

G.H. & D: abreviações pensantes

Rodrigo Cabideⁱ
Luiz Lopesⁱⁱ

Resumo: Este trabalho tem por objetivo comparar aproximações entre as obras *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, e *A obscena Senhora D*, de Hilda Hilst, a partir do conceito “literatura pensante” de Evando Nascimento. Este aporte demarca a produção de reflexão idiosincrática no processo criativo literário não pela via filosófica, mas pela performatividade autoral por meio de experimentações ficcionais e poéticas. Busca-se, também, evidenciar mecanismos de linguagem associados às iniciais dos nomes das personagens para se compreender as atmosferas moventes que engendram, além da incitação ao fluxo do pensamento, exercícios de alteridade ou outridade de si. Serão consideradas leituras de pesquisadores brasileiros consagrados, tais como: Silviano Santiago, Maria Rita Kehl, Eliane Robert Moraes, Alcir Pécora e José Castello em contraste ou consonância com outras ancoragens e recortes teóricos.

Palavras-chave: Abreviações. Literatura pensante. Clarice Lispector. Hilda Hilst.

G.H. & D: thought-provoking abbreviations

Abstract: This paper aims to compare similarities between *The Passion according to G.H.* by Clarice Lispector and *The Obscene Madame D* by Hilda Hilst, based on the concept of “thought-provoking literature” by Evando Nascimento. This theoretical contribution highlights the production of idiosyncratic reflection in the creative literary process, not through a philosophical approach, but through authorial performance by means of fictional and poetic experiments. It also seeks to show mechanisms of language elucubation associated with the initials of the characters' names in order to understand the moving atmospheres which engendered by them. Besides, it shows the incitation of the flow of thoughts and exercises in otherness or in otherness of self they arouse. Readings by renowned Brazilian researchers such as Silviano Santiago, Maria Rita Kehl, Eliane Robert Moraes, Alcir Pécora and José Castello in contrast or in line with other theories anchors and cutouts.

Keywords: Abbreviations. Thought-provoking literature. Clarice Lispector. Hilda Hilst.

Submetido em: 31 out. 2020
Aprovado em: 13 nov. 2020



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Compartilha Igual 4.0 Internacional

DLCV – Língua, Linguística & Literatura

ISSN 1679-6101
EISSN 2237-0900

ⁱ Doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor de Língua Portuguesa, Literatura e Redação no CEFET-MG. E-mail: rodrigocabide@gmail.com.

ⁱⁱ Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor de Língua Portuguesa e Literatura (CEFET-MG). Professor no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (POSLING-CEFET-MG). E-mail: luigilopes@gmail.com.

AVENTURAS PENSANTES

Segundo Walter Benjamin: “todas as grandes obras literárias ou inauguram um gênero ou o ultrapassam.” (BENJAMIN, 1994, p.36). As duas prosas ficcionais ímpares aqui elencadas – *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector e *A obscena Senhora D* (1982), de Hilda Hilst – não escapam a essa assertiva. Caio Fernando Abreu (1982), herdeiro (in)diretamente influenciado por ambas, talvez tenha sido o primeiro a identificar nessas dicções tão aproximativas, oriundas de projetos literários tão heteróclitos, a circunscrevência de uma mesma linhagem. Essas “grifes autorais” da literatura brasileira convergem afluências de nomes emblemáticos como Kafka, Joyce e Virgínia Woolf, com pitadas sofisticadas de intimismo, experimentações viscerais de linguagem e evocações pensantes, numa ambiência narrativa que Jacques Rancière (2012) nomeia por “microeventos sensíveis” ao retratar a dilaceração do encadeamento linear no romance moderno.

G.H. e D são abreviações femininas em vias de despersonalização, enclausuradas por suas inquietações pensativas e inesgotáveis em processo de aventura. Giorgio Agamben (2018), ao elaborar certo verbete do termo a partir de poemas de autores diversos, define “aventura” como registro do próprio ato de escrever, gesto pendular entre “evento e narrativa, coisa e palavra”: “se o ser é a dimensão que se abre para os homens no evento antropogênico da linguagem, se o ser é sempre, nas palavras de Aristóteles, algo que ‘se diz’, então a aventura tem certamente a ver com uma determinada experiência do ser”. (AGAMBEN, 2018, p. 38).

Para a personagem clariceana, aventura é o intento de atribuir organização às descontinuidades doméstico-existenciais e, também, a procura vertiginosa da forma. Para Hillé, palavra paterna que inspira lucidez diante dos entraves e vãos existenciais que a arremessam para fora de cena. São narrativas que instigam o leitor ao exercício do pensamento e reverberam a exaustão da busca (de si, do outro, dos nossos outros), seja pelo sagrado, pelo inominável, pela implosão verborrágica, pelas ruminâncias ou pelo próprio movimento de pervagar mistérios da “vida escrita”¹.

¹ Conceito delineado por Ruth Silvano Brandão (2006) para se demarcar a unidade indiscernível entre escrever e viver: “a escrita se faz seus traços de memória marcados, rasurados ou recriados, no tremor ou firmeza das mãos [...] na superfície das páginas, da tela, da pedra, e onde se possam fazer traços, mesmo naquilo que resta desses traços, naquilo que não se lê, o que se torna letra, som ou sulco, marcas dessa escavação pensosa que fazemos no real.” (BRANDÃO, 2006, p. 28).

CL E A LITERATURA PENSAnte EM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

Clarice Lispector já era uma escritora conhecida pela crítica e pelo público quando escreveu e publicou seu romance *A paixão segundo G.H.* O livro foi lançado nos anos 1960 e de algum modo marca um momento decisivo em sua carreira. Esse romance incontornável da escritora brasileira parece ter em si aquilo que disse, certa vez, Silviano Santiago (2008) sobre Clarice, a saber, o fato de a autora inaugurar algo de muito novo nas letras brasileiras. Nesse sentido, podemos afirmar que o que se inscreve nesse romance de Clarice Lispector existe já na sua produção anterior, mas de todo modo, sabemos que *A paixão* é um modo de deslocar e levar aos limites certas formas e determinados modos de sentir e criar, que marcam todo o processo criativo dessa artista fundamental para a literatura brasileira do século 20.

Também vale a pena dizer, ainda de início, que *A paixão* é um texto que seria muito lido e pensado por uma geração de escritores que vieram ou se estabeleceram como autores profissionais e reconhecidos pela crítica depois de Clarice. Pensamos aqui justamente em Hilda Hilst e seu também perturbador texto *A obscena senhora D.* Há inúmeros pontos de contato entre os textos das duas escritoras, mas queremos destacar aqui o que Evando Nascimento pensa ser uma literatura pensante. Para o crítico, o caráter pensante de determinados objetos literários não consistiria

[...] em uma atividade reflexiva de natureza filosófica. Seria, esse, decerto, o ponto em que discurso literário e discurso filosófico mais se distanciam: enquanto a filosofia, como instituição, sempre privilegiou, com raras exceções, a produção de enunciados teóricos, de atos de falas constativos, faz parte da história da literatura (em sentido forte) a produção de enunciados que se dão, em princípio, como performativos poéticos e/ou ficcionais. O pensar literário, se existe, jamais é puramente teórico ou reflexivo em sentido convencional. Daí não haver conceitos nem teses em literatura, a não ser na controversa e pouco produtiva “literatura de tese”. Mesmo quando veicula ideias, como em Thomas Mann, Franz Kafka ou Clarice Lispector, estas se inscrevem num corpo textual que se dá antes do mais como performance – ou não se dá... O acontecimento literário lida também evidentemente com constativos, mas a operação da obra é sobretudo performativa, ou então indecível entre o performativo e o constativo. Motivo pelo qual o dizer tudo do literário tem a força de uma promessa. Como se o escritor dissesse ao cercar-se da pena ou do teclado: “Prometo dizer tudo, porque numa verdadeira democracia é possível dizer tudo”. E ele declara isso por meio do ato de escrita como modo primacial de pensamento. (NASCIMENTO, 2015, p. 320).

Essa primeira constatação de Nascimento parece fundamental, já que o que encontramos nos textos de Clarice Lispector e nos de Hilda Hilst não é uma argumentação filosófica, mas um modo de expressão que permanece suspenso entre o performativo e o

constativo. Dizer que esses textos são filosóficos pode ser uma armadilha, uma vez que a força dessas produções literárias está justamente num modo muito particular e singular de engendrar pensamentos. Leiamos a abertura de *A paixão segundo G.H.*

- - - - - estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não saber como viver, vivi uma outra? A isso quereria chamar de desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro (LISPECTOR, 2009, p. 9).

A narradora de *A paixão* mostra que sua escrita é um processo de pensamento que não pretende a constatação, mas antes um movimento e um deslocamento contínuo, uma procura por algo que nós, leitores, saberemos, *a posteriori*, ser uma busca que leva, sobretudo, ao fracasso da tentativa de expressão, ao silêncio e aos territórios do vazio e do nada. Essa literatura não opera por meio dos constativos, mas antes, por um elogio e abertura ao absolutamente outro, uma hospitalidade em relação àquilo que é diferente, o que faz de textos como o de Clarice e de Hilda não apenas filosóficos, mas pensantes. São textos que ao performatizarem essa abertura para o outro, acabam por se desorganizarem. Essa desordem de que fala a narradora de *A paixão segundo G.H.* não é apenas uma desorganização interior, mas também uma desorganização da forma, um modo diferente de fazer literatura, uma maneira dessemelhante de ser, sentir e pensar.

Ainda tentando discorrer um pouco mais sobre essa *literatura pensante* que, por nossa perspectiva, pode marcar um ponto de aproximação entre *A paixão segundo G.H.* e *A obscena senhora D.*, recorremos mais uma vez a Evando Nascimento, que afirma:

Gênero, se existe, tem início num aquém ou num para além dessas oposições por demais naturalizadas ou, o que dá no mesmo, por demais convencionais. Uma teoria desconstruída do gênero deve compreender tanto os gêneros “naturais” quanto os “artificiais”, e de preferência a contaminação original de um pelo outro. Não que uma teoria da “história dos gêneros literários” seja desprovida de valor, ao contrário, mas ela deve começar questionando a fundamentação metafísica de seus pressupostos, como a oposição referida” (NASCIMENTO, 2015, p. 331).

É muito importante nos determos um pouco nessa colocação de Nascimento. Ao falar sobre a literatura como expressão do pensante, o crítico diz que uma literatura pensante se

estrutura por meio de contaminações e por uma espécie de recusa do não opositivo, logo, por uma forma de pertencer não pertencendo. Se defendemos que Clarice e Hilda escreveram textos pensantes, queremos dizer que suas literaturas questionam os pressupostos da fundamentação metafísica. Não há nesses textos uma verdade sobre o ser, mas uma procura que termina pelo fracasso e pelo silêncio. Esse fracasso já é anunciado pela mutilação dos nomes G.H. e D. Há nesses nomes uma redução, um corte que anuncia algo que jamais pode ser recuperado. E esse não recuperado está diretamente relacionado ao encontro com o outro, seja a barata que aparece em Clarice, ou os vizinhos, o menino-porco em Hilda. É a abertura para o absolutamente outro que permite essa produção-fracasso. Produção também de um gênero que não é puro, mas contaminado pelos outros.

Clarice Lispector escreveu em *Água viva* “gênero não me pega mais” (Cf. LISPECTOR, 2019). O que a escritora afirma nesse texto vale para quase a integralidade de suas produções, a saber, um modo muito particular de escrever textos que não se enquadram em gêneros cristalizados como contos, crônicas, romances. A rigor, se formos ser justos com os textos que Clarice Lispector escreveu, incluindo *A paixão*, deveríamos falar de textos, ficções ou pulsações e nunca os inserir nas classificações canônicas dos gêneros literários. O mesmo nos parece valer para grande parte da produção de Hilda Hilst que, como Clarice, questionou muito a solidificação desses gêneros literários. *A paixão segundo G.H.* e *A obscena senhora D* são textos pensantes porque, justamente, questionam esse fundamento dos gêneros, sendo antes, textos que se deslocam e se abrem para o indecível.

Em *A paixão segundo G.H.* esse indecível também se constrói por meio da relação entre o humano-animal.

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim – a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como uma lagartixa, os pedaços continuarão estremeando e se mexendo. Sou um silêncio gravado numa parede, e a borboleta mais antiga esvoaça e me defronta: a mesma de sempre. De nascer até morrer é o que eu me chamo de humana, e nunca propriamente morrerei.
Mas esta não é a eternidade, é a danação (LISPECTOR, 2009, p.64-65).

No fragmento supracitado, percebemos que G.H., depois de se deparar com a barata e provar de sua massa insossa, acaba por se confundir e se contaminar com esse outro absoluto. A narradora narra não apenas seu enfrentamento com esse outro, o animal, a barata, o bárbaro, mas sua descida a uma espécie de outro humanismo, um humanismo que já não se localiza por meio das oposições metafísicas, mas que ocorre por um pertencimento vacilante. A

desorganização anunciada no início do texto, agora também pode ser lida como a desordem do próprio humano contaminado pelo animal, do vivo contaminado pelo morto, do orgânico contaminado pelo inorgânico, do *logos* contaminado pela loucura, e vice-versa. E nessa imagem contaminadora e contaminante é que podemos ver como essa literatura de fato é pensante, já que nela entrevemos também que:

Uma literatura pensante, mas o que está posto em causa é justamente o pertencimento, maior ou menor, a um “gênero”. Uma literatura que permite pensar, por exemplo, nossa relação com a lei, com sua loucura original, indecível entre vida e morte, masculino e feminino, atividade e passividade, escritor e leitor. Essa literatura pensante, muito ledora, se articula inteiramente a uma escritura “geral” pensante porque ambas interpretam, invertendo e deslocando os sentidos tradicionais do género, do gênero, da genialidade, da geração, da genealogia e da generalidade[...] (NASCIMENTO, 2015, p. 339).

Conforme argumenta Nascimento (2015), a literatura pensante faz parte de uma escritura geral de textos filosóficos, literários ou artísticos que invertem a noção de gênero, seja ele sexual, literário, etc. A literatura pensante é sobretudo a criação de um universo ficcional que incita o leitor a participar de um movimento de desterritorialização, atacando, nesse deslocamento, as possibilidades de fechamento na tradição. Isso não significa que Clarice e Hilda não dialoguem com tradições literárias, mas que esse diálogo ocorre de modo não dogmático. Há muitas tradições e rupturas que fazem de *A paixão segundo G.H.* e *A obscena senhora D.* textos pensantes. Queremos defender aqui que os textos dessas escritoras possuem também, em alguma medida, e de diferentes formas, certa abertura para ser também antiliteratura:

A ficção de Clarice já antecipava, desde os anos 1940, no auge da alta modernidade, uma possível inflexão do moderno. Sem propriamente se opor a essa última tradição, a das vanguardas, ao contrário, tirando explicitamente proveito dela, anunciava um pós-moderno reflexivo, além do humano demasiado humano – um humano também animal e coisal. Contemporânea, mas sobretudo extemporânea, a antiliteratura da coisa se abre como um coral de objetos, forças e formas para o tempo presente e para uma democracia dos estados (em sentido amplo), ainda e sempre por vir. É preciso que o evento já se dê aqui e agora, para que floresça mais e mais num instante vindouro. Vinda e anunciação, transporte, mutação permanente. (NASCIMENTO, 2012, p. 92).

Faz-se necessário dizer, portanto, que tanto Clarice Lispector como Hilda Hilst escrevem a partir de um gesto de transgressão e não apenas de continuidade em relação às tradições eleitas. Isso significa que seus textos possuem essa marca do transporte e da

mutação permanente. Ainda seria de fácil constatação perceber, se fizermos leituras ruminantes dessas autoras, que cada novo texto é na verdade uma tentativa de questionamento de si próprias como criadoras.

Se é verdade que herdamos apenas o que desejamos, Clarice Lispector parece ser uma escritora que escolheu bem os objetos de sua herança e, dentre eles, está essa concepção de um modo de escrever e ler ruminando. No Brasil dos anos 1960, essa demora era, talvez, o modo mais transgressivo de dizer não a toda forma de autoritarismo, equívocos e mortificação. O mesmo parece ser possível dizer sobre Hilda Hilst, que exigiu sempre um leitor atento, ruminante de sua obra. Nenhuma violação pode ser exercida, a não ser uma violência contra os desprezadores da vida, se estamos dispostos a ler o mundo com delicadeza, demora e cuidado, o que pressupõe uma leitura marcada pela contradição e não pelo consenso. Porque a leitura cuidadosa, assim como a escrita cuidadosa, parece criar e nunca mortificar o que quer que seja. Essa premissa está instalada no centro-movente de *A Paixão Segundo G.H.*, ou seja, estamos falando aqui de uma escrita/leitura que se opera por uma ética da demora, da atenção e do cuidado. Leiamos outro trecho do romance:

Fiquei imóvel, calculando desordenadamente. Estava atenta, eu estava toda atenta. Em mim um sentimento de grande espera havia crescido, e uma resignação surpreendida: é que nessa espera atenta eu reconhecia todas as minhas esperas anteriores, eu reconhecia a atenção que nunca me abandona e que em última análise talvez seja a coisa mais colada à minha vida – quem sabe aquela atenção era a minha própria vida. Também a barata: qual é o único sentimento de uma barata? A atenção de viver, inextricável de seu corpo. Em mim, tudo o que eu superpusera ao inextricável de mim, provavelmente jamais chegara a abafar a atenção que, mais que atenção à vida, era o próprio processo de vida em mim. Foi então que a barata começou a emergir do fundo. (LISPECTOR, 2009, p. 50).

Desse excerto é possível depreender que G.H., ao falar de sua atenção, observa que esse modo de se demorar sobre si mesmo é um modo também de afirmação da vida. Assim como G.H., a barata, esse Outro-animal, afirma-se ao viver de maneira demorada, ou seja, estando atento aos movimentos, ou, dito de forma distinta, àquilo que parece ser o inextricável do corpo que vive.

Por mais estranho que se possa parecer, um modo de transgressão em Clarice acontece, portanto, pela admissão da delicadeza, da atenção e do cuidado, que poderíamos ler como demora. Maria Rita Kehl, em ensaio sobre a delicadeza, afirma que:

A velocidade normal da vida contemporânea não nos permite parar para ver o que atropelamos; torna as coisas passageiras, irrelevantes, supérfluas. Tenho grande ternura pela lembrança de meu pai, nas viagens de carro que fazíamos na minha infância: cada vez que uma mariposa se estatelava contra o para brisas, à noite, ele lamentava o fim abrupto daquela vidinha minúscula, cujo voo errático era tão desproporcional à velocidade do automóvel. Tudo que vive é sagrado? Corremos na intenção de não perder nada e perdemos o essencial: o desfrute do próprio caminho. (KEHL, 2011, p. 453).

Clarice Lispector, em *A paixão segundo G.H.*, intuía exatamente isto: o fato de que, em detrimento da velocidade, precisamos desfrutar o caminho. A velocidade que nos tira do presente, que nos leva para a morte e que mortifica nossa experiência com o mundo e o Outro, precisa ser contraposta por uma ética e estética da demora. Não é sem razão que a protagonista de outro texto de Clarice, Macabéa, morre atropelada por um automóvel que apresenta aos leitores a lógica da pressa e da destruição do que poderíamos afirmar ser o “delicado essencial” (LISPECTOR, 2017, p. 48).

O que parece estar claro até aqui é que um modo primeiro de transgressão na literatura pensante de Clarice Lispector se dá pelo convite à demora. Assim como em Hilst, em Clarice, a leitura-escrita precisa ser realizada de forma demorada, com paciência, atenção e cuidado. Além disso, esse convite não parece ser apenas um modo de relação com os textos, mas se estende para um modo de existência, uma forma de ver o mundo e de observar e acolher o Outro em sua face sempre distante e fugidia. Demorar é um modo de transgredir determinadas leis de mercado que pedem sempre o óbvio. Clarice Lispector e Hilda Hilst desafiaram essas leis escrevendo textos nos anos 1960 e 1980. Elas possuem algumas afinidades eletivas, sobretudo uma: a força de nos convidar a pensar, ser e sentir de outra forma. Isso significa afirmar que “A vida se me é, e eu não entendo o que digo E então adoro” (LISPECTOR, 2009, p. 179), como escreveu Clarice Lispector e saber que “[...] a viva compreensão da vida é segurar o coração” (HISLT, 2018, p. 21), como escreveu anos depois Hilda Hilst.

PENSAR O VÃO: CANTOS E ABREVIACÕES NA *SENHORA D*

A obscena senhora D (1982), de Hilda Hilst, foi escrita ao longo do processo de maturidade literária da escritora. O livro enuncia pensamentos descontínuos de Hillé, mulher sexagenária que se encontra enclausurada no vão da escada da casa onde mora. Ela reflete sobre a morte do marido e ausência do pai, além de tentar atribuir sentido à velhice, à existência divina e a sua própria existência.

Segundo Alcir Pécora (2001), a obra agrupa os eixos temáticos mais encontrados no vasto repertório da prosa ficcional hilstiana, não por acaso os mais estudados pela academia: Deus/sagrado, corpo/carne, riso/sarcasmo, morte, loucura e erotismo/pornografia. Uma das características marcantes na novela/prosa ficcional – ou o que Clarice classificaria como “pulsações” – é a predominante suspensão da paragrafação e da pontuação, que confere aos leitores a verborragia discursiva e desenfreada dos pensamentos da narradora-personagem.

A ficção também é permeada pela ausência, sugestão ou embaralhamento dos marcadores convencionais de quem fala no texto, contribuindo para o efeito polifônico, o fluxo de consciência e o monólogo interior. Mais que a construção de gêneros híbridos, a prosa hilstiana inaugura multinarratividades comunicantes e transitórias. Também é dissipativa a maneira como Hillé narra sua própria experiência com objetivo de – ao refletir verbalmente (em alto, médio e baixo tom) sobre o passado e convertê-lo em presente enunciativo – intentar habitar o “instante-já”² e modificá-lo, ainda que ela permaneça emoldurada no espaço da casa. Assim, Hillé escolhe a permanência de se viver no vão da escada diante do luto do marido:

Agora que Ehad 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, p. 18-19).

Gaston Bachelard, ao tecer considerações poéticas sobre a correlação entre espaços mínimos e de grande proporção, define como eles interferem na constituição dos sujeitos. Ele confere aos cantos o atributo de lugares de reclusão e encolhimento. Para o filósofo, o canto instaura a imobilidade:

Todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa [...] em primeiro lugar o canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor: a imobilidade. Ele é o local seguro, o local de minha imobilidade[...] a consciência de estar em paz em seu canto propaga, por assim dizer, uma imobilidade. A imobilidade irradia-se. Um quarto imaginário se constrói ao redor do nosso corpo, que acreditamos estar bem escondido quando nos refugiamos num canto. (BACHELARD, 2005, p.145-146).

² Expressão utilizada pela narradora clariceana em *Água viva*, parece estar em consonância com o “é da coisa” no que tange à tentativa de apropriação do presente narrativo pela escritura.

Um dos aspectos singulares é a modulação das vozes narrativas oriundas de vários cantos: dos vizinhos matutos, do padre/pastor exorcista, do Porco-menino (Deus) materializado em criança, de Ehad, do pai e do Pai. As vozes aparecem ora evidenciadas de maneira vocativa ou pela identificação contextual do diálogo, mas também necessitam do exercício auditivo idiossincrático e inferencial do leitor para tentar reconhecê-las. Conforme o crítico Juarez Guimarães Dias (2010) constatou, todo o dilaceramento estrutural do texto em fluxo e a urdidura dos jogos metanarrativos, na maioria das vezes, convergem para a unidade concêntrica da narrativa. Tal aporte teórico é significativo, se considerarmos que as vozes ecoam como notas oscilatórias e entoações imbricadas na mesma partitura do concerto fabular. No caso da Senhora D, elas advêm, predominantemente, do canto oriundo do mesmo entrelugar: o vão da escada/o vão do pensamento.

NOMEAÇÕES, ABREVIACÕES E IMPLICAÇÕES AUTOBIOGRÁFICAS

Laura Folgueira (2018) sublinha a necessidade de Hillé perquirir nomeações. Já na primeira linha do texto, a personagem declara: “Vi-me AFASTADA DO CENTRO de alguma coisa que não sei dar o nome [...] eu Nada, Nome de ninguém.” (HILST, 2001, p. 17). O discurso de abertura alude tanto ao relato a ser tecido esgarçadamente, quanto “à procura do sentido das coisas”, a tentativa de soerguer o próprio protagonismo, já que a Senhora D é nomeada pelo marido Ehad.

Para Vera Queiroz (2000), o que difere a dicção hilstiana da clariceana é o fato de a obra da escritora paulista não se enquadrar na “busca da palavra”, mas pelo “sentido inominável que ela persegue em imagens muitas vezes extáticas, teatrais, máscaras minimalistas e grotescas do teatro nô japonês.” (QUEIROZ, 2000, p. 48). De fato, Hillé assume caras e caretas no exercício nomeado por ela de “teatro para o outro”. Folgueira (2018) posiciona-se parcialmente contrária à assertiva de Queiroz (2000), ao considerar que os personagens hilstianos estão vocacionados à procura da palavra.

Para a pesquisadora paulista, o ato de nomear Deus de forma múltipla³ converge – segundo a leitura dela de Octavio Paz (1982): “aquilo que ignoramos é o inominado” – para o tensionamento entre a evocação da imagem divina e os nomes profanos atribuídos a ela. Ou

³ Folgueira enumera os vários nomes de Deus apresentados no livro: “Menino Precioso, Luzidia Divinoide Cabeça, Porco-Menino, Cão de Pedra, Cara Cavada, o Luminoso, O Vívido, O nome, entre tantos outros”. (FOLGUEIRA, 2018, p. 142)

seja, Deus simboliza para Hillé o “Pai relapso”, contudo sua presente ausência é simulação interlocutória. Folgueira (2018) ainda salienta que, na perspectiva bakhtiniana, palavra é indiscernível de discurso e engendra duas instâncias na narrativa hilstiana: “o desejo intenso de Hillé pela palavra é a tentativa de construir uma significação e um lugar no mundo, uma tentativa de materializar o inominável, ao mesmo tempo que tenta conhecer-se a si mesma.” (FOLGUEIRA, 2018, p. 142).

“Quem me nomeia o mundo?” é a frase que aciona possibilidades de alcunhas depreciativas a partir do olhar do outro (vizinhos e Ehad). A explicação para a síntese do nome é dada no primeiro parágrafo, mas ressoa com outros matizes e implicações. Nesta passagem, Hillé explica comparativamente o significado do nome de maneira polissêmica tal qual o verbete “vão” no dicionário:

Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava 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, um dia vou compreender, Ehad. (HILST, 2001, p. 18).

Talvez a tarefa mais exaustiva e infrutífera delegada ao leitor é tentar, de maneira precisa ou contínua, etiquetar as vozes circulantes na narrativa. O exercício é malogrado pela verborragia desenfreada, pela ruptura rasurada da sequencialidade técnica do discurso direto, pela oscilação experimental emaranhada e entrecruzada dos fluxos temporais: passado memorialístico e presente enunciativo.

Entrecortados também são os discursos polifônicos que se enunciam. Oriundo da música, depois empregado e aprofundado no campo dos estudos literários e linguísticos, a polifonia bakhtiana contribuiu de forma crucial para se compreender todo um envoltório de vozes que habitam a prosa poética de Dostoiévski, fundador do romance polifônico na Rússia. Cláudio Carvalho (1999) pontua advertidamente sobre o uso particular da polifonia em *A obscena senhora D*:

Trata-se de uma espécie de polifonia ainda mais radical do que a normalmente compreendida através dos desdobramentos do pensamento de Bakthin. Não são várias as vozes de fora que se articulam numa narrativa complexa. O pensamento estético pós-moderno parece ter compreendido que todos somos múltiplos e contraditórios desde o mais recôndito interior. (CARVALHO, 1999, p. 112).

Segundo a perspectiva do crítico, todas as vocalizações são variações de Hillé. Sem deslegitimar tal defesa procura-se especular aqui outras nuances. Para Alcir Pécora (2010), o

fluxo, elemento regente nas narrativas hilstianas, é dialógico porque opera por possessões provisórias que interferem na cadeia discursiva da narração: “os vários personagens [...] são mais proliferações incapazes de se conter em uma unidade [...] todas as personagens mal-ajambradas que se apossam da suposta consciência em fluxo são muito semelhantes, mas ainda assim são incontidamente várias.” (PÉCORA, 2010, p. 13).

Para Marcos Lemos Ferreira dos Santos (2020), o narrador hilstiano atua como “coleccionador de vozes”⁴. Definição relevante para se pensar que o colecionador, em geral, não usufrui dos objetos colecionados, conforme a perspectiva de Baudrillard (2004), e que cada objeto projeta particularidades e repetições dentro da coleção. Nota-se, também, que a voz colecionadora de Hillé se contamina por enxertos babélicos oriundos do espanhol, do italiano e do inglês: “há uns vivos lá dentro além da palavra, expressam-se mas não compreendo, [...], há um código no centro, [...], dilata-se, tenta falar comigo, espio-me curvada [...] my name is Hillé, mein name madame D, Ehud is my husband, mio marito, mi hombre.” (HILST, 2001, p. 22).

A partir das categorizações expostas é possível destacar um elemento significativo na composição do nome Hillé. Pécora (2010) adverte sobre a imprecisão de sentido nas construções dos múltiplos personagens “esquisitos e inverossímeis” iniciados com a letra “H”: “são flexões de Hilda, que não adquirem, nelas mesmas, qualquer tipo de funcionalidade psicológica.” (PÉCORA, 2010, p. 14). Folgueira (2018) ratifica essa ancoragem de leitura ao reconhecer na sexagenária esquizofrênica a “mulher essencialmente dialógica”: “apenas seu discurso a constrói. Hillé fala por si mesma e não apresenta nenhuma característica definitiva, fechada. Hillé se define e existe pelo discurso.” (FOLGUEIRA, 2018, p. 137).

“Quem foi Hillé se nunca foi um nome?” (HILST, 2001, p. 56). Esta pergunta demarca a despersonalização titubeada da Senhora D. Por conseguinte, a sugestão sonora do nome é também precária de significação. Em francês, “Ils est” representa o pronome pessoal masculino singular do verbo “être”. A tripla funcionalidade nessa língua reside em representar tanto os verbos “ser”, “estar” e “ficar” (estado de ânimo). Pista valiosa para apreender os embates de Hillé entre existir/ser/estar no vão da escada (vão do pensamento) e em atrito com a vizinhança.

Pode-se dizer que Hillé alinha vozes de forma catalisadora ao estabelecer interlocução, imaginária ou em simulacro, com as terceiras pessoas masculinas singulares (Ehud, pai e Pai) em seu monólogo interior. Todas essas vozes acabam reduzidas ao “ele”. Ou seja, todos são

⁴ Definição proferida no curso on-line: *Introdução à literatura de Hilda Hilst*. Curso de Extensão da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP). 22 a 30 de abril de 2020.

paradoxalmente (ímpares e idênticos) a mesma pessoa. São existentes pela linguagem, porém esquivos e ausentes já que ela mantém o mesmo grau de correspondência aproximativa, incestuosa e intimamente alheia com cada um deles.

Outra funcionalidade do “ils est”, que rasura qualquer definição de sujeito ou marcação pronominal de retomada/substituição⁵, é garantida por sentenças como “Ils est important de manger” (É importante se alimentar). Tal constatação comparativa torna a protagonista inclassificável, pronome esvaziado de si, “abandona à própria linguagem” (FOLGUEIRA, 2018, p. 129) ou reduzida à “porca ruiva” de estimação. Batizada por Hillé de “senhora P”, o devir-animal é abreviação metamorfoseada da mulher, seu duplo movente e zoobiografemático⁶: “só posso entender a senhora P, sendo-a.” (HILST, 2001, p. 88).

Para Eliane Robert Moraes (2020) o ato de nomear na obra não se distingue da sistematização elaboradora do ato de perguntar. A pesquisadora destaca que a interrogação e a dúvida representam a singularidade do projeto literário hilstiano, sobretudo nos protótipos dos narradores da prosa. Segundo Moraes, a própria origem do sinal gráfico descortina certa depuração abreviativa: “abreviação da palavra *quaestio* – questão, em latim –, representada inicialmente pela sigla ‘qo’ e depois reduzida para um ‘q’ minúsculo posicionado em cima de um pequeno ‘o.’” (MORAES, 2020).

“O que é o homem?”, “o que é paixão?”, “o que é corpo?”, “o que é casa?” “Como é a cara de Deus?” Muitas das indagações deslocadas, proferidas e repetidas por Hillé são aporias. Numa entrevista concedida a Inês Mafra, Hilda menciona o uso de 394 perguntas no livro. Depoimento aparentemente hiperbólico, quiçá indigno de confiança, entretanto articulado ao gesto contábil da escritora de, por exemplo, escrever 50 poemas sobre morte em seu aniversário de 50 anos e, nas agendas⁷, mencionar a autocobrança do cumprimento dessa demanda, fator que desnuda certo rigor do trabalho literário. Este recurso laboral em torno do conceito aparece na passagem lúdica e investigativa em que Ehud e Hillé pesquisam no dicionário as acepções de “derrelição”:

Derrelição Derrelição, aqui está: do latim, derelictione, Abandono, é isso,
Desamparo, Abondono. Por quê?
porque hoje li essa palavra e fiquei triste
triste? Mesmo não sabendo o que queria dizer?

⁵ Na verdade, a substituição oscilatória de “Hillé” por “D” é o codinome dado por Ehud para acentuar a derrelição.

⁶ Biografemas, de Roland Barthes, designam unidades mínimas de uma “vida escrita”. Foi sugerido em *Sade, Fourier e Loyola* (1971) e desdobrado de maneira estilística na construção de *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975). Revela certa concepção de uma (auto)biografia descontínua composta por pormenores isolados que rompem com certa perspectiva de integralização representativa ou mimética do sujeito nas obras artísticas.

⁷ Estes originais estão lotados no Centro de Documentação Alexandre Eulálio (IEL/Unicamp).

DERRELIÇÃO. Não, não parece triste, talvez porque as duas primeiras sílabas lembrem derrota, e lição é sempre muito chato. Não, não é triste, é até bonita. (HILST, 2001, p. 138).

Ao resenhar o livro, no contexto de retomada de Hilst pela editora Globo, José Castello discorre sobre algumas explanações em torno do erotismo na ficção hilstiana, além de realçar a natureza fluida e disforme da novela. Para o jornalista, a metáfora do vão articula as demais ambientações ambivalentes contidas no título:

O vão da escada, se lhe serve de abrigo, também a prende; as perguntas expandem sua visão do mundo, mas também a cegam. O tema da Senhora D é o tempo – mas seu maior problema é o espaço exíguo em que se esconde, fenda que, evocando a sufocação do parto, lhe dá a dimensão do existir. Ali, as palavras se dobram e se desdobram, avesso e direito se confundindo – e é na exposição dessa ambiguidade [...] que está o obscuro.” (CASTELLO, 2012, p. 188).

Assim como o quarto de empregada em *G.H.*, o vão da escada é polimorfo: clausura, “canto de encolhimento”, sugerido por Bachelard, lugar para Hillé se abreviar do que a consome. Além de habitação (des)confortável, “terceira perna” clariceana, os vãos são lacunas dialógicas que pululam no branco vão da página. Eles impulsionam articulações miniaturizadas do pensamento, porém locomotoras em contraposição à estagnação espacial delimitadora. Em uma das passagens, Hillé considera a extensão abreviativa para o conceito de intelecto: “Ehud, sabes como é a palavra Intelecto em russo? É UMM. O M prolongado UMMMMMMMM. a carne é que deveria ter o som do UMM, é assim no teu peito, Senhor, o sentir da carne?” (HILST, 2001, p. 60).

Além da atmosfera pensante, a partir das muitas perguntas que a Senhora D suscita, a obra demarca algumas incursões autobiográficas. Moraes (2020) endossa as ressonâncias dos diálogos da escritora com o pai Apolônio de Almeida Prado Hilst por meio da frase que se repete na ficção e entrevista⁸: “lembra-te que perguntaste como ficava a alma na loucura?” (HILST, 2001, p. 68). Para a crítica, a poeta paulista converteu a doença e a loucura paterna em “matéria de conhecimento”. Castello (2012) agrega o fato de a fotografia do pai aparecer na contracapa da edição da editora Globo (2001) como indício autobiográfico evocado pela obra.

⁸ O depoimento aparece na reportagem de Ana Lúcia Vasconcelos (1977): “O pai ficou em mim como uma figura de muita realeza, porque eu conservei a imagem dos relatos da minha mãe sobre ele. A figura do louco eu apaguei. Era como se fosse um segundo pai. Era um homem de grande inteligência e sensibilidade. E se fazia perguntas perigosas: ‘como será a alma na loucura?’ Ele deve ter tido a resposta.”

Com as devidas ressalvas, muitas leituras tendem a condicionar Hillé ao duplo e semelhança da escritora. Na entrevista concedida a Mafra (1993), ela elucida o método de trabalho ofertado ao tratamento do tom confessional presente no processo criativo de sua escritura. A declaração é concernente com a máxima clariceana – “não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’.” (LISPECTOR, 1980, p. 36):

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. [...] 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).

Tais aportes discursivos permitem cotejar outras zonas de análise autobiográfica que a referida obra coaduna. Para Leandro Garcia Rodrigues (2017), as cartas dos escritores podem cumprir a função de laboratório experimental inventivo, ao revelar etapas e rascunhos do processo, ao compor certo “laboratório de ideias”. Em várias missivas direcionadas ao amigo Mora Fuentes, Hilda expõe a dificuldade de atribuir constância à escrita intermitente de *A obscena Senhora D* (1982). Nesta, de 28 de setembro de 1979, ela também expõe leituras paralelas e/ou motivadoras para a construção da novela:

tenho pensado na Senhora D, só pensado, parei nas 5 ou 6 páginas, estou pensando se faço ela mais tarde sair de casa e andar por aí vagando, bossa andarilha, talvez tentem queimar a casa dela, invasões agressivas etc., não sei, estou lendo *A fome* do Knut Hamsun e descobri que o Beckett se colou muito nele, o personagem também chupa pedrinhas, faz caretas atrás dos outros, é desconjuntado de repente, o Beckett enfatizou todos esses aspectos, claro, o Hamsun é mais sóbrio, bem, então ando com ideias também de pôr a Senhora D andando por aí, andarilha mulher muito sábia e *gauche* para lidar com a vida. (POLITO, 2018, s/p.).

Ao comparar esse apontamento sobre a concepção da ficção, certifica-se que a escritora optou por não efetuar a mobilidade da personagem, talvez com intuito de realçar o abandono ou confinamento de si da viúva encarcerada em seus vãos. Apesar disso, ela incluiu as caretas reproduzidas por Hillé na janela direcionadas aos vizinhos do povoado que a nomeavam de “porca ruiva”, louca desavergonhada. Em outros excertos da correspondência trocada com o amigo, a linguagem (escolha vocabular e uso da maiúscula alegorizante), a temática da velhice/fenecimento e ambiência fabular (em tom de monólogo interior)

assemelham-se ao que é transposto para a narrativa. O que, presumivelmente, propulsiona certo mimetismo obliterado entre obra e escrita de si, além de ser coerente com o depoimento esclarecedor da escritora em 1993: “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.” (POLITO, 2018).

Ao considerar o trânsito genético e processual da carta de Caio Fernando Abreu – direcionada a Vera Antoun e convertida em mote para a escrita do conto “Uma estória confusa” –, Marie-Hélène Paret Passos (2014) detecta a importância de documentos primários pertencentes aos acervos de escritores oferecerem pistas interpretativas para o trabalho do pesquisador, porque são elementos desvinculados da arcaica supremacia exclusiva de análise da obra apartada de outras instâncias e conexões inerentes ao processo criativo. A pesquisadora não reitera a máxima biografista: tal carta, tal conto. Ao contrário, especula etapas e possibilidades inventivas/lacunares entre os patamares factuais e ficcionais, ao reconhecer a carta documental como esboço mínimo reutilizado, matéria-prima profícua transmutada em experimento ficcional. Portanto, é possível ler a missiva hilstiana, aparentemente especular, como rascunho residual concomitante à escrita da obra, discernimento seletivo na condução da personagem e embaralhamento de cartas na tessitura narrativa.

O convite ao exercício do pensamento, propiciado pela novela, é a própria “aventura obscena, de tão lúcida” (HILST, 2001, p. 71). Fator que legitima a indissociabilidade existente entre a sapiência intelectual e as sapiências da carne no legado hilstiano. Hillé é obscena por engendrar minimalismos pensantes nos bastidores do vão. Em contrapartida, o gesto de Ejud é de retirá-la da atmosfera delirante-ruminante, denominada por ele: “luxos do pensamento”. A atitude do cônjuge deflagra cenas do machismo estrutural: ao minimizar o lugar da esposa à funcionalidade dos afazeres domésticos, ao estigmatizar o corpo feminino ao usufruto carnal masculino e ao nomear a mulher, indiretamente, por outras formas redutoras da letra D. Assim, a literatura como convocação à reflexão é a maximização provocativa dessa voz autoral.

DO VÃO DA PORTA AO VÃO DA ESCADA

Neste exercício de leitura comparada entre as obras *A paixão segundo G.H.* e *A Obscena senhora D.* defendemos que os textos de Clarice e Hilda podem ser pensados como

literaturas pensantes, sobretudo, por cada um, a seu modo, inaugurar e ultrapassar modos de escrever, pensar e sentir. Vida e literatura se coadunam na experiência dessas escritoras, não de modo óbvio, mas como Deleuze dizia ao afirmar que “escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento [...]” (DELEUZE, 1997, p. 11). É justamente esse caráter inacabado, que acolhe o outro e o fracasso da própria linguagem é que permite aproximar esses textos mesmo que suas diferenças recusem deixá-los aderentes. É no atrito que eles podem dialogar, por serem textos que convidam leitores a experimentarem outras formas de dizer e de calar. É na imagem de um vão, de um lugar onde não nos sentimos mais em casa, num vão de uma porta que dilacera o outro, ou ainda no vão de uma escada, onde o outro anuncia a possibilidade de sermos completamente outros em que CL se encontra com HH.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Aventure. *In*: AGAMBEN, Giorgio. *A aventura*. Tradução: Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 25-38.
- BAUDRILLARD, Jean. O sistema marginal: a coleção. *In*: BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Tradução: Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 93-114.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. A vida escrita. *In*: BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 23-33.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 36-49.
- 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. p. 109-124.
- CASTELLO, José. A chave do impenetrável. *In*: CASTELLO, José. *As feridas de um leitor*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. p. 187-191.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. *In*: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: 34, 1997. p. 11-16.
- DIAS, Juarez Guimarães. *O fluxo metanarrativo em Hilda Hilst em Fluxo-floema*. São Paulo: AnnaBlume, 2010.

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 out. 2020.

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.

HILST, Hilda. A obscena senhora D. In: HILST, Hilda. *Da prosa*, vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 11-58.

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

KEHL, Maria Rita. Delicadeza. In: NOVAES, Aduato (org.). *A condição humana*: as aventuras do homem em tempos de mutações. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: Edições SESC, 2011. p. 453-474.

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

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

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

MAFRA, Inês. Hilda Hilst: um coração em segredo. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. p. 147-155.

MORAES, Eliane Robert. A obscena Senhora Deus. In: HILST, Hilda. *A obscena Senhora D*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. E-book. ISBN: 978-85-5451-667-3.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector*: uma literatura pensante. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NASCIMENTO, Evando. Literatura e pensamento. In: NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. São Paulo: É Realizações, 2015. p. 297-390.

PASSOS, Marie-Hélène Paret. Entre vida real e criação: a correspondência como reservatório da ficção. *Letras de Hoje*, v. 49, n. 2, 2014. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/fale/article/view/17655>. Acesso em: 18 out. 2020.

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

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

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

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RODRIGUES, Leandro Garcia. Afinal, a quem pertence uma carta?. *Letrônica*, v. 8, 2015. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/letronica/article/view/19229>. Acesso em: 10 out. 2020.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice Lispector: cotidiano, labor e esperança. *In*: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 231-240.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. Duas heranças: a ternura e a tragédia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 set. 1977.