra (1993), ela elucida o método de trabalho ofertado ao tratamento do tom confessional evidenciado em sua escritura:

Eu acho que o escritor quase sempre está inteiro naquilo que escreve [...] Você vai desdobrando possíveis personalidades suas, as personagens têm tudo a ver com uma parte do escritor que foi levada a um extremo de maldade ou de beleza, ou de perfeição.

¹² A leitura de *A negação da morte*, de Ernest Becker, foi fundamental na trajetória de Hilst. Influenciou a escrita de *Da morte. Odes mínimas*, livro que antecede *A obscena senhora D*.

¹³ Observa-se, na correspondência trocada com o amigo, que a carta da escritora também incorpora entoações do discurso literário, embaralhando assim as fronteiras do ficcional e do confessional: “pensei na vida, no Tempo, na velhice, tudo foi ficando tão importante, tão sério, que resolvi sair para não desmaiar diante do inexprimível, do não entendimento disso tudo que é a vida velhice morte tempo, enfim, essa tragicidade cotidiana e infinita.” (HILST apud POLITO, 2018).

[...] na novela *A obscena Senhora D* [...] a personagem principal tem muito a ver com minha pessoa, embora eu não seja devastada na mesma intensidade que ela. Vamos dizer que eu tenha conseguido me mover no cotidiano, o que ela não conseguiu [...] o meu trabalho é sempre a situação-limite [...] a Senhora D acaba morrendo, e tem uma vida bastante trágica, de muitas perguntas (DINIZ, 2013, p. 149).

Ainda no depoimento de 1993, Hilst esclarece certa percepção biografemática barthesiana¹⁴, incidental e apreçoada não somente à imagem fragmentária do sujeito, mas também à feitura do livro: “*A obscena Senhora D* foi feita assim, eu olhando para os mínimos detalhes de alguma coisa e os detalhes virando cenários, rumos, mistérios.” (MAFRA, 1993 apud DINIZ, 2013, p. 155). Logo, o entrecruzamento de vozes que compõem toda ambientação e bastidores da narrativa operacionaliza-se por conexões processuais de escrita, pela orquestração dessas citações. Esta leitura não é biografista, porque não está preocupada com as relações de causa e efeito entre biografia e literatura, mas sim com a visão panorâmica do projeto literário acerca da concepção polimorfa, fugidia e pensante do obsceno, circunscrita nas interações promovidas dentro e fora da cena ficcional¹⁵.

tagarelice e ruminância

A aparição cênica e os diálogos dos vizinhos linguarudos do vilarejo são elementos que foram pouco contemplados pela recepção crítica aqui elencada. Pécora (2001) os nomeia por “vizinhança burra, disposta a barbarizar até a morte para garantir a homogeneidade do senso comum.” (PÉCORA, 2001, p. 12-13). Nota-se, ao longo da leitura, que essas vozes promovem cesura ao fluxo de consciência de Hillé, porque elas são responsáveis pelos intervalos cômicos na narrativa.

Em o *Prazer do texto*, Barthes categoriza – de maneira fragmentária – textos que despertam no leitor atração (textos de fruição) ou enfado (textos de prazer). Não sustentando nenhuma tese sistemática deque eles constituam par opositor, de forma breve, o semiólogo francês classifica o tagarela como monótono, contudo: “a tagarelice do texto é apenas essa espuma de linguagem que se forma sob o efeito de uma simples necessidade de escritura” (BARTHES, 2002, p. 9). Barthes define por

¹⁴ O termo “biografemas” pode ser encontrado enquanto conceito em obras como *Sade, Fourier e Loyola* (1971) e *A câmara clara* (1980) e, metodologicamente, em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975). Significa a unidade mínima de uma vida escrita, mas também simboliza o entrecruzamento entre a elaboração ensaística do pensamento e o exercício fragmentário de autoficção.

¹⁵ Essa linha investigativa compõe a metodologia de pesquisa de Eneida Maria de Souza, que reconhece, sob o advento da crítica biográfica, essas possibilidades de pontes comunicativas entre obra e vida. Acrescenta-se aqui a inclusão dos elementos paratextuais da 1ª edição do livro no conjunto de análise.

tagarelice a etapa inicial, superficial, ou constituinte, do texto de fruição veiculado pela escritura

O brio do texto (sem o qual, em suma, não há texto) seria a sua vontade de fruição: lá onde precisamente ele excede a procura, ultrapassa a tagarelice e através do qual tenta transbordar, forçar o embargo dos adjetivos – que são essas portas de linguagem onde o ideológico e o imaginário penetram em grandes ondas (BARTHES, 2002, p. 20).

Walter Benjamin (1994), ao interpretar as influências culturais e marcas biográficas de Proust, presentes em *Em busca do tempo perdido*, constata certa “fisiologia da tagarelice” na obra do escritor francês. Essa denota o tom despojado do discurso, bem como a necessidade de fala, não importa sobre qual tema. Este último aspecto dialoga com a proposta barthesiana de que o texto tagarelice também evidencia a procura vocacionada pela multiplicidade vocal, pela simples necessidade de fala.

Ao contrário da unificação de vozes, defendida por Carvalho (1999), em *A obscena senhora D*, o mexerico da vizinhança é, predominantemente, opositor à des governada oratória de busca de Hillé. Em geral, a aparição dos “cidadãos de bem” rurais é operacionalizada por meio de coro uniforme e “monotonal”, conforme pontuou Pécora (2001). As algaravias do senso comum remetem às entradas intervalares de palhaços no picadeiro, que divertem a plateia do circo enquanto ela aguarda as atrações principais¹⁶. O esquete cênico dos saltimbancos matutos instaura a atmosfera humorística na narrativa:

Tu precisa é metê, Dia Dez não me chama de Dia Dez, tu sabe que eu não gosto. por que hen pai chamam ele de Dia Dez? porque ele grita pra mulher todo dia: hoje não, só dia dez por que pai? a muié qué metê, menino, e ele só mete de cabeça fresca, no dia do pagamento dele: dia dez [...] pai tu sabe qual é o cúmulo da paciência? não, idiotinha, qual é? É cagá na gaiola e esperá a bosta cantá.(HILST, 2001, p. 64-65).

Os habitantes vilipendiam e rotulam Hillé de louca, mulher sem compostura, quando ela sai à janela e mostra sua nudez. Umberto Eco, no instigante compêndio artístico *História da feiura* (2015), discute o tema central do livro em vários momentos das artes visuais e os sentidos suscitados pelos quadros. O escritor lista inúmeros qualificadores que distinguem o belo do feio: “é feio aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, desprezível, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador,

¹⁶ A pesquisa de Andreia Aparecida Pantano (2007) sobre a identidade da personagem palhaço em circos pequenos no Brasil evidencia que, nesses espaços, o palhaço é atração principal e merece lugar de destaque na programação. Em circos de maior projeção nacional, ele é apenas atração de passagem, abra alas para números mais grandiosos.

abjeto, monstruoso [...]” (ECO, 2015, p. 16). Entre os itens pode-se reconhecer quase todos alusivos à tagarelice dos moradores direcionada a Hillé, pois a senhora D se manifesta, pelo palco cênico da janela, seus achaques de insanidade e obscenidade. A glossolalia massiva é proferida diante da presença grotesca, despudorada e provocativa de Hillé:

Essas caras que a senhora anda pondo quando resolve abrir a janela assustam minhas crianças, ai ai senhora D não faz assim agora, isso é coisa de mulher desavergonhada, ai que é isso madona, tá mostrando as vergonhas pra mim, [...] tá pelada aí gente, embirudou [...] quem te mandou Luzia, entrar na casa da mulher, hen, quem te mandou? se ela ficou pelada tá na casa dela, [...] não tá vendo que o demo tomou conta dela? (HILST, 2001, p. 28)

Apesar de não tecer definições em torno do conceito de obsceno, Georges Bataille integra a obscenidade ao erotismo. O filósofo categoriza três tipos de erotismo (dos corpos, dos corações e o sagrado), para ele as três formas revelam “a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade.” (BATAILLE, 2017, p. 39). Por conseguinte, a nudez de Hillé exposta na janela pode ser assim compreendida nas palavras de Bataille.

A nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além de si mesmo. Os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento de obscenidade. A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado de corpos conforme à posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada (BATAILLE, 2017, p. 41).

É reconhecível a busca da Senhora D pela continuidade e permanência existencial pelo viés do discurso desenfreado. A única defesa com a qual ela pode contar é com a posse desregrada da fala, delimitada em sua teia esgarçada de memórias dissonantes e delirantes. Dessa maneira, evidencia-se como obsceno, num plano teatral, a natureza íntima de Hillé, que poderia ser resguardada no vão da escada, porém é posta em cena, sem cortes (de censura vocabular ou marcadores de coesão), numa torrente de palavras:

E agora vejamos as palavras corretas para quando eu abrir a janela à sociedade da vila: O podre do cu de vocês/ vossas inimagináveis pestilências/bocas fétidas de escarro e estupidez/ gordas bundas esperando a vez. de quê? de cagar nas panelas/sovacos de excremento/buraco de verme no oco dos dentes/o pau do porco/a buceta da vaca/a pata do teu filho

cutucando o ranho/as putas cadelas/imundos vadios mijando no muro. (HILST, 2001, p.48).

Em oposição à verborragia anterior, Jacques Rancière define “imagem pensativa” a que confere ruptura aos dispositivos de representação. Para fomentar o conceito, a partir da leitura de fotografias, ele problematiza as designações polarizadas de *studium* (elementos explícitos e informativos da imagem) e *punctum* (elementos destacáveis e pontos singulares da imagem) propostos por Roland Barthes em *A câmara clara* (1980). Rancière estende a aplicabilidade conceitual ao analisar textos de Balzac e de Flaubert. Para o filósofo francês, a explanação desemboca na ossatura da narrativa moderna, porque desencadeia a ruptura linear da trama ao gerar:

um encadeamento de microeventos sensíveis que vêm substituir o encadeamento clássico das causas e dos efeitos, dos fins projetados, de suas realizações e suas sequências. O romance constrói-se então como a relação sem relação entre duas cadeias factuais: a cadeia da narrativa orientada do começo para o fim, com nó e desfecho, e a cadeia dos microeventos que não obedece a essa lógica orientada, mas se dispersa de maneira aleatória sem começo nem fim (RANCIÈRE, 2012, p.118).

Segundo a tipologia organizacional da forma, pode-se constatar que o texto hilstiano é orientado pela “cadeia de microeventos sensíveis”. Por um lado, há lapsos entre lembranças e enunciações vivenciadas por Hillé. Por outro, há a manifestação descontínua, algumas vezes embaralhada, entre a trindade de vozes masculinas em Hillé (Pai, pai e Ehud) que favorece a dissipação da própria voz da protagonista. Somados a isso, existem renomeações efêmeras de Deus, conforme as alcunhas provisórias: o OUTRO, ELE, Menino precioso, Porco-Menino, Oscura Cara etc.

Eliane Robert Moraes (2020) assinala a presença de espaços em branco na página para metaforizar as lacunas narrativas deixadas ao leitor. Em contraposição, considera-se a ruminância o fio condutor, rearranjo do pensamento cindido de Hillé, depuração catártica por meio da consciência simbólica dos elementos composicionais da fala e de sua dobra metalinguística:

Te olhar é adentrar-se na vertigem do nada, iremos juntos num todo lacunoso se o teu silêncio se fizer o meu, por isso falo falo, para te exorcizar, por isso trabalho com as palavras, também para me exorcizar a mim, quebram-se os duros abismos, um nascível irrompe nessa molhadura de fonemas, sílabas, um nascível de luz, ausente de angústia (HILST, 2001, p. 55).

Nelly Novaes Coelho, uma das primeiras leitoras desta ficção no espaço do jornal, identifica na passagem anterior o exorcismo da palavra na prosa hilstiana.

Para a pesquisadora, as linhas de força e a conjugação de antíteses compõem o trabalho “resultante da fusão entre uma linguagem culta e elaborada (mística e filosófica) com o calão mais vulgar e grosseiro, a fala narrativa se faz ouvir, tortuosa e elíptica.” (COELHO, 1983, p. 35). Tal aparato crítico integra, neste estudo, a denominação de “imagem pensativa” em Hilst.

Para Jacques Rancière (2012), a imagem pensativa não é intuitiva, difere-se da mera proliferação de pensamentos, porque se constrói na indeterminação entre “a noção comum de imagem como duplo de alguma coisa e a imagem concebida como operação de uma arte [...] entre pensamento e não pensamento, atividade e passividade.” (RANCIÈRE, 2012, p. 103). Destarte, “a pensatividade da imagem” é então a aparição de um regime de expressão artística em outro, o tensionamento entre os modos de representação, segundo o filósofo: o “curto-circuito”.

Em *A obscena senhora D*, o curto-circuito é detectado na dicção narrativa trivial, pois há mais diálogos que narração e descrição, inclusive para identificar e embaralhar quem é o titular da voz. Isso contribui potencialmente para o monólogo teatral de Hillé/senhora D e para o caráter de interlocução tridimensional dela com as vozes masculinas, convertidas e entrecortadas no âmbito dos “microeventos sensíveis”. Aliás, esse é o mote minimalista de formulação artística da obra, articulado ao exercício pensativo de rasurar e escamotear a equação biografista (Hillé = Hilda). Ressalvas salientadas por Hilst na entrevista de 1993.

Se for ponderado o grau de pensatividade, elaborado na intersecção entre literatura e artes plásticas, a prosa adultera a noção de *studium* narrativo no sentido de que a protagonista pinta o retrato esfumado, impreciso e fugidio de si mesma. Consequentemente, a trama é destituída de clímax, desprendida de nós articuladores identificáveis (causa e efeito). Dessa maneira, é simplório afirmar que Hillé é porta-voz de todas as personagens, pois as vozes são despersonalizadas, mas em algumas passagens possuem ambiências. As dos vizinhos tagarelam a vocalização pensante, ou até mesmo lírica, de Hillé.

Bruno Zeni confirma, indiretamente, as atribuições de Coelho (1983), ao reconhecer os rastros filosóficos em conjugação com contaminações *sui generis* evidenciadas na prosa hilstiana e articuladas tanto à “literatura pensante” quanto à “imagem pensativa”. Portanto, cabíveis à constituição do pensamento plural da autora, delineado segundo as rumações do pensamento conjecturadas por Hillé:

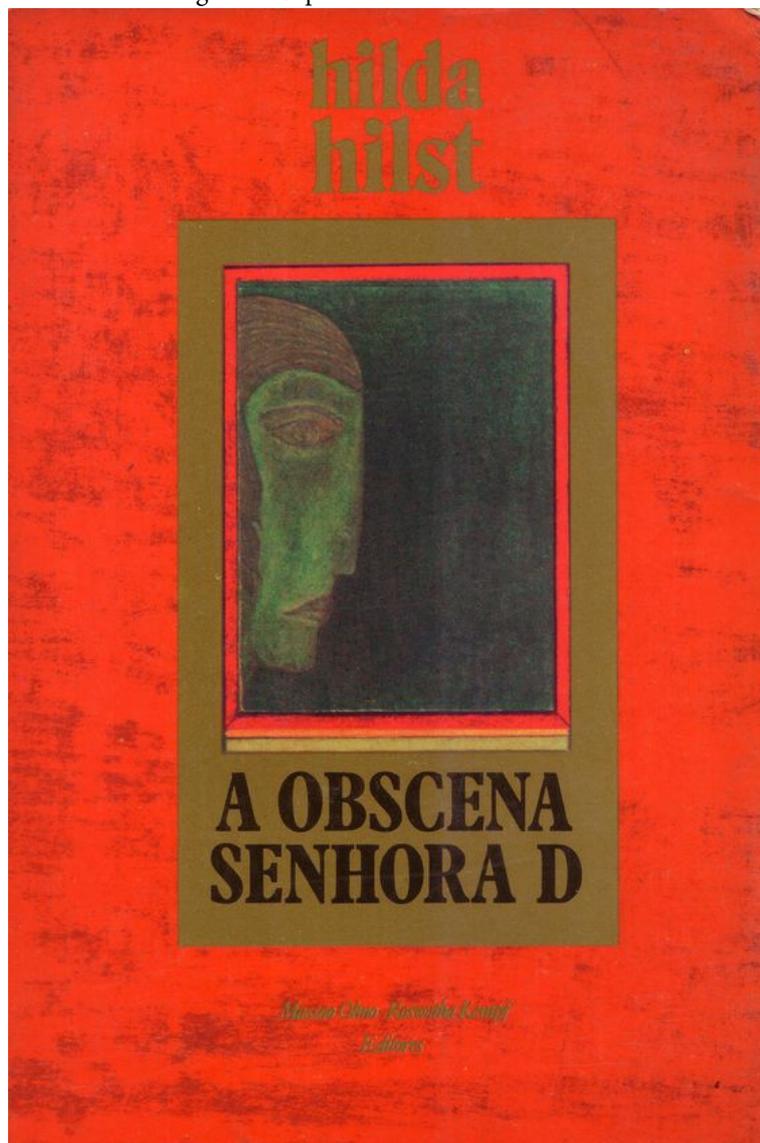
Não é uma escrita abstrata ou filosofante, ainda que o impulso filosófico esteja sempre presente. O fluxo narrativo se aterra, vai do sagrado ao profano, do sublime ao abjeto, do espiritual ao carnal, do poético ao chulo. E os personagens, apesar da solidão, vivem situações de tensão com a comunidade, com os serviços, com a família e com Deus [...] (ZENI, 2018, p. 28).

Para Rancière, a imagem pensativa “é essa mudança que marca a passagem de um regime representativo da expressão a um regime estético.” (RANCIÈRE, 2012, p. 115). Esses componentes estão transcódificados na ilustração de capa da 1ª edição. A imagem feminina, pintada por Mora Fuentes, apresenta Hillé emoldurada pelo confinamento no vão da escada, mas também vista de fora (fora de cena, fora

de si) pelo olhar do leitor-espectador, reverberando a tensão representativa entre tela, cela e janela. Ademais, a tradução pictórica da capa condiz com as texturas, plasticidade inventada, que Hillé esboça sobre a morte de si: “morta sim é que estarei inteira, acabada, pronta como fui pensada pelo inominável tão desrosteado, morta serei fiel a um pensado que eu não soube ser, morta terei a cor que sempre quis, um vermelho urucum, ou um vermelho ainda sem nome tijolês-morango-sépia e sombra.” (HILST, 2001, p. 79).

A aparição perfilada da mulher sugere as visões parciais do feminino construídas pelo marido e pela vizinhança. Por conseguinte, a ilustração é pensativa não somente pela parca expressividade do semblante ou aparente passividade cabisbaixa que sugere afluxo de ideias, sim porque transfigura a indeterminação e a conciliação evocadas na obra entre: o que é obsceno e o não obsceno, o dentro e o fora de cena, a mobilidade e a clausura, a dramaturgia e a ficção, Hilda e Hillé, a coxia do pensamento e o palco do "teatro para outro".

Figura 1: Capa de *A obscena senhora D*.



Fonte: Editora Massao Ohno, ilustração de Mora Fuentes.

Por sua vez, os “microeventos sensíveis” concatenam a dispersão dos esquetes jocosos e dos monólogos dramáticos. A ruminância, por sua vez, é catalisada por sucessivas repetições temáticas e discursivas, pelas indagações que bordejam a voz condutora de Hillé: o cabeçalho apresentativo da personagem associado à derrelição (apresentado no início para simbolizar a senhora D e no meio da narrativa como verbete de dicionário) e o seguinte trecho, retomado no meio do livro, como antimantra: “eu Nada, nome de ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa” (HILST, 2001, p.77).

Percebe-se que o vão é o lugar da ruminância, já que comparativamente os discursos alinhavados ali também podem ser vãos: “a alma em vaziez” (HILST, 2001, p. 17), por meio de volteios poéticos e de pensamentos fractais em descarga cerebral. Ao contrário de animais que mastigam demoradamente o alimento e depois engolem e digerem, “a porca ruiva” vomita seus engodos, xingamentos, indagações e incômodos existenciais. Assim, a narrativa remodela imagem, dicção e devaneios pensantes inscritos e projetados segundo a locução ruminante-tagarela de Hillé. É válido salientar que o processo de escrita intermitente, devido à feitura prolongada (conforme relatado na correspondência da escritora), também engendra a ruminância como etapa constituinte do ofício criativo.

considerações finais

Senhora D é parte integrante do projeto de “literatura pensante” arquitetado por Hilst. A prosa ficcional desnuda a saída transgressora para o cárcere privado de si via gesto obsceno de pensar (tagarela e ruminante). Paradoxalmente, estar “fora de cena” é o convite-imersão ao leitor, a própria “aventura obscena, de tão lúcida” (HILST, 2001, p.71). Por sua vez, o curto-circuito entre as representações literárias e artísticas, além da leitura em ruminância delegada ao leitor por meio de uma narrativa de perguntas, aguçam outras percepções sensoriais do pensamento. Possivelmente, essa é a maior das lições provocativas da obscena voz autoral.

A ficção desloca lugares e sentidos do “obsceno”. Portanto, está desvencilhada de uma proposta filosófica sobre a obscenidade. Eliane Robert Moraes (2013) concebe “efeito obsceno”, expressão cunhada de Henry Miller, para repensar o conceito por meio enquadramentos de quem olha e de quem lê. Para Leal (2020), entre as muitas fontes bibliográficas sobre a temática (D.H. Lawrence, Sade, Bataille, Anaïs Nin), a leitura de Miller foi crucial para a concepção do obsceno no arcabouço literário hilstiano. Fator de legitimação acerca das fabulações do “obsceno” como resultantes de experimentações de ótica, acrescidas de contaminações sublimes e abjetas. A priori, espúrias ao filosófico.

A obscena senhora D é embrião matricial dentro da trajetória hilstiana, pois antecipa pautas, dicções e jogos narrativos que serão maximizados e pormenorizados, sobretudo na denominada trilogia obscena. Além disso, a atualidade do livro reside também na discussão em torno lugar da mulher no relacionamento conjugal. Apesar de Hilda Hilst não se pronunciar como porta-voz da causa feminista, num outro nível de construção de linguagem, o feminino domiciliar é debatido: a tentativa de Ehud é retirar Hillé da atmosfera pensante-

delirante-ruminante, porque ele quer a esposa cerceada na trivial figuração de “recatada do lar”, mas ela quer ser mulher de biblioteca, quer discutir Tolstói.

O conceito depreciativo de obsceno, sugerido na anotação de Hilst e constatado por Queiroz (2000), é reconhecido na atitude do cônjuge, ao deflagrar cenas e sendas do machismo estrutural, ao minimizar a esposa à funcionalidade dos afazeres domésticos, ao estigmatizar o corpo feminino ao usufruto carnal masculino e ao nomear a mulher, de maneira inferencial, por outras formas redutoras da letra D (demente, destrambelhada, distanciada, decepcionante...). No entanto, Hillé é, antes de tudo, uma voz pensante.

referências bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. D de Derrelição. In: HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Massao Ohno/Roswita Kempf, 1982.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CARVALHO, Claudio. A mulher no vão da escada: algumas reflexões sobre A obscena Senhora D, de Hilda Hilst. In: CUNHA, Helena Parente (org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999, pp. 109-124.

CHIODETTO, Eder. Hilda Hilst. In: CHIODETTO, Eder. *O lugar do escritor*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 150-155.

COELHO, Nelly Novaes. A agonia dialética de “A obscena senhora D”. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 20 mar. 1983, p. 35.

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

DINIZ, Cristiano. *Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico (1949-2018)*. Disponível em: <https://www.iel.unicamp.br/br/content/fortuna-cr%C3%ADtica-de-hilda-hilst>. Campinas: IEL/CEDAE/UNICAMP. Acesso em 10 jan. 2021.

ECO, Umberto. *História da feiura*. Trad. Eliana Aguiar. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015

FOLGUEIRA, Laura. Hillé: uma personagem abandonada à própria linguagem. In: OTHERO, Bruna Kalil (org.). *A porca revolucionária: ensaios literários sobre a obra de Hilda Hilst*. Belo Horizonte: Quintal Edições, 2018, p. 129-144.

GRANDO, Cristiane. Hilda Hilst: a morte e seu duplo. *Jornal da UBE*, n. 107, mar. 2004, p. 6.

HANSEN, João Adolfo. Norma e obscenidade em Gregório de Matos, Glauco Mattoso e Hilda Hilst. *Revista Teresa* (USP), São Paulo, v. n. 15, p. 11-32, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/98423>. Acesso em 12 jan. 2021.

HILST, Hilda. *Contos d´escárnio: textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002.

HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

LEAL, Aline. Hilda Hilst leitora: introdução à biblioteca da Casa do Sol. *Texto Poético* (ANPOLL), v. 16, n. 30, p. 142-160, 2020. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/695>. Acesso em 15 jan. 2021.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LISPECTOR, Clarice. *O mistério do coelho pensante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. In: MORAES, Eliane Robert. *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013, p. 91-99.

MORAES, Eliane Robert. A obscena Senhora Deus. In: HILST, Hilda. *A obscena Senhora D.* São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada. In: HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014, p. 264-268.

NASCIMENTO, Evando. Uma literatura pensante. In: NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2015, pp. 221-391.

PANTANO, Andreia Aparecida. *A personagem palhaço*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *A obscena senhora D.* São Paulo: Globo, 2001, p. 11-14.

PÉCORA, Alcir (Org.). Nota do organizador. In: PÉCORA, Alcir. *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010, p. 7-29.

POLITO, Ronald (org.). *Carta aos pósteros: a correspondência de Hilda Hilst e Mora Fuentes (1970-1990)*. São Paulo: E-Galaxia, 2018.

QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. A imagem pensativa. In: RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 103-124.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 14.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 111-120.

ZENI, Bruno. Uma prosa do tempo. *Revista Cult*, São Paulo, n. 233, p. 43-47, abr. 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/dossie-ter-sido-estar-sendo-hilda-hilst/>. Acesso em 15 dez. 2020.