

VOCOBIOGRAFIA ESPECTRAL: ENCONTRO E ESCUTA EM *HILDA HILST PEDE CONTATO*

SPECTRAL VOCOBIOGRAPHY: MEETING AND LISTENING
IN *DEAD ONES, DO YOU LIVE?*

Maria de Abreu Altberg

Doutora em Letras / Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio (Rio de Janeiro/Brasil).

Editora audiovisual (Rio de Janeiro/Brasil).

E-mail: maria.altberg@gmail.com

Recebido em: 15 de abril de 2023

Aprovado em: 13 de junho de 2023

Sistema de Avaliação: Double Blind Review

RPR | a. 20 | n. 2 | p. 52-72 | jul./dez. 2023

DOI: <https://doi.org/10.25112/rpr.v2.3421>

RESUMO

O filme *Hilda Hilst pede contato* (2018), de Gabriela Greeb, surgiu do encontro da cineasta com um arquivo de mais de cem horas de gravações da voz da escritora Hilda Hilst, em que ela tentava se comunicar com pessoas mortas através de frequências de rádio. Recusando um viés biográfico, o filme cria um universo audiovisual que procura conversar com o espírito poético de Hilda. Este artigo reflete sobre o tratamento dispensado à voz *acusmática* no filme, cujos procedimentos artísticos singulares convidam à investigação. Propõe-se pensar de que maneiras o filme subverte formas historicamente calcificadas de destituir a palavra de qualquer corporeidade, o que inclui a materialidade da voz. Chamamos de *vocobiografia espectral* o tratamento dado pela cineasta aos arquivos de voz de Hilst, com destaque para os movimentos que se ali desdobram *entre* presença e ausência, indivíduo e coletivo, ficção e realidade.

Palavras-chave: Voz *acusmática*. Cinema. Ensaio. Montagem. Hilda Hilst.

ABSTRACT

The film *Dead ones, do you live?* (2018), by Gabriela Greeb, emerged from the filmmaker's encounter with an archive of over a hundred hours of recordings of the writer Hilda Hilst's voice, in which she tried to communicate with dead people through radio frequencies. Refusing a biographical bias, the film creates an audiovisual universe that seeks to converse with Hilda's poetic spirit. This article reflects on the treatment given to the acousmatic voice in the film, whose unique artistic procedures invite investigation. It proposes to think in what ways the film subverts historically calcified forms of depriving the word of any corporeality, notably of the materiality of the voice. We call *spectral vocobiography* the treatment given by the filmmaker to the voice archives of Hilst, with emphasis on what evolves in between presence and absence, individual and collective, fiction and reality.

Keywords: *Acousmatic* voice. Cinema. Essay. Editing. Hilda Hilst.

INTRODUÇÃO

Em *Ressonância Sinistra: o ouvinte como médium*, David Toop, músico e historiador inglês que dedicou alguns livros ao estudo do universo sonoro, abordando sua dimensão material, atenta para o aspecto fantasmático que envolve o ato da escuta. Comenta uma situação que intrigava Walter Murch, editor cinematográfico de imagem e som, que inventou o termo “desenho sonoro” (hoje plenamente incorporado ao vocabulário audiovisual): o paradoxal fato de que, embora o sentido humano da audição se manifestasse ainda na fase intrauterina, dominando a vida amniótica, sua predominância seria ultrapassada pela supremacia da visão depois do nascimento. O som passa a fazer sentido como consequência de uma imagem e, segundo Toop, quando desligado de uma fonte aparente, “sempre nos levará a algum tipo de nível inconsciente do nosso estado pré-natal, mas com a ansiedade adicional da consciência de que o som tem uma causa. Se lhe falta uma causa, então é preciso inventar uma” (TOOP, 2010, p. 9)¹.

O filme *Hilda Hilst pede contato*, de Gabriela Greeb, parte dessa condição espectral: o contato com registros da voz da escritora, isolada de sua imagem corporal, mobiliza a criação da obra. A cineasta integra a inerente incompletude do material de arquivo ao projeto e faz da voz o principal elemento de fabulação do filme. Em costura criativa, a matéria vocal ganha novas significações na montagem inventiva que agencia peças de diferentes materialidades e temporalidades, potencializando a ideia do atravessamento no espaço tempo.

VOZ COMO PONTE PARA OUTRA DIMENSÃO

Entre 1974 e 1979, a escritora Hilda Hilst realizou experimentos com um gravador sonoro, na tentativa de captar vozes de pessoas mortas através de frequências de rádio. A ideia surgiu sob influência do livro *Telefone para o além*,² do pintor sueco Friedrich Jürgenson, onde o autor narra que, ao ouvir o registro do canto dos pássaros captado em sua propriedade no campo, notou a interferência de vozes nas fitas (inclusive a de sua falecida mãe). Hilda procurou reproduzir a experiência em sua residência na Casa do Sol, onde diariamente passava horas na tarefa de gravar as tentativas de contato com *amigos de outra dimensão* (como ela dizia) e posteriormente avaliar o que ficava registrado. A autora buscava comprovar a

¹ “sound without apparent source will always return us at some unconscious level to our pre-birth state, but with the added anxiety of awareness, of knowing that sounds should have a cause. If they lack a cause, then our need is to invent one”. Tradução de Helena Martins.

² Hilda não gostava da tradução do título do livro de Jürgenson para o português. O título original era *Rádio contato com os mortos* (DINIZ, 2013, p.71).

imortalidade da alma e enxergava uma relação entre a experiência sonora e sua própria literatura, como afirma em entrevista a estudantes de Letras em 1981:

se de repente aparece dentro do gravador, nós estarmos em um, dois, três, quatro... cinco, se aparece uma sexta voz, ela não pertence mais ao domínio do sobrenatural. Ela pertence a uma lei da física que ainda não foi descoberta. Ela passa para o domínio da física. Os físicos tinham que se interessar por uma voz que de repente aparece em um gravador, num lugar onde não tenha essa sexta pessoa. Então, é isso que na literatura eu também proponho: fotografar a pessoa de todos os lados e, principalmente, na essencialidade dela. (HILST; DINIZ, 2013, p. 72)

A cineasta Gabriela Greeb havia realizado *A mochila do mascate* (2005), um documentário inspirado no livro homônimo de Gianni Ratto, personalidade crucial na construção do teatro moderno brasileiro. O filme levou o escritor Mora Fuentes, herdeiro da Casa do Sol e responsável por transformá-la em instituto cultural após a morte de Hilda Hilst, a convidar Gabriela a dirigir um filme poético sobre a escritora. A diretora, que à época não era grande conhecedora da obra de Hilda, visitou a Casa em 2008 para entrar em contato com o universo a ser abordado. No quarto de Hilda, deparou-se com uma caixa de papelão com rolos de fitas magnéticas embolados. A imagem a levou a questionar o conteúdo do material e, tomando conhecimento do experimento sonoro, perguntou se a voz de Hilda estaria ali. A resposta positiva fez a linha narrativa do filme *Hilda Hilst pede contato* (2018) ser logo esboçada:³

Hilda, já morta, tenta se comunicar com os vivos. Ela fala desde o outro lado da ponte, comprovando sua imortalidade. Ela mesma será a prova final de sua experiência. (...) Hilda nos contará sua história por meio dos registros contidos nessas fitas magnéticas. Mas será de uma forma sensorial: a aproximação se dará pelo som da voz; as palavras virão depois. A voz como frequência; a Casa do Sol como campo eletromagnético. Hilda, a grande engrenagem. (...) Temos, então, três realidades temporais distintas: Hilda morta, os amigos vivos, os personagens de sua obra (nem vivos nem mortos). Todos eles circunscritos no espaço da casa, a grande nau onde tudo acontece, o teatro. (GREEB, 2018, p. 175)

³ A diretora conta sobre o processo em *Diários da Casa do Sol ep 33 - "Hilda Hilst pede Contato" e os bastidores de um filme na Casa do Sol*: <https://www.youtube.com/watch?v=R9sEdRyNhFM>

Figura 1 – Hilda Hilst pede contato**Fonte: foto de divulgação**

VOZ – CORPO – CASA

O filme tem como locação a casa que abriga hoje a sede do Instituto Hilda Hilst – Centro de estudos da Casa do Sol. Idealizada por Hilda e construída na fazenda de sua família nos arredores de Campinas - SP, a casa foi residência da escritora de 1966 até sua morte em 2004. Hilda resolveu abandonar a capital paulista, onde tinha uma rotina social agitada. Segundo Mladen Dolar (2007, p. 25), “habitamos constantemente um universo de vozes, somos constantemente bombardeados por vozes, temos de atravessar uma selva de vozes todos os dias, e precisamos de todo o tipo de facões e bússolas para não nos perdermos”.⁴ Hilda buscou um refúgio silencioso que favorecesse a concentração necessária para escrever. Na Casa do Sol ela criou a parte mais considerável de sua obra em poesia, prosa e teatro. A casa abrigava uma enorme quantidade de cães que, antes em situação de abandono, eram recolhidos pela escritora. Era frequentada por cientistas, como Cesar Lattes e Mário Schenberg; artistas e escritores, alguns tendo vivido por lá, como Caio Fernando Abreu. Paradoxalmente, foi no silêncio da Casa do Sol que Hilda foi buscar outras vozes. “Isoladamente, em solidão (...), longe do ruído mundano, não nos livramos

⁴ Da tradução ao espanhol: “Habitamos en forma constante un universo de voces, somos bombardeados de continuo por voces, tenemos que abrirnos paso cada día através de una jungla de voces, y precisamos de toda clase de machetes y brújulas para no perdernos.” (Tradução minha)

da voz sem mais nem menos. Pode ser que apareça então outro tipo de voz, mais intrusiva e convincente do que o ruído habitual: a voz interior, uma voz que não pode ser silenciada”⁵ (DOLAR, 2007, p. 26).

Foi na casa que a ideia de Gabriela Greeb surgiu e é onde a voz de Hilda contida nas fitas vai ressoar ao longo do filme. Usada durante as filmagens para guiar a atriz Luciana Domschke, que incorpora a fala de Hilda, a voz gravada da autora passou a se espalhar no ambiente, impregnando o espaço que havia sido dela por tanto tempo. “O som é energia libertada, mas também a eterna emergência e desvanecimento, crescimento e decadência da vida e da morte — a metáfora perfeita para um fantasma” (TOOP, 2010, p. 14). A voz é uma extensão do corpo e, ao mesmo tempo, se dissipa no ar tão logo é emitida. É um instante, como o atributo que Hilda buscava para sua escrita:

O que eu quero é ‘agarrar’ o instante e não ficar naquele estado de morbidez da alma (...). O meu trabalho é aquele instante, um segundo antes da flecha ser lançada, a tensão do arco, a extrema tensão, o sol incidindo no instante do corte, é a rapidez de uma navalha que com um golpe lancinante, fulminante, corta teu pescoço. (HILST; DINIZ, 2013, p. 62)

Há um vigor próprio do elemento principal em que o filme se apoia: uma voz que não traz a imagem de sua fonte causadora no ato da emissão fônica, uma voz *acusmática*. Diz-se que o termo acusmático vem de uma seita grega pitagórica em que o mestre ensinava atrás de uma cortina, para que seus discípulos, que deveriam permanecer em silêncio, não se distraíssem com a visão de quem falava. O termo foi trazido à tona na década de 1950 pelo francês Pierre Schaeffer, conhecido principalmente por ter inventado a música concreta.

A proposta da música concreta era uma experiência do som, sua apreensão a partir do registro, em oposição à concepção abstrata de tendência serial, cujo suporte era a partitura. O que se propunha era o contato direto com o objeto sonoro, no qual o aprendizado da própria sonoridade se impunha, anterior a qualquer estruturação musical. (OBICI, 2008, p. 26)

Como mostra Obici, a teoria de Schaeffer refletia pela primeira vez sobre a questão da escuta na música, “por considerar o ouvido uma ferramenta de análise, um aparato técnico tal como as tecnologias de transmissão sonora” (Ibidem, p. 26). A melhor maneira de entrar em contato com o objeto sonoro seria sem o elemento visual de sua fonte, pois assim a atenção seria direcionada unicamente ao som.

⁵ “En el aislamiento, en la soledad, a solas por completo, lejos del mundanal ruido, no nos libramos de la voz sin más. Puede ser que entonces aparezca otra clase de voz, más intrusiva y apremiante que la usual algarabía: la voz interna, una voz que no se puede acallar”.

Em seu *Traite des objets musicaux: essai interdisciplines (Tratado dos objetos musicais: ensaio interdisciplinar)*, de 1966, Schaeffer designa a “escuta reduzida” como esse tipo de experiência auditiva em que não se vêem as fontes de onde se originam os sons. Ele resgata o termo “acusmático” para pensar as relações estabelecidas com a sonoridade em situações de escuta que envolvem alto-falantes, como as do rádio e do telefone — hoje absolutamente naturalizadas à vida cotidiana principalmente com os *smartphones*. Assim como a cortina que escondia a imagem do mestre, tais dispositivos cortam o elo direto entre a visão e a escuta, permitindo apreender a matéria sonora.

A escuta reduzida implica a “dissecação” dos sons em torno de suas características intrínsecas (timbre, envelope sonoro, grão, duração, entre outros), buscando encontrar informações sobre o som, e não sobre sua fonte. Essa atitude aproxima-se da situação acusmática, inclinando a atenção às qualidades do fenômeno sônico percebido. (Ibidem, p. 33)

Michel Chion leva para o campo dos estudos do som no cinema as potencialidades da acusmática apresentadas por Pierre Schaeffer. A relação de cisão entre som e imagem está essencialmente ligada ao advento do cinema sonoro. Como imagem e som são captados por aparelhos diferentes, a manipulação das duas mídias separadamente na etapa de edição/montagem (para posterior junção na exibição) enriquece a linguagem de possibilidades em sua associação de elementos. Para Chion, os conceitos “fora de campo” e “off”, usados para denominar as manifestações sonoras cujas imagens correspondentes não estão aparentes na tela, seriam termos de definições ambíguas, por isso sua opção pelo termo acusmático. O autor dá especial atenção à presença da voz no cinema, cujo protagonismo reproduziria a própria tendência natural da nossa escuta.

Fala, gritos, suspiros ou sussurros, a voz hierarquiza tudo à sua volta. Tal como uma mãe acorda quando o choro distante do seu filho perturba o ambiente sonoro normal da noite, na torrente de sons a nossa atenção fixa-se primeiro nesse outro *nós* que é a voz do outro. Chamemos de *vococentrismo*, se quisermos. A escuta humana é naturalmente vococêntrica, e o cinema falado também o é, de um modo geral. (CHION, 1999, p. 6)⁶

Segundo o teórico, a relação mais fértil entre imagem e voz no cinema seria justamente a situação em que não se vê a pessoa que fala, mas cujos indícios estão presentes no filme. Tal presença seria diferente

⁶ Da tradução ao inglês: “Speech, shouts, sighs or whispers, the voice hierarchizes everything around it. Just as a mother awakes when the distant crying of her child disturbs the normal sound environment of the night, in the torrent of sounds our attention fastens first onto this other us that is the voice of another. Call this vococentrism if you will. Human listening is naturally vococentric, and so is the talking cinema by and large”.

daquela de um narrador-comentador claramente deslocado do enredo. Chion chama a atenção para uma voz que se constitui uma personagem, “um ser de um tipo particular, um tipo de sombra falante e atuante que chamamos de *acousmêtre*, isto é, um ser acusmático” (Idem, 2004, p. 32). A característica de ter um pé na imagem e outro fora, esse jogo de esconde-esconde entre voz e imagem, é o que dá poder a essa personagem acusmática. Segundo Chion, apesar do cinema falado não ter inventado o *acousmêtre* (que já remetia à figura de Deus em algumas religiões ou à voz da mãe para o bebê no útero), inventou para ele um espaço de ação que nenhuma forma dramática havia conseguido lhe dar. Essa voz, de caráter espectral, possui o poder de gerar tensão e desequilíbrio na iminência de ter seu corpo revelado.

O fantasma é, tradicionalmente, um não enterrado ou um mal enterrado.... É exatamente o mesmo com o *acousmêtre*, quando se trata de uma voz que ainda não vimos e que, não podendo entrar na imagem para se fixar num dos corpos que a atravessam ou para ocupar a posição retirada do comentador da imagem, está condenada a vagar na superfície. (Ibidem, p. 145)⁷

A Casa do Sol era também uma extensão do corpo de Hilda Hilst. Casa e voz se reencontram no filme, onde a voz da escritora desempenha o papel de fio condutor. A voz sem corpo contida nas fitas, ao ecoar pela Casa do Sol, tem potencializado o caráter ameaçador que Michel Chion atribui ao *acousmêtre*:

Aquele que você não vê está na melhor posição para ver você — pelo menos este é o poder que você lhe atribui. Pode virar-se para tentar surpreendê-lo, uma vez que ele pode estar sempre atrás de si. Esta é a fantasia panóptica paranoica e muitas vezes obsessiva, que é a fantasia do domínio total do espaço pela visão. (CHION, 1999, p. 24)⁸

A narrativa do filme é atravessada por várias camadas: algumas imagens de arquivo, filmes domésticos, cenas dramatizadas da atriz performando em *playback* a ação de Hilda no experimento sonoro. Há ainda intervenções poéticas que conversam com a obra da autora e depoimentos de amigos e estudiosos de sua obra.

⁷ Da tradução ao espanhol: “El fantasma es, tradicionalmente, un no- enterrado o un mal-enterrado... Y sucede exactamente lo mismo con el acusmático, cuando se trata de una voz que todavía no hemos visto y que, al no poder ni entrar en la imagen para fijarse sobre alguno de los cuerpos que se mueven por ella ni ocupar la posición retirada del comentador de imágenes, está condenada a vagar por la superficie”. (Tradução nossa).

⁸ Da tradução ao inglês: The one who is not in the visual field is in the best position to see everything that’s happening. The one you don’t see is in the best position to see you—at least this is the power you attribute to him. You might turn around to try to surprise him, since he could always be behind you. This is the paranoid and often obsessional *panoptic fantasy*, which is the fantasy of total mastery of space by vision. (Tradução nossa)

VOZ COMO GUIA

O filme tem início no vazio de imagens, há apenas a camada sonora: a voz de Hilda anunciando que vai apagar a luz. Em seguida, ruídos de passos e do botão do aparelho sonoro sendo acionado. Ouvimos o primeiro apelo:

Eu queria continuar pedindo, hoje por ser uma noite especial, que fizessem o possível para contatar hoje, pra vir perto do gravador, do transmissor do espaço, que houvesse um esforço da parte de vocês da outra dimensão pra contatar hoje no meu gravador. Com uma palavra apenas, uma palavra que pode ser pequena, mas significativa. Eu peço isso com muito fervor nessa noite. Então, eu gostaria que hoje desse certo. (GREEB, 2018, p. 31)⁹

Surge a cartela com o título e, em seguida, o primeiro plano visual do filme: um close nas patas dianteiras de um cavalo a galope. Na religião da Umbanda, os médiuns que emprestam seus corpos e suas vozes para que as entidades surjam são chamados de *cavalos*. No experimento sonoro de Hilda, o chamado *ruído branco* (um esteio material para algo imaterial) das frequências de rádio era o cavalo que ela colocava à disposição para que as vozes do além surgissem. Partindo desse contato entre dimensões, o filme abre espaço para que haja um transbordamento entre a realidade e o fantástico. Na estrutura do filme pensada por Gabriela, é como se Hilda voltasse da morte para sua própria casa para fazer contato com os espectadores.

Ao se inventar um universo visual a partir da voz que não possui sua respectiva imagem sincronizada, implode-se o limite entre o que é da ordem do real e o que é fabular. Esse cruzamento do real com a ficção é visto como uma característica da escrita e da própria existência de Hilda:

A literatura, para Hilda Hilst, é a sua religião; a poesia, uma forma de renunciar ao mundano, às frivolidades. O confinamento da escritora reforça o caráter autoficcional de sua obra (...) eivada de silêncios e ausências; de rupturas e saltos. Em suma: a vida que se inscreve nas páginas é a mesma existência tensionada de uma escritora que ressignifica a si mesma e às suas experiências transmutando-as em matéria literária. (BEZERRA, 2015, p. 29)

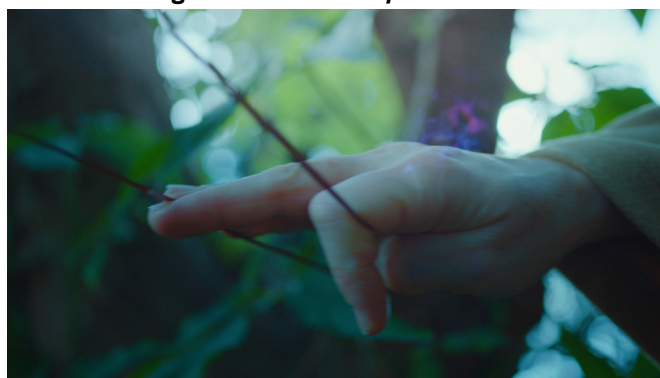
⁹ Esta citação e todas as próximas de excertos da voz de Hilda Hilst contidos no filme *Hilda Hilst pede contato* referem-se ao livro homônimo lançado junto com o filme. A publicação traz parte do processo de criação do filme, reunindo anotações das diretora, o *storyboard* (esboço ilustrado), o que a autora chama de "partitura do filme" (uma espécie de pós-roteiro que descreve a construção), e a transcrição inédita de trechos selecionados das fitas com a voz da autora. Um parte do conteúdo pode ser ouvido por meio de um leitor de código QR (o filme, sua trilha, as entrevistas e uma seleção de solilóquios de Hilda Hilst).

Já em relação à prática com o gravador, a autora argumentava que a própria Ciência se aproximava de um conceito outro de ficção, diferente daquele do dicionário:

Eles [cientistas] falam em física matemática como um *ponto de ficção* que pode levar a efeitos físicos reais, palpáveis. A partir dessas ficções você passa a ter experiências concretas, pragmáticas. Então nada justifica a dissimulação dessa palavra ficções, tomada abusivamente apenas no seu sentido de dicionário literário e não rigorosamente científico. Para mim, (...) as ficções deixaram de ser o imaginário apenas, para fazerem parte do real tangível, de um comportamento que pode ser medido. É como se você, entrando num plano de passionalidade total, várias coisas pudessem brotar, acordarem você. (HILST; DINIZ, 2013, p. 64)

Voltemos à sequência inicial de *Hilda Hilst pede contato*: a voz que acabara de demandar comunicação com espíritos no gravador parece colocar o espectador montado ao cavalo cujas patas configuram a primeira imagem do filme. Hilda quer convocar os mortos e o filme nos convoca à Casa do Sol: os portões se abrem e alguns cães saem de dentro do terreno. A câmera perambula pelo jardim, enquadrando troncos e copas de árvores. O som é marcante: além da trilha musical de tom fantástico, ouvem-se os ruídos do vento e das fitas magnéticas, que aparecem esticadas em plano fechado, balançando com o vento. O barulho vai se misturando ao chiado da gravação antiga com a voz de Hilda dando prosseguimento ao experimento: “Alô, alô povo cósmico, rede telefonia, Hilda procurando contato. Hilda procurando contato. Dia 24 de setembro de 1978. Hilda procura contato com o absurdo” (GREEB, 2018, p. 31). Então aparecem as mãos da atriz, o corpo/cavalo que interpreta Hilda, mexendo nas fitas estendidas no exterior. A cena reforça o aspecto material do som.

Figura 2 - Hilda Hilst pede contato



Fonte: frame do filme

A câmera passeia pelo interior da casa vazia e silenciosa. Posicionada de costas, a personagem se veste com uma túnica azul. Em planos fechados e com iluminação do tipo *chiaroscuro*, encaixa os rolos de fita no aparelho gravador, posiciona os fones de ouvido e segue:

Hilda pedindo contato com o povo cósmico, Hilda pedindo contato com o povo cósmico. Gostaria tanto de ouvir a fala de um de vocês, vocês que já são meus amigos, muitos que eu não conheço, essa voz tão linda que fala “querido”, umas três vezes, outra que disse meu nome, “Hilda”. (GREEB, 2018, p. 33)

Vasco Pimentel, que assina o desenho sonoro do filme ao lado de Nicholas Becker (que, por sua vez, também compôs a música), participou de uma conferência na FLIP – Festa Literária Internacional de Paraty em 2018,¹⁰ ano em que Hilda Hilst foi a homenageada do evento. Um tanto irônico, ele justifica que a junção de diferentes frequências de rádio criava um ruído que fazia com que a escritora tivesse tido a impressão de ouvir seu nome como transcrito acima, corroborando a ideia de que

A forma mais padronizada ou ordenada de som que encontramos é a voz humana, ou porque os seres humanos obtêm mais informação valiosa das vozes de outros seres humanos do que de qualquer outro som, ou simplesmente porque os seres humanos estão mais interessados nas vozes humanas do que em outros sons, que por isso lhes parecem, por essa mesma razão, mais cheios de intenção e de importância. Uma vez que nós, ou a nossa audição, tendemos a fazer a pergunta padrão ‘existe uma voz a ser ouvida neste som?’, tal como fazemos a pergunta padrão ‘existe um rosto a ser feito neste arranjo visual?’, estamos, pode se pensar, fortemente predispostos a detectar vozes no som, uma vez que estamos preparados para detectar rostos em um ruído visual. (CONNOR, 2012, s.p.)¹¹

Steven Connor discorre sobre duas correntes distintas (porém relacionadas) das vozes dissociadas do corpo. Uma delas é a voz ausente por uma dissimulação ou reprodução, mas cuja fonte é conhecida mesmo que não revelada aos olhos. A voz de Hilda Hilst contida nas fitas com que Gabriela Greb se deparou na Casa do Sol e usou como elemento principal de seu filme se encaixa nessa categoria — a

¹⁰ “Flip 2018 - “Performance sonora”, com Gabriela Greb e Vasco Pimentel”: <https://www.youtube.com/watch?v=5LJj7L71w50>

¹¹ “The most patterned or ordered form of sound we encounter is the human voice, either because human beings derive more valuable information from the voices of other human beings than from any other sounds, or just because human beings are more interested in human voices than in other sounds, which therefore seem to them for that very reason to be fuller of intention and import. Since we, or our hearing, tend to ask the default question ‘is there a voice to be heard in this sound?’ just as we ask the default question ‘is there a face to be made out in this visual arrangement’, we are, it might be thought, strongly predisposed to detect voices in sound as we are primed to detect faces in visual noise.”

mesma que no cinema, como vimos, Michel Chion cunhou como voz acusmática (*acousmêtre*). A outra tradição seria a de se convencer de que se ouvem vozes onde não há nenhuma.

A diferença está entre a dissimulação e a alucinação. No primeiro caso, um simulacro de uma voz existente é produzido por artifício ou tecnologia. No segundo caso, a voz é evocada por quem a ouve. No primeiro caso, a fonte da voz é escondida, no segundo, essa fonte é produzida. No primeiro caso, há mais do que uma voz; no segundo, há menos do que uma. É claro que é difícil discriminar estas duas vozes absolutamente. (CONNOR, 2012, s.p.)¹²

O gesto de Hilda em abrir-se para ouvir vozes de outra esfera se relaciona com seu próprio processo de escrita, marcado por rompantes de criação:

eu não sou uma pessoa que senta e diz: eu agora vou escrever esse texto... entende? Que eu me preparo, e pego os papéis, nada, então, eu sento e começo a tentar uma ligação com qualquer coisa que eu não sei denominar, entende? Mas [é] uma coisa invisível pra mim, que eu não vi, não toquei, não sei o que é, e, de repente, começa a vir, a aparecer". (HILST; DINIZ, 2013, p. 77)

Pode-se relacionar o ruído pouco identificável que Hilda tentava decifrar nas gravações, e que a fazia acreditar tratar-se de vozes, ao tipo de crítica que ela mais rechaçava, a de que sua literatura era hermética. Tal atribuição externa poderia advir da dificuldade de enquadrar sua obra pulsante em um gênero preciso. A personalidade considerada misteriosa e excêntrica da autora, dona de "uma biografia alicerçada na literatura como *modus vivendi*" (BEZERRA, 2015, p. 16), só fez reforçar esse mito. Já para Gabriela Greeb, "Hilda tem uma escrita diferente, as palavras parecem vir de um lugar escuro, central e oco. Um poço, uma fenda, um buraco. Um lugar que só ela conhece" (GREEB, 2018, p. 172). A diretora sabia que adentrar o universo criativo que Hilda chamava de "uma grande abertura de intensidade" (HILST; DINIZ, 2013, p. 57), para traduzi-lo criativamente em filme, seria um processo longo. Foram 10 anos entre a primeira visita à Casa do Sol e primeira exibição pública de *Hilda Hilst pede contato*.

A montagem do filme é assinada por Karen Harley, que em 1997 dirigiu *Com o oceano inteiro pra nadar*, curta-metragem idealizado a partir dos diários sonoros do artista Leonilson. O processo de montagem desenvolve uma reescritura da memória inerente aos arquivos, ao articular essa memória com uma visão

¹² "The difference is between dissimulation and hallucination. In the first case, a simulacrum of an existing voice is produced by artifice or technology. In the second case, the voice is conjured by the one who hears it. In the first case, the source of the voice is hidden, in the second that source is produced. In the first case, there is more than one voice; in the second, there is less than one. Of course it is difficult to discriminate these two absolutely."

particular da diretora Gabriela Greeb sobre os materiais trabalhados. Assim como no filme de Harley sobre Leonilson, os trabalhos de Hilda Hilst citados não aparecem no filme de Greeb de maneira direta ou informativa. Os textos de Hilda se entrecruzam, ora mencionados por pessoas entrevistadas, ora representados livremente em imagens. No lugar de investigar jornalisticamente a trajetória da autora ou procurar uma conclusão a respeito de seu trabalho, o filme investe em lacunas de compreensão, marca do experimento sonoro hilstiano que deu origem ao filme.

Os elementos que compõem *Hilda Hilst pede contato* são dispostos através de uma operação de montagem sutil, que procura traduzir traços da escrita imiscuída na própria vida da personagem. Em uma passagem do filme, Gutemberg Medeiros, jornalista e amigo de Hilda, fala sobre sua primeira impressão ao ler o romance *A obscena Senhora D*: “era literatura, era metaliteratura, era uma grande viagem de vertigem no mais humano”. Há um corte para uma imagem de arquivo em filme super 8, onde Hilda, com o braço enfiado numa gaiola, acaricia um pássaro e parece conversar com ele. O plano seguinte, no mesmo suporte em super 8, mostra Hilda se preparando para o experimento sonoro: veste os fones de ouvido e aciona o aparelho de som, fazendo girar os rolos magnéticos. Em seguida, há três imagens similares, produzidas para o filme, de rolos de fita girando em close. O enquadramento bem fechado e o movimento de rotação dão um quê de abstração às imagens. A camada sonora traz o ruído monocórdio dos rolos a girar misturado a uma música enigmática, como se preparasse o ambiente para o desejado encontro entre o mundo dos vivos e o dos espíritos. A associação desses materiais (entrevista, imagens de arquivo caseiras e imagens plásticas) em sequência traduz poeticamente a inquietação de Hilda a respeito da finitude da vida e seu desejo de conhecer outras formas de existência.

DESEJO DE OUTRAS VOZES

Desde que era ainda um projeto, *Hilda Hilst pede contato* teve seu processo criativo marcado por um desejo de escuta. Greeb ouviu mais de cem horas de gravação dos apelos de Hilda por alguma comunicação com figuras como Cacilda Becker, Clarice Lispector, Albert Camus e Franz Kafka.

O processo de tentar encontrar o além era também um processo de escuta — além da hora que ela gravava, ela escutava mil vezes a mesma coisa. Hilda se isolou em busca do silêncio, necessário para escrever, para “ouvir” suas próprias palavras. Este é também um filme sobre a “escuta”. Um de seus primeiros poemas, que escreveu antes de isolar-se, intitula-se Roteiro do Silêncio. Ela sabia que tinha que escrever sua obra, e isolou-se em busca deste silêncio absoluto, onde repousam as palavras à espera do poeta. (GREEB, 2018, s.p)

A cineasta conta¹³ que, no início, conhecia apenas alguns poemas de Hilda e que, ao ler sua prosa, foi tomada por um grande sentimento de incômodo. O desafio de imprimir esse estranhamento no filme pode ser observado em alguns elementos que o compõem. A fotografia de Rui Poças¹⁴, com cores frias e densas, pinta um universo fantástico que beira o suspense. A diretora procurava um diretor de fotografia que fosse leitor, e teria pedido a Poças para tentar filmar o invisível. O desenho sonoro de Vasco Pimentel e Nicolas Becker ajuda a intensificar a experiência imersiva: música, som ambiente, ruídos, vozes que leem textos de Hilda e a voz da personagem condutora seguem um tom que flerta com o transcendental. Hilst tinha um timbre de voz bem marcante, num tom grave (provavelmente intensificado pelo tabagismo) que, no contexto do filme, contribui para o clima fantasmagórico. Diz-se que a autora gostava de cantar, e no filme há um vídeo caseiro em que ela entoava com satisfação a canção "You'll never know" ao microfone em uma festa familiar, acompanhada de um primo ao teclado.

Mesmo que as vozes ouvidas em *Hilda Hilst pede contato* tenham uma carga semântica, em alguns momentos o vococentrismo (CHION, 1999) dá lugar a uma desestabilização da linguagem e a voz se torna mais um elemento de um ambiente sonoro sem hierarquias. Tal situação é criada numa passagem em que versos do poema "Araras versáteis" são recitados em sussuro: "Araras versáteis. Prato de anêmonas / O efebo passou entre as meninas trêfegas / Ela abriu as coxas de esmalte, louça e umedecida laca / Ela gritava um êxtase de gosmas e de lírios / Das araras versáteis e das meninas trêfegas". A imagem mostra um par de pernas infantis vestidas com meias calças vermelhas, se movimentando tal qual o andar de um pássaro. O plano é aos poucos sobreposto em si mesmo em diferentes tempos e a voz sussurrada também é colocada em sobreposição, ganhando um aspecto de objeto sonoro quase desligado de significado. Como na ideia de Cavarero de que, na relação entre som e palavra, a esfera da voz não remetida à função da palavra constituiria não um resto, mas um *excedente originário*:

Se o registro da palavra se torna absoluto, talvez identificado com um sistema de linguagem do qual a voz seria uma função, é inevitável, de fato, que a emissão vocálica não endereçada à palavra não seja nada além de um resto. Trata-se, pelo contrário, de um excedente originário. Em outras palavras, o âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra: ele o excede. (CAVARERO, 2011, p.28)

¹³ Em debate após sessão do filme no Cinusp Paulo Emilio, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xor_Y1np5PA

¹⁴ Diretor de fotografia português que desenvolveu parceria com alguns cineastas autorias, como Miguel Gomes (em *Tabu*) e Lucrecia Martel (em *Zama*).

Em outra cena, a atriz que interpreta Hilda aciona um metrônomo (instrumento que marca o compasso musical) e declama versos de um dos poemas da série "Da morte. Odes mínimas: Demora-te sobre a minha hora. / Antes de me tomar, demora. / Que tu me percorras cuidadosa, etérea / Que eu te conheça lícita, terrena". A mistura da voz da atriz com o ruído sincopado do metrônomo também retira um pouco do peso do significado da palavra conduzida pela voz, desfazendo a tal hierarquia que a audição humana naturaliza e que Hilda repetia em sua busca por vozes nas frequências de rádio.

O texto de Hilda pede, para muitos, uma leitura em voz alta, em uma necessidade de materializar o som de suas palavras. No registro de sua voz nas fitas, frequentemente ela repete a palavra "contacto" (sic) para tentar se comunicar, numa entonação que se assemelha a um mantra. No depoimento de Jorge da Cunha para o filme, ele comenta sobre como Hilda parecia esculpir as palavras com sua voz, como que materializando o que é considerado imaterial:

Quando ela fala a palavra "contacto", contacto é um objeto também, o vento é um objeto, a distância é um objeto, tudo é um objeto, que a gente, que o poeta chama de palavra, entende? (...) E o tom da voz dela não é tom de voz, é de cinzel, ela está cinzelando o que ela está falando, entende? Ela não está apenas expressando uma etimologia, uma palavra, nada. É um cinzel esculpindo. E ela esculpe e, neste caso, me dá a impressão que ela está esculpindo além da morte, né. (GREEB, 2018, p. 40)

É como se, ao cinzelar o contorno das palavras criadas por Hilda, a voz atingisse algo além do que um papel intermediário de significante, com se a voz fosse ela mesma um objeto de fruição por si. Em conversa com Léo Gilson Ribeiro, ela mostra fascínio pela palavra russa *um*, que significa intelecto:

O ummm russo, com essas reverberações ameaçadoras do *m* depois do *u* profundo, abissal, eu sinto como demais verdade, sensorial, é um barulho que vem de dentro, perigosíssimo, talvez o homem tenha extrapolado a utilidade do intelecto, talvez se ele tivesse tido noção da periculosidade implícita desse som, sei lá, mântico, aterrador, seria outra coisa o intelecto e não esse *ummm* apavorante! (HILST; DINIZ, 2013, p. 63)

Com a tentativa de comunicação com o além, a escritora buscava domar a própria angústia em relação à finitude da vida. Acompanhamos seus sentimentos e aos poucos compartilhamos sua agonia através das variações de tonalidades de sua voz. A angustiante sensação de incerteza se intensifica no desenrolar do experimento, chegando mesmo a demonstrar impaciência e frustração:

Será que nenhum amigo meu pode dizer claramente o nome e dizer que está vivo? Porque é só uma coisa dessas, entende, é que pode animar, entende, e me animar a falar mais da experiência. Porque eu já estou ficando completamente brocha com a experiência. (GREEB, 2018, p. 65)

O tema do vazio é sugerido: tanto o vazio atordoante da falta de respostas sobre o grande mistério da vida após a morte, como o vazio característico de um filme que não procura oferecer verdades conclusivas sobre sua personagem. No lugar de fazer um documentário que apresentasse ao público uma biografia totalizante de Hilda Hilst, Gabriela Greeb procurou oferecer um espaço fílmico para que a escritora surgisse: “Um documentário biográfico, mais do que falar sobre uma pessoa, é trazê-la para a tela, para o presente. O filme não deve estar entre o personagem e o público, mas ser um canal entre eles” (GREEB, 2018, s.p.).

A poeta Ana Cristina Cesar defendia a incorporação de uma camada ficcional em documentários que fossem feitos sobre escritores, pois desta maneira se conseguiria atingir uma aproximação maior com a literatura do que sob outra forma que ela considerava didática: “desbiografizar, como que desfazendo a complementaridade sadia entre vida e obra: há tensões neste jogo, e tensões que não “limpam” a função documental, com todo o seu poder de registro verdadeiro, mas se fazem no seu interior” (CESAR, 1980, p. 47). Ao lidar com o desafio de penetrar no espírito da obra de Hilda Hilst a partir do registro de sua voz, Gabriela Greeb opta por um caminho que convida o espectador a uma experiência sensorial de contato com seu universo de criação e com suas inquietações: sua casa, os ruídos característicos e sua voz como presença e ausência latente.

Através de procedimentos inventivos de filmagem e montagem, que entrelaçam signos heterogêneos sem hierarquia em uma forma ensaística, o filme atinge a atmosfera fantástica que rondava a escritora. São recorrentes os planos de rolos de fitas penduradas entre galhos, composição que remete a teias de aranha. Como a diretora afirma, a construção desse quadro denota o aspecto rizomático próprio da escrita de Hilda, em que são frequentes os cruzamentos de personagens entre diferentes contos. Para Bezerra,

a teia da qual se “tece” o corpo textual hilstiano origina-se basicamente de uma mesma ideia: a necessidade de compreender a si mesma e ao outro, num universo instigante e absurdo. Assim, funda-se a compreensão de que a autora não criou um projeto literário cujas obras independem completamente entre si. O conjunto literário hilstiano é fundamentado numa idéia pre-concebida pela autora em que conceitos sobre vida e morte e existência da alma pós-morte entram em confronto todo o tempo. (BEZERRA, 2015 p. 14)

O filme atinge um caráter híbrido entre cinema, artes visuais e performance, como na cena em que uma atriz nua faz movimentos ao pé de uma árvore, enquanto a própria imagem da cena é projetada sobre o tronco da mesma árvore, colocando diferentes temporalidades e espacialidades em um embate

desconcertante. A sequência ganha ainda mais expressividade e mistério com o jogo de luzes e sombras da fotografia.

Algumas pessoas que conviveram com Hilda Hilst são reunidas em volta da mesa de jantar na Casa do Sol. Gabriela Greeb filmou cinco refeições em dias diferentes, cada uma com um grupo de participantes, mas, da maneira como a montagem é realizada, a impressão é de acompanharmos uma única e longa reunião, que começa à luz do dia e termina à noite. A sequência entremeia pedaços do bate-papo dos convidados com uma imagem de arquivo em super 8 de Hilda num jantar à luz de velas acompanhada da amiga Olga Bilenky. A imagem, como qualquer uma captada neste suporte, é silenciosa: Hilda articula palavras para a câmera, mas não há o som de sua voz. É como se nesse momento o filme indicasse que ela estivesse falando através dos amigos. Há um corte para o depoimento de Bilenky à mesa, dizendo que Hilda dividia as pessoas entre quem lia e quem não lia. O almoço/jantar segue com vozes se sobrepondo na conversa animada e intercalam-se planos da atriz Luciana Domschke com os fones de ouvidos escutando com atenção às fitas no gravador e, pela sequência dos cortes, ela parece tentar ouvir o palavrório dos amigos, à maneira de uma espiã. Aos poucos, vai reagindo à escuta, demonstrando impaciência. A cena culmina numa forte e ruidosa chuva.

Outra sequência marcante é quando Luciana, incorporando Hilda ou Hillé (personagem de *A obscena Senhora D*) encontra-se dentro de um chiqueiro. Ela verte uma mistura pastosa que serve de alimento aos porcos e se acomoda entre eles, tentando alguma interação enquanto os animais comem vorazmente. A voz *over* da atriz Martha Nowill lê um trecho do romance que questiona a materialidade de Deus, relacionando a divindade a porcos e seres humanos:

Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás, discursivas, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim nas mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisso?

A cena, apesar de forte, não chega a adquirir um aspecto bizarro. A sequência funciona como um poema visual e vocal, que incorpora temas caros à escritora, como o erotismo ou a ideia de metamorfose corpo/natureza (é comum o anagrama corpo/porco em seus textos), presentes em sua obra,

uma literatura áspera, porém profundamente poética; rígida, entretanto atravessada de beleza. Uma beleza selvagem, obscura, brutalizada pelo sarcasmo e ironia. Ou seja, um retrato da escritora feito de palavras. A mistura fascinante entre o belo e o feio. A grosseria estúrdia da beleza que arrebatada aliada ao natural do grotesco quando este não é tão somente patético. (BEZERRA, 2015, p. 12)

Ao se deixar atravessar pelo viés incômodo da obra de Hilda Hilst e seguir uma via errática na abordagem de seu personagem, o filme de Gabriela Greeb permite uma experiência de sobressaltos positivos e surpresas artísticas. Em passagem muito citada, Susan Sontag (1987, p. 20), afirma: “Talvez a maneira de se perceber quão viva é uma determinada forma de arte seja pela liberdade que ela concede de se errar, e não obstante continuar boa”. Esse caminho fora da normalidade é próprio da escrita (que pode ser fílmica) de ensaio:

Ensaiar é experimentar. O ensaio é mais tateante que certo, mais investigativo que conclusivo, mais reflexivo que determinante, mais sugestivo que assertivo, mais experimental que coercitivo. É um espaço para a dúvida curiosa que procura, sem saber bem como: sem se fiar nem em um eu subjetivo nem em uma disciplina objetiva. (DUARTE, 2016, s.p.)

Hilda Hilst pede contato passa do terreno do fabular para o documentário ao convocar pessoas a falar sobre a personagem tema. Porém, faz isso num trânsito fluido que não quebra sua construção experimental. Os amigos da escritora e os estudiosos de sua obra são entrevistados dentro de um grande automóvel em movimento, que, como bem observou Ignácio Araújo (2018), parece atravessar dimensões. Essas entrevistas não assumem o papel clássico de “voz do especialista”: os depoentes não são identificados por letrados no momento em que falam. Uma das entrevistadas conta que Hilda gostava do trânsito entre pessoas de diferentes origens, se interessava por histórias de vozes variadas. A aproximação que o filme faz do universo de Hilda Hilst não procura traduzir uma verdade única sobre a autora ou falar em nome dela, e sim falar *com* ela, em um jogo de constante diálogo que faz expandir o percurso do trabalho.

ESTOU AQUI

A solidão da diretora em seu processo criativo era povoada pelo universo de elementos a conviver no corpo do filme (toda a obra de Hilda, os depoimentos de amigos e conhecedores de sua obra, os arquivos de voz). E a própria Hilda, por sua vez, também vivia uma solidão povoada, tanto real (da flora e da fauna de sua chácara, dos amigos que por lá passavam) quanto imaginária, que ela criava em sua literatura ou na tentativa de acessar a dimensão dos mortos através do experimento em ondas sonoras.

Há quem enxergue mais um estrato na busca de Hilda Hilst por contato com o mundo de lá: a metáfora pessoal da escritora em seu apelo por diálogo com o público leitor e com a crítica renomada. Mesmo morando um tanto isolada, a escritora costumava receber visitas de amigos, porém sentia-se frustrada e incompreendida pelo pouco alcance de sua literatura à época privilegiada pelo filme. Somente três

anos antes de sua morte em 2004, Hilda vendeu os direitos de sua obra pra uma editora de alcance popular que a tornou mais conhecida. No período da experiência com o gravador, ouvir as vozes de outra dimensão e ter sua própria voz ouvida são simbolicamente uma mesma súplica. Hilda, como todo artista, tinha necessidade de se comunicar, de fazer contato. Inconscientemente (ou não), ela vai atrás de outras vozes, já que a sua própria não recebia a escuta por ela desejada. Como lembra Sarah Wright, “as vozes são únicas, sua materialidade sonora é particular a cada pessoa, mas também são sempre relacionais, sempre ‘alcançando para trás’ o corpo que as produziu, mas também alcançando para frente outro corpo. Elas são interiorizadas assim como exteriorizadas” (WRIGHT, 2012, p. 244)¹⁵.

Questão premente do contemporâneo, a inserção na comunidade não deixa de permear também o filme. Interpretando a demanda de Hilda Hilst por contato com vozes de outro plano como um desejo de fazer sua própria escrita chegar ao leitor, pode-se dizer que a autora quer produzir relações, criar vínculos, no desejo de pertencimento a um comum. Mantendo sua veia poética complexa, a literatura de Hilda quer, no entanto, pertencer por diferença, já que

pensar a coletividade como um encontro de singularidades não significa recuperar qualquer tipo de ideia romântica de subjetividade homogênea. O sujeito singular tampouco deve ser visto como uma entidade apriorística que transcende a dinâmica sociocultural. A relação com a exterioridade e com a heterogeneidade de formações discursivas é fundamental para a compreensão do sujeito contemporâneo. (ANDRADE... [et al.], 2018, p. 79)

No filme, alguns dos amigos de Hilda, depois de reunidos no mencionado jantar na Casa do Sol, leem trechos de sua obra em voz alta, enquanto caminham pelo jardim da casa. As vozes, que fazem as palavras da escritora ressoarem, se sobrepõem, assim como as imagens de seus corpos em lentas fusões. Há uma polifonia que por vezes dificulta a compreensão sonora. É como se autora, que demanda uma escuta aberta e atenta, tivesse sua voz enfim ouvida e multiplicada. Aos poucos, vozes e corpos se dissipam, como rastros espectrais.

Hilda Hilst pede contato, de perfil experimental e subjetivo, vai se fazendo penetrar nas dobras. Persegue vestígios de sua personagem, trabalhando em seus pormenores e abrindo frestas para produzir não uma verdade absoluta, mas experiências de encontro e escuta. O filme trabalha numa chave ensaística de elementos, como em uma “lógica coral”:

¹⁵ “Voices are unique, their sonorous materiality particular to one person, but they are also always already relational, always ‘reaching back’ to the body that produced them, but also reaching forward to another body. They are internalized as well as externalized”.

as formas corais, muitas delas propositadamente desfocadas, muitas envolvendo múltiplas formas de refiguração material (não adaptações) ou uma suspensão propositada da formalização, criam um problema para esforços de encaixe crítico imediatos e semajuizamento (pois a alocação das obras so prescinde de análise se as “gavetas” de armazenamento se mostrarem inalteráveis), para compreensões restritivas de literatura que parecem não ir além de oposições binárias sistêmicas como as que opõem ficção e testemunho, sequencialidade e fragmentação, construtivo e expressivo, e assim por diante. (SÜSSEKIND, 2013, s.p.)

O filme rejeita certezas e elege a suspensão como virtude, tecendo-se de fragmentos poéticos, mais *com* do que sobre a personagem de quem fala. Guiados pela voz de Hilda, seguimos o desafiador percurso da dúvida, em que a angústia e o incômodo pelo vazio de respostas do mundo de lá nos convidam a ver/ouvir a beleza do deserto povoado por vozes de nosso universo interior.

Figura 3 – Hilda Hilst pede contato



Fonte: foto de divulgação

REFERÊNCIAS

BEZERRA, A. G. **Desdobramentos ficcionais de uma existência: a exposição do eu autoficcional em Hilda Hilst**. 2015. 168 f. Tese (Doutorado em “Literatura e Interculturalidade”) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, Paraíba, 2015.

CAVARERO, A. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 312 p.

CHION, Michel. **The voice in cinema**. Tradução ao inglês de Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1999. 183 p.

SOBRENOME, N. S. Título do texto em meio eletrônico. Cidade: Editora, 2000. Disponível em: <http://www.site.com.br>. Acesso em: 8 jan. 2017.

CONNOR, S. Panophonia. Disponível em: www.stevenconnor.com/panophonia. Acesso em 20 jul. 2022.

DOLAR, M. **Una voz y nada más**. Tradução ao espanhol de Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli. Buenos Aires: Manantial, 2007. 232 p.

DUARTE, Pedro. O elogiável risco de escrever sem ter fim. São Paulo: Folha de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/02/1743666-o-elogiavel-risco-de-escrever-sem-ter-fim.shtml>. Acesso em 10 jul. 2019.

FRANÇA, A.; MACHADO, P. F.M. Rocha que voa: o cinema, a memória e o “teatro de operações” da montagem. **Doc on-line**, Campinas, n. 8, p. 132-148, ago. 2010.

GREEB, G. **Hilda Hilst pede contato**. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2018. 240 p.

HILST, H.; DINIZ, C. (org.). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2013. 240 p.

JÜRGENSON, F. **Telefone para o Além**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. 250 p.

OBICI, G. L. **Condição da escuta**. 7Letras: 2008. 184 p.

SÜSSEKIND, F. Coro contra coros: a tecnopolítica parasitária & as formas geminadas de fabulação. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/coro-contra-coros-a-tecnopolitica-parasitaria-as-formas-geminadas-de-fabulacao/>. Acesso em: 20 mar 2023.

TOOP, D. **Resonancia Sinistra: el oyente como medium**. Tradução ao espanhol de Valeria Meiller. Buenos Aires: Caja Negra, 2016. 320 p.

WRIGHT, S. Spectral Voices and Resonant Bodies in Fernando Guzzoni's *Dogflesh* (*Carne de perro*, 2012). In: WHITTAKER, Tom; WRIGHT, Sarah (editores). **Locating the voice in film: critical approaches and global practices**. New York: Oxford University Press, 2017. p. 243-261.