

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM ESTUDOS DE  
LINGUAGENS**

**EDUAVISON PACHECO CARDOSO**

**AMAVIOS, AMÂNCIAS E AMAVISSES:  
exercícios de crítica biográfica fronteiriça sobre Hilda Hilst**

**CAMPO GRANDE – MS  
2016**

**EDUAVISON PACHECO CARDOSO**

**AMAVIOS, AMÂNCIAS E AMAVISSES:  
exercícios de crítica biográfica fronteiriça sobre Hilda Hilst**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação do Prof. Dr. Edgar César Nolasco.

Área de concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

**CAMPO GRANDE – MS  
2016**

EDUAVISON PACHECO CARDOSO

AMAVIOS, AMÂNCIAS E AMAVISSSES:  
exercícios de crítica biográfica fronteiriça sobre Hilda Hilst

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Edgar César Nolasco (Orientador / Presidente)  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – PPGMEL/UFMS

---

Profa. Dra. Angela Maria Guida  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – PPGMEL/UFMS

---

Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – LETRAS/UEMS

---

Prof. Dr. Marcos Antônio de Oliveira (Suplente)  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – AC/UEMS

---

Profa. Dra. Damaris Pereira Santana Lima (Suplente)  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Letras/UFMS

Dedico este trabalho a minha mãe.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à minha mãe, Alessandra e aos meus avós, Maria, Terezinha, Odorico e Albertino (*in memoriam*) pela criação por todo amor até o momento. Minhas sensibilidades biolocais e minha opção bioepistêmica não seriam a mesma se não fossem eles. Ao Leonardo por estar ao meu lado desde o início desta vereda com carinho, e à Hilda, em quem eu me desfiz, muito a contento. Aos meus familiares, sobretudo meu pai, Antonio, e meus irmãos, Deiverson, Lucas, Andressa e Pedro. À minha madrasta Andrea, minha tia Arlinda e minha prima Fran. Aos meus queridos amigos, especialmente à Laura, Mateus, Leilane, Caluh, Lost, Michele, Silvana, Otávio, Bruno, Elton, Carol Fragoso, Carol Lima, Diana, Laís, Hevllin, Jéssica, Mayara, Adrielly, Amanda, Taty, Glauca, Rose, Fernando, Daniela, Herlon, Glauce, Ademir, Lionete, Stella Xtravaganza. Ao meu orientador, Edgar, por me ensinar a optar, desobedecer e desaprender. Aos colegas de turma de mestrado: Francine, Daniela, Alex e Camila, bem como Fernanda, Elenir, Thais e Camila Freitas. Às minhas professoras Rosana e Maria Adélia e aos professores da banca: Angela, com especial afeto, e Volmir. A todos os docentes que me ensinaram o conhecimento e os afetos. Ao meu mestre da vida, Sensei Ikeda por me dar coragem. Ao NECC e a todos os seus membros e ex-membros, em especial: Danila, Márcia, Luisa, Willian, Rony, Marcos, Fernando, Pedro, Milena, Yasmin, Beatriz Zamian, Beatriz Santos, Mila, Alessandro, Washington e Alexandre.

Lembra-te que há um querer doloroso  
E de fastio a que chamam amor.  
E outro de tulipas e de espelhos  
Licencioso, indigno, a que chamam desejo.  
Há o caminhar um descaminho, um arrastar-se  
Em direção aos ventos, aos açoites  
E um único extraordinário turbilhão.  
Por que me queres sempre nos espelhos  
Naquele descaminhar, no pó dos impossíveis  
Se me quero viva nas tuas veias?

HILST. *Do desejo*, p. 15.

**RESUMO:** Minha pesquisa visa investigar a relação entre *bios* (vida), trabalho intelectual e artístico, e lócus da escritora Hilda Hilst. Tal perspectiva também contemplará a minha participação efetiva dentro de meu discurso, ao levar em consideração as três instâncias já citadas, uma vez que pretendo descolonizar a crítica feita sobre Hilda. Para tanto, o recorte da pesquisa trata-se do trabalho literário de Hilda Hilst, iniciado em 1930, com o livro de poesia *Presságio*, passando pela dramaturgia principiada com *A possessa* (1967), seguindo com a prosa iniciada com *Fluxo-floema* (1970) e pelas crônicas compiladas em *Cascos e carícias* (1998) até o livro que reúne entrevistas que a autora concedeu, *Fico besta quando me entendem* (2013). Além disso, investigarei Hilda como uma artista diversa, perscrutando suas produções plásticas. Junto a esses textos, evidenciarei as experiências e sensibilidades da autora que extrapolam o que é da ordem textual, ao me deter em seu *bios*, isto é, em suas vivências, sempre as atravessando com as minhas experiências fronteiriças. Como aporte epistemológico da pesquisa, optarei pelo que nomeio de crítica biográfica fronteiriça, isto é, uma crítica cuja natureza é compósita, por englobar diferentes áreas do conhecimento, e descolonial, por levar em consideração os *loci* de enunciação e as sensibilidades biolocais de crítico biográfico (eu) e de biografada (Hilda). As políticas da crítica biográfica fronteiriça serão exploradas no primeiro capítulo da dissertação, intitulado “AMAVIOS: EXERCÍCIOS DE CRÍTICA BIOGRÁFICA FRONTEIRIÇA SOBRE HILDA HILST”, e que embasará, epistemologicamente, os demais capítulos. Já o segundo capítulo, “AMÂNCIAS: DA MORTE PARA ALÉM DA MORTE – odes de sobrevida”, terá como argumento o des-arquivamento que farei, enquanto crítico biográfico arconte da produção intelectual de Hilda. Por fim, “AMAVISSES: CANTARES AESTÉSICOS”, terceiro capítulo, será um desdobramento do segundo capítulo da dissertação e estudará a produção imagética de Hilda e em torno dela, como as ilustrações que outros artistas fizeram de seus livros ou seus próprios desenhos e grafismos, além de suas fotos para complementar o que é da ordem do biográfico. Os teóricos que fundamentarão essas proposições são: Walter Mignolo, Eneida Maria de Souza, Edgar Cézar Nolasco, Jacques Derrida, Denilson Lopes, Francisco Ortega etc., além do periódico *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS*.

**Palavras-chave:** Hilda Hilst; *bios*; trabalho intelectual; lócus; crítica biográfica fronteiriça.

**ABSTRACT:** My research aims to investigate the link between *bios* (life), intellectual and artistic work, and the *lócus* of the writer Hilda Hilst. This perspective will also encompass my own presence in my speech when considering the three aspects aforementioned, due to the fact that I intend to decolonize the critics made on Hilda. To that, the research is only focused in some of Hilst's literary works, which began in 1930, with the poetry book *Presságio*, going through theater with *A possessa* (1967), and then with prose, being the first book published *Fluxo-floema* (1970) and short stories compiled in *Cascos e carícias* (1998) until the book that gathers some of the interviews the author has given, *Fico besta quando me entendem* (2013). Moreover, I will investigate Hilda as a varied artist, exploring her artistic works as a painter. Alongside with these texts, I will expose the experiences and sensibilities of the author, which go beyond the textual, when I regard her *bios*, that is, her life experiences always using my own experiences as a *fronteiriço* as a basis. The main theoretical content of this research comes from *Crítica biográfica fronteiriça*, whose nature is composite for encompassing different fields of knowledge, and decolonial for taking into account both the *loci* of the speech and the *sensibilidades locais* and *biolocalis* of the biographical critic (I) and the one criticized (Hilda). The policies of the *crítica biográfica fronteiriça* will be explored in the first chapter of this paper, entitled "AMÁVIOS: EXERCÍCIOS DE CRÍTICA BIOGRÁFICA FRONTEIRIÇA SOBRE HILDA HILST", which will reinforce epistemologically speaking the other chapters. The second chapter, "AMÂNCIAS: DA MORTE PARA ALÉM DA MORTE – odes de sobrevida", will have as an argument the *des-arquivamento* which will be done by me, as a biographical critic who carries the intellectual production of Hilda. Lastly, "AMAVISSES: CANTARES AESTÉSICOS", third chapter, will be a consequence of the second chapter and will study the imagery of Hilda and about her, such as the illustrations that other artists made of Hilda's books or her own drawings. Besides that, I will also study her pictures to complement the biographical study. The following theorists are those whose work were of an extreme importance for the development of this paper, they are: Walter Mignolo, Eneida Maria de Souza, Edgar Cézar Nolasco, Jacques Derrida, Denilson Lopes, Francisco Ortega etc., besides of the periódico *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS*.

**Key-words:** Hilda Hilst; *bios*; intellectual work; locus; *crítica biográfica fronteiriça*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO – NINGUÉM ME LEU, MAS FUI ATÉ O FIM: entre a verdade e os infernos .....</b>	<b>09</b>
<b>CAPÍTULO I – AMAVIOS: EXERCÍCIOS BIOGRÁFICOS SOBRE HILDA HILST .</b>	<b>16</b>
1.1. <i>INFORME-SE, LEITOR!</i> : as políticas da crítica biográfica fronteiriça .....	19
1.1.1. A MINHA CASA É GUARDIÃ DO MEU CORPO: o biólócus.....	28
1.1.2. A POESIA NOS GESTOS: experiências e sensibilidades.....	34
1.2. <i>ALDEIA É O QUE SOU</i> : a teorização e crítico fronteiriço.....	46
1.2.1. <i>TU NÃO TE MOVES DE TI</i> : a inscrição do crítico .....	52
1.2.2. <i>DO AMOR</i> : relações transferenciais .....	59
1.3. SORTILÉGIO DE VIDA NA PALAVRA ESCRITA: bios, lócus e ficção.....	66
1.3.1 MEU VERSO, MEU DOM DE POESIA, SORTILÉGIO, VIDA?: autoficções.....	70
1.3.2 ERA A TUA VIDA EM MIM, CIRCUNVOLVIDA: biovarismos .....	76
<b>CAPÍTULO II – AMÂNCIAS: DA MORTE PARA ALÉM DA MORTE – odes de sobrevida .....</b>	<b>82</b>
2.1 HERANÇAS ANDARIEGAS: da Casa do Sol para a fronteira.....	86
2.1.1 <i>ESTAR SENDO</i> : a travessia do arconte .....	91
2.2 <i>RAROS CHAMAMENTOS AOS AMIGOS</i> : a metáfora da amizade.....	100
2.2.1 SOBREVIDA E ABREVIATURA: Hilda Hilst com H.....	110
2.3 <i>PELAS ÁGUAS INTENSAS DA AMIZADE</i> : a Unicórnica e o Tio Caio.....	125
2.4 NOTAS SOBRE A ALTERIDADE ANIMAL EM HILDA HILST.....	138
<b>CAPÍTULO III – AMAVISSSES: CANTARES AESTÉSICOS.....</b>	<b>149</b>
3.1 PAISAGENS QUE EM TI SE MULTIPLICAM: a diversalidade epistemológica de Hilda Hilst .....	152
3.1.1 FICO BESTA QUANDO ENTENDEM AS ARTES PLÁSTICAS DE HILDA HILST: a descolonização da arte .....	160
3.2 O CORPO COMO ATO POLÍTICO E DESCOLONIAL: parece que a santa levantou a saia.....	175
3.3 O CORPO, ESSA ARMADILHA POLÍTICA: uma fotobiografia de colecionador.....	185
<b>CONCLUSÃO – TRAZ NO SEU BOJO A PROMESSA E A IRONIA DO PARAÍSO: um satanás de encanto.....</b>	<b>202</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>206</b>

**INTRODUÇÃO –**  
**NINGUÉM ME LEU, MAS FUI ATÉ O FIM:**  
**entre a verdade e os infernos**

Entre a verdade e os infernos  
Dez passos de claridade  
Dez passos de escuridão.

HILST. *Poesia (1959-1967)*, p. 16.

Quem és? Perguntei ao desejo.  
Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada.

HILST. *Do desejo*, p. 07.

Amavios, amâncias e amavisses são a tríade que constitui este trabalho sobre Hilda Hilst e em relação à crítica biográfica fronteiriça. Não apenas em termos de estrutura, por cada capítulo tratar de um desses elementos, mas porque este triângulo se faz *bios*, texto e lócus, tanto meu, quanto de Hilda e dos teóricos que me ajudam a pensar melhor esta “tríplice acrobacia”<sup>1</sup>. Essa tripla construção geométrica pode ser considerada como um pequeno tratado sobre a sedução, o afeto e amor que me tocou de forma “Fundada, no mais profundo do osso”.<sup>2</sup>

Além disso, como bem lembra Anatol Rosenfeld, no prefácio de *Fluxo-floema* (1970), Hilda se propôs a escrever nos três gêneros da literatura, mas nesta dissertação, essa tripla linguagem será posta em concordância com outros gêneros textuais, tal como entrevistas e crônicas, fotos e ilustrações, e outras experiências que extrapolam a literatura e com as quais será corpo de desejo de minha investigação:

É raro encontrar no Brasil e no mundo escritores, ainda mais neste tempo de especializações, que experimentem cultivar os três gêneros fundamentais de literatura – a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa, alcançando resultados notáveis nos três campos.<sup>3</sup>

Embora tenha sido aclamada pela crítica especializada, conforme exemplo de Anatol Rosenfeld, um dos maiores críticos de meados do século XX, Hilda sempre questionou o fato de seu trabalho literário ter sido pouco lido pelo público brasileiro. Entre as verdades de sua poética e experiência, a poeta<sup>4</sup> opta por caminhos

---

<sup>1</sup> Hilda se refere a deus como Tríplice Acrobata.

<sup>2</sup> HILST. *Da morte. Odes mínimas*, Poema XIII.

<sup>3</sup> ROSENFELD. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga, p. 10.

<sup>4</sup> Hilda não gostava de ser chamada de poetisa e, como ressalta Rosenfeld, a autora gostava de ser conhecida como “[...] poeta – convém evitar o termo poetisa carregado de conotações patriarcais”. ROSENFELD. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga, p. 10.

tortuosos, bifurcados, mas lúcidos de que daria passos entre a claridade e a escuridão.

A sedução, os afetos e o amor, no campo da crítica, têm sido relegados a um âmbito fora da academia por não serem considerados como discursos científicos. A crítica biográfica fronteira vem mostrar, por meio das experiências e sensibilidades biolocalis, que essas instâncias constroem novas modalidades de conhecimento e que o âmbito acadêmico, querendo ou não, deve considerar, cada vez mais, uma crítica com afeto e com corpo.

Amavios, as seduções; amâncias, os afetos e as relações; e amavisses, o amor; os três poderiam ser um só sentimento que, transmutado, permitiria ser chamado de desejo. Mas me esforcei muito para construir e criar experiências sobre a pesquisa que irá se desdobrar nas páginas a seguir. Não é apenas desejo, mas uma amplitude de sensibilidades, um outro nome para minhas leituras, de noites sem dormir, de xícaras e mais xícaras com café que aprendi a tomar no Núcleo de Estudos Culturais Comparados (NECC), de estresses e de desgastes físicos, como a vista cansada, resultantes da pesquisa.

Não reclamo das mazelas, pois estive bem acompanhado: minha família, meu amante, meus companheiros do NECC, meus amigos, minha fronteira e Hilda estiveram comigo do começo ao fim. Precisei lutar para escolher a poeta, já que iniciei minha vida como pesquisador ao estudar *bios* e obra do conde de Lautréamont, por escolha própria e, no momento decisivo, mesmo a contragosto de meu orientador, eu escolhi continuar com Hilda.

São ótimas experiências que fazem deste trabalho uma interseção entre as verdades e os infernos. E, assim como Hilda, eu tenho caminhado dez passos de cada vez: na mais alva claridade e na plena escuridão, porque escrever, como

desmistifica Cioran: “[...] é desfazer-se de seus remorsos e rancores, vomitar seus segredos”<sup>5</sup>, enfim, utilizar-se de suas experiências e sensibilidades como um meio de criação. E esta dissertação nasceu disto: de meu “[...] ódio-amor, atravessando/ Cinzas e paredões, o percurso da vida”<sup>6</sup>. E desse percurso de minha vida, cruzei com a vida e o trabalho literário e cultural de Hilda, meu amor-ódio, minhas seduições, meus afetos e meus amores.

A respeito das seduições, no primeiro ensaio de *Flores da escrivainha*, “Promessas, encantos e amavios”, Leyla Perrone-Moisés aponta o encontro entre as palavras sedução e amavios que serão trabalhadas no primeiro capítulo, intitulado **“AMAVIOS: EXERCÍCIOS DE CRÍTICA BIOGRÁFICA FRONTEIRIÇA SOBRE HILDA HILST”**, quando elejo, por ser seduzido, a crítica biográfica fronteira, termo que cunhei para melhor dar conta dos amavios de minhas sensibilidades biolocais.

Retomando Perrone-Moisés, os amavios dependem de duas pessoas: “Se a palavra sedutora – *amavios* – é singular (rara, surpreendente), para haver amavios é preciso que haja pelo menos duas pessoas. Tudo faz sentido, ao lado”.<sup>7</sup> E tenho essa presença-na-ausência de Hilda comigo, me seduzindo a cada livro, a cada página, a cada nova edição que atravessa fronteiras para minha casa. Nesse sentido, Perrone-Moisés afirma que:

*Seduzir* (do latim *seducere*) quer dizer, literalmente, “levar para o lado”, “desviar do caminho”. Das acepções registradas pelo Aurélio, uma me seduz: “Desonrar, recorrendo a promessas, encantos ou amavios”. Saio de meu caminho ou sou atraída pela letra A [...].<sup>8</sup>

A letra A com a qual se inicia as primeiras das três palavras que intitulam os três capítulos, eu as elegi como início ou o reforço de uma promessa que se principiou quando eu aprendi o abecedário e que hoje eu carrego comigo como uma

<sup>5</sup> CIORAN. *Exercícios de admiração*, p. 124.

<sup>6</sup> HILST. *Cantares* p. 33.

<sup>7</sup> PERRONE-MOISÉS. *Flores da escrivainha*, p. 13.

<sup>8</sup> PERRONE-MOISÉS. *Flores da escrivainha*, p. 13. (Grifos da autora).

forma de, por meio da crítica biográfica fronteira, aprender a desaprender, da eterna despedida do aprendizado, conforme Hilda me dá lições:

E isso sem nome, o despedir-se sempre  
Tem muito de sedução, armadilhas, minúcias  
Isso sem nome fere e faz feridas.  
Penitente e algoz:  
Como se só na morte abraçasses a vida.<sup>9</sup>

Questões da morte e da vida, ou melhor, da sobrevida, tema do segundo capítulo, cujo título é **“AMÂNCIAS: DA MORTE PARA ALÉM DA MORTE – odes de sobrevida”**, eu as colherei dos afetos provenientes das experiências feitas durante a disciplina cursada no mestrado, “Memória e narrativa”, ministrada pelo professor Edgar César Nolasco, mas as retirei também dos arquivos vivos e abertos dos campos do cerrado do Mato Grosso do Sul que atravessarão as minhas leituras feitas do arquivo de Hilda.

Tais afetos e relações, minhas amâncias, eu os selecionei da produção filosófica de Jacques Derrida que, por sua vez, retirou de um poeta das fronteiras franco-argelina, Abdelkebir Khatibi. Em nota de rodapé do livro *Políticas da amizade*, Derrida explana:

Feliz coincidência: no seminário no qual aqui me inspiro havia julgado esta palavra, *aimance* [amância] indispensável para designar uma terceira ou primeira voz, dita média, para além ou aquém do amar (por amizade ou por amor), da actividade ou da passividade, da decisão ou da paixão. E eis que para minha sorte encontro uma tal palavra, e inventada por um amigo, por um poeta-pensador que admiro. Abdelkebir Khatibi canta esta palavra em *Dédicase à l'année qui vient*, Fata Morgana, 1986; “Apenas desejara a Amância”, “a nossas lei de Amância”, “nas fronteiras da Amância”, “vai e vem no ciclo da Amância”, “Amância, Amância... A única palavra que inventei/ Na frase de minha vida? [...]”<sup>10</sup>

As seduções que serão semeadas no primeiro capítulo serão o fundamento epistemológico que assentará toda a minha discussão embasada na crítica biográfica fronteira sobre Hilda. Essas seduções, em um segundo momento, irão respaldar o segundo capítulo, cujo cerne será o des-arquivamento das teorizações

<sup>9</sup> HILST. *Cantares do sem nome e de partidas*, Poema IV.

<sup>10</sup> DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 21. (Grifos do autor).

artísticas e vivenciais da autora paulista. Além e aquém da vida e da morte, investigarei as relações de amizade metafóricas entre Hilda e outros autores/ artistas a fim de problematizar como o amigo e o crítico concedem sobrevida à autora:

XVIII

Será que apreendo a morte  
 Perdendo-me a cada dia  
 No patamar sem fim do sentimento?  
 Ou quem sabe apreendo a vida  
 Escurecendo anárquica na tarde  
 Ou se pudesse  
 Tomar para o meu peito a vastidão  
 O caminho dos ventos  
 O descomedimento da cantiga.

Será que apreendo a sorte  
 Entrelaçando a cinza do morrer  
 Ao sêmen da tua vida? <sup>11</sup>

Amavisse quer dizer, segundo a epígrafe de Vladimir Jankelevitch que a autora traz em livro homônimo: “... ter um dia amado (amavisse)” <sup>12</sup>. Com essa proposição, quero demonstrar, no terceiro capítulo, “**AMAVISSES: CANTARES AESTÉSICOS**”, um desdobramento das produções de Hilda que des-arquivarei a partir do segundo capítulo e na esteira epistêmica do primeiro capítulo.

Tais produções se expandem para outros campos do fazer artístico, como o desenho, a pintura e o próprio corpo de Hilda como uma forma de pluri-versalidade e diversalidade que desobedecem às normas impostas pela estética e pelas políticas das artes e do corpo para engendrar um novo sujeito epistemológico que pensa e faz conhecimento a partir da interseção epistêmica e geográfica de sua vida.

O interesse pela investigação do contato de Hilda com outras manifestações culturais veio como uma forma de pesquisar algo ainda pouco explorado pela crítica, além de servir como um meio de discutir os trabalhos intelectuais de Hilda como um paradigma outro que não se enquadram nos moldes estabelecidos pela estética

<sup>11</sup> HILST. *Amavisse*, Poema XVIII.

<sup>12</sup> JANKELEVITCH *apud* HILST. *Amavisse*, epígrafe.

ocidental, já que examinarei a autora/ artista como um sujeito que se manifesta de formas variadas, ao projetar as suas produções junto de seu corpo como novas formas de pensamento e de posicionamento político, ainda que muitas vezes dentro de seu trabalho, tal como neste poema:

Te penso  
Como quem quer pintar o pensamento  
Colorir os muros do passado  
De umas ramas finas, mergulhadas  
Num luxo de tinturas.  
Te penso novo e vasto.  
E velho  
Igual à fome que tenho das funduras.<sup>13</sup>

Por fim, a conclusão, **“TRAZ NO SEU BOJO A PROMESSA E A IRONIA DO PARAÍSO: um satanás de encanto”**, afirmará os resultados da proposta para a dissertação sob a forma de minhas memórias, já que ressalto as experiências bioepistêmicas como sendo as ferramentas que proporcionam ao crítico fazer teorização.

---

<sup>13</sup> HILST. *Cantares*, p. 115.

**CAPÍTULO I –**  
**AMAVIOS: EXERCÍCIOS BIOGRÁFICOS SOBRE HILDA HILST**

E amavio contente o amor teria sido.

HILST. *Dez chamamentos ao amigo*, p. 19.

[...] e o que foi a vida? Uma aventura obscena, de tão lúcida.

HILST. *A obscena senhora D*, p. 71.

Início este capítulo evocando o título de um dos livros da escritora e artista Hilda Hilst, *Exercícios* (2012), como *leitmotiv* para articular a relação entre vida e trabalho intelectual da autora. Também elegi o título porque ler, pesquisar e vivenciar a literatura e a vida da escritora tem sido para mim uma experiência biolocal, ou seja, a vivência de meu *bios* e o meu *lócus* de enunciação, da qual tenho aprendido a desaprender. Devo dizer que a investigação que farei não tende a fechar-se, mas antes busca manter o debate aberto para constantes contribuições, como um *work in progress*, em permanente exercício crítico.

Aliás, por ser a crítica biográfica fronteiriça, a qual proponho, a norteadora de meu trabalho, não há como encerrar a discussão e ditar alguma verdade, já que sua natureza compósita e descolonizadora permite (re)pensar de uma forma outra, isto é, refletir a partir do local de onde erijo meu pensamento, a crítica em torno da vida de Hilda, ainda voltada para as teorias itinerantes, que viajaram de países considerados hegemônicos sem levar em consideração as especificidades do local de onde a leitura crítica foi feita.

A crítica biográfica fronteiriça é, portanto, uma crítica compósita, por agregar diferentes discursos críticos, incluindo os da vida, e uma crítica descolonial, pois visa reconceituar a epistemologia moderna, levando em consideração o *lócus* de enunciação e sua ligação com a produção de conhecimento feita pelo sujeito que teoriza. O termo crítica biográfica fronteiriça foi cunhado por mim tendo o trabalho do professor Edgar César Nolasco como modelo, pois ele discute a crítica *fronteriza* e,

a partir desta, criou a “crítica biográfica pós-colonial”<sup>14</sup> que me serviu para avançar suas proposições tendo a fronteira-sul como lócus que me orientou a teorizar.

Dessa perspectiva, a natureza vária da crítica biográfica “[...] possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos”<sup>15</sup>, conforme aponta Eneida Maria de Souza, em “Notas sobre a crítica biográfica”, ensaio do livro *Crítica cult* (2002). Ainda nesse sentido, sua natureza vária, ao permitir a inter-relação de diferentes disciplinas do conhecimento, também permite que haja o desenvolvimento dos estudos acerca da escrita de si.

Já a condição descolonial da crítica biográfica fronteiriça extrapola as idiosincrasias da essência compósita defendida por Souza, posto que esta ainda se prende à literatura, embora atrelada a outros discursos, enquanto que aquela se desdobra sobre a posição biolocal dos sujeitos que estão envolvidos na pesquisa, conforme demonstrarei adiante.

A epígrafe que abre esta seção não só é emblemática quanto ao trabalho em torno do *bios*, por trazer uma das frases da escritora que indaga o que é a vida, parte de minha reflexão, como também por trazer em seu bojo uma das facetas do projeto político e intelectual da autora, como o obscuro, que será desenvolvido ao longo desta dissertação.

---

<sup>14</sup> NOLASCO. *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza*, p. 136.

<sup>15</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 111.

## 1.1. **INFORME-SE, LEITOR!:** as políticas da crítica biográfica fronteiriça

Machucou-se, leitor? Escandalizou-se, leitor? (coitaaado).

HILST. *Cascos e carícias*, p. 24.

A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura para além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção.

SOUZA. *Crítica cult*, p. 10.

Eneida Maria de Souza é a maior expoente da crítica biográfica no Brasil e suas contribuições teóricas neste campo, atualmente, são fundamentais para se estudar a relação entre vida e obra de intelectuais. Souza atesta a natureza compósita da crítica biográfica, já que essa epistemologia busca em outros campos do saber as matérias-primas teóricas que a sustenta, sendo uma rede interdisciplinar, ou melhor, uma teoria sem disciplina <sup>16</sup>, já pensando na crítica biográfica fronteiriça a ser discutida.

A crítica biográfica fronteiriça <sup>17</sup>, sob esta perspectiva, é a crítica que relaciona o biográfico (incluindo as experiências do biografado e a do biógrafo), o lócus de enunciação (de ambas as instâncias já referidas) e a epistemologia produzida pelos sujeitos imbricados na pesquisa, isto é, a crítica biográfica fronteiriça é uma prática teórica (MIGNOLO; 2003) que engloba em seu bojo as vivências, a cultura e os locais geoistóricos em que estão alocados o crítico biográfico, a produção e o autor estudados.

---

<sup>16</sup> Haja vista que a crítica biográfica não se configura como uma disciplina acadêmica, como é o caso da Literatura Comparada e da Teoria Literária.

<sup>17</sup> Para o professor Edgar Nolasco, a crítica biográfica fronteiriça é composta, essencialmente, pelas seguintes instâncias: “Trata-se do que passo a denominar de (bios=vida + lócus=lugar) *biolócus*. Por essa conceituação compreendo, então, a importância de se levar em conta numa reflexão crítica de base fronteiriça tanto o que é da ordem do *bios* (quer seja do “objeto” em estudo, quanto do sujeito crítico envolvido na ação), quanto da ordem do lócus (o lugar a partir de onde tal reflexão é proposta)”. In: NOLASCO. *Crítica biográfica fronteiriça (Brasil/Paraguai/Bolívia)*, p. 50.

Ponto o meu local de enunciação como a fronteira-sul, sejam as fronteiras físicas, sejam as “[...] fronteiras metafóricas encenadas”<sup>18</sup>, segundo Mignolo, isto é, o limiar entre os países Brasil, Paraguai e Bolívia. A intelectual mineira, nesse sentido, reconhece ainda que os estudos latino-americanos têm contribuído de forma significativa com a crítica biográfica, tal como indica:

Cumpra ainda mencionar que o arquivo da crítica latino-americana sobre o texto autobiográfico foi de extrema importância para o desdobramento de questões ligadas à leitura desconstrutora e pós-colonialista, realizada por representantes das consideradas literaturas periféricas.<sup>19</sup>

Outro modo de contribuição dos saberes fronteiriços, ou ainda latino-americanos, é aquele no qual Souza avista as experiências de leituras dos escritores situados em nosso continente diante do arquivo eurocêntrico como um modo de desestruturar (descolonizar, já pensando na opção descolonial) a produção de saber que viaja o atlântico até a América Latina:

É importante, enfim, assinalar a contribuição de teóricos latino-americanos para a leitura pós-colonial do gênero autobiográfico, na qual são introduzidas cenas que remetem ao ato de leitura dos escritores. O livro, a leitura, a pose do leitor assumem significado semelhante à iniciação do sujeito na escrita, gesto não apenas individual, mas cultural. Nesse sentido, os relatos autobiográficos giram em torno da experiência do leitor latino-americano em relação ao arquivo europeu, promovendo distorções e leituras desencontradas com o objetivo de desconstruir [descolonizar, em meu caso] o mito da escrita como controle da barbárie.<sup>20</sup>

Pensando na proposição compósita e de sua conseqüente entre-abertura a outras formas de saber, aproprio-me da epistemologia da fronteira (lida também como discurso pós-ocidental ou latino-americano) a fim de praticar uma teorização/um exercício de crítica biográfica fronteiriça sobre a escritora, poeta, dramaturga, cronista, desenhista, pintora e “pornógrafa” Hilda Hilst, no que tange ao *bios* e à produção cultural da autora e à construção de seu projeto intelectual e de sua transformação ao longo da vida.

<sup>18</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 102.

<sup>19</sup> SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 10.

<sup>20</sup> SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 18.

Elejo a alcunha crítica biográfica fronteira porque o termo é o que melhor representa a minha condição de crítico que pensa, fala e produz conhecimento *da e a partir da* fronteira<sup>21</sup> de estado do Mato Grosso do Sul. Outro nome para este modo de pensar poderia ser o que Nolasco chamou de “crítica biográfica pós-colonial”.<sup>22</sup>

O complemento, ou melhor, o suplemento<sup>23</sup> “fronteira” é proposital por marcar que nas bordas deste lócus há um avanço da crítica biográfica proposta por Eneida Maria de Souza nos últimos anos, como o ensaio “Notas sobre a crítica biográfica” e o livro *Janelas indiscretas*.

Esse avanço ocorre, principalmente, em virtude do lócus de enunciação em que a crítica fronteira é produzida. Ressalto ainda que vejo a crítica biográfica, dentre outras formas, como um exercício de opção descolonial, ou seja, aquilo que Walter Mignolo qualifica como um movimento de “*aprender a desaprender*”<sup>24</sup>, justamente como crítico que pensa deste local específico.

Aprendi a desaprender com uma plêiade de intelectuais da crítica, da literatura, da arte e também da vida. As leituras, aulas, palestras e conversas com essa constelação de personagens de papel e de carne e osso me *atravessaram*, eu que sou um sujeito cujo lócus geohistórico é o da “[...] tríplice fronteira-sul que impõe sua própria lei a quem nela vive (os *atravessados*)”<sup>25</sup>, como indica o crítico Edgar Cézar Nolasco em *Perto do coração selvagem da crítica fronteiriça*. Como Nolasco também pontua, eu sou atravessado por essa fronteira a qual também estou sempre atravessando, seja como andariego<sup>26</sup> ou metaforicamente.

<sup>21</sup> Cf. MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 159.

<sup>22</sup> Cf. NOLASCO. *Perto do coração do coração selvagem da crítica fronteiriça*, p. 136

<sup>23</sup> O conceito será desenvolvido no segundo capítulo desta dissertação.

<sup>24</sup> MIGNOLO. *Desobediência epistêmica*, p. 290.

<sup>25</sup> NOLASCO. *Perto do coração selvagem da crítica fronteiriça*, p. 96.

<sup>26</sup> O termo provém do escritor fronteira Hélio Serejo e também é empregado por Edgar Cézar Nolasco. O andariego é visto como o indivíduo que atravessa a fronteira e é atravessado por ela.

Exemplifico o *aprender a desaprender* com a metáfora do *potlach* encenada por Hilda, uma vez que a poeta decidiu escrever bandalheiras (textos pornográficos) em detrimento de uma literatura considerada mais erudita e complexa com que vinha trabalhando de 1950 até a década de 1990.

Durante 40 anos a autora dedicou-se à poesia, teatro e ficção e outros gêneros, publicando sempre em pequenas editoras e em tiragens pouco significativas. Na contracapa do *Amavisse*, livro anterior à trilogia erótica, Hilda escreve o que eu denomino de poema-bio-explicativo, isto é, uma produção literária em que a escritora esclarece a de sua incursão pela escrita pornográfica:

O escritor e seus múltiplos vem vos dizer adeus.  
Tentou na palavra o extremo-tudo  
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância  
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.  
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito  
Tempo-Nada na página.  
Depois, transgressor metalescente de percursos  
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.  
Poupem-no o desperdício de explicar o ato de brincar.  
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.  
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um "Potlatch".  
E hoje, repetindo Bataille:  
"Sinto-me livre para fracassar".<sup>27</sup>

O desaprender também ficou explícito em várias entrevistas que autora concedeu ao tratar da problemática de edição e da pouca distribuição de seus livros, além da noção de *Potlatch*, conceito emprestado de ameríndios, exposta na contracapa de *Amavisse*, e que é problematizado pela própria autora, em que ela "abandona" suas produções consideradas de maior quilate para textos licenciosos.

Hilda vale-se de uma ideia ritualística indígena, que no ato de escrever as bandalheiras, "sente-se livre para fracassar", uma vez que sua literatura mais preciosa já não importa porque não teve a atenção que ela gostaria que tivesse. Elejo a conceituação que Hilda faz do *Potlatch*:

---

<sup>27</sup> HILST. *Amavisse*, contracapa.

A melhor tradução figurada para essa palavra ameríndia é “o poder de perder”. No Potlatch os ameríndios exibiam suas riquezas, jóias, troféus, e depois punham fogo em tudo, simplesmente destruíam. Para eles, quanto mais você destruísse riquezas, mais poder você detinha. Faziam o contrário de nossos ricos de hoje, que compram sem parar, mas não gastam o que compram.<sup>28</sup>

O *Potlatch* se aproxima do *aprender a desaprender* na medida em que ambos o poder é “perdido” para erigir algo novo sob a uma nova perspectiva. Creio que a autora se valer de um ritual indígena, ao inscrevê-lo em sua condição de vida, faz um diálogo muito pertinente com a condição fronteira das histórias locais das margens de onde erijo minhas reflexões.

Entendo as histórias locais, termo de Mignolo, da fronteira como sendo as experiências, as sensibilidades, as vivências, as culturas e as diferentes modalidades de conhecimento que os indivíduos fronteiriços fazem emergir a partir do local em que estão posicionados. De acordo com o crítico pós-ocidental, as histórias locais significam o próprio lócus de enunciação do indivíduo: “O local (isto é, as histórias locais) que exige a reflexão, não o fundamento universal da mente ‘humana’ traduzida como um conceito local da razão”.<sup>29</sup>

Em outras palavras, as histórias locais da fronteira são aquelas que ainda não foram percebidas ou foram negadas pelos discursos sobrepuntes dos projetos globais. Estes são os discursos já cristalizados que negligenciam muitas histórias locais, como o fazem com as teorizações que emergem da fronteira. Essas teorizações surgem como emergências de novas formas de pensamento nas quais introduzo a crítica biográfica fronteira.

Uma importante noção crítica que apresento como perspectiva para assentar minha pesquisa é o conceito de teorização. Uso a alcunha “teorização” ao invés de teoria crítico-biográfica fronteira porque esta é vista como “[...] uma mercadoria

<sup>28</sup> HILST. *Fico besta quando me entendem*, p. 157.

<sup>29</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 262.

acadêmica (da mesma forma que as teorias pós-modernas estão sendo mercantilizadas)”<sup>30</sup>, ou seja, um produto que exporta e consome sem que se leve em conta as especificidades acerca do lócus ou sem que haja a revitalização dos conceitos. Aquela, ao contrário, é uma forma de pensar e uma prática ou o fazer teórico que, para se constituir, necessita da experiência do crítico, de suas sensibilidades e, portanto, de sua vida para se realizar. A teorização pós-ocidental, que, vale ressaltar, tomo aqui pelo viés da crítica biográfica fronteiriça, é descrita da seguinte maneira:

[...] são críticas incluídas na razão subalterna e na gnose liminar [fronteiriça]: um processo de pensamento que os que vivem sob a dominação colonial precisam empreender para negociar as suas vidas e sua condição subalterna.<sup>31</sup>

O processo de articular saberes para resolver a condição vital dos sujeitos evidencia o caráter biolocal (vida/lócus que tratarei com mais atenção na próxima seção) em que não há como separar o que é da ordem da vida e do lugar em que ela se encontra ou encena. A teorização pós-ocidental me permite, portanto, inserir em minha reflexão as produções culturais pensadas *a partir da* fronteira-sul que me permite refletir a partir de minha posição enquanto sujeito atravessado.

Análoga à teorização pós-ocidental, há a teorização bárbara. Sabe-se que o discurso moderno/ colonial usou o termo “bárbaro” durante muito tempo (e ainda hoje) como contrário à ideia de “civilizado”, ou daqueles que possuem cultura, ou são providos da epistemologia hegemônica, que domina e mercantiliza o conhecimento. A teorização bárbara vem exatamente fraturar essa ideia binária de bárbaro X civilizado, cultura X falta de cultura, letrado X ignorante, por considerar as circunstâncias de vida que ainda não foram percebidas pela modernidade. Assim, a teorização bárbara é descrita como:

<sup>30</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 146.

<sup>31</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 146.

[...] uma prática teórica daqueles que se opõem ao conceito racional e asséptico de teoria e conhecimento, teorizando precisamente, a partir da situação na qual foram colocados, sejam eles judeus, ameríndios, africanos ou outros povos do “Terceiro Mundo” como os hispânicos nos Estados Unidos de hoje.<sup>32</sup>

De acordo com Mignolo, um dos objetivos da teorização pós-ocidental/colonial é manifestar outras formas de conhecimento além daquela imposta pela racionalidade civilizatória que tende a homogeneizar e a dizer quais são teorias e quais não são. Uma versão dessa teorização é aquela defendida pelo crítico argentino de que “[...] pensar teoricamente [e metaforicamente] é dom e competência de seres humanos, não apenas de seres humanos que vivam em um certo período, em certos locais geográficos do planeta e falam um pequeno número de línguas específicas”.<sup>33</sup>

*Pensar a partir* da fronteira significa, dessa forma, que todo sujeito, bem como o objeto de pesquisa, são capazes de produzir conhecimento, não apenas indivíduos alocados em determinados lugares, em determinadas épocas e aparelhados com línguas hegemônicas, como o inglês, o francês e o alemão, por exemplo. É por isso que os discursos fronteiriços têm de atender ao discurso do sujeito que fala a partir da fronteira, pois “Seria, em outras palavras, um teoria *sobre* um assunto novo, mas não a constituição de um novo sujeito epistemológico que pensa *a partir das e sobre* as fronteiras”.<sup>34</sup>

Vejo essa constituição de um novo sujeito epistemológico como uma nova particularidade da crítica biográfica fronteiriça por trazer a problemática da subjetividade, sobretudo a questão das vivências em conjunção com os *loci* de enunciação que ainda não foram notados ou não tiveram representação dentro do cenário acadêmico e cultural.

---

<sup>32</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 157.

<sup>33</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 159.

<sup>34</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 159. (Grifos do autor).

Tanto os estudos pós-ocidentais/ fronteiriços quanto a crítica biográfica se esforçam para evitar discursos binários, sendo uma das particularidades da crítica biográfica, que possui analogias com o que escrevi até agora, “[...] a eliminação da distância entre os pólos constituintes do pensamento binário, ou seja, as categorias referentes ao exterior/interior, à causa/efeito, ao anterior/posterior [...]”<sup>35</sup>, o que reforça a ruptura das barreiras/ fronteiras entre um e outro.

Ainda no entender de Souza, não apenas o *bios* e as obras ficcionais dos intelectuais são importantes para a crítica das escritas de si, mas também uma série de arquivos que, quase sempre, são ignorados pela crítica tradicional:

A crítica biográfica, ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor – correspondência, depoimentos, ensaios, crítica – desloca o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e expande o feixe de relações culturais.<sup>36</sup>

A crítica biográfica fronteiriça, então, retira a aura racializadora de valor do texto literário ao colocá-lo em contato com o *bios* e o lócus ao considerar esses três elementos de maneira equilibrada, sem que um tenha maior importância em detrimento de outro, isto é, as margens que delimitam um discurso do outro possui o mesmo “valor” e importância. Eneida Maria de Souza pontua de forma contundente o estudo desses textos considerados menores e em conflito com a aura instituída de valor e o lócus de enunciação de onde são erigidos:

Nesse sentido, são infundadas as acusações feitas aos estudos culturais [e outros estudos] de que a literatura deixa de ser considerada objeto de pesquisa, ao ser relegada a segundo plano e ao ser substituída por outros discursos e diferentes interesses políticos e culturais. A abrangência assumida pela literatura – ou obra de ficção – possibilita maior abertura textual e independe do critério de valor exclusivista e fechado assumido pela crítica literária mais tradicional. Não resta a menor dúvida de que o momento atual da crítica, em virtude da diferença de posições e do abalo dos lugares supostamente detentores de saberes particularizados, produz radicalismos e enfrenta atitudes exacerbadas que dizem respeito à aceitação quanto à negação da interdisciplinaridade.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 108.

<sup>36</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 105.

<sup>37</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 106.

Desse prisma, a crítica biográfica fronteira vale-se de uma constelação de gêneros (auto)biográficos, que constitui o que Leonor Arfuch, no capítulo em que faz um percurso histórico das grafias da vida, denomina de O espaço biográfico<sup>38</sup>, que é título de seu livro: “[...] confissões, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências traçariam para além de seu valor literário intrínseco, um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo”.<sup>39</sup>

O espaço biográfico é mapeado por Arfuch abarcando não só os gêneros listados na citação anteriormente, mas se desdobra numa infinidade de outras modalidades que são engendradas conforme a situação geo-política e sócio-cultural em confluência com a postura do sujeito se inscrever em suas produções escritas na contemporaneidade:

[...] biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos - e, melhor ainda, *secretos* -, correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância, autoficções, romances, filmes, vídeo e teatro autobiográficos, a chamada *reality painting*, os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática, conversas, retratos, perfis, anedotas, indiscrições, confissões próprias e alheias, velhas e novas variantes do show (*talk show*, *reality show*), a videopolítica, os relatos de vida das ciências sociais e as novas ênfases da pesquisa e da escrita acadêmicas.<sup>40</sup>

Esses textos de natureza marginal, ou fronteira, relegados, geralmente, a segundo plano pela crítica literária tradicional, são muito importantes para estabelecer pontes metafóricas entre vida e obra, posto que aquilo que é da esfera documental auxilia na leitura do ficcional como ocorre também o contrário.

Pautado nessa noção de variedade de formas de textos, que tomo aqui por arquivo, que será aprimorado no próximo capítulo, é que farei uma leitura das diferentes modalidades de texto que a escritora paulista se propôs, como a poesia, a prosa, a dramaturgia, a cônica, etc. Por outro lado, utilizarei esses arquivos a fim de

<sup>38</sup> Na verdade a autora se apropria de um termo de Philippe Lejeune que apenas o cunhou sem conceituá-lo de forma sistemática. Cf. ARFUCH. *O espaço biográfico*, p. 58.

<sup>39</sup> ARFUCH. *O espaço biográfico*, p. 36.

<sup>40</sup> ARFUCH. *O espaço biográfico*, p. 58.

estabelecer uma aproximação entre o texto literário da autora com ilustrações feitas para seus livros por ela e por outros artistas, tema que será explorado no terceiro capítulo desta dissertação, ao propor a relação entre *bios* e outras artes sob uma visada fronteiriça.

Grafias diversas de ficção e de vida, geo-política de subjetividades e a emergência de um novo sujeito epistemológico são as idiossincrasias desta pesquisa que busca não somente fazer um estudo do *bios* de Hilda Hilst, mas também contribuir para o avanço da crítica biográfica fronteiriça.

Em crítica biográfica, o termo *bios* indica a vida; de modo parecido, o termo *lócus*, para os estudos pós-ocidentais, refere-se ao lugar a partir do qual se produz conhecimento, ao mesmo tempo em que configura a crítica biográfica fronteiriça. Reparo que uma noção pressupõe a outra, sob a denominação de *biolócus*<sup>41</sup>, que será discutido com mais atenção a seguir.

### 1.1.1. A MINHA CASA É GUARDIÃ DO MEU CORPO: o *biolócus*

A minha Casa é guardiã do meu corpo  
E protetora de todas minhas ardências.  
E transmuta em palavra  
Paixão e veemência.

HILST. *Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*, p. 61.

Assim inicia-se o terceiro poema de *Ode descontínua para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*, livro compilado em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, de Hilda Hilst. A Casa, enquanto metáfora, ao mesmo tempo em que se situa em um lugar específico, guarda o *bios*, conforme os versos de Hilda Hilst, dissolvendo distâncias entre *lócus* e *bios*. Hilda e eu estamos ligados [por uma relação

---

<sup>41</sup> A noção de *biolócus* foi proposta pelo professor Edgar César Nolasco durante o III Encontro do NECC: Entrelugares pós-coloniais no segundo semestre de 2014.

transferencial – a ser discutida posteriormente], mas situados em lugares diferentes e específicos; ela em Campinas, e eu, em Campo Grande, o que me permite formular pontes [não tão] metafóricas para nos aproximar.

Assim, trago a discussão para dentro de minha casa-fronteira que aloca em seu bojo “memórias subalternas latinas”, para citar Nolasco (2013). Essas memórias influem no modo como penso, principalmente porque estou em uma condição de crítico fronteiriço atravessado por uma teorização bárbara própria da fronteira onde o sol se põe.

Apresento, dessa forma, um trecho de *Cascos e carícias* (1998), livro que reúne crônicas de Hilda publicadas originalmente no jornal *Correio Popular*, em que a autora evidencia um olhar sobre a política e a sociedade do início da década de 1990 e que me serve também para pensar sobre a memória de meu domicílio fronteiriço, ou melhor, de meu biolócus. Nessa crônica, a autora solicita que eu recorte um fragmento de outro livro (*Tu não te moves de ti*)<sup>42</sup>, mas como sou um leitor in-fiel, colo aqui um trecho da própria crônica (“Sistema, forma e pepino”) como um desaprendizado do aprender:

Mas o poeta não existe. [...] Digo mais: poetas e latino-americanos não existem. Existem sim, para serem saqueados. Em qualquer forma de governo, presidencialismo, parlamentarismo ou (!?) monarquismo, nós brasileiros, latino-americanos sempre seremos saqueados.<sup>43</sup>

A citação remete-me a pensar na proposta de Francisco Ortega em seu *Para uma política da amizade* (2000) no que diz respeito à política de um modo geral (mas a da amizade também, conforme demonstrarei no segundo capítulo). O autor propõe o esvaziamento do político como forma de configurar um novo espaço público, já que, baseado em Hanna Arendt, o sistema democrático abalizado em partidos políticos impede que a população interfira de forma ativa nas questões do

<sup>42</sup> Cf. a crônica “Sistema, forma e pepino”, de *Cascos de carícias*, p. 23.

<sup>43</sup> HILST. *Cascos e carícias*, p. 23.

Estado, bem como há uma superespetacularização do político que, conforme o filósofo:

Para Arendt, o sistema de partidos não proporciona ao indivíduo a possibilidade de participar nos assuntos públicos, nem de criar uma opinião pessoal referente à vida política – apesar das contínuas campanhas de sondagem de opinião –, pois só podem formar opiniões em um processo de discussão pública, que garanta e fomente os seus intercâmbios, o qual em nossa sociedade, é inexistente. Os partidos com seu monopólio de dominação de candidatos não representam os interesses dos cidadãos, constituem antes uma forma eficaz de controle do poder popular. Os programas políticos são redigidos para atingir o maior número de votantes. Mediante a introdução das técnicas propagandísticas na política, a relação entre políticos e votantes se reduz à mera compra e venda de opiniões e convicções políticas: a política se torna um superespetáculo midiático.<sup>44</sup>

Por outro lado, mas ainda convergindo com a reflexão de Ortega, a afirmação da poeta me faz pensar sobre a crise política em que vive o Brasil atualmente e da sombra que paira na fronteira, sobretudo com a problemática que envolve etnias indígenas e latifundiários em relação ao direito à terra, que é a política de identidade a qual, conforme Mignolo, é “[...] mesmo que não se perceba \_ racista e patriarcal por negar o agenciamento político às pessoas classificadas como inferiores (em termos de gênero, raça, sexualidade, etc.)”<sup>45</sup>, e que tem omitido políticas para determinadas subjetividades, como é o caso dos índios.

A assertiva de Hilda de que nem o poeta, nem o latino-americano existem, marca dois elementos importantes para a crítica biográfica fronteira: a condição biográfica e a questão do lócus, que se fundem num só: o biolócus.

Dessa perspectiva, o que entendo por biolócus é a experiência biográfica do sujeito em confluência com sua experiência local, isto é, de suas sensibilidades biográficas e das sensibilidades de seu lócus geostórico. Dito de outro modo, o biolócus é uma teorização prática do crítico fronteira, de sua vida, que produz pensamento justamente a partir da situação em que se encontra, conforme pontua

Nolasco:

<sup>44</sup> ORTEGA. *Para uma política da amizade*, p. 18.

<sup>45</sup> MIGNOLO. *Desobediência epistêmica*, p. 287.

Ao por em prática uma epistemologia periférica, o crítico subalterno acaba por inscrever sua própria experiência subalterna em sua articulação crítica, registra e torna público seu *bios*; enfim, ao crítico das margens periféricas parece estar facultado teorizar, sempre, a *partir da* situação na qual se encontra [...].<sup>46</sup>

Biolócus é, ainda, a experiência biográfica do local que, em meu caso, é o do sujeito atravessado que vive-entre-fronteiras, ou seja, que, a partir de meu *bios*, sente a paisagem vermelha do cerrado. Viver-entre-fronteiras, de acordo com Nolasco, é aquilo que “[...] o sujeito atravessado pela situação vê, percebe, sente pelo olhar, pelo paladar, a condição de estranho do outro, do andariego da fronteira”.<sup>47</sup>

A condição de ser poeta (no caso de Hilda uma poeta-mulher) e de ser latino-americano (isto é, ser-fronteiriço) está marcada pela negação do agenciamento político do qual fala Mignolo. Portanto, noto que a crônica de Hilda coloca em debate o biolócus por mostrar a situação ou as sensibilidades locais e biográficas em que se encontrava.

Vale à pena lembrar que toda a discussão fronteiriça ocorre na exterioridade da epistemologia moderna, isto é, os que estavam no exterior do pensamento “racional” “não existiam”, como é o caso dos índios em relação à política e economia, o que configura a política de identidade da qual fala (e opõe) Mignolo.

Apenas um pensamento fronteiriço pode levar em conta a sobrevivência de escritores periféricos, brasileiros. Hilda exerce a opção descolonial quando assume para si que pode até queimar sua obra séria e assumir a bandalheira porque, mesmo inconscientemente, sua condição de gênero e de seu lócus não lhe favorecia e a colocava na exterioridade.

---

<sup>46</sup> NOLASCO. *Perto do coração selvaje da crítica fronteriza*, p. 90.

<sup>47</sup> NOLASCO. *Perto do coração selvaje da crítica fronteriza*, p. 134. (Grifo do autor).

Como eu disse anteriormente, por um momento pensei que o *bios* era estritamente da crítica biográfica e que o *lócus* era um termo, essencialmente, pós-ocidental. Isso, agora, me parece um engodo, na medida em que tomei consciência da natureza compósita e fronteira da crítica biográfica e das experiências e sensibilidades das teorizações pós-ocidentais. Nesse sentido, percebo a diluição dessa fronteira epistemológica e não há mais como desvincular essa relação que é própria dos discursos erigidos a partir da fronteira.

Diferentemente de Ortega, que pretende a criação de um novo espaço público para novas políticas de identidade, Mignolo, com seu conceito de identidade em política, sugere que haja uma política da subjetividade, fato do qual me valho para discutir a crítica biográfica fronteira.

Essa identidade em política, ou *bios* na política, só é possível a partir da opção descolonial, ou seja, daquela política que, segundo Mignolo, “[...] se desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos de acumulação de conhecimento”<sup>48</sup>. Dessa ótica, a respeito da identidade em política, o autor ressalta que:

A identidade em política, em suma, é a única maneira de pensar descolonialmente (o que significa pensar politicamente em termos e projetos de descolonização). Todas as outras formas de pensar (ou seja, que interferem com a organização do conhecimento e da compreensão) e de agir politicamente, ou seja, formas que não são descoloniais, significam permanecer na razão imperial; ou seja, dentro da política imperial de identidades.<sup>49</sup>

Nessa perspectiva, a opção descolonial está imbricada em minha história local da fronteira do Mato Grosso do Sul porque estou rumando para a razão subalterna, que também é entendida pelo crítico argentino como “[...] aquilo que surge como resposta à necessidade de repensar e reconceitualizar as histórias

---

<sup>48</sup> MIGNOLO. Desobediência epistêmica, p. 290.

<sup>49</sup> MIGNOLO. Desobediência epistêmica, p. 290.

narradas e a conceitualização para dividir o mundo [tanto geo-politicamente como na produção e distribuição do conhecimento]”.<sup>50</sup>

Diante disso, as teorias produzidas no contrabando fronteiriço têm sido respostas, pautadas na razão subalterna, aos grandes centros que produzem conhecimento e dos lugares que a recebem passivamente. Essas respostas, ao mesmo tempo, servem para repensar a minha história local, usurpada pelos domínios hegemônicos de poder. Com o conceito de identidade em política, arrolado à opção descolonial, o estudioso argentino pretende:

[...] substituir o geo- e a política de Estado de conhecimento de seu fundamento na história imperial do Ocidente dos últimos cinco séculos, pela geo-política e a política de Estado de pessoas, línguas, religiões, conceitos políticos e econômicos, subjetividades, etc., que foram racializadas (ou seja, sua óbvia humanidade foi negada).<sup>51</sup>

A substituição proposta por Mignolo, ao colocar em debate a geo-política, lócus de pessoas e subjetividades (*bios*) em detrimento da política de identidade, portanto, tem correlação com o biolócus do qual discorri anteriormente por incluir identidades escamoteadas, como aquelas relacionadas à etnia, ao gênero e à sexualidade, por exemplo.

Como arconte fronteiriço<sup>52</sup>, ou seja, guardião do arquivo de Hilda, que traz a fronteira no próprio corpo, traço esse movimento de ir buscar em um lugar alheio ao meu biolócus o arquivo da escritora, cuja identidade foi saqueada pela política de identidade. Nessa travessia de fronteiras (geo-políticas, epistemológicas e metafóricas) tenho des-aprendido. Aprendi des-aprendendo uma marca fronteiriça no biolócus de Hilst.

O biolócus, dessa forma, está tanto para o lugar periférico quanto para o sujeito epistemológico subalterno que emerge dessa condição. Essa forma de

<sup>50</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 143.

<sup>51</sup> MIGNOLO. *Desobediência epistêmica*, p. 290.

<sup>52</sup> A metáfora do arconte será mais bem exposta no segundo capítulo.

pensar, portanto, “[...] coexiste com o colonialismo como uma caminhada e um esforço contínuos em direção à autonomia e à libertação em todas as esferas da vida, da economia à religião, da língua à educação, das memórias à ordem espacial”<sup>53</sup>. A minha condição enquanto ser da fronteira exige que eu tenha essa consciência do outro que habita a mesma fronteira movediça que eu, terra de índios, paraguaios, brasiguaios, bolivianos, fazendeiros, assassinos, andarilhos.

A relação entre o pós-ocidentalismo e a crítica biográfica fere as teorias (ou mercadorias acadêmicas) de que tanto falei. A razão da fronteira, sobretudo da fronteira da qual faço parte, inscreve em meu biolocus uma diversalidade<sup>54</sup>, ou seja, o meu biolocus está “[...] aberto ao pluri-versal. Os conceitos na história da filosofia europeia são mono-tópicos e uni-versais, não pluri-tópicos e pluri-versais”<sup>55</sup>. É no sentido de modificar o cenário do conhecimento que o pensamento de fronteira que o biolocus vem contribuir para essa epistemologia que é a crítica biográfica fronteiriça. Uma alternativa é pensar a partir de experiências de vidas de acordo com as experiências e sensibilidades biolocais, as quais me debruçarei, a seguir.

### 1.1.2. A POESIA NOS GESTOS: experiências e sensibilidades biolocais

Dirão que és poeta  
Porque a poesia aparece nos teus gestos.

HILST. *Baladas*, p. 51.

Ainda que seja imediata na percepção, a experiência traz uma história, uma verdade, não a verdade, e é sempre mediada por discursos sociais.

LOPES. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, p. 249.

<sup>53</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p.146.

<sup>54</sup> Termo empregado por Mignolo que corresponde a não universalização das teorizações. O conceito também será discutido no terceiro capítulo.

<sup>55</sup> MIGNOLO. *Desobediência epistêmica*, p. 303.

As sensibilidades não são essenciais e não estão inscritas no nascimento dos indivíduos, mas formam-se e transformam-se, criam-se e perdem-se, na família, na escola, no decorrer da vida [...].

MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 264.

É a partir do coração selvagem, tanto meu, enquanto estudioso que vivencia a fronteira, quanto da crítica e do lócus fronteiro do estado do Mato Grosso do Sul, que faço a minha leitura da poeta Hilda Hilst. Falo em experiência não no sentido que Walter Benjamin trata em seu ensaio “O Narrador”, em que a experiência é engendrada, dentro da literatura, a partir da vivência daquele que narra. Em princípio, a experiência a qual trago para o meu discurso é aquela que está sempre atrelada à memória do outro, às paisagens do lócus geostórico de onde produzo conhecimento e ao meio social em que estou inserido.

Por isso trouxe, como segunda epígrafe que abre esta seção, palavras de Denilson Lopes, do ensaio biográfico intitulado “Experiência e escritura”, cujo livro faz um estudo da homoafetividade, sobre sua experiência gay a partir de outras narrativas, incluindo as de vida.

Recorri a esta noção de experiência de Lopes não apenas por uma necessidade teórica, a fim de teorizar acerca do conceito, mas por enxergar em sua teorização sobre o afeto homossexual uma marca (uma *impressão*, DERRIDA; 2001) em meu *bios* da qual não posso deixar de fora desta pesquisa, a minha homoafetividade.

Na seção anterior, insisti que as circunstâncias de vida influem na produção de conhecimento, por isso relaciono minha situação afetiva com o conto “Rútilo nada”, vencedor do Prêmio Jabuti de 1994, cujo enredo há um conflito amoroso que envolve quatro personagens: Lucius Kod, a filha e o pai deste e o namorado de sua filha, Lucas.

Em um primeiro momento, Lucius e Lucas, aparentemente heteroafetivos, se apaixonam e experimentam o amor homoafetivo. Lucas demonstra a sua nova experiência amorosa entre pessoas do mesmo sexo da seguinte forma ao companheiro:

Quando nos beijamos naquela antiquíssima tarde, a consciência de estar beijando um homem foi quase intolerável, mas também foi um sol se adentrando na boca, e na luz azulada desse sol havia uma friez de água de fonte, uma diminuta entre as rochas, e beijei tua boca como qualquer homem beijaria a boca do riso, da volúpia, depois de anos de inocência e austeridade.<sup>56</sup>

A essa experiência ficcional aproximo minhas vivências como homoafetivo, pois o ato da leitura dos escritos de Hilda tem me proporcionado, cada vez mais, colocar minhas experiências em minha teorização crítica. Dessa perspectiva, teorizo conforme Denilson Lopes: “Teatro do desejo eu sigo, rompendo expectativas, colocando cada vez mais a dimensão da experiência no ato crítico”.<sup>57</sup>

Tal citação de Lopes faz parte do capítulo intitulado “E eu não sou um travesti também?” e em conjunção com a citação de “Rútilo nada” eu pude consolidar a experiência da leitura ficcional e crítica para travestir o meu *bios*. Isso porque em maio de 2015, durante o evento “XVII Encontro Regional dos Estudantes de Letras (EREL)”, após apresentar um mini-curso sobre crítica biográfica, travesti-me literalmente para a famigerada e tradicional festa que acontece nos eventos de Letras.

Tal festividade tem o morfema “TRANS” que precede a sigla do evento, que no caso é TRANSEREL. Essa comemoração é advinda de ataques a alguns alunos de Letras, por causa de sua sexualidade não heteroafetiva, serve para conscientizar os participantes sobre a homofobia. O fato é que pude materializar a travesti dentro

<sup>56</sup> HILST. *Rútilo nada*, p. 25. (A palavra “friez” é um recurso estilístico próprio da autora).

<sup>57</sup> LOPES. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, p. 72.

de mim sob o nome de Stella Extravaganza <sup>58</sup>. O que era fruto de leituras e de um esboço escrito e guardado em um caderno, tomou uma forma feminina, libertando, de certa forma, uma alma, se a tivesse, travesti que, de acordo com Lopes, “Sempre senti que, se eu tivesse uma alma, ela seria travesti”. <sup>59</sup>

Stela também é a primeira palavra do primeiro poema publicado por Hilda em *Presságio* (1950). Este livro foi reunido, por Alcir Pécora, junto aos outros dois que o sucederam, no livro *Baladas* (2003). Os primeiros versos me afetaram <sup>60</sup> de uma maneira muito forte, pois pude, mais uma vez, experimentar a leitura como um gesto de meu corpo. A vida e a experiência extrapolaram a leitura e colocaram no tempo a *drag queen* que criei para mim: “Stela, me perguntaram/ se permaneces no tempo”. <sup>61</sup>

Seguindo esse pensamento, emprego em meu *bios*, em minhas experiências, o que Lopes apontou acerca das travessias e atravessamentos entre fronteiras dos afetos, da imagem, da sexualidade e do jogo da pluri-versalidade da teorização corporal/afetiva <sup>62</sup>, lida aqui também como se assumir gay e se tornar *drag queen*: “Agora, que a angustiante adolescência e a posterior necessidade de afirmação da homossexualidade vão ficando distantes e é o travesti em mim e seu jogo de máscaras que me constitui, me faz ser o que sou”. <sup>63</sup>

Dessa perspectiva, o exergo de Lopes que abre este subtítulo a respeito das experiências se aproxima do que Walter Mignolo chama de sensibilidades locais,

---

<sup>58</sup> Elegi o nome em razão de duas teorizações: em alusão à personagem Stella – alter-ego do Edu (que possui o mesmo apelido que eu – do livro *Stella Manhattan* (1985), de Silviano Santiago; e à Casa Xtravaganza, irmandade constituída por gays/drag queens e exibida no documentário *Paris is burning* (1990), de Jennie Livingston.

<sup>59</sup> LOPES. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, p. 69.

<sup>60</sup> Logo mais tratarei o termo com mais atenção e de forma mais sistemática.

<sup>61</sup> HILST. *Presságio*, p. 19.

<sup>62</sup> Defino a teorização corporal/afetiva como a forma de produção ou como a prática que se dá com e através do corpo, não se restringindo a registros escritos e/ou documentais, mas do uso do corpo como a produção de novas significações para o conhecimento humano.

<sup>63</sup> LOPES. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, p. 69.

aposta na terceira epígrafe, já que ambas configuram um âmbito específico que engloba desde as esferas mais particulares, como a percepção que faz parte da subjetividade, até as mais coletivas, como os discursos sociais e suas inúmeras instituições.

Ambos os autores concordam, portanto, que esses dois elementos inerentes à vida não são fixos, mas dependem da inter-relação entre biolócus e meio social que sofrem transformações a todo o momento. Permitam-me, então, avançar o assunto trazendo uma vez mais algumas considerações de Denilson Lopes a respeito do conceito:

A experiência tem por função retirar o sujeito de si mesmo, de fazer com que ele não seja mais o mesmo. A experiência revela e oculta, tem espaços de luz e de sombras. A experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente transmitida, ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças.<sup>64</sup>

Lopes evidencia que as experiências podem ser tomadas como uma experiência fronteira, tanto no sentido biolocal, quanto à semântica teórica erigida pelos sujeitos distribuídos em diferentes locais. Os críticos fronteiros insistem na ideia de que o saber pode emergir de qualquer lugar e de qualquer sujeito, ao mesmo tempo em que há uma afinidade muito próxima entre o corpo, a localização e a produção de conhecimento.

O termo “crítico fronteiro” aqui é entendido também em sentido metafórico, uma vez que ao não se enquadrar em uma “norma” sexual e performática, refiro-me à *drag queen* em meu caso, ou de qualquer outra natureza que se configure como a enquadrada na política de identidade da qual já tratei. Ser homoafetivo e ser *drag queen*, de certa forma, aumentam o grau de fronteiro à medida que está fora da política de identidade, conforme Mignolo, Souza e outros críticos da fronteira que já preconizaram essa minha afirmação.

---

<sup>64</sup> LOPES. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, p. 254.

O estudioso argentino pondera uma vez mais que as políticas “[...] do local geográfico demonstram a proeminência emocional (étnica, nacional, cosmopolita, sexual, de classe) da agência humana ao construir teorias, pelo menos nas ciências humanas e nas humanidades”.<sup>65</sup>

O conhecimento, para Mignolo, é produto da vida, das emoções e dos afetos que os sujeitos têm em conformidade com o lugar a partir de onde teorizam, seja por meio de registros, seja por meio de ações com o corpo. Mais uma vez, toco na questão da homoafetividade como fator indispensável para discutir as experiências e sensibilidades atreladas à constituição de saberes.

Muito antes de publicar *Rútilo nada*, Hilda lançou o conto “Lucas, Naim”, presente no livro *Ficções* (1977), que também tem como temática o envolvimento afetivo entre dois homens de idades diferentes: Lucas, o preceptor, e Naim, o jovem. A situação homoafetiva faz Lucas perceber a dupla torção entre vida, que tomo aqui, de um lado sendo o afeto e, de outro, o conhecimento:

[...] e quase ilustre e fundamentalmente viril, velho-Lucas-uiril, sugado para um vórtice de carne, perguntando-se a cada madrugada que luz é que vê na tua tola e tosca quase adolescência, luz de carne, isso, e um invisível, feito de mim mesmo, sobreponho em ti meus longos resultados, penso que és um, soberbo Naim, belo, mais minhas dores, mais meu estofamento almico, meu esticado tenso, e uma dupla torção, vida e conhecimento.<sup>66</sup>

Lopes, nesse sentido, reafirma que as escritas de si aferem as experiências idiossincráticas dos sujeitos, pois “[...] a crítica autobiográfica não deve ser condescendente, deve traduzir a força e a fragilidade de uma experiência”.<sup>67</sup>

Seguindo esse pensamento, Souza, no ensaio “Nem samba nem rumba”, faz uma pesquisa em torno do *bios* de Carmen Miranda des-locado em terras norte-americanas, ressaltando a política de aproximação/ controle dos Estados Unidos sobre o resto das Américas que falam línguas hispânicas e ameríndias, criando,

<sup>65</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 264.

<sup>66</sup> HILST. *Ficções*, p. 27-28.

<sup>67</sup> LOPES. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, p. 258.

assim, uma imagem homogeneizada e subalterna da América Latina, ao mesmo tempo, e por isso mesmo, reforçando a supremacia das teorias advindas do norte e a subalternização do sul, geralmente vista como mero objeto. O corpo de Carmen foi utilizado como objeto unilateral para servir à “Política da Boa Vizinhança” instaurada pelos Estados Unidos.

Nota-se, entre outras coisas, a questão de gênero de Carmen Miranda, que é muito importante em minha pesquisa porque a experiência feminina de Hilda trouxe-lhe um traço subalternizador, especialmente ao transformar seu projeto intelectual radicalmente, com a publicação da “Tetralogia obscena”, pois se viu ignorada pela crítica e por alguns amigos, quando já havia uma vasta tradição da literatura erótica escrita quase que unicamente por homens.

Quando Hilda Hilst escreveu seu primeiro livro obsceno (ou pornográfico, conforme a classificação da crítica), *O caderno rosa de Lori Lamby*, a crítica literária não recebeu muito bem seu texto. Nota-se aí a política de identidade racializadora em conflito com o fato de uma mulher produzir um conteúdo que era e ainda é escrito quase que exclusivamente por homens, como Jean Genet, D. H. Lawrence e Georges Bataille, por exemplo.

Em entrevista à TV Cultura, Hilda Hilst é questionada se a uma mulher é permitido escrever pornografia no Brasil, local subalterno, ao que a autora responde: “Não, não é permitido. Tanto é que estão dizendo que eu estou louca”<sup>68</sup>. A experiência feminina da autora se impôs como um empecilho, já que a identidade em política lhe foi negada pelo Estado e pela crítica, meios que classificam como inferior àquilo que foge do primado patriarcal e heterossexual. Assim, Souza esclarece:

---

<sup>68</sup> HILST. Entrevista TV Cultura, s. p.

A discussão sobre as diferenças entre norte e sul incide igualmente na questão teórica, levando-se em conta que a produção de teorias – vinculada ideologicamente a um pensamento abstrato e à racionalidade objetiva – teria lugar nos países mais desenvolvidos, localizando-se a prática dessas teorias nos países periféricos, dotados de irracionalidade e subordinados ao saber produzido nas metrópoles. A imagem utilizada recai no símbolo feminino, que, associado ao discurso corporal e à sensibilidade, opõe-se ao discurso masculino, à racionalidade, concentrado na cabeça, na parte superior do corpo.<sup>69</sup>

A oposição epistemológica e local, além da de gênero, reforça os binarismos e as dicotomias instituídas pelas teorias provindas acima da linha do Equador. O corpo (experiência) e a sensibilidade são associados pelas teorias do norte do globo, como sendo inferior, por ser considerada feminina, austral e terceiro-mundista. O Norte, por outro lado, é tido como pertencente à racionalidade, convencionalmente, ditada por uma lógica global que é, portanto, masculina, racional e setentrional.

Questões de gênero e do feminismo, enquanto formas de conhecimento, rasuram a ordem do pensamento racional e moderno por questionar a validade do pensamento teorizado pelas políticas de identidade que, em sua maioria, são patriarcais e preconceituosas por negar o agenciamento epistemológico e geopolítico às mulheres e aos homoafetivos. Dessa perspectiva, Walter Mignolo apresenta uma visão de que o conhecimento (teorizado majoritariamente por homens) age como um meio de subalternizar as mulheres:

A introdução do gênero e do feminismo nos estudos culturais coloniais confirma a ruptura epistemológica que está sendo encenada pela teorização pós-colonial em pelo menos duas direções diferentes e complementares: uma, pela descoberta das cumplicidades entre a modernidade e a violência da razão e pela recuperação das qualidades secundárias suprimidas do domínio do conhecimento; a outra, pela abertura à esfera pública do trabalho e do empreendimento acadêmico [...].<sup>70</sup>

Essas direções apontadas por Mignolo indicam que a violência praticada contra as mulheres provém das formas de conhecimento teorizadas não por elas, mas pela razão da modernidade, isto é, sob a ótica masculina. Por outro lado, ao

<sup>69</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 157.

<sup>70</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 180.

introduzir a questão da mulher nos discursos culturais pós-coloniais, lido aqui como fronteiroço, há a emergência de uma nova razão praticada acerca de e por mulheres. A dificuldade encontrada por Hilda ao lançar a tetralogia pornográfica se deu mais pela condição de gênero da autora (pelo seu *bios*) do que pelo conteúdo obsceno e polêmico dos livros que compõem a *Tetralogia*.

Assim como Eneida Maria de Souza, o crítico Silviano Santiago, no ensaio “O homossexual astucioso: primeiras – e necessariamente apressadas – anotações” presente na obra *O cosmopolitismo do pobre*, expõe uma de suas experiências ao participar de congressos e eventos na parte superior do globo e de certa “exigência” por parte daqueles críticos lá alocados ao questionarem de que modo a crítica brasileira produz subsídios para a crítica hegemônica, universal.

Santiago percebe, desse modo, que as teorias e os teóricos que produzem e salientam a epistemologia moderna dão força aos projetos que se tornam globais estão suprimindo aquelas teorizações que são engendradas na parte sul do planeta, isto é, as histórias locais que são enfraquecidas, ou suplantadas, pelos projetos globais:

1. Costuma-se perguntar ao intelectual brasileiro, quando em viagem aos países metropolitanos, em que a produção cultural do Brasil contribuiu, ou pode chegar a contribuir para essa, ou aquela teoria crítica. É um modo de salientar não só o caráter periférico da produção cultural no país (e, por consequência, do intelectual que a representa), como também a condição subalterna da *experiência* brasileira e, ainda, a ignorância sobre a *especificidade histórica* da nossa cultura nacional na atualidade no Ocidente letrado. Periférico, subalterno e particular correspondem semanticamente ao *enunciado* da pergunta cosmopolita sobre o *valor* da cultura brasileira e se opõem, respectivamente, a metropolitano, superior e universal, fatos da *enunciação*.<sup>71</sup>

A fala de Silviano, ao evidenciar sua experiência periférica, biolocal, indica também as suas sensibilidades fronteiriças não só como intelectual de fora do eixo, mas como homossexual. Estas, ora se aproximam ora se distanciam das

<sup>71</sup> SANTIAGO. *O cosmopolitismo do pobre*, p. 193. (Grifo meu).

experiências as quais tratei até o momento. Aqui a noção de biolocus, a qual assinalei anteriormente, é retomada na medida em que é imprescindível para entender as sensibilidades locais e biográficas, pois elas são constituídas pelo *bios* e pelo locus.

O crítico brasileiro, ao expor suas experiências periféricas em local metropolitano, está imbuído de uma sensibilidade que advém de seu biolocus. Nesse sentido, Walter Mignolo esclarece que o contato do corpo, isto é, da experiência do *bios* do intelectual com o locus a partir do qual ele enuncia, propicia diversas formas de produção de conhecimento. Desse convívio, manifesta-se uma impressão, um traço, um vestígio no corpo daquele que produz saber. É partindo desse pensamento que Mignolo assinala:

Só estou dizendo que a produção do conhecimento é inseparável das sensibilidades do local geostórico e que os locais históricos, no mundo colonial/ moderno, foram moldados pela colonialidade do poder. A pesquisa, as teorias itinerantes, os acadêmicos sedentários e os errantes, no Primeiro ou no Terceiro Mundo, não podem evitar as marcas inscritas em seus corpos pela colonialidade do poder que, em última análise, orientam sua reflexão.<sup>72</sup>

Não apenas o lugar enquanto espaço histórico e coletivo é levado em conta para constituir as sensibilidades, sob a perspectiva do crítico argentino, mas também particularidades próprias que as pessoas carregam consigo para onde quer que seja, tal como a culinária, como temos aqui a sopa paraguaia, a fauna e flora, os aromas e todas essas especificidades que são traçadas na vida das pessoas que ocupam determinados locais:

Como revelam acontecimentos posteriores à divisão da Índia, da Irlanda e da ex-Iugoslávia, as sensibilidades dos locais geostóricos relacionam-se com um sentido de territorialidade (que nunca se perde – e não deve ser confundido com “identidade nacional” – tanto no exílio quanto em uma sensibilidade cosmopolita) e inclui a língua, o alimento, os odores, a paisagem, o clima e todos esses signos básicos que ligam o corpo a um ou diversos lugares.<sup>73</sup>

<sup>72</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos Globais*, p. 256.

<sup>73</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos Globais*, p. 264.

Mignolo chama a atenção para não incorrer no erro de confundir as sensibilidades locais com as marcas nacionais: “Mais uma vez, as sensibilidades dos locais geoistóricos não são traços essenciais das identidades nacionais: as identidades nacionais são apenas um tipo histórico de sensibilidade”.<sup>74</sup> Já Nolasco, em *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza*, fala sobre as sensibilidades biográficas: “Essa minha prática auto-reflexiva e crítica na academia deve priorizar as sensibilidades biográficas e a experiência de ambos (sujeitos e produção cultural).”<sup>75</sup>

Desse prisma, as sensibilidades locais, de Mignolo, e as sensibilidades biográficas, das quais fala Nolasco, estão, na verdade, fundidas no que eu chamo de sensibilidades biolocais que marcam a subjetividade e o lócus em seus distintos desdobramentos e não se restringem apenas ao campo da teoria e que é, entretanto, uma teorização pós-colonial (ou fronteiriça, conforme venho insistindo), uma maneira de prática de conhecimento, tal como Lopes indica: “As narrativas, mesmo escritas em primeira pessoa, são recriações, interpretações, incluem as fragilidades das alterações por que passamos. Não é uma teoria, é uma prática de lidar com as diferenças”.<sup>76</sup>

As sensibilidades locais (MIGNOLO, 2003) e as sensibilidades biográficas (NOLASCO, 2013), que nomeio aqui de sensibilidades biolocais, fazem compreender tanto o espaço quanto a vida na fronteira, e tudo que advém dessa relação: a política, o conhecimento, a cultura, a sociedade, as distintas subjetividades que se reconfiguram constantemente.

---

<sup>74</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos Globais*, p. 264.

<sup>75</sup> NOLASCO. *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza*, p. 116.

<sup>76</sup> LOPES. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, p. 249.

Por isso, não posso pensar a vida/obra de Hilda Hilst de outro lugar, já que as sensibilidades biolocais são essenciais e particulares e também porque as minhas experiências estão entranhadas na fronteira-sul. Diante disso, devo repetir que a epistemologia que selecionei para meu estudo sobre a escritora é a crítica biográfica das fronteiras (étnicas, epistemológicas, metafóricas, geopolíticas etc.).

As experiências e as sensibilidades biolocais do crítico da fronteira são a razão para um processo de descolonização das políticas já instauradas pela razão imperial. Pessoas, vidas e corpos estão absorvendo o local e construindo um novo sujeito epistemológico. Em meu caso, ser o homoafetivo constitui uma forma idiossincrática e fronteira de se pensar.

O biolocus, sob a perspectiva da razão subalterna/ fronteira, não se baseia em teorias disciplinadas, mas em teorizações sem disciplina, justamente por considerar o corpo como construtor de saberes que constituem novos sujeitos que pensam a partir de suas sensibilidades e experiências pessoais e baseadas em seu locus enunciativo. É a partir da emergência de um novo sujeito epistemológico que esquadriharei, na próxima seção, a função e a relevância do crítico biográfico fronteiro para a teorização crítica.

## 1.2. ALDEIA É O QUE SOU: a teorização e crítico fronteiriço

Aldeia é o que sou. Aldeã de conceitos.

HILST. *Cantares*, p. 23.

Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não sabe; isso se chama pesquisar. Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de *desaprender* [...].

BARTHES. *Aula*, p. 47.

A partir das experiências e sensibilidades biolocais, aquele que produz saber, metaforiza as vivências de suas leituras e de seu *bios* que são transferidas de uma forma ou de outra para a produção de seu conhecimento.

Roland Barthes descreve, na epígrafe, o percurso de sua vida intelectual até o momento de ocupar a cadeira do Colégio de França em sua Aula Inaugural. Ao encontro dessa assertiva e pensando em outro livro do autor, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o qual ele, numa foto de infância, diz dar seus primeiros passos quando Proust terminava *Em busca do tempo perdido*, pratico esta mesma encenação, a qual desenvolverei sob o nome de biovarismo, a seguir.

Não posso comparar minhas experiências e sensibilidades com as de Barthes, principalmente em se tratando de uma longa carreira, ao passo que a minha está apenas iniciando, de modo também que já marquei meu biolocus que não é o mesmo do autor francês <sup>77</sup>, mas posso traçar alguma aproximação em razão da uma política específica da crítica biográfica fronteiriça: “[...] é possível estabelecer laços de amizade entre os autores [...]”. <sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Aqui cabe mencionar uma característica fronteiriça de Barthes: sua homoafetividade que o faz se aproximar de mim. Essa temática está exposta no livro *Incidentales*.

<sup>78</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 111.

Essa proposição será mais bem desenvolvida no segundo capítulo e se dá com como um meio do aprender a desaprender, sobretudo no que concerne ao posicionamento explícito do crítico em suas práticas teóricas.

O fazer epistemológico que preconizo é baseado, como já mencionei, em teorizações fronteiriças e/ou atravessado pela noção de transculturação desenvolvida por Walter Mignolo. Este explicita que algumas teorias são itinerantes, isto é, “[...] que as teorias viajam, e, quando chegam aos lugares, são transformadas, transculturadas”.<sup>79</sup>

Mas a problemática que envolve a transculturação é levantada por Mignolo por meio de um questionamento: “Mas o que acontece quando as teorias viajam através da diferença colonial?”<sup>80</sup> A partir dessa pergunta, traçarei um pequeno percurso para elucidar as particularidades em torno dos conceitos de pensamento fronteiro e diferença colonial até chegar à transculturação sob a perspectiva de Mignolo, isto é, de uma visada fronteira.

Muitas vezes as teorias viajam de determinados lugares e ao chegarem ao destinatário ainda carregam as marcas de seu local de origem sem se adequarem às particularidades do destino. Há, assim, uma “mcdonaldsção” dos saberes, políticas, línguas, religiões, etc., que impõe apenas UM paradigma para dar conta da diversidade (ou diversalidade) de lugares, pessoas, subjetividades, religiões, etc. O descolonial, de forma contrária, propõe um paradigma outro, termo usado por Mignolo no prefácio da edição castelhana de *Historias locales/ diseños globales*:

“Um paradigma outro” é, em última instância, o pensamento crítico e utópico que se articula em todos aqueles lugares nos quais a extensão imperial/colonial lhe negou a possibilidade de razão, de pensamento e de pensar o futuro. É “um paradigma outro” em última instância porque não pode reduzir-se a um “paradigma mestre”, a um “paradigma novo”, que se auto-apresenta como a nova verdade. A hegemonia de um paradigma outro será

<sup>79</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 240.

<sup>80</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 240.

utópicamente a hegemonia da diversidade, isto é, da diversidade como projeto universal e não como um “novo universal abstrato”.<sup>81</sup>

Um paradigma outro é a *emergência* do pensamento fronteiro ligado pela razão subalterna. A palavra *emergência* (de “emergência do pensamento liminar [fronteiro]”, título do segundo capítulo do livro de Mignolo), conforme nota da tradutora em rodapé, foi grafada por Mignolo da seguinte maneira: *emergenc(y)*, dando o sentido de duas palavras ao mesmo tempo: *emergency* e *emergence*.

A primeira diz respeito à “[...] ocorrência súbita, que exige providências imediatas”<sup>82</sup>; a segunda acepção, *emergence*, indica o ato de emergir, vir à tona. A emergência do pensamento de fronteira, então, evidencia que formas modernas e hegemônicas de pensar estão sendo quebradas por esses discursos que emergem das margens e periferias do mundo. Essa emergência também está atrelada aos objetivos de que fala Mignolo em seu livro, ou seja,

Nossos objetivos são a descolonização e a transformação da rigidez de fronteiras epistêmicas e territórios estabelecidos e controlados pela colonialidade do poder, durante o processo de construção do sistema mundial colonial/moderno.<sup>83</sup>

O pensamento fronteiro articulado por Mignolo nada mais é do que a possibilidade de um discurso outro que se constrói nas e a partir das fronteiras, ao mesmo tempo em que considera as inúmeras histórias locais que foram subalternizadas, abafadas e jamais contadas. A gnose ou o pensamento fronteiro [que na tradução brasileira é denominado de pensamento liminar] que “[...] na

<sup>81</sup> “El “paradigma otro” es, en última instancia, el pensamiento crítico y utopístico que se articula en todos aquellos lugares en los cuales la expansión imperial/colonial le negó la posibilidad de razón, de pensamiento y de pensar el futuro. Es “paradigma otro” en última instancia porque ya no puede reducirse a un “paradigma maestro”, e um “paradigma nuevo” que se autopresente como la “nueva” verdad. La hegemonía de “un paradigma otro” será, utopísticamente, la hegemonia de la diversidad, esto es, “de la diversidad como proyecto universal” y no ya un “nuevo universal abstracta””. (MIGNOLO. Prefacio a la edición castellana “Un paradigma otro”: colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico, p. 20). (Tradução minha).

<sup>82</sup> OLIVEIRA *apud* MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 133.

<sup>83</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 35.

perspectiva da subalternidade, é uma máquina para a descolonização intelectual, e, portanto, para a descolonização política e econômica”.<sup>84</sup>

O pensamento fronteiriço é entendido aqui como uma forma, dentre tantas outras, de se fazer conhecimento em quaisquer *loci* de enunciação, para além dos discursos que os grandes centros engendram e distribuem para o resto do mundo. O pensamento fronteiriço também pode ser compreendido como um pensamento outro, isto é, “[...] ‘um pensamento outro’ é possível quando são levadas em consideração diferentes histórias locais e suas particulares relações de poder”<sup>85</sup>. O trabalho que desenvolvo sobre Hilda leva em conta esse pensamento outro e sua interseção das histórias locais da fronteira.

A descolonização e a ruptura da epistemologia hegemônica só podem ocorrer, sob a perspectiva subalterna, através do pensamento fronteiriço. Costuma-se ler e pensar a história do mundo de forma unilateral e universal. Tal história foi lida assim porque não deixaram as demais histórias locais contarem as outras versões nem deram a possibilidade de pensar de maneira diferente da instituída pelos saberes europeu e norte-americano.

Agora que se percebeu a diferença colonial, entendo a emergência desse pensamento fronteiriço. A razão da fronteira reclama seu lugar e quer contar a sua versão pluritópica e pluriversal [se contrapondo ao monotópico e universal] de minhas/nossas histórias locais fronteiriças. A diferença colonial é de suma importância para compreender a interseção entre local e teorização:

[...] a geopolítica do conhecimento torna-se um conceito poderoso para evitar a crítica eurocêntrica do eurocentrismo e para legitimar as epistemologias liminares [fronteiriças] que emergem das feridas das histórias, memórias e experiências coloniais. A modernidade, repito, leva nos ombros o pesado fardo e responsabilidade da colonialidade. A crítica moderna da modernidade (a pós-modernidade) é uma prática necessária, mas que termina onde começam as diferenças coloniais. *As diferenças*

<sup>84</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 76.

<sup>85</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 103.

*coloniais do planeta são a morada onde habita a epistemologia liminar [fronteira].*<sup>86</sup>

A diferença colonial foi e ainda é a ideia mais difícil para eu entender. Creio que isso se deve ao fato de ela ser muito “escorregadia”, totalmente fora dos padrões que fecham os conceitos, tornando-os fixos e eternos. Não é o que acontece em se tratando da diferença colonial. Tal conceito é uma fratura dentro dos discursos hegemônicos e só pode ser percebida em determinados contextos, tal como a epígrafe sugere. A última frase da citação, que eu grafiei em itálico, soa-me quase como poesia, já que foi a partir dela que eu pude finalmente começar a entender a noção de diferença colonial.

Para compreender a complexidade da diferença colonial, trago uma citação de Hugo Achugar que não necessariamente a discute, mas apresenta outros conceitos, com os quais eu, inclusive, já trabalhei e que auxiliam no seu entendimento. Para o crítico uruguaio, na esteira de Mignolo, as histórias locais podem não ser a mesma para duas pessoas de uma mesma comunidade. Acredito que o ranço ocidental interfere muito no modo como uma pessoa percebe o mundo, ou seja, como o seu imaginário sobre o mundo está cristalizado em sua mente. Achugar diz que:

[...] não necessariamente implicam que as histórias locais sejam as mesmas para todo o mundo, inclusive nas “margens” ou nas “periferias”. A “história local” de um sujeito não é a mesma “história local” de outro, mesmo que ambos pertençam a mesma comunidade; ou dito de outra forma, não somente se produz em função de uma “história local”, como também em função do “posicionamento” – os interesses locais e “concretos” – dentro das ditas histórias locais.<sup>87</sup>

Uma pessoa pode ou não perceber a diferença colonial a partir da aparelhagem de seu imaginário. Se o imaginário da pessoa estiver arraigado em projetos globais, ela certamente não tomará consciência da diferença colonial.

<sup>86</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 66. (Grifo meu)

<sup>87</sup> ACHUGAR. *Planetas sem boca*, p. 29.

Mas se outra pessoa perceber a sua condição subalterna, a geopolítica de seu lócus de enunciação e a emergência de suas histórias locais, ela pode perceber a diferença colonial e, assim, um modo de romper com a epistemologia ocidental e, portanto, hegemônica, racial, patriarcal. É nesse sentido que: “A diferença colonial cria condições para situações dialógicas nas quais se encena, do ponto de vista subalterno, uma enunciação fraturada, como reação ao discurso e à perspectiva hegemônica.”<sup>88</sup>

Alguns conceitos são transculturados sem que se leve em avaliação o pensamento fronteiriço e a diferença colonial, ambos importantes para a compreensão do conceito de transculturação adotado por Mignolo, sobretudo porque ele percebe tal noção sob a perspectiva das histórias locais das fronteiras geopolíticas e epistêmicas:

*A transculturação, em outras palavras, poderia ser concebida como um tipo especial de pensamento liminar [fronteiriço], e o pensamento liminar [fronteiriço], dentro de minha argumentação, é a necessidade básica da epistemologia subalterna e da reflexão que ultrapasse as dicotomias produzidas pelo “ocidentalismo” como o imaginário dominante no sistema mundial colonial/moderno.*<sup>89</sup>

A transculturação, pois, é um modo de trabalhar com conceitos itinerantes, mas sob a ótica do pensamento fronteiriço, isto é, da teorização fronteiriça. Quando recorro a uma ideia vinda de fora das fronteiras (geopolíticas, conceituais ou epistemológicas), o faço com a consciência dessa transculturação para melhor realocá-la em meu lócus de enunciação e em concordância com as histórias locais de minha fronteira.

A teorização biográfico-fronteiriça em torno da teoria e da ficção torna possível, no entender da epistemologia da fronteira, uma prática em que o crítico pode articular vários níveis de leitura: “As relações teórico-ficcionais entre obra e

---

<sup>88</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 11.

<sup>89</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 286.

vida resultam no desejo de melhor entender e demonstrar o nível de leitura do crítico”<sup>90</sup>. Uma dessas práticas consiste no posicionamento do crítico frente às suas ações teóricas.

Partindo dessa proposição, a próxima subdivisão deste trabalho se desenvolverá em torno das minhas experiências e sensibilidades locais, mas poderia se aplicar a qualquer crítico fronteiro, e do caminho que percorro da fronteira-sul para a Casa do Sol, residência que Hilda construiu para abandonar a vida agitada de socialite e se dedicar com mais atenção à prática de escrever.

### 1.2.1. **TU NÃO TE MOVES DE TI: a inscrição do crítico**

Pra onde vão os trens meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também pra lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti.

HILST. *Tu não te moves de ti*, p. 09.

O grau de distanciamento entre bio e grafia reside na configuração do sujeito como personagem, seja ele escritor ou crítico.

SOUZA. In: Prefácio. BESSA-OLIVEIRA *Clarice Lispector pintora*, p. 33.

No “Prefácio” do livro *Clarice Lispector Pintora* (2014), de Marcos Antônio Bessa-Oliveira, Eneida Maria de Souza alerta para o fato de que os sujeitos comprometidos com o exercício de crítica biográfica (o autor que é estudado e o pesquisador que o estuda) não se limitam a personagens, mas, antes, colocam em jogo as suas experiências que não cabem apenas no papel. É preciso, nesse sentido, uma “boa distância”, pois é a “[...] política da ‘boa distância’ que vai permitir

---

<sup>90</sup> SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 21.

à crítica biográfica estabelecer relações de fundo metafóricas entre autores e obras, por exemplo”.<sup>91</sup>

Elegi como título desta seção e como epígrafe o “Tu não te moves de ti” para indicar que eu, como crítico biográfico fronteiriço, carrego a fronteira dentro de mim. Ou seja, em qualquer lugar que eu for, tal como o trem da epígrafe, a fronteira ainda me habitará, estarei atravessado por ela ao transpô-la, seja geograficamente ou me inscrevendo em minhas teorizações. Ao introduzir as paisagens da fronteira dentro deste trabalho, estou exprimindo que eu, crítico da fronteira, carrego a diferença colonial fronteiriça:

A diferença colonial do homem que vive na fronteira é que ele sente a fronteira no próprio corpo. De modo que ela está incrustada em seu corpo, em sua língua, em seu pensamento, em seu modo de produzir conhecimento.<sup>92</sup>

Na seção anterior, discorri acerca da ideia transculturação para, neste momento, explorar as paisagens fronteiriças que me atravessam e, por isso mesmo, atravessam também o meu discurso crítico. A respeito das paisagens transculturais, Denilson Lopes, no ensaio “Notas sobre a crítica e paisagens transculturais,” de *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: crítica contemporânea* (2010), explicita que:

Ao pensarmos, portanto, em uma paisagem (em minha tradução) transcultural, não estamos mais nos colocando no espaço engajado do terceiromundismo [embora para minha discussão ela ainda é pertinente, especialmente a forma como Mignolo a trata (Cf. nota)], como desenvolvido notadamente nos anos 60, mas procurar transversalidades que atravessem diferentes países e culturas, sem ignorar as desigualdades nas relações de poder mas procurando responder primeiro a uma configuração pós-colonial [fronteiriça].<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> NOLASCO. Políticas da crítica biográfica, p. 49.

<sup>92</sup> NOLASCO. *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza*, p. 134.

<sup>93</sup> LOPES. Notas sobre a crítica e paisagens transculturais, p. 22.

Afirmo que os estudos de área (discussão entre Primeiro, Segundo e Terceiros Mundos) são importantes para o meu argumento dentro desta dissertação porque, segundo Mignolo, em nota de rodapé presente no segundo capítulo de seu livro, “Disseram-me uma ou duas vezes que não deveria falar de Primeiro, Segundo e Terceiro Mundos porque tais entidades nunca existiram. Gostaria de salientar que não estou falando sobre a entidade, mas sobre a divisão conceitual do mundo, que,

Ponderar sobre as paisagens transculturais fronteiriças é questionar não apenas a teoria vinda dos centros do poder e do conhecimento, mas a posição do crítico em relação a esse conhecimento. É dessa forma que Lopes, ainda no ensaio já citado, questiona aquele que não relaciona seu lugar de fala com a teoria que elege para erigir sua reflexão: “[...] o crítico não problematiza seu lugar de fala, sua condição periférica, se colocando no espaço puro da teoria”.<sup>94</sup>

Lopes também afirma que os críticos, por não indagarem seu lócus de enunciação, estão reforçando uma “[...] forma de não questionar teórica nem analiticamente os debates dos centros hegemônicos do saber, colocando-nos como servis comentadores, divulgadores e epígonos”.<sup>95</sup> De acordo com essa proposição, vale lembrar que estou lidando com dois *loci* de enunciação diferentes: a fronteira-sul e a Casa do Sol, moradia em que viveu Hilda a maior parte da vida.

Como metáfora para aproximar essas duas paisagens fronteiriças, exploro a imagem das cores desses dois locais. A terra vermelha da fronteira-sul e as paredes rosadas da Casa do Sol desenham os matizes do pôr do sol e sinalizam para mim, enquanto crítico, uma condição que atravessa as fronteiras epistemológicas ocidentais.

A primeira imagem foi retirada do filme sul-mato-grossense *Terra Vermelha* (2008), de Marco Bechis, e com ela quero retratar não apenas a cor da terra da fronteira, mas a metáfora rubra evidencia a etnia dos indígenas Guarani-Kaiowá e o conflito pelo direito a terra:

---

como tal, existiu e continua existindo, mesmo que a configuração do mundo já não seja a mesma que originou a classificação”. MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 162.

<sup>94</sup> LOPES. Notas sobre a crítica e paisagens transculturais, p. 24.

<sup>95</sup> LOPES. Notas sobre a crítica e paisagens transculturais, p. 24.



Figura 01: Quadro do filme *Terra Vermelha*.  
Fonte: BECHIS. *Terra Vermelha*.

Já a segunda imagem é mais pacífica por demonstrar o espaço que Hilda idealizou e construiu para realizar o trabalho de sua vida, ao se dedicar exclusivamente à escrita. Com as duas imagens pretendo evidenciar o percurso e o trânsito entre esses dois lugares fronteiriços que imprimem em mim os contornos de meu *bios*:

A experiência, ou posição, na qual se encontra o crítico subalterno, ao mesmo tempo em que desenha o contorno de seu bios, também permite a inscrição da teorização pós-ocidental como uma "teorização bárbara" (selvagem, periférica, fronteriza).<sup>96</sup>

Mais uma vez conduzo meu raciocínio afetivo para o campo da experiência no intuito de salientar minha postura fronteiriça. Desse prisma, a transculturação dos conceitos e as paisagens transculturais eu as inicio, metafórica e epistemologicamente, a partir da primeira imagem, ou seja, da teorização fronteiriça revelada pela especificidade local para ler, sob a égide das experiências e sensibilidades biolocais fronteiriças, esta segunda imagem:

<sup>96</sup> NOLASCO. *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza*, p. 115.



Figura 02: Pátio da Casa do Sol.  
Fonte: ANGELFIRE.COM/RI/CASADOSOL/GALERIA4.HTML.

A “Casa”, com iniciais em maiúsculas, se manifesta em vários poemas que a autora escreveu. Dentre eles se destaca o XXIII poema de *Cantares de perda e predileção*, no qual o sítio róseo é mencionado: “Amo-te, meu ódio-amor/ Animal-Vida. / És caça e perseguidor/ E recriaste a Poesia/ Na minha Casa.”<sup>97</sup>

A indicação, nesse mesmo livro, do local em que o livro foi produzido consta: “*Casa do Sol, 12/12/1981 a 5/11/1982*”<sup>98</sup>, o que assevera a importância da localização para a produção de Hilda e para a minha inscrição dentro de meu discurso, já que a Casa é também uma entidade material que abriga as memórias das experiências da escritora e seu arquivo.

Na edição mais recente de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, mais especificamente na seção *Dez chamamentos ao amigo*, há uma passagem em que um rosto é visto em cada canto da Casa. Altero um pouco o sentido do poema para situá-lo de mim para Hilda, pois vejo o seu rosto nos espaços da Casa e da fronteira também: “Em cada canto da Casa/ Evidência veemente/ Do teu rosto.”<sup>99</sup>

Essa metáfora da coloração desses locais lindos que transito (metafórica e literalmente) traz a teorização que carrego da fronteira e a inscrevo em meu modo

<sup>97</sup> HILST. *Cantares*, p. 56.

<sup>98</sup> HILST. *Cantares*, p. 107.

<sup>99</sup> HILST. *Dez chamamentos ao amigo*, p. 20.

de refletir. A respeito disso, Nolasco busca na etimologia da palavra “ocidente” uma forma de certificar o meu traço fronteiriço (pós-ocidental – para além do ocidente, ou melhor, que transcende as teorias ocidentais) que partilha da morada que é a fronteira-sul:

Se a palavra ‘ocidente’ etimologicamente e culturalmente significa ‘o lugar onde o sol se põe’ (*Teorias sin disciplina*), então o lugar *fronterizo* no qual me situo só autentica a minha condição de viver na borda de fora (do mundo ocidental).<sup>100</sup>

Insisto que a inscrição do *bios* do crítico em suas práticas discursivas depende das paisagens fronteiriças do lócus geoistórico, sobretudo por exumar histórias locais que foram sequestradas pelas teorias itinerantes vindas dos grandes centros do conhecimento:

Tais paisagens *fronterizas* são relevantes em minha discussão porque quero entender que elas, a seu modo, lembram histórias locais e memórias locais subalternas que caíram no esquecimento por conta ou de memórias estatais ou de memórias itinerantes vindas dos grandes centros, ou até devido à importação de teorias críticas sobre memória que quase sempre, para não dizer sempre, não levou em consideração as especificidades geoistóricas e geopolíticas das memórias subalternas.<sup>101</sup>

É de acordo com a inscrição biográfica do crítico fronteiriço que a teorização articulada na fronteira se aproxima da crítica biográfica teorizada por Eneida Maria de Souza, em que o sujeito também “[...] se inscreve como ator do discurso”<sup>102</sup>, reforçando o conceito de biólócus, isto é, a imbricação entre o lugar *de onde* e *a partir* do qual se fala e também do sujeito crítico que irrompe dali, com suas experiências e sensibilidades transpostas em teorização, além de ressaltar o caráter de encenação dos sujeitos incluídos na pesquisa.

Edgar César Nolasco problematiza os laços criados entre a vida daquele da qual se estuda/ especula com *bios* do estudioso que procura conhecer uma vida que, de início, lhe é alheia: “O campo do *bios*, ou melhor, da crítica biográfica, é

<sup>100</sup> NOLASCO. *Perto do coração selvaje da crítica fronteriza*, p. 133-134.

<sup>101</sup> NOLASCO. *Perto do coração selvaje da crítica fronteriza*, p. 135.

<sup>102</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 103.

regido por um saber biográfico resultante da interrelação entre vida, obra e cultura, tanto do sujeito analisando (escritor, artista, intelectual) quanto do analista (crítico, intelectual).”<sup>103</sup>

Vale ressaltar, diante dessa afirmação, que o campo da crítica biográfica não se reduz unicamente à natureza biográfica inter-subjetiva, ou seja, há a expansão ou a diluição das fronteiras das teorizações as quais articulo: as experiências e sensibilidades biolocais constituem parte da política da crítica biográfica fronteira em que vidas e locais passam a se integrar mutuamente. Desse prisma, em “Nem samba nem rumba” de *Crítica cult*, Eneida Maria de Souza explicita que:

O esforço de abrir novas janelas para a abertura da ficcionalização das fábulas identitárias e de repensá-las segundo interesses locais e globais requer posições mais decisivas e contundentes. Nos discursos pós-colonialistas – e que se confundem em muitos casos com o discurso latino-americano –, percebe-se a exigência de o sujeito de se posicionar não só como membro de um grupo, mas ainda como uma enunciação particularizada.<sup>104</sup>

A enunciação de que fala Souza não se restringe apenas ao plano da teoria, espécie de mercadoria. É uma teorização que requer um modo prático de se posicionar dentro e fora das academias:

A manifestação de subjetividades no discurso crítico atinge relevância para o debate pós-colonialista, por se tratar da conjunção entre teoria e prática do desejo de expressão enunciativa com vistas à representação de lugares que se impõem na sua natureza intermediária e paradoxal.<sup>105</sup>

Ao combinar teoria e prática, Souza descoloniza a crítica ao professar os discursos latino-americanos, com ênfase ao que Walter Mignolo expôs sobre a desobediência epistêmica, pois o “Pensamento descolonial significa também o fazer descolonial, já que a distinção moderna entre teoria e prática não se aplica quando você entra no campo do pensamento da fronteira e nos projetos descoloniais”<sup>106</sup>. De modo semelhante, a teorização crítica se confunde com a autobiografia do crítico,

<sup>103</sup> NOLASCO. Políticas da crítica biográfica, p. 36.

<sup>104</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 155.

<sup>105</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 155.

<sup>106</sup> MIGNOLO. Desobediência epistêmica, p. 290-291.

quando ele inscreve as experiências da vida no papel. Segundo Ricardo Piglia, em *O laboratório do escritor*:

Quanto à crítica, penso que é uma das formas modernas de autobiografia. A pessoa escreve sua vida quando pensa estar escrevendo as suas leituras. Não é o contrário do Quixote? O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê. A crítica é uma forma pós-freudiana de autobiografia. Uma autobiografia ideológica, teórica, política e cultural. E digo autobiografia porque toda crítica se escreve a partir de uma posição concreta.<sup>107</sup>

A inscrição do crítico, desse modo, está atravessada, assim como eu estou atravessado, pela emergência de uma política da subjetividade que já discuti anteriormente. Enquanto uso a primeira pessoa do singular em meu discurso, estou, na verdade, e ao mesmo tempo, imprimindo um método de crítica biográfica que é ao invés de apagar ou escamotear o sujeito, evidenciá-lo.

O sujeito da crítica costuma estar disfarçado pelo método (às vezes o sujeito é o método), mas sempre está presente, e reconstruir sua história e seu lugar é o melhor modo de ler a crítica. A partir de onde se critica? A partir de que concepção de literatura? A crítica sempre fala disso.<sup>108</sup>

Como esclarece Piglia, o crítico constrói sua história de vida valendo-se de um método biográfico para se introduzir em seu discurso. Ao fazer uma crítica de Hilda Hilst, estou, da mesma forma, inscrevendo as minhas experiências e sensibilidades biolocalis críticas.

O que estou tentando dizer é que o crítico/ eu mesmo sai(o) da sombra do texto, de sua própria morte enquanto autor, para posicionar o seu (meu) *bios* em suas/minhas práticas teóricas. Esse meu posicionamento também se encontra na próxima seção que visa mostrar a relação do *bios* de Hilda com o meu.

### 1.2.2. DO AMOR: relações transferenciais

Que este amor não me cegue nem me siga.

<sup>107</sup> PIGLIA. *O laboratório do escritor*, p. 70-71.

<sup>108</sup> PIGLIA. *O laboratório do escritor*, p. 70-71.

HILST. *Cantares do sem nome e de partidas*, poema I.

Penso, às vezes, num leitor ideal, no “meu leitor”. Porque imagino que ele é mais ou menos como eu. Fico contente que seja assim: as pessoas que amam o meu trabalho são poucas, mas, também, amam tanto, de maneira tão fervorosa que até me assusta. É pouca gente, mas desesperadamente amorosa.

HILST. *Fico besta quando me entendem*, p. 133.

Esse espaço [o da crítica] já é o lugar onde o crítico habita, trabalha, escreve e ensina, por exemplo. O crítico encontra-se nesse espaço e dele demanda a presença de um amigo.

NOLASCO. *Políticas da crítica biográfica*, p. 38.

Faço-me uma pergunta constantemente: será que sou o “leitor todo seu” de Hilda Hilst? Isso se problematiza quando se entra no campo dos afetos, das experiências e sensibilidades, ao passo que o crítico sempre está em um movimento de aproximação e de distanciamento da vida/obra pela qual escolhe <sup>109</sup> se apaixonar. Será, ainda, que sou um “dos poucos” que ama com fervor a ficção e a vida de Hilda Hilst?

Busquei a resposta a estes questionamentos tanto ao trabalhar as sensibilidades quanto no conceito que agora irei deslindar, o de transferência. A noção me veio de um ensaio que figura numa produção/teorização local. Fui, portanto, “afetado”, ao pensar também no afeto, por uma produção ou teorização biolocal, editada na Cidade de Campo Grande, proveniente de *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS* cujo tema é sobre crítica biográfica.

Arrolo o vocábulo afetar ao afeto no sentido que Angela Guida, em “Cura” do livro *Convite ao pensar* (2014), dá a palavra, ou seja, afetar está ligado ao cuidado, e este é entendido como amor, o que está concatenado com a questão da transferência entre Hilda e eu, assim como há a transferência entre Hilda e outros. Assim, segundo Guida:

---

<sup>109</sup> Escolher, aqui, se correlaciona à noção de herança, que será sistematizada no próximo capítulo.

Manuel Antônio de Castro, em diálogo com o mito de cura/cuidado, convida-nos a pensar em quatro cuidados essenciais. Seriam eles: o cuidado do trabalho, o cuidado afetivo, o cuidado do pensamento e o cuidado do sagrado. No cuidado afetivo, Castro também destaca a relevância de se pensar cuidado como amor, como aquilo que nos *afeta* enquanto humanos e demasiado humano que todos somos.<sup>110</sup>

O texto escrito pelo professor e estudioso Edgar César Nolasco, intitulado “Políticas da crítica biográfica”, me concedeu subsídio para refletir sobre um assunto complexo e repleto de delicadeza que é a transferência, pois esta traz em seu bojo as razões de princípio e as razões do coração que Nolasco articula, a partir de Jacques Derrida, levando em conta a transculturação já discutida por mim. Para o crítico:

Do campo das *razões de princípio*, podemos elencar a literatura, o ensaio, a crítica, o valor, a lei, o direito, o documento, a obra, o arquivo, a biografia etc; já do campo das razões do coração, destacamos a escolha pessoal, as imagens, as amizades pessoais, a escolha, a dívida, as paixões, o arquivo, a morte, a *experiência*, as leituras, a biblioteca, as viagens, os familiares, as fotografias, os depoimentos etc.<sup>111</sup>

As razões de princípio e as razões do coração, como bem lembra Nolasco, se esboroam umas nas outras, já que se interdependem, e dentro do campo do *bios*, respeitam a natureza compósita da crítica biográfica fronteiriça. Chamo atenção para o fato de que essas duas razões norteiam todo este trabalho e estão disseminadas ao longo dos três capítulos, como, por exemplo, a experiência e a crítica, constituem esta primeira parte de minha dissertação; o arquivo, as fotografias e as amizades, que serão melhor retratados no segundo capítulo; ou as imagens, a biblioteca que estão presentes na terceira parte do trabalho.

O estágio de docência que fiz junto ao professor Edgar na disciplina “Teoria da Literatura III”, que ele ministra na Graduação do Curso de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, também me iluminou na medida em que tomei lições a respeito da transferência quando ele proferiu uma aula sobre o livro

<sup>110</sup> GUIDA. Cura, p. 54. (Grifo meu).

<sup>111</sup> NOLASCO. Políticas da crítica biográfica, p. 36. (Grifo meu).

*Tradução, desconstrução e psicanálise*, de Rosemary Arrojo, em que ela trata do assunto. Para a autora, “A transferência seria aqui um outro nome para esse ‘enamorado’, essa ‘loucura’, que prende o sujeito a um objeto-texto [também ao *bios* enquanto narrativa]”.<sup>112</sup>

Dessa forma, compreendo que a transferência pressupõe uma inscrição (auto)biográfica minha dentro da teorização crítica que desenvolvo. Esclareço isto porque o ato próprio de fazer crítica está envolto nessa ligação afetiva que envolve os meus afetos, haja vista que “[...] a transferência, esse encantamento, esse nó apertado que nos amarra uns aos outros e se esconde por trás de todos os nossos atos criativos”.<sup>113</sup>

A transferência não ocorre apenas entre a escritora e eu, pois ela também mantém relações de transferência com outros autores, sendo ela uma “leitora ideal” de outros intelectuais. Ilustro esse conceito a partir das epígrafes e de alusões que Hilst faz de outros escritores, como a epígrafe que abre a primeira parte de *O caderno rosa de Lori Lamby* retirada de uma passagem de Oscar Wilde: “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham as estrelas”<sup>114</sup> ao que a poeta, responde, logo abaixo, e jocosamente, numa fala da personagem principal do livro, e mantendo diálogo e aproximação com o escritor inglês: “E quem olha se fode”.<sup>115</sup>

Algo semelhante ocorre, no mesmo livro, quando Hilst elenca uma frase de D. H. Lawrence, autor de *O amante de Lady Chatterley*, livro considerado um ícone dentro da tradição obscena. A passagem de Lawrence<sup>116</sup> é: “Seu pênis fremia como

<sup>112</sup> ARROJO. *Tradução, desconstrução e psicanálise*, p. 158.

<sup>113</sup> ARROJO. *Tradução, desconstrução e psicanálise*, p. 101.

<sup>114</sup> WILDE *apud* HILST. *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 07.

<sup>115</sup> HILST. *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 07.

<sup>116</sup> Creio que Hilda leu a mesma tradução que eu li de *O amante de Lady Chatterley*, pois a edição é da editora Abril (1972) e traduzida por Rodrigo Richter na qual consta: “Seu pênis fremiu como um pássaro”, p. 140.

um pássaro”<sup>117</sup> e logo a seguir há a intervenção de duas personagens que trocam afetos, ainda que burlescos, com o escritor inglês. A primeira expressão é de Lori Lamby que debocha: “Hi, hi!”<sup>118</sup> e de Lalau, editor do pai da menina que também escarnece: “Ha, ha!”.<sup>119</sup>

Essa transferência ocorre de modo correlato em outro livro, *Contos d’escárnio/ Textos grotescos* (1990) em que Hilda explora a passagem de D. H. Lawrence: “Meu pau fremiu (essa frase aí é uma seqüela minha por ter lido antanho D. H. Lawrence)”.<sup>120</sup>

As razões de principio e do coração agem como uma modalidade da transferência à proposição que Hilda mostra, ainda que de maneira jocosa, o afetar-se, pensando ainda no cuidado afetivo, pela literatura de Lawrence: “Eu devo ter lido uma má tradução de Lawrence, porque está aqui no dicionário: fremir (do latim *fremere*) ter rumor surdo e áspero”.<sup>121</sup> Fiz esse movimento para exemplificar que a transferência se mostra dentro do texto. Ao admirar, ou ao menos ler, a obra ou a vida de Wilde ou Lawrence, por exemplo, Hilda está evidenciando um afeto por elencá-los a participar de seu livro (que também vejo como parte do *bios* enquanto projeto intelectual). Mais uma vez Arrojo explicita que tal condição é uma espécie de “[...] paixão, essa ‘transferência’, essa dedicação obsessiva que une um leitor a um texto e a um autor”.<sup>122</sup>

Muito do que eu já disse até então, sobretudo a respeito das experiências e sensibilidades biolocais, culminam com as relações transferenciais entre os sujeitos

<sup>117</sup> LAWRENCE *apud* HILST. *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 37.

<sup>118</sup> HILST. *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 37.

<sup>119</sup> HILST. *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 37.

<sup>120</sup> HILST. *Contos d’escárnio/ Textos grotescos*, p. 29.

<sup>121</sup> HILST. *Contos d’escárnio/ Textos grotescos*, p. 29.

<sup>122</sup> ARROJO. *Tradução, desconstrução e psicanálise*, p. 12.

emaranhados nesta pesquisa, incluindo meu *bios* com o de Hilda, haja vista que a transferência amalgama afetos diversificados entre os amigos/ amantes:

Aos amantes é lícito a voz desvanecida.  
Quando acordares, um só murmúrio sobre o teu ouvido:  
Ama-me. Alguém dentro de mim dirá: não é tempo, senhora,  
Recolhe tuas papoulas, teus narcisos. Não vês  
Que sobre o muro dos mortos a garganta do mundo  
Ronda escurecida?

Não é tempo, senhora. Ave, moinho e vento  
Num vórtice de sombra. Podes cantar de amor  
Quando tudo anoitece? Antes lamenta  
Essa teia de seda que a garganta tece.

Ama-me. Desvaneço e suplico. Aos amantes é lícito  
Vertigens e pedidos. E é tão grande a minha fome  
Tão intenso meu canto, tão flamante meu preclaro tecido  
Que o mundo inteiro, amor, há de cantar comigo.<sup>123</sup>

Este poema é o quinto do livro *Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor*, reunido a outros volumes em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, e expressa a transferência amorosa entre os amantes. A afetividade e a transferência, nesse sentido, revelam mais que o interesse pela vida privada que se ama (o voyeurismo), mas um modo de estar com Hilda. Conforme Denilson Lopes, em “Por uma crítica com afeto e com corpo”:

[...] a afetividade é uma forma de aproximação, não diria só de identificação ingênua, mas de jogos de sedução em que o fato de toda autobiografia ser uma construção, uma interpretação de si, não impede que nós leitores, especializados ou não, tenhamos uma atitude entre o bisbilhoteiro da vida alheia e o companheiro emocionado de caminhada.<sup>124</sup>

A afetividade, assim como meu posicionamento diante dela, importa aqui no sentido de que o contato que produzo com os teóricos que respaldam minha pesquisa e com Hilda me auxilia a compreender a importância dessas relações de transferência que ocorrem não apenas de minha circunstância, mas, também, por parte dos indivíduos dos quais estou falando. Pensando nessa proposição, Edgar Cézar Nolasco diz que:

<sup>123</sup> HILST. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, p. 75.

<sup>124</sup> LOPES. Para uma crítica com afeto e com corpo, p. 52-53.

[...] as relações afetivas (e críticas) são determinadas por uma transferência entre os sujeitos imbricados nessa relação. Nesse sentido, podemos dizer que a política da crítica biográfica resume-se, pelo menos em parte, na tarefa de propor, ou estabelecer relações transferenciais entre a produção do sujeito analisado, sua vida e a vida do próprio crítico.<sup>125</sup>

Uma das idiossincrasias das políticas da crítica biográfica fronteiriça está assentada, então, nessa troca de afetos, na relação transferencial que possibilita uma leitura outra ao proceder de forma metafórica e ao praticar a aproximação entre vida e produção intelectual que, aliás, será temática do próximo tópico.

---

<sup>125</sup> NOLASCO. Políticas da crítica biográfica, p. 41.

### 1.3. SORTILÉGIO DE VIDA NA PALAVRA ESCRITA: bios, lócus e ficção <sup>126</sup>

O que pertence à vida:  
Meu sangue, minha poesia

E o ato irreparável de me amar.

HILST. *Árias pequenas. Para bandolim*, p. 98.

Quando está em curso na universidade brasileira um processo geral de profissionalização e institucionalização, no que isto tem de um crescente aparato de avaliações, captação de recursos e adesão ao mercado, há certos saberes que se vêm cada vez mais à margem. Em meio ao surto quantitativo de artigos publicados e idas a congressos, a experiência do saber, ou melhor, o saber vivenciado parece ser o que menos interessa.

LOPES. Por uma crítica com corpo e com afeto, p. 52.

Mais uma vez o amavio surge na interseção do *bios* com a ficção de Hilda. Isso é exibido tanto no título desta seção quanto na epígrafe de Hilda. Vida e trabalho literário estão intimamente ligados, o que faz com o que seja da esfera da vida privada passa a ser de domínio público. A respeito disso, Eneida Maria de Souza esclarece que “O espaço público torna-se o lugar mais indicado para a exteriorização de subjetividades, para a ruptura com a ideologia da interioridade como reduto da propriedade artística”. <sup>127</sup>

Ana Cláudia Viegas, em “Com a palavra o autor – exercícios de crítica biográfica na contemporaneidade”, na esteira de Leonor Arfuch, anuncia que esses dois domínios tem, cada vez mais, diluído suas delimitações: “A visibilidade do privado, o *voyeurismo*, sendo um dos registros prioritários na cena contemporânea, tem levado a considerações críticas acerca da expansão do particular sobre o privado” <sup>128</sup>. Dessa perspectiva, “O biográfico se definiria, assim, justamente como

---

<sup>126</sup> “Sortilégio de vida/ Na palavra escrita.” trata-se de versos de *Poemas aos homens de nosso tempo*. In: *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, p. 115.

<sup>127</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 121.

<sup>128</sup> VIEGAS. Com a palavra o autor – exercícios de crítica biográfica na contemporaneidade, p. 10. (Grifo da autora).

um espaço intermediário, de mediação ou indecidibilidade entre o público e o privado”<sup>129</sup>. Em *Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*, exposto em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* consta este poema:

Três luas, Dionísio, não te vejo.  
Três luas percorro a Casa, a minha,  
E entre o pátio e a figueira  
Converso e passeio com meus cães.<sup>130</sup>

Em uma leitura crítico-biográfico-fronteiriça, a Casa é o próprio lócus de enunciação de Hilda, pois há naquele local marcas conhecidas como a figueira e as dezenas de cães que a escritora abrigava consigo na Casa do Sol. O poema, então, é um meio de a poeta esboroar as instâncias do poético e da experiência, ao retomar o mito de Ariana e Dionísio e ao inserir marcas de suas vivências num livro que poderia ser lido apenas pela sua poética, mas que lido pela epistemologia fronteiriça estabelece um elo entre *bios*, lócus e ficção.

Com Lopes, reitero a experiência do saber da crítica biográfica fronteiriça como uma nova modalidade crítica que não está repetindo as teorias que são importadas dos centros para as fronteiras, conforme já explanei e com a perspectiva mesmo autor. Por isso, Denilson Lopes indica assinala que: “É neste panorama favorável a uma certa mediania e competência profissional, de comentadores e divulgadores, que deve ser entendida a provocação de uma crítica autobiográfica inserida dentro de uma tradição ensaística”.<sup>131</sup>

A crítica autobiográfica, ou melhor, a crítica biográfica fronteiriça a tomo como amavios perante às críticas hegemônicas e enraizadas nos grandes centros e nas fronteiras. Por seu caráter fronteiriço subalterno, seja por não ser uma disciplina acadêmica, seja por não priorizar o texto literário, divulgadores e comentadores da

<sup>129</sup> VIEGAS. Com a palavra o autor – exercícios de crítica biográfica na contemporaneidade, p. 10.

<sup>130</sup> HILST. *Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*, p. 64.

<sup>131</sup> LOPES. Por uma crítica com corpo e com afeto, p. 52.

crítica literária mais tradicional têm tido resistência para aceitar a crítica biográfica.

Muito disso porque, segundo Souza, em “O não-lugar da literatura”:

O desejo de se igualar ao outro [discursos dos centros] atinge requintes de despersonalização, a ponto de o sujeito se apagar como indivíduo e de apelar para o reconhecimento internacional, diluindo-se na imagem alheia ao invés de se impor na sua subjetividade.<sup>132</sup>

Afirmar-se como sujeito epistemológico atesta a natureza compósita e descolonial da crítica biográfica fronteiriça justamente porque essa consolidação de si, dentro dos discursos das escritas de si, produz uma fissura nos textos carregados pela lógica moderna e colonial (refiro-me aos que se recusam a assentir o posicionamento do crítico e ao esboroamento das fronteiras disciplinares). Apenas um discurso fronteiriço, que engloba vida, texto e lugar, é capaz de inserir o crítico em suas teorizações em primeira pessoa.

O mesmo ocorre com as mudanças ocorridas com a percepção da diferença colonial, pois é a partir dela que os locais de produção de saber também são questionados. Eneida Maria de Souza, em “O discurso crítico brasileiro”, traça um pequeno panorama da crítica brasileira e questiona alguns de seus partidários:

As contradições inerentes a essa cultura, que passa por um lento e gradual processo social de modernização com as limitações impostas pelo “subdesenvolvimento”, motivam a reflexão contemporânea sobre os lugares de produção dos saberes locais, bem como a articulação com outros saberes globais.<sup>133</sup>

Ao interrogar os locais de produção do conhecimento, Souza também está questionando porque os saberes locais não podem ser considerados como conhecimento, já que este é considerado pelos comentadores e divulgadores do saber como sendo do domínio do científico, e científico, para eles, não considera os afetos e as experiências.

---

<sup>132</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 75.

<sup>133</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 46-47.

Diante disso, formas de autobiografia, ou de crítica biográfica, podem ser entendidas como uma maneira de jogo em que participam o biógrafo, o biografado, o texto e os lugares. Lopes, assim, explana que “A autobiografia não pode ser pensada como simples confissão, mas como estratégia textual que mesmo na crítica busca um jogo afetivo entre leitor e texto [entre leitor e autor, entre estes e os lugares]”.<sup>134</sup>

Dentro dessa perspectiva, aprendi muito com a metáfora do trem descarrilado proposta por Silviano Santiago. Organizada pelo Núcleo de Estudos Culturais Comparados, o NECC, a conferência de Silviano, “A literatura brasileira da perspectiva pós-colonial – um depoimento”, já diz muito apenas pelo seu título, haja vista que a literatura brasileira pouco se abriu para a perspectiva da pós-colonialidade, sobretudo porque ainda há pesquisadores que se negam a aceitar esta possibilidade, ou mesmo sequer a respeita sem mesmo procurar entendê-la. Santiago assim clarifica a metáfora: “Na segunda parte, elas [as metáforas] se tornarão mecânicas: apreendem o que se fragmenta por desastre.”<sup>135</sup>

Sabidamente, Silviano continua “Trens de ferro – e bondes – descarrilam. Os sistemas de pensamento e os métodos de leitura também e, ainda, os paradigmas do saber”<sup>136</sup>. As discussões feitas até o momento, sobretudo por meio das disciplinas cursadas no mestrado, as leituras incessantes do trabalho de Hilda e de muita teoria, as conversas de bar com os amigos e até a conduta de professores que nunca deixaram e trem descarrilar me auxiliou a “desastrar-me”. E do desastre aprendi a desaprender. Abri-me ao novo, mudei-me sem precisar sair de mim.

As pontes metafóricas de que fala Souza perpassa a crítica biográfica fronteira ao estabelecer a relação entre vida e literatura, literatura e documento,

<sup>134</sup> LOPES. Por uma crítica com corpo e com afeto, p. 53.

<sup>135</sup> SANTIAGO. A literatura brasileira da perspectiva pós-colonial – um depoimento”, p. 02.

<sup>136</sup> SANTIAGO. A literatura brasileira da perspectiva pós-colonial – um depoimento”, p. 05.

entrevista e conversa, crítico e autor, aproximação e distanciamento, leitura e escrita, *bios* e *lócus*.

O tom metafórico é, em última instância, a própria metáfora desta dissertação ao trabalhar a vida e obra de Hilda Hilst, essencialmente quando retomo o questionamento explicitado pela autora em *A obscena senhora D*: “[...] e o que foi a vida?”<sup>137</sup>

Como primeira resposta comecei a esboçar um exercício de crítica que é, paralelamente, uma biografia, isso tudo ao englobar as políticas da crítica biográfica fronteiriça que já articulei até o momento. Em segundo lugar, uma réplica plausível, atrelada à primeira, está no domínio do devir, da possibilidade, da sobrevida que será tema para o segundo capítulo deste trabalho. Por enquanto fico com a primeira proposição, dado que me interessa problematizar questões específicas envolvendo o *bios* e o trabalho (literário) de Hilda.

### 1.3.1. **MEU VERSO, MEU DOM DE POESIA, SORTILÉGIO, VIDA?: autoficções**<sup>138</sup>

Berta: Iii, Isabô, tu ta tão porca que tá parecendo aquela véinha curta da Hirda, como é que é mesmo?, a Hirste.

Isabô: Iii, essa véia é safada. Porca, porca, mesmo curta. Imagine só que gente que mora neste país.

HILST. *As Irmãs Bronte do Brejo*. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*, p. 61.

[...] uma primeira definição: uma autoficção é uma é uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu nome verdadeiro).

LEJEUNE. *Autoficções e CIA. Peça em cinco atos*. In: *Ensaio sobre a autoficção*, p. 26.

<sup>137</sup> HILST. *A obscena senhora D*, p. 71.

<sup>138</sup> O título trata-se de versos retirados de *Da morte. Odes mínimas*.

A segunda epígrafe, de Philippe Lejeune, explica a prática da autoficção que está exposta na primeira, de Hilda, embora a primeira não se restrinja apenas à definição primeira a que empregou o autor francês. O texto de Hilda, um inédito publicado em 2013 na *Revista de História da Biblioteca Nacional*, cujo título é “As Irmãs Bronte no Brejo”, expressa o diálogo de duas senhoras idosas que conversam a respeito do sexo.

Hilda, por escrever a trilogia pornográfica, encarna a si mesma como uma “véia safada”, termo empregado na fala das duas idosas. Hilst brinca com sua imagem de escritora pornográfica recriando a si mesma de forma lúdica e obscena, como fez em seus textos considerados pornográficos: *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d’escárnio/ Textos grotescos*, *Cartas de um sedutor* e *Bufólicas*.

Assim, a autoficção é a inscrição de si mesmo, ainda que reinventado discursivamente, dentro dos escritos literários, sendo que Diana Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro* (2007), considera que a autoficção é “[...] uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente”.<sup>139</sup>

Klinger percebe a autoficção como uma experiência que transcende a escrita enquanto texto independente de seu inventor. Para a estudiosa, a autoficção é uma espécie de teatro que autor emprega em seu texto a partir de suas vivências. Por isso Klinger, ao fazer um estudo sobre a autoficção em *O falso mentiroso*, de Silvano Santiago, indica ser a autoficção é uma forma de performance:

Este romance [*O falso mentiroso*] me interessa especialmente porque considero que o texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e *personagem*. Então, não se trata de pensar, como o faz Phillippe Lejeune, em termos de uma

<sup>139</sup> KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 57.

“coincidência” entre “pessoa real” e personagem textual, mas a dramatização supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como uma forma de *performance*.<sup>140</sup>

Pensando nessa perspectiva de conceber a autoficção como um modo de performance, Eneida Maria de Souza, de modo parecido, constata a autoficção como uma “[...] encenação de subjetividades”<sup>141</sup>, já que o sujeito encena o “próprio eu” de forma romanceada, ou melhor, performa sua vida, suas experiências, dentro de suas teorizações, de seus textos.

Aliado a isso tudo, o conceito de autoficção é importante para pensar a inserção do *bios* da autora que se transmuta para o universo de seu trabalho literário. Exemplo disso é a quarta capa da edição Massao Ohno de *O caderno rosa de Lori Lamby* em que Hilda coloca uma foto da época de sua infância com a legenda: “Ela foi uma boa menina”.<sup>142</sup>

A foto mencionada e a legenda não aparecem na nova edição publicada pela editora Globo, o que também implica que as diferentes edições podem anular a performance da autoficção. Em entrevista a Araripe Coutinho, Hilda relata a ideia de como surgiu a ideia para escrever *O caderno rosa*:

Comecei a tirar fotografias da gaveta e achei aquele retrato meu, quando eu tinha 6 anos, reproduzido na contra-capas do livro, aquela foto me fez pensar: se esta menina tivesse um pai escritor ou uma mãe, quem seria essa menina, o que faria, o que sentiria... aí nasceu Lori Lamby.<sup>143</sup>

Percebe-se que há um deslocamento biográfico que embaralha o que é da ordem da literatura e o que pertence à própria vida, pois a autora se inscreve dentro, ou melhor, na contracapa do livro, e se confunde com a Lori Lamby, personagem do livro. Pensando nisso, cabe transcrever uma citação de Souza ao indicar que: “O nome próprio de uma personagem, mesmo que faça referência a pessoas

<sup>140</sup> KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 49. (Grifos da autora).

<sup>141</sup> SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 22.

<sup>142</sup> Cf. *O caderno rosa de Lori Lamby*, contracapa (Editora Massao Ohno).

<sup>143</sup> HILST. Trecho de entrevista para Araripe Coutinho, s. p.

conhecidas do escritor [ou do próprio escritor], não impede que sua encenação embaralhe os dados e coloque a verdade biográfica em suspenso”.<sup>144</sup>



FIGURA 03: “Ela foi uma boa menina”.  
 FONTE: HILST. *O caderno rosa de Lori Lamby*, Contracapa.

Roland Barthes, em *A câmara clara* (2012), observa na fotografia três práticas, ou três emoções ou três intenções. A do *Operator* que tira a foto; a do *Spectator*, que observa a foto; e a do *Spectrum*, o objeto fotografado. Duas dessas práticas me interessam para falar a respeito da imagem acima (Figura 03): o *Spectator* e o *Spectrum*.

O primeiro por lançar um olhar (leitura) para o segundo, “[...] porque essa palavra [Spectrum] mantém, através de sua raiz com o ‘espetáculo’ e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto”<sup>145</sup>, que, nesse caso, é o rompimento que a escritora faz com o contemporâneo, haja vista que em outros livros havia fotos suas correspondentes ao ano de lançamento do trabalho literário, ao eleger uma fotografia que retoma sua

<sup>144</sup> SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 19-20.

<sup>145</sup> BARTHES. *A câmara clara*, p. 17-18.

meninice para se confrontar com a pequena (pseudo) ninfeta Lori Lamby. Ainda no mesmo livro, Barthes faz uma aproximação entre a fotografia e a biografia apontando também o fascínio que a fotografia causa no Spectator:

[...] pois há um “eu” que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso. Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto em certas fotografias; chamei esses traços de “biografemas”.<sup>146</sup>

É assim que o conceito de autoficção ajuda a pensar sobre a relação que ocorre entre o *bios* e ficção, literatura e documento, texto e imagem. Nesse campo, vale ressaltar que as diferentes edições podem transformar o sentido da encenação ao ponto de anulá-la, como ocorre com a Editora Globo que não reproduziu a foto de Hilda menina. A hibridez entre *bios* e ficção, experiência e texto, pode ser perdida.

Nos dizeres do crítico Silviano Santiago (2008), a autoficção consiste na hibridização entre os dois gêneros, o autobiográfico e o ficcional, bem como na constante atualização de suas facetas. Para o crítico:

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido.<sup>147</sup>

Desse modo, o discurso autoficcional caracteriza-se, também, por ser o que Evando Nascimento, na esteira de Serge Doubrovsky – criador do termo e da prática da autoficção em 1977 com o romance *Fils*–, chamou de “[...] encenação da vida privada”<sup>148</sup>. Ainda nesse sentido, Nascimento indica o termo “teatros do eu” que diz respeito também à encenação da vida de outro em que “O escritor de autoficção seria, por definição, aquele que, ao fazer coisas com palavras, performa sua vida como um teatro em que o outro (ou a outra) tem sua voz”.<sup>149</sup>

<sup>146</sup> BARTHES. *A câmara clara*, p. 34.

<sup>147</sup> SANTIAGO. *Meditação sobre o ofício de criar*, p. 174.

<sup>148</sup> NASCIMENTO. *Matérias-primas: entre a autobiografia e a autoficção*, p. 61.

<sup>149</sup> NASCIMENTO. *Matérias-primas: entre a autobiografia e a autoficção*, p. 73.

Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, os dilemas envoltos à edição dos livros de Hilda são transpostos para o literário. Em entrevista à TV Cultura, Hilda discute os dilemas da edição de seus livros que julgava não atingir suas expectativas. Sobre a publicação do seu primeiro livro pornográfico, a autora diz que “É um ato de agressão”<sup>150</sup> que ela performa ao se referir ao mercado editorial.

Na narrativa, esse dilema é metaforizado pela relação entre o pai da menina Lori, que é também escritor, com seu editor, de nome Lalau. Essa ligação retrata de certa forma a aderência de Hilda à literatura obscena em detrimento da literatura séria que na ficção é retratada por algo semelhante, pois o pai de Lori abandona a “alta literatura” no intuito de escrever bandalheiras, visando atingir mais leitores. Na entrevista, a escritora declara:

Não é um livro, é uma banana, a *Lori Lamby*, que eu estou dando aos editores, ao mercado editorial, porque durante 40 anos eu trabalhei a sério, tive um excesso de seriedade e lucidez e não aconteceu absolutamente nada [referindo-se à falta de distribuição de sua obra e, por isso, à falta de leitores].<sup>151</sup>

No livro ficcional, Hilda apresenta sua indisposição com os editores satirizando-os, ou melhor, satirizando a figura do escritor que cede às vontades do mercado editorial. Lalau, em *O caderno rosa de Lori Lamby*, é quem induz o pai de Lori a escrever as bandalheiras para que possa vender mais e atingir mais leitores.

Desse modo, a escritora se desdobra dentro da ficção ora como o escritor, pai de Lori, ora como a própria Lori Lamby que também escreve o seu “caderno rosa” e que embaralha a narrativa com a foto na contracapa, como já demonstrei anteriormente. A correspondência entre o pai de Lori e Lalau é descrita de modo conflituoso, assim como o relato de Hilda em entrevista a TV Cultura. Na edição de *O caderno de Lori Lamby*, da Editora Globo, o conflito é narrado da seguinte maneira:

---

<sup>150</sup> HILST. Entrevista à TV Cultura, s. p.

<sup>151</sup> HILST. Entrevista à TV Cultura, s. p.

Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau que é quem faz na máquina o livro dele, os livros dele, porque papai escreve muitos livros mesmo, esses homens que fazem o livro da gente na máquina têm nome de editor, mas quando Lalau não está aqui o papai chama o Lalau de cada nome que eu não posso falar. O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escrever umas bananeiras pra variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei.<sup>152</sup>

É nesse sentido que a autoficção é um conceito que auxilia no estudo do teor biográfico presente nas produções literárias da escritora. Vida e obra se contaminam, produzindo um novo modo de narrativa que vem se popularizando cada vez mais, seja na ficção ou na teoria, visto que esse tipo de crítica tem sido debatida no Brasil e na América Latina com intenção de compreender como ocorre cada idiosincrasia em diversas obras e escritores, e contribuir para expandir os limites teóricos da crítica ao aliar literatura, vida e teoria.

### 1.3.2. ERA A TUA VIDA EM MIM, CIRCUNVOLVIDA: biovarismos<sup>153</sup>

Decidi reproduzir as experiências de Jurgensson.

HILST. Um poeta conversa com os mortos, p. 58.

A crítica, ciente deste lugar paradoxal [entre ficção e factual] ocupado pelo autor como sujeito da escrita, o inscreve de forma tanto afastada quanto próxima da criação. Escrever é isolar-se, é se deslocar espaços familiares para melhor entendê-los, sem que se perca a função de representá-los.

SOUZA. *Crítica cult*, p. 118.

O exergo de Hilda nesta seção evidencia uma das características de suas vivências: a experiência das experiências de outras pessoas. Desde escrever a história de uma ninfeta, como fez Vladimir Nabokov, até levar às últimas consequências e experimentar a vida de outro em sua vida, extrapolando o mundo literário. Exemplo disso é a mudança de Hilda para a Casa do Sol, ocasionada pelo

<sup>152</sup> HILST. *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 19.

<sup>153</sup> O título trata-se do último verso do primeiro poema de *Moderato cantábile*, de *Jubilo, memória, noviciado da paixão*, p. 51.

relato de Nikos Kazantzakis, em *Testamento a el Greco*, quando o escritor abandona a vida agitada para buscar a santidade no monte Athos, ou pelo trabalho a que se dedicou ao gravar vozes dos mortos como o fez Friedrich Juergenson.<sup>154</sup>

A epígrafe de Eneida Maria de Souza, retirada do ensaio “Madame Bovary somos nós”, é o ponto de partida para minha reflexão em torno do conceito de biovarismo<sup>155</sup>, cunhado pelo professor Edgar Nolasco, fruto de uma conversa a partir de uma mesa-redonda na qual eu apresentei um trabalho científico. Ainda cabe mencionar que minha proposta é avançar a discussão proposta por Souza em seu texto ao discutir, sobretudo, a noção de encenação que figura tanto a literatura, quanto a vida e o local, sob a denominação de biolócus.

Assim, inicialmente, Souza discute a contradição em que o escritor, e também o crítico, se encontra quando abarca tanto o que é da natureza da ficção quanto aquela proveniente do campo da experiência em sua produção intelectual. Para a autora:

O exercício da memória alheia, ao ser incorporado à experiência literária, desloca e condensa lugares antes reservados ao autor, à medida que se dilui a concepção de texto original e de autenticidade criativa. A escrita retoma a atividade tradutória, o exilar-se de si para criar, assim como relê a tradição cultural como um arquivo que se revitaliza a todo momento.<sup>156</sup>

O bovarismo proposto por Souza faz uma ligação entre a literatura [a memória do outro] e a dramatização no campo do real do texto literário por parte daquele que trabalha essa memória alheia, levando em consideração a noção de experiência, já desenvolvida anteriormente.

<sup>154</sup> A grafia do nome de Juergenson aparece de maneiras diferentes na capa de seu livro, *Telefone para o além*, e na entrevista que Hilda concedeu à *Revista Planeta*.

<sup>155</sup> O termo biovarismo foi empregado pelo professor Edgar Nolasco em uma conversa profícua sobre uma apresentação que eu fiz durante o III Colóquio do NECC durante o segundo semestre de 2014 na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Cf. NOLASCO. Crítica biográfica fronteira (Brasil/Paraguai/Bolívia). In. *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: Brasil/ Paraguai/ Bolívia*.

<sup>156</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 123.

O biovarismo segue mais ou menos essa lógica, mas pretende, não obstante, compreender a encenação de uma narrativa de vida a partir de uma outra experiência de vida, isto é, biográfica, e que não se restringe à literatura, mas sim entre as experiências de um outro *bios*, uma outra subjetividade que marca a própria sensibilidade do escritor que executa o biovarismo.

Retrocedo um pouco minha discussão no tocante às explanações de Souza a fim de explicitar o biovarismo para, enfim, explanar acerca do biovarismo. O biovarismo, segundo a crítica mineira, representa “[...] o fascínio do sujeito pela aventura do outro, o exilar-se de si como efeito de ilusão”<sup>157</sup> ou ainda como a “[...] mimetização da vida em relação à literatura”<sup>158</sup>, em que o *bios* (a vida) é dramatizado tendo o texto literário como roteiro.

A estudiosa esclarece ainda que “Ao proceder à dramatização da fala pessoal através da experiência da outro, a narrativa elabora, contudo, procedimentos ligados a uma autobiografia esquiva do autor”<sup>159</sup>, entrelaçando as experiências e sensibilidades das quais falei anteriormente, e, além disso, “A ficção, este espaço privilegiado que se constrói pelos entrecruzamentos de discursos de diferentes naturezas, é o resultado das projeções subjetivas ou de experiências motivadas pela memória do outro [...]”<sup>160</sup>. Ao ligar a experiência à experiência do outro, o escritor, e também o crítico, estão constituindo para si uma vida que é recontada:

A memória do outro entra como componente capaz de suprir a falta de narrativas pessoais ou a inexistência de fatos novos, banais ou interessantes para se contar. O roubo das histórias alheias, a condensação de cenas vividas em sonho ou lida nos livros permitem dotar a memória dos textos da única certeza de que todas as histórias estariam, de antemão, atravessadas pelo olhar alheio, o que irá se distinguir da concepção benjaminiana de narrativa tradicional, na qual se destacava a lição da experiência pessoal como fonte geradora dos relatos.<sup>161</sup>

<sup>157</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 115.

<sup>158</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 115.

<sup>159</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 123.

<sup>160</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 124.

<sup>161</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 125.

Por outro lado, o biovarismo não toma a literatura como o roteiro para que haja alguma dramatização, antes requer a emergência da própria subjetividade (Mignolo; 2008) como política de encenação. Hilda concede-me algumas pistas para esse “teatro do eu” ao problematizar a aura em torno da literatura e a predileção do *bios*, ainda que em alguns momentos em detrimento do literário: “Vamos dizer assim... que eu tenha uma admiração não pela obra, mas pela pessoa”.<sup>162</sup>

Recorro, diante dessa afirmação de Hilda, e da emergência das subjetividades articuladas pela crítica (biográfica) fronteiriça, uma vez mais a Walter Mignolo a respeito da encenação que não ocorre apenas por meio de subjetividades, ou seja, de uma personagem que “representa” a ação de outra, mas também da encenação dos *loci* de enunciação, sobretudo porque a proposta central desta pesquisa centra-se na fusão da crítica biográfica e da crítica pós-ocidental – insisto aqui na proposição em torno do *biolocus* –, uma vez que, de acordo com o crítico argentino, o lugar do qual e a partir do qual o sujeito enuncia não é dado, mas encenado:

Ao insistir nas ligações entre o lugar da teorização (ser de, vir de, estar em) e o *locus* de enunciação, estou insistindo em que os *loci* de enunciação não são dados, mas encenados. Não estou supondo que só pessoas originárias de tal ou qual lugar poderiam fazer X. Permitam-me insistir em que não estou vazando o argumento em termos deterministas, mas no campo aberto das possibilidades lógicas, das circunstâncias históricas e das sensibilidades individuais.<sup>163</sup>

O conceito de biovarismo não dá conta de contemplar a epistemologia da fronteira por considerar apenas o texto literário, ao passo que o biovarismo engloba noções da epistemologia fronteiriça, como o de teorização, *locus* de enunciação e sensibilidades biolocas que constituem o que nomeei de *biolocus*. O biovarismo, portanto, além de se compor pelo *bios*, também se organiza em decorrência dos locais de produção de conhecimento.

<sup>162</sup> HILST. *Fico besta quando me entendem*, p. 79.

<sup>163</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 165-166.

Foi o que aconteceu na década de 1970 quando Hilda leu um artigo sobre as experiências que o investigador sueco Friedrich Juergenson fez ao gravar supostas vozes de pessoas mortas (ou vozes parafísicas) em fitas. Do artigo, Hilda leu o livro em que o autor relata tais experiências, trata-se de *Telefone para o além*. Essas informações estão contidas em uma entrevista que Hilda concedeu para Luis Pellegrini e Elsie Dubugras para a *Revista Planeta*, na qual Hilda estampa a capa em julho de 1977: “[...] comprei seu livro *Telefone Para o Além*, que me deixou muito emocionada. Na verdade, há anos, desde que me conheço por gente, penso nessa coisa terrível – a morte, um mergulho no nada.”<sup>164</sup>

Da leitura do livro de Juergenson, e instigada ou afetada pela temática da morte que a fascinou durante toda a vida, Hilda iniciou em sua residência, a Casa do Sol, as experiências a fim de captar vozes do além, para retomar o título do livro do investigador sueco. Conforme atestou a *Revista Planeta*, Hilda foi uma das pioneiras a fazer esse trabalho no Brasil.

O trabalho exaustivo a que se dedicou a autora consistia em colocar um gravador e um microfone em um aparelho de rádio ligado entre duas estações. Assim como Juergenson, Hilda dissociava as vozes gravadas de qualquer religião ou seita. Juergenson dizia: “Não pertenço a qualquer partido político, nem a nenhuma seita religiosa, ordens secretas ou a quaisquer movimentos e diretrizes ligados a correntes de ‘ismos’”.<sup>165</sup>

Hilda mostra essa mesma preocupação do pesquisador sueco, pois a pesquisa ficaria ligada a dogmas e preceitos cuja explicação fugiria do campo da ciência. Desse modo, Hilda, ao ser questionada se pertencia a alguma religião, responde de forma muito parecida ao discurso do sueco:

---

<sup>164</sup> HILST. Um poeta conversa com os mortos, p. 58.

<sup>165</sup> JUERGENSON. *Telefone para o além*, p. 01.

Absolutamente não. Não pertencço a nenhuma sociedade esotérica, não sou espírita, não professo nenhuma religião ortodoxa. Interesse-me por todas as correntes espiritualistas, mas não me ligo a nenhuma delas. A maioria das pessoas que pertencem a tais organizações me parecem quase sempre dogmáticas, esquematizadas, e querem logo explicar as gravações de forma conveniente às próprias crenças. Acho que esse tipo de abordagem só traz confusão à pesquisa.<sup>166</sup>

Hilda mantinha com amigos de diversas áreas do conhecimento, do cinema à física<sup>167</sup>, conversas e debates acerca dessas experiências. Tanto que Hilda e Mario Schenberg, físico e professor da UNICAMP, deram uma aula inaugural juntos nesta instituição.

Constata-se, portanto, que não é apenas a vida que é encenada, como evidenciei ao problematizar a ideia de biovarismo, mas que os locais também podem ser dramatizados, por assim dizer, relacionando-se com outra noção já explanada nesta pesquisa, o de biolocus, principalmente quando Mignolo debate acerca das sensibilidades individuais, ou seja, biolocais, daqueles que produzem saber, os sujeitos atravessados pela fronteira.

As políticas da crítica biográfica fronteira não estão presas apenas ao campo do conhecimento acadêmico. Na verdade, por sua natureza compósita e descolonial, a crítica biográfica fronteira abre as possibilidades para leituras outras dos textos e das vivências de Hilda Hilst, pois leva em consideração a fronteira de onde eu estou situado, isto é Mato Grosso do Sul.

---

<sup>166</sup> HILST. Um poeta conversa com os mortos, p. 59.

<sup>167</sup> Numa matéria exibida pelo programa “Fantástico” da Rede Globo, em 1979, Hilda Hilst menciona Cezar Lattes e Mario Schenberg, ambos físicos, além do cineasta Walter Hugo Khouri, que também era amigo de Hilda e dirigiu o filme *As filhas do fogo*, que retrata a gravação de vozes parafísicas. A referida matéria pode ser conferida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ugvv3kQeG40>.

**CAPÍTULO II –**  
**AMÂNCIAS: DA MORTE PARA ALÉM DA MORTE –**  
**odes de sobrevida**

E se eu ficasse eterna?  
Demonstrável  
Axioma de pedra.

HILST. *Da morte. Odes mínimas*, p. 79.

mas um dia Isso vai acontecer; filho, para todos nós, entendes?  
não, não sei o que é Isso que vai acontecer; como se chama  
Isso? como Ela é, Isso? Isso sem nome vai acontecer; é?  
aconteceu Aquilo-Isso?  
aconteceu, menino Vittorio  
e nunca mais é?  
nunca mais, menino Vittorio  
não fala assim pro menino  
Isso é Aquilo que ela dizia que ia acontecer um dia?  
é, menino Vittorio  
e onde é que está essa nojenta-louca-Aquilo-Isso para eu lhe  
arrebentar a cara? por que se faz invisível?  
visível a cada instante, Vittorio, cada vez mais perto se ficas  
olhando o relógio

HILST. *Estar sendo. Ter sido*, p. 93.

Hilda Hilst está morta e seu fantasma tem me assombrado desde que conheci seu trabalho, pela primeira vez, em *Bufólicas*, declamado em meu primeiro ano de faculdade que sua poesia “[...] deixava uma estrela/ Em tudo que tocava/ E um rombo na bunda/ De quem se apaixonava”<sup>168</sup>. Sua morte engendrou em mim o compromisso de desarquivar a sua memória. Portanto, recebi, ou melhor, escolhi dela uma herança que norteará a proposta que desenvolverei ao longo deste capítulo ao mesmo tempo em que é a base para a minha pesquisa.

Herança essa que se relaciona com o questionamento apresentado no primeiro verso da epígrafe, alocado na página de abertura do capítulo, já que Hilda vislumbra a eternidade da vida que só é possível, conforme o aporte teórico no qual estou me embasando, através do arquivo e a partir deste, da memória e de uma plêiade de conceitos que também ajudarão a compreender o *bios* o qual desejo rememorar, da morte para além da própria morte, ou ainda, da sobrevida, desdobrando-se também em noções como a de amizade e precursores. Este compromisso proveniente da herança que ganhei da pornógrafa dá-se por meio do que Derrida chamou de *tessitura* que, conforme Maria José Coracini diz ser:

[...] tecido, rede que garante a sobre-vida daquele que vivo, nos presenteia(ava), sem cessar com textos que produze(ia)m outros e outros

---

<sup>168</sup> HILST. *Bufólicas*, p. 33.

mais, mas que morto, continua vivo, mais presente que nunca, na memória que não se fecha.<sup>169</sup>

A tessitura evidencia não apenas o confronto entre vários textos dos quais almejo trabalhar, mas indica também, e por isso mesmo, a natureza compósita e descolonial da crítica biográfica fronteiriça, discutida no primeiro capítulo e cerne de meu pensamento crítico, que busca, em diversas áreas do conhecimento, conceitos que darão conta da vida que está morta, mas que, por meio e em torno do arquivo, desloca-se do sepulcro, enquanto espectro, para a *sobre-vida*.

Quero ainda falar de mim. De minha casa. A Casa, aliás, irá se mostrar como uma entidade decisiva para a compreensão de meu lócus geoistórico e do local em que o arquivo está guardado. Foi em outra Casa, a Casa do Sol, que a escritora produziu a maior parte de sua produção artística e onde também se desenhou o seu *bios*. A minha intenção é resgatar os contornos lá produzidos, mas que agora estão guardados em minha própria residência, em meu próprio biolócus, ideia que já foi explorada no primeiro capítulo desta dissertação.

Nesse sentido, o tecido de minhas experiências e sensibilidades biolocais se cruzarão com o *bios*, ou melhor, com o espectro da poeta, já que a origem e a memória só são possíveis a partir da relação do sujeito com o outro, isto é, da alteridade, seja ela humana ou animal. É dessa relação que me valho de uma condição fronteiriça que implica, citando mais uma vez a passagem de Mignolo acerca das experiências: “[...] a inscrição da experiência colonial/subalterna do crítico em suas práticas teóricas”.<sup>170</sup>

As minhas experiências e as sensibilidades biolocais possibilitam que eu encene a figura do arconte de que fala Derrida. O filósofo franco-argelino procura a etimologia da palavra arquivo, que provém de *Arkhé*, da qual deriva também arconte

<sup>169</sup> CORACINI. A memória em Derrida, p. 126.

<sup>170</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 156.

e casa (*Arkeîon*), imprescindível para pensar o arconte que sou a partir da morada onde vivo que é a fronteira. O *Arkhé*, de acordo com Derrida, “[...] designa ao mesmo tempo *começo* e *comando*”<sup>171</sup>, isto é, a origem do arquivo e a autoridade daquele que o guarda. Sobre o *Arkheîon* e o arconte, Derrida esclarece:

Como o *archivum* ou o *archium* latino [...] o sentido de “arquivo”, seu único sentido, vem para ele do *arkheîon* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam.<sup>172</sup>

Os arcontes, além de guardarem o arquivo, eram também aqueles que lhe davam interpretações. Não quero seguir à risca a proposição arcaica do arconte e fazer uma análise hermenêutica da vida e obra de Hilda, tal como apontou Derrida em seu texto. Antes, proponho a discussão em torno do *bios* da autora valendo-me desta figura arcôntica para estabelecer uma relação transferencial sob a perspectiva da crítica biográfica fronteira e dela investigar o arquivo hilstiano.

Tal arquivo desdobra-se em seus textos literários: poesia e ficção, bem como entrevistas, cartas, fotos, gravuras, capas de livros, dedicatórias, amizades, e tudo aquilo que estiver em meu poder e que evidencie a relação entre a obra de Hilda e sua vida. Nesse sentido, a crítica biográfica fronteira irá auxiliar minha reflexão na medida em que discute essa relação entre *bios* e ficção para além do psicologismo. Desejo mesmo, acompanhado de seu espectro, demonstrar além de sua morte, cantar as odes de sua sobrevida.

---

<sup>171</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 11.

<sup>172</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 12.

Devo dizer que empresto os termos de Derrida, mas não os devoro sem antes transculturá-los.

## 2.1. HERANÇAS ANDARIEGAS: da Casa do Sol para a fronteira

INQUISIDOR: Vamos, vamos. É preciso saber dessas heranças.

HILST. *A empresa*, p. 41

A começar pela palavra “vida”. Seria preciso pensar a vida a partir da herança, e não o contrário.

DERRIDA; ROUDINESCO. *De que amanhã...*, p. 13.

Como já sinalizei, sou legatário de uma herança epistemológica e afetiva de Hilda Hilst. Herança que é andariega por eu sempre estar em movimento entre-fronteiras, ou seja, herdeiro que precisa cruzar fronteiras epistêmicas, culturais e geográficas, a fim de escolher, peneirar e criticar o arquivo da escritora que se encontra na Casa do Sol, numa chácara onde a poeta viveu e produziu literatura por mais de 40 anos.

E dessa travessia transfronteiriça, faço um percurso que vai da fronteira até a Casa do Sol, e de lá para cá, sem me esquecer que carrego a fronteira dentro de mim. O caminho não é apenas metafórico, mas também epistemológico, pois pratico um exercício de descolonização, isto é, parto do conceito de herança de Derrida, já discutindo a noção corrente do termo até considerar as heranças coloniais, sob a perspectiva de Mignolo, que brotam a partir da fronteira.

É conforme a fala do Inquisidor, da peça teatral *A empresa*, que preciso escolher e que, embora, na verdade, eu é que fui escolhido pela herança advinda de Hilda. Já Derrida afirma que para investigar o *bios*, tal como proponho, é necessário antes partir do conceito de herança. Desse prisma, a ideia de herdeiro para o filósofo:

É verdade, sempre me reconheci, quer se tratasse da vida ou do trabalho do pensamento, na figura do herdeiro – e cada vez mais, de maneira cada vez mais assumida, às vezes feliz. Ao me explicar de maneira insistente com esse conceito ou com essa figura do legatário, cheguei a pensar que, longe do conforto seguro que se associa um pouco rápido demais a essa

palavra, o herdeiro devia sempre responder a uma série de dupla injunção, a uma designação [*assignation*] contraditória: é preciso primeiro saber e saber *reafirmar* os que vem “antes de nós”, e que portanto recebemos antes mesmo de escolhê-lo, e nos comportar sob esse aspecto como sujeito livre.<sup>173</sup>

Para Derrida, então, esse saber *reafirmar* diz respeito à aceitação dessa herança, bem como o fato de lhe dar sobre-existência, para que o *bios* continue sobrevivendo à vida e à morte. Utilizo o termo sobre-existir para fazer alusão ao IX poema de *Dez chamamentos ao amigo*, de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, no qual consta: “Minhas tardes dilatadas/ Sobre-existindo apenas/ Porque à noite retomo a minha verdade:/ Teu contorno, teu rosto, álgido sim/ E porisso, quem sabe, tão amado”<sup>174</sup>. Por isso, reafirmo-me como o arconte que detém uma parte do legado de Hilda para, assim, dar-lhe sobre-existência. Ainda em torno do conceito reafirmar, Derrida questiona e responde a seu respeito:

Reafirmar, o que significa isso? Não apenas aceitar essa herança, mas relançá-la de outra maneira e mantê-la viva. Não escolhê-la (pois o que caracteriza a herança é primeiramente que não é escolhida, sendo ela que nos elege violentamente), mas escolher preservá-la viva.<sup>175</sup>

Reafirmar significa também o apagamento total dessa vida, desses textos, desses arquivos que me escolheram e que eu os escolhi. Reafirmar é um outro nome para salvar o arquivo e o *bios*, ou melhor, o espectro da autora da morte total; é interpretar a herança conforme meu biolócus, as minhas experiências e sensibilidades biolocais fronteiriças, de minhas heranças coloniais, termo que desenvolverei adiante. Desse modo, para o estudioso:

É sempre reafirmando a herança que se pode evitar essa condenação à morte. Inclusive no momento em que – e é a outra vertente da dupla injunção – essa mesma herança ordena, para salvar a vida (em seu tempo finito), que se reinterprete, critique, desloque, isto é, que se intervenha ativamente para que tenha lugar uma transformação digna desse nome: para que alguma coisa aconteça, um acontecimento, da história, do imprevisível por-vir.<sup>176</sup>

<sup>173</sup> DERRIDA; ROUDINESCO. *De que amanhã...*, p. 12.

<sup>174</sup> HILST. *Dez chamamentos ao amigo*, p. 26.

<sup>175</sup> DERRIDA; ROUDINESCO. *De que amanhã...*, p. 12.

<sup>176</sup> DERRIDA; ROUDINESCO. *De que amanhã...*, p. 13.

Reinterpretar, criticar e deslocar são termos muito caros para mim e para minha pesquisa à medida que, ao atravessar as fronteiras em busca do arquivo de Hilda, estou também dando novos significados ao seu trabalho literário e ao seu *bios*. Desloco os textos da autora, os contornos de sua vida, os quais eu não recebi, mas os escolhi para reinterpretar, criticar e deslocar.

A herança é, conforme afirma Derrida, o próprio texto, o trabalho intelectual. Desse texto, e com os deslocamentos que o meu biolócus lhe oferece, surge um outro texto que é como se fosse um saldo para pagar essa dívida impagável que tenho para com a poeta. Diante disso, Derrida explana que:

Um herdeiro não é apenas alguém que recebe, é alguém que escolhe, e que se empenha em decidir. Isto é bastante explícito em *Espectros de Marx*. Todo texto é heterogêneo. A herança também, no sentido amplo mais preciso que dou a essa palavra, é um “texto”.<sup>177</sup>

Dessa forma, recorro ao texto de Hilda a fim de fazer uma aproximação entre a herança e a memória, ao mesmo tempo em que farei o deslocamento desse texto para melhor articular o que entendo por herança. Em *Poemas aos homens de nosso tempo*, livro compilado em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, cuja primeira edição é de 1974, momento político conflituoso em razão ditadura militar e à Guerra Fria, Hilda traz poemas com forte cunho reflexivo, sobretudo por causa da situação do governo beligerante que estava no encalço de intelectuais brasileiros e os executando.

Hilda chegou a abrigar dois amigos sob seus cuidados, pois estavam sendo perseguidos pelos militares; o físico Mario Schenberg foi alocado na Casa da Lua e o escritor e colunista Caio Fernando Abreu, na Casa do Sol. Reinterpreto o poema a seguir ao relacioná-lo com a crise política e ética pela qual passa o Brasil. Esclareço que os protestos que tinham como prerrogativa a luta do povo pela democracia e

---

<sup>177</sup> DERRIDA; ROUDINESCO. *De que amanhã...*, p. 17.

contra a corrupção estão se tornando um meio para que as pessoas exponham discursos de ódio, o que parece evidenciar a não distinção entre liberdade de expressão e atentados à ética e aos direitos humanos, bem como o apelo de alguns desses manifestantes pela volta do regime ditatorial militar. A produção poética de Hilda chama a atenção justamente para essa problemática:

A muitos os poetas lembrariam  
 Que o homem não é para ser engolido  
 Por vossas gargantas mentirosas.  
 E sempre um ou dois de vossos engolidos  
 Deixarão suas heranças, suas memórias.<sup>178</sup>

Os poetas, dentro e fora de regimes autoritários, alertam as pessoas para o fato de estarem sendo manipulados ou alienados pelas falcatruas correntes, não apenas no âmbito político, mas social também. Intelectuais, os poetas e os artistas lembram que é perigoso viver onde não há formas de manifestações livres que levem em consideração a dignidade humana e o respeito mútuo entre os cidadãos. O legado representado pela sobrevivência das heranças e memórias advém daqueles que, como os poetas, se lembram de seus próprios fantasmas.

Dessa perspectiva, para Derrida, é indissociável o conceito de herança, dos fantasmas e das gerações, pois, de acordo com ele: “E este estar-com os espectros seria, também, não somente, mas também, uma *política* da memória, da herança e das gerações”<sup>179</sup>. O pensador franco-argelino relaciona essas três noções à justiça, isto é, ao falar a partir do fantasma, do espectro, e sobre eles, é fazer jus a algo que eles contribuíram para que nos pensemos melhor:

Se me apresto a falar longamente de fantasmas, de herança e de gerações, de gerações de fantasmas, ou seja, de certos *outros* que não estão presentes, nem presentemente vivos, nem para nós, nem em nós, nem fora de nós, é em nome da justiça. Da justiça onde ela ainda não está, ainda não está *presente*; aí onde ela não está mais, entenda-se, aí onde ela não está mais *presente*, e aí onde ela nunca será, não mais do que a lei, redutível ao direito. É preciso falar *do* fantasma, até mesmo *ao* fantasma e *com* ele, uma vez que nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, parece

<sup>178</sup> HILST. *Poemas aos homens do nosso tempo*, p. 105.

<sup>179</sup> DERRIDA. *Espectros de Marx*, p. 11. (Grifo do autor).

possível, pensável e *justa*, sem reconhecer em seu princípio o respeito por esses outros que não estão mais ou por esses outros que ainda não estão aí, *presentemente vivos*, que já estejam mortos, quer ainda não tenham nascido.<sup>180</sup>

A questão da justiça da qual disserta Derrida está no fato mesmo de que se deve falar desses que não estão mais entre nós e, dessa forma, a justiça de trazer os fantasmas, os espectros, da morte como uma política da amizade<sup>181</sup> que se instaura entre o morto e aquele que convoca o seu fantasma. Do mesmo modo, trago o fantasma de Hilda como forma de justiça e de uma política da amizade para lhe dar sobrevida: “Que te devolvam a alma/ Homem de nosso tempo”.<sup>182</sup>

Penso o termo “devolver a alma” como sendo o contato entre as três instâncias discutidas pelo filósofo. Em *Sobre a tua grande face*, Hilda invoca sua imagem fantasmática: “Me vem a fantasia de que Existo e Sou./ Quando sou nada: égua fantasmagórica/ Sorvendo a lua n’água”.<sup>183</sup> Fantasmas, heranças e gerações não só me remetem ao *bios* e trabalho literário e cultural de Hilda, como também me fazem rememorar as heranças andariegas da fronteira com seus fantasmas e gerações que foram esquecidas pela justiça.

Como herdeiro da fronteira, preciso exumar as memórias fronteiriças, conforme assinala Nolasco, já que o esquecimento das histórias locais de meu lócus foram olvidadas, e que: “[...] sinalizam traços de memórias esquecidas da zona de fronteira que demandam uma exumação delas”<sup>184</sup>. Ainda na esteira de Derrida, justifico a minha opção por atrelar os cadáveres escamoteados (não só de índios, travestis e outras minorias, mas da produção epistemológica também) da fronteira

<sup>180</sup> DERRIDA. *Espectros de Marx*, p. 11. (Grifos do autor).

<sup>181</sup> A questão da amizade será tratada com mais atenção ainda neste capítulo.

<sup>182</sup> HILST. *Poemas aos homens do nosso tempo*, p. 114.

<sup>183</sup> HILST. *Sobre a tua grande face*, p. 19.

<sup>184</sup> NOLASCO. *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza*, p. 135.

ao fantasma de Hilda, posto que minha opção biolocal e descolonial (Mignolo) requer escolher:

Uma herança não se junta nunca, ela não é jamais uma consigo mesma. Sua unidade presumida, se existe, não pode consistir senão na *injunção* de *reafirmar escolhendo*. É preciso dizer é preciso filtrar, peneirar, criticar, é preciso escolher entre vários possíveis que habitam a mesma injunção.<sup>185</sup>

Tal escolha corrobora, em parte, a noção de opção descolonial tratada por Mignolo e a qual eu discuti no primeiro capítulo desta dissertação. Atesto que em parte porque já estou deslocando um pouco a minha reflexão sobre herança, embora não a rechace, para optar pelo conceito de heranças coloniais de Mignolo:

Representa [o bilinguajamento] a inevitável inscrição das heranças coloniais que deslocam a desconstrução da metafísica ocidental, de seus limites para um esforço descolonizador: a desconstrução torna-se descolonização no espaço fraturado do bilingüismo e do bilinguajamento.<sup>186</sup>

Das heranças teorizadas a partir da modernidade com Derrida, transponho-as, ou melhor, opto por sua interseção com as heranças coloniais advindas da fronteira. Essa interseção me faz refletir sobre as heranças andariegas que grassam em meu biolocus que está em um movimento contínuo de deslocamentos, seja entre diferentes lugares geohistóricos, seja entre diferentes modalidades de teorias e teorizações.

### 2.1.1. ESTAR SENDO: a travessia do arconte

E atravessamos portas trancadas.

HILST. *Cantares*, p. 42.

Ao ler *Torres de Babel*, de Derrida, que aborda a tradução e o tradutor, na esteira de Walter Benjamin, deparei-me com a noção de sobrevida que, em vão, tanto procurei em *Mal de arquivo*. A tradução e o tradutor ora se aproximam ora se

<sup>185</sup> DERRIDA. *Espectros de Marx*, p. 33. (Grifos do autor).

<sup>186</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 361.

distanciam da encenação que criei comigo mesmo, a saber, a máscara do arconte. Nesse sentido, o filósofo franco-argelino expõe que a sobrevida é em relação à obra e não à própria vida, posto que Derrida esclarece que Benjamin:

[...] nomeia o sujeito endividado, obrigado por um dever, já em situação de herdeiro, inscrito como sobrevivente dentro de uma genealogia, como sobrevivente ou agente de sobrevida. A sobrevida das obras, não dos autores. Talvez a sobrevida dos nomes dos autores e das assinaturas, mas não dos autores.<sup>187</sup>

Tal como o tradutor, eu, enquanto arconte, também estou de certa forma endividado com Hilda Hilst, dado que recebi dela uma herança que em parte está arquivada em minha casa, a fronteira, mas não creio e não posso crer, pela minha condição de crítico biográfico fronteiriço, que a sobrevida restringe-se apenas à obra ou à assinatura, como expressaram Benjamin e Derrida.

Como “homem da tesoura” que sou, para aludir a Antoine Compagnon, elejo uma das seguintes noções de sobrevida que norteiam minha este capítulo: “Existe vida no momento em que a sobrevida (o espírito, a história, as obras) excede a vida e a morte biológica”<sup>188</sup>. Recorto um fragmento do texto do filósofo tirando de seu contexto original e o alojo sob a minha necessidade, ou seja, estou fazendo a transculturação (MIGNOLO; 2003) dos conceitos, conforme já expus no primeiro capítulo, e sob as minhas sensibilidades fronteiriças, isto é, o transporte do arquivo que vem da Casa do Sol para a minha casa-fronteira e que, por conseguinte, tem seu significado alterado.

Assim, no entender de Souza, no ensaio “A memória de Borges”, do livro *Janelas indiscretas*: “A cultura letrada, portanto, cede lugar às manifestações artísticas transnacionais e à presença de comunidades periféricas, produtoras de novas sensibilidades e múltiplas subjetividades”<sup>189</sup>.

<sup>187</sup> DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 33.

<sup>188</sup> DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 32.

<sup>189</sup> SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 96.

Diferentemente do que disseram Benjamin e Derrida, críticos do centro, a sobrevida da qual falo se desloca do âmbito da tradução para o da vida, atravessado pela crítica biográfica fronteira. Esta, aliás, não privilegia o texto literário, mas consigna a si uma constelação de produções extra-literárias, bem como o arquivo do próprio *bios*, conforme elucida Eneida Maria de Souza, em *Janelas indiscretas*, já que essa crítica da grafia da vida procura, dente outras coisas,

[...] articular temas construídos nas obras com eventos pessoais e tentar, principalmente, enlaçar as múltiplas paixões que regem tanto a vida como a literatura. O nascimento, a morte, o destino literário, a família, a nação, a identidade e a memória persistem ainda como os grandes temas que movem e compõem a escrita de todos os tempos.<sup>190</sup>

Com essas metáforas quero garantir a sobrevida da poeta de acordo com as experiências (tanto as de Hilda quanto as minhas), já que: “Os fatos da experiência, ao serem interpretados como metáforas e como componentes importantes para a construção de biografias, se integram ao trabalho artístico e ficcional sob a forma de uma representação do vivido”<sup>191</sup>, embora as experiências, conforme já explanei, não podem ser confundidas com a representação nem com o texto.

Aliado às duas passagens de Souza, as experiências de Hilda me auxiliam a compreender o tom metafórico com o qual a crítica biográfica fronteira trabalha. Valho-me, portanto, da metáfora familiar para embasar minha discussão. Hilda Hilst dedica toda a sua obra ao pai, Apolônio Hilst, escritor modernista que usava pseudônimo de Luis Bruma, que teve problemas mentais e morreu prematuramente.

Além disso, o divórcio com Bedecilda Cardoso, mãe da escritora, fez com que pai e filha tivessem pouco contato. Dessa relação conturbada, surge na escritora o deslumbramento e a obsessão pela figura paterna que é constantemente lembrada em entrevistas e em suas obras, como ocorre em *Estar sendo. Ter sido*, cuja epígrafe é de Apolônio.

<sup>190</sup> SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 13.

<sup>191</sup> SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 157.

Nesta mesma obra, a personagem-narrador Vittorio veste uma(s) máscara(s), ou despe-se dela(s), num jogo de duplos especulares, refletidos em pai (Luis Bruma/ Apolônio), ou vice-versa (Hillé/ Hilda): “Poemas de Vittorio com máscara de Luis Bruma, que foi Apolônio, pai de Hillé”<sup>192</sup>. Hillé<sup>193</sup>, da novela *A obscena senhora D*, aqui surge também como um duplo da escritora.

Quando a personagem Vittorio inscreve poemas dentro da narrativa sob a alcunha de Luis Bruma, trazendo também Hillé, sua filha, há a transposição da experiência da autora para o campo do ficcional, ou seja, ocorre a autoficção – grosso modo, entendida como a ficcionalização de si –<sup>194</sup>, e a metáfora da família é instaurada<sup>195</sup> ao mesmo tempo em que eu, arconte, retomo o trabalho das Moiras<sup>196</sup> (figuras mitológicas ligadas ao *bios*): Cloto que fia o tecido da vida na máquina do destino, de Láquesis que enrola o fio cuida da vida e Átropos, que corta o fio. A este trabalho de Moira chamo de sobrevida. Ainda configura-se a amizade para além do epitáfio (para lembrar a pesquisa da colega Francine<sup>197</sup> que pesquisa a amizade entre Clarice Lispector e Fernando Sabino) com o pai, tema a ser trabalhado em outro momento.

Mais uma vez, trago uma passagem de um poema de Hilda para continuar a discussão. Acrescento que ao trazer o *bios* da autora para meu discurso, a fim de conceituar uma ideia, é no intuito de evidenciar sua natureza epistemológica, isto é, que ele também é produtor de conhecimento (MIGNOLO, 2003).

<sup>192</sup> HILST. *Estar sendo. Ter sido*, p. 100.

<sup>193</sup> Hillé usava máscaras no romance, o que corrobora o jogo de duplos especulares entre fato e ficção.

<sup>194</sup> Trabalhei a noção de autoficção no primeiro capítulo.

<sup>195</sup> Em *Exercícios* há uma seção intitulada “Odes maiores ao pai” em que há o verso “E ainda que as janelas se fechem, meu pai, é certo que amanhece”. A autora mandou gravar o verso como epitáfio na sepultura do pai. Cf. *Exercícios*, edição Biblioteca da Folha, poema VI, p. 97.

<sup>196</sup> Figuras mitológicas que representam a personificação do destino, mas aqui as tomo como fio condutor da sobrevida que quero dar à Hilda Hilst.

<sup>197</sup> Cf. a dissertação intitulada *Fernando / Clarice / Francine: amizade de entrevidas críticas*.

Busquei, em *Mal de arquivo*, de Derrida, o conceito sem achá-lo, mas encontrei uma pista dele na poesia de Hilda. O trecho escolhido encontra-se no XII poema de *Amavisse*, livro publicado em 1989 em que há um questionamento da vida para além dela mesma e que auxilia a entender o conceito de sobrevida: “Se me pensasses, Vida, que matéria/ Que cores para minha possível sobrevida?”<sup>198</sup>

Ao indagar a Vida, pedindo sobrevivência, não posso deixar de construir a ideia de que há no fragmento o receio de que a pulsão de morte destrua qualquer rastro de existência, ao mesmo tempo em que há um pedido para que o *bios* não jaza inumado sob esta pulsão. A matéria e as cores tecem-se como sendo minha própria Vida, o crítico-biográfico-fronteiriço-arconte, que pensa esse *bios* o qual eu faço sobre-viver.

Volto em *Mal de arquivo* onde Derrida aborda a pulsão de morte (ou de três nomes: agressão, destruição e morte), baseado na psicanálise de Freud, para debater acerca da destruição do arquivo, e, portanto, da própria vida que estou contando<sup>199</sup>. Antes de me deter na pulsão de morte, quero falar um pouco a respeito do conceito de arquivo. Segundo o autor, o:

[...] arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória.<sup>200</sup>

Para Derrida, então, o arquivo, conceito inconceituável, não é, como é de supor, a própria memória nem as lembranças da vida, mas está alocado na falta de memória, ou seja, num lugar de exterioridade, ex-cêntrico quando penso no senso-comum que tende a relacionar direta e interiormente o arquivo e a memória. A própria memória não significa apenas lembrar, mas situa-se num movimento

<sup>198</sup> HILST. *Amavisse*, poema XII.

<sup>199</sup> A vida de Hilda Hilst, mas a minha vida também.

<sup>200</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 22.

contínuo entre o guardar e o esquecer para ser lembrado de novo e assim continuamente.

Uma vez mais recobro os versos antepostos de Hilda para ilustrar o que acabei de dizer: que a sobrevida só é possível quando houver a dissolução da própria vida. A matéria e as cores que tra(i)rão <sup>201</sup> a sobrevida são elementos exteriores e ex-centricos à vida que conto. Vale dizer: sou eu mesmo vestindo a máscara do arconte que guarda e o qual conta e que, por conseguinte, é passível de sofrer da pulsão de destruição pela sua condição de arquivo, pois na esteira do filósofo: “O arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo.” <sup>202</sup>

Desse prisma, Jacques Derrida afirma que o arquivo sofre de sua própria violência, ou seja, “[...] da violência do próprio arquivo, *como arquivo, como violência arquivada*” <sup>203</sup>. Isso porque todo arquivo, ainda de acordo com Derrida, padece da pulsão de morte. A pulsão de morte é aquela que destrói o arquivo silenciosamente, destruindo-se a si mesma, já que apaga o seu próprio arquivo. Recorto um fragmento de *Mal de arquivo* e o colo aqui no intuito de problematizar o assunto:

Mais tarde, Freud dirá que esta pulsão com três nomes é muda (*stumm*). Ela trabalha, mas uma vez que trabalha sempre em silêncio, não deixa nunca nenhum arquivo que lhe seja próprio. Ela destrói seu próprio arquivo antecipadamente, como se ali estivesse, na verdade, a motivação mesma de seu movimento mais característico. Ela trabalha para *destruir o arquivo: com a condição de apagar* mas também *com vistas a apagar* seus “próprios” traços – que já não podem desde então serem chamados “próprios”. Ela devora seu arquivo, antes mesmo de tê-lo produzido externamente. <sup>204</sup>

Assim, na perspectiva de Derrida, quando eu, enquanto crítico e arconte, estou cantando as odes de sobrevida de Hilda, também produzo um arquivo que já está em luta consigo mesmo. Estas páginas impressas [que trago com os dois exergos explicitados por Derrida, o tipográfico, com tinta e papel, mas também o que

<sup>201</sup> Trazer e traír, lembrar e esquecer.

<sup>202</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 23.

<sup>203</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 22. (Grifos do autor).

<sup>204</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p 21. (Grifos do autor).

está gravado em minha pele sob a condição fronteira (NOLASCO; 2013)]<sup>205</sup> abrem um arquivo sepultando-o como também o sepultamento enterra a si mesmo sem deixar rastro ou resto.

O ato de escrever a respeito da vida do outro para dar-lhe sobrevida é, paradoxalmente, um ato de traição. Se, por um lado, trabalhar com o arquivo de Hilda é dar-lhe mais tempo de vida (sobrevida), como ao meu arquivo também, por outro a pulsão de morte trata de aniquilar, sorrateiramente, o arquivo que exumo e o arquivo que produzo referente aquele outro. Assim,

Esta pulsão, portanto, parece não apenas anárquica, anarcôntica (não nos esqueçamos que a pulsão de morte, por mais originária que seja, não é um princípio, como o são o do prazer e o princípio da realidade): a pulsão de morte é acima de tudo, *anarquívica*, poderíamos dizer, *arquiviolítica*. Sempre foi, por vocação, silenciosa, destruidora do arquivo.<sup>206</sup>

Tal fato anarcôntico, isto é, destruidor do arquivo, não impede que eu exerça meu papel de crítico, herdeiro e arconte, muito pelo contrário, sinto-me impelido a falar desse *bios*. Isso também não impede que meu próprio biolocus interfira de uma forma outra na concepção de arquivo de Derrida, já que minha condição arcôntica e fronteira bem como minhas experiências e sensibilidades não fazem parte do locus de onde Derrida erige seu pensamento.

Até o momento, abordei a metáfora do arconte que atravessa as fronteiras para ir buscar o arquivo de Hilda na Casa do Sol, mas hoje, além de arconte, também faço o trabalho do coveiro que inuma o cadáver, mas guarda túmulos para salvaguardar a morte, o fantasma, o luto e a sobrevida.

Essa metáfora serve-me, então, para trabalhar o conceito de amizade para além do epitáfio, na esteira de Francisco Ortega, no intuito de discutir a ideia acerca

---

<sup>205</sup> Derrida traz dois exergos: o tipográfico, a marca impressa em tinta e papel e o da circuncisão, a incisão impressa no corpo. Explico essa “cicatriz” com a seguinte afirmação de Edgar Nolasco: “A diferença colonial do homem que vive na fronteira é que ele sente a fronteira no próprio corpo.” NOLASCO. Memórias subalternas latinas: ensaio biográfico, p. 54.

<sup>206</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p 21. (Grifos do autor).

de Hilda Hilst e mantendo o debate em torno do político. A amizade que discuto, neste primeiro momento, é a que Hilda manteve com seu pai. Em entrevista intitulada “Das sombras”<sup>207</sup>, exposta em *Fico besta quando me entendem*, Hilda fala dessa relação:

CLB: Seu pai foi o poeta que mais a influenciou?

HH: Não foi exatamente o que mais me influenciou. Eu sempre soube que ele era bom porque na década de 1920 já escrevia coisas deslumbrantes, já era completamente moderno. Mas é como expliquei: não se trata de influência literária. É mais que isso. Meu pai foi a razão de eu ter me tornado escritora.<sup>208</sup>

Como já indiquei, Hilda Hilst não conviveu com o pai, Apolônio Hilst, já que, logo após seu nascimento, os pais se divorciaram. Em 1946, aos 16 anos, Hilda visita o progenitor, que a deixa perturbada ao pedir-lhe “três noites de amor”, ato justificado por causa esquizofrenia do escritor. Simultânea à morte do pai, ocorrida precocemente em 1966, a autora muda-se para a Casa do Sol para trabalhar exclusivamente com a produção de textos literários, biográficos e plásticos que foram dedicados ao progenitor, já que ele não pode continuar a sua própria produção intelectual. Dessa ligação, instaura-se uma outra que transcende a própria familiaridade, ou seja, há uma amizade nutrida para além do túmulo. Isso é o que Francisco Ortega, na esteira de Derrida, chama de retórica do epitáfio:

O discurso do epitáfio representa a possibilidade de uma amizade para além da morte. Amar o amigo supõe o compromisso de amá-lo além da vida ou da morte. A amizade seria a possibilidade de me citar exemplarmente – pois o amigo é uma imagem (*exempla*), uma cópia de mim – assinando de antemão a oração fúnebre.<sup>209</sup>

Impossibilitada de ter uma proximidade com a figura paterna durante a existência dele, Hilda, nesse sentido, ao dedicar a sua própria obra ao pai, cria uma amizade política baseada na retórica do epitáfio da qual fala Francisco Ortega. Noto nesse ato de dedicatória uma herança, uma tradição intelectual, ou uma geração

<sup>207</sup> Entrevista publicada originalmente em *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*, n. 8.

<sup>208</sup> HILST. *Fico besta quando me entendem*, p. 191.

<sup>209</sup> ORTEGA. *Para uma política da amizade*, p. 69. (Grifo do autor).

como quer Derrida, que é encenada pela escritora. A essa encenação da subjetividade cabe mencionar o conceito de biovarismo, conceito já desenvolvido no primeiro capítulo deste trabalho, posto que Hilda encena a vida do pai ao se tornar escritora.

Assim, a distância, a loucura e a intelectualidade do pai suscitam na autora o desejo de “representar” o papel de escritor que ele desempenhava. Separados pela morte, a filha, ao aspirar o ofício paterno, cria uma amizade para além do epitáfio, criando também uma relação de precursor.

Dessa ligação, ressurge-me a metáfora do arconte-coveiro que faz a travessia de fronteiras para salvaguardar o sepulcro de Hilda, estabelecendo, desse modo, uma amizade entre a escritora e eu, pois, conforme esclarece Ortega: “[...] nos discursos da amizade, como nos discursos de epitáfio, o amigo não tem existência própria, somente existe em nós, entre nós, nós portamos sua existência, sua memória”<sup>210</sup>. É com todas essas proposições que pensarei a amizade, conceito o qual me deterei na próxima seção.

---

<sup>210</sup> ORTEGA. *Para uma política da amizade*, p. 70.

## 2.2. RAROS CHAMAMENTOS AOS AMIGOS: a metáfora da amizade

Raros? Teus preclaros amigos.  
E tu mesmo, raro.  
Se nas coisas que digo  
Acreditares.

HILST. *Poemas aos homens de nosso tempo*, p. 115.

Ao ler e reler a obra de Hilda Hilst, percebo em suas poesias algumas experiências que às vezes são apenas suas, e outras, compartilhamos; outras, ainda, são apropriadas por mim para construir pontes metafóricas para dar conta do contato entre fato e ficção, entre *bios* e *lócus*. Isso o fiz ao eleger a epígrafe aposta para discorrer a respeito da amizade metafórica que estabelecerei entre a escritora e alguns raros amigos.

No VIII poema de *Poemas aos homens de nosso tempo*, Hilda concede aos amigos a qualidade de raridade. Por isso, resolvi tratar a ideia da amizade ao invés de qualquer outra noção, porque na seção anterior aludi brevemente à relação [não tão] amistosa de Hilda Hilst com seu pai. Ainda em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, mas em outro livro cujo título é emblemático, porque também nomeia parte desta seção, *Dez chamamentos ao amigo*, Hilda fala de seus amigos, ou melhor, os chama da seguinte forma:

Se refazer o tempo, a mim, me fosse dado  
Faria do meu rosto uma parábola  
Rede de mel, ofício de magia

E naquela encantada livraria  
Onde os raros amigos me sorriam  
Onde a meus olhos eras torre e trigo

Meu todo corajoso de Poesia  
Te tomava. Aventura, amigo,  
Tão extremada e larga

E amavio contente o amor teria sido. <sup>211</sup>

---

<sup>211</sup> HILST. *Dez chamamentos ao amigo*, p. 19.

Escolhi este poema não apenas por aludir à amizade, ao amavio e ao amor, mas para deslocar um pouco o seu sentido, isto é, metaforizá-lo, para criar novas relações entre Hilda Hilst e outros intelectuais, ao voltar no tempo, quando no poema isso se revela impossível, e utilizar os amavios da crítica para re-encontrar os amigos que estavam folheando livros ou cujos nomes figuravam a capa de algum livro alojado nas estantes daquela livraria, ao assinarem seus nomes e a legarem a possibilidade da leitura.

Assim, primeiramente, tratarei da amizade conforme a orientação que Eneida Maria de Souza propôs em “Notas sobre a crítica biográfica”, quando afirma que há “[...] a desconstrução dos modelos canônicos da historiografia literária”<sup>212</sup>. Isso quer dizer que a amizade construída está para além da “tradicional metáfora familiar”.<sup>213</sup>

Ou seja, da construção que a historiografia literária erigiu para aproximar autores em face do conceito de influência – em que há a metáfora patriarcal cujo filho tem sempre uma dívida ao pai – e da tradição cultural vista como uma linha reta e diacrônica, geralmente ligada a artistas que estão dentro de um cânone literário com fortes marcas históricas e cientificistas de ordem universal. A crítica biográfica prefere antes a metáfora e maior liberdade criativa:

A relação de amizade implica a escolha de seus precursores pelo escritor [e pelo crítico], à maneira da fórmula consagrada por Borges, o que acarreta a formação de um círculo imaginário de amigos reunidos por interesses comuns, de parceiros que se unem pela produção de um vínculo nascido da região fantasmática da literatura.<sup>214</sup>

A partir desse esclarecimento de Eneida Maria de Souza, a proposta de Jorge Luis Borges, em “Kafka e seus precursores”, é a de que “[...] cada escritor cria seus precursores”<sup>215</sup>. É nesse sentido que é o escritor que elenca seus precursores, cada um possui sua própria idiossincrasia, e essa idiossincrasia só se constitui pela

<sup>212</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 111.

<sup>213</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 111.

<sup>214</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 111.

<sup>215</sup> BORGES. *Outras inquisições*, p. 130.

escolha/ herança que o autor faz daqueles que o precederam, por mais distintos que sejam entre si. Mas cabe ao crítico, no ato da leitura, perceber os amigos precursores. Isso fica explícito quando Borges faz um exame da obra de Kafka e encontra distintos textos de diversos autores em épocas diferentes:

Se não me engano, os heterogêneos textos que enumerei parecem-se a Kafka; se não me engano, nem todos se parecem entre si. Este último fato é o mais significativo. Em cada um desses textos, em maior ou menor grau, encontra-se a idiossincrasia de Kafka, mas, se ele não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer, não existiria.<sup>216</sup>

Ao elencar os precursores, Borges também está sendo precursor das pontes metafóricas que unem, no campo da amizade metafórica, escritores e artistas. A máscara que uso de arconte é também o do sujeito da travessia, ou seja, o de “viver-entre-fronteiras” que, de acordo com Nolasco, em *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza*, indica a qualidade de “[...] sujeito atravessado pela situação que vê, percebe, sente pelo olhar, pelo paladar, a condição de estranho do outro, do andariego da fronteira”.<sup>217</sup>

É pela metáfora do sujeito atravessado que, primeiramente, traço o percurso ininterrupto de ida e volta ao arquivo da escritora, isto é, o de viver-entre-fronteiras. Sou também atravessado pelo trabalho e vida da autora, o que me permite olhar, perceber, saber e saborear<sup>218</sup> as fronteiras que nos une e nos separa, bem como a ela e aos raros amigos, os quais trago agora também na condição de precursores, como já havia dito.

O primeiro raro chamamento metafórico que faço dos amigos de Hilda Hilst é o nome de seu pai, estampado num livro imaginário, à maneira de Borges, ao lado de outros companheiros, quase escondido naquela biblioteca da qual fala a autora no poema de *Raros chamamentos ao amigo*.

<sup>216</sup> BORGES. *Outras inquisições*, p. 129.

<sup>217</sup> NOLASCO. *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza*, p. 134.

<sup>218</sup> Cf. BARTHES. *Aula*, p. 21.

Na seção “O tempo”, dos *Cadernos de Literatura Brasileira nº 8*, dedicado à poeta, consta que: “O pai, sofrendo de esquizofrenia, seria internado num sanatório em Campinas; tinha na época 35 anos de idade. Até o final da vida, passaria longos períodos em casas de tratamento para doentes mentais.”<sup>219</sup>

Ao debater acerca do vocativo “Oh amigos, não há amigos”, atribuído a Aristóteles, Derrida traz uma citação de Nietzsche ao problematizar que é necessário guerrear para se ter um amigo, tomando-o também como inimigo e também ao relacionar a amizade à loucura. O sábio, ainda na esteira de Nietzsche, fala que “Amigos, não há de todo amigos!”, retomando o filósofo grego, ao que o louco replica: “Inimigos, não há de todo inimigo! Exclamava o louco vivente que eu sou”.<sup>220</sup> Dessa perspectiva e em torno da loucura:

Porquê a loucura? E porque deveria o pensamento destinar-se-lhe, à loucura, o pensamento da amizade por vir [*amitié à venir*]? Haverá que citar de novo, esta longa frase, e na sua primeira língua. Mas notemo-lo de antemão: um tal acontecimento *apresenta-se*, claro, é, *no presente* portanto, o evento de uma palavra que fala *no presente*. No presente vivo. É o louco vivente que *eu sou* que presentemente vos fala. Gritando, chamando (ruf. ich...).<sup>221</sup>

Hilda manteve uma relação transferencial com Apolônio Hilst, ou Luis Bruma que também foi escritor, cronista, intelectual, e até manteve correspondência com Mario de Andrade, de acordo com Hilda, em *Fico besta quando me entendem*. Numa entrevista há o seguinte questionamento:

CBL: Esse sentimento em relação ao seu pai, essa sombra dele na sua obra começou então muito cedo e persiste até hoje?

HH: É uma coisa da vida inteira. Eu fiz minha obra por causa do meu pai. Eu queria agradar o meu pai. Queria que um dia ele dissesse que eu era alguém. É isso.<sup>222</sup>

Em 1966, dois acontecimentos marcaram a vida da escritora; sua mudança para a Casa do Sol nos arredores de Campinas e a morte do pai. Instaura-se, desse

<sup>219</sup> *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA*, nº 8: Hilda Hilst, p. 8.

<sup>220</sup> DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 41.

<sup>221</sup> DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 41-42. (Grifos do autor).

<sup>222</sup> HILST. *Fico besta quando me entendem*, p. 191.

modo, uma amizade para além do epitáfio, já que o amigo que sobrevive à morte do outro carrega consigo o fantasma, a vida, a alma, o amor e a amância:

E se dizemos “pensar e viver”, é porque [...] a vida, o sopro, a alma se encontram sempre e necessariamente do lado do amante ou do amar, enquanto que o ser-amado do amável pode ser sem vida, pode pertencer ao reino do não-vivente, do não-psíquico ou do “sem alma” (*em apsúkhô*). Não se pode amar sem se estar vivo e sem saber que se ama, mas pode amar-se o morto ou o inanimado que assim nunca o saberão. É mesmo pela possibilidade de amar o morto que uma certa amância vem a decidir-se.<sup>223</sup>

Ao mesmo tempo em que havia a admiração pelo pai, Hilda criou uma obsessão em torno de sua figura que se metamorfoseou em seu trabalho intelectual e cultural. Segundo a autora, a loucura<sup>224</sup> une toda a sua obra, isso em razão da loucura de Apolônio, mas também de sua morte precoce, que fez Hilda ficar temerária a respeito de sua sanidade mental.

Ao escrever esta parte do texto me veio à memória um arquivo pessoal impresso indelevelmente em meu corpo e mente, sobretudo ao pensar o conceito de atravessado, o qual trouxe no início deste texto. Em maio de 2014, minha avó teve sua sétima internação em consequência da esquizofrenia. Já a havia acompanhado outras vezes em manicômios públicos de Campo Grande, mas naquele maio eu mesmo estava com problemas psicológicos, com ansiedade e síndrome do pânico.

Ao visitar a minha avó naquele hospital que tem o nome de “Nosso lar” (mas que um dia teve o nome de Sanatório Mato Grosso), percebi uma fronteira muito tênue entre minha sanidade e loucura. De certa forma, senti o mesmo medo que Hilda teve ao longo de toda a sua vida; logo, senti-me atravessado pelas loucuras de Hilda avançando em minhas loucuras. Sentia que a fronteira que me separava dos doentes era apenas uma grade e eu os via e ouvia como se eles fossem seres

<sup>223</sup> DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 24.

<sup>224</sup> Cf. “A loucura une toda a minha obra”. In: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1201200207.htm>.

vazios, sem vida, sem alma, que não passavam de cascas que guardam o eco da loucura.

A partir disso, parto da premissa de que a amizade de Hilda com Apolônio é tanto da ordem da metáfora da loucura, já que eu a estabeleço, quanto da ordem das semelhanças-na-diferença, posto que há uma recolocação da ideia de amizade para além do âmbito familiar. Por semelhanças-na-diferença, na esteira de Walter Mignolo, entendo a mudança no modo de pensar:

Enquanto a noção de semelhanças-e-diferenças constitui o arcabouço conceitual dentro do qual se constituiu a própria ideia de civilização ocidental (relegando as diferenças aos bárbaros, selvagens, canibais, primitivos, subdesenvolvidos, etc.), a ideia de semelhanças-na-diferença evoca a recolocação de línguas, povos e culturas cujas diferenças são examinadas, não numa direção única (a noção restrita dos processos civilizadores como a marcha triunfal da modernidade), mas em todas as direções e temporalidades regionais possíveis.<sup>225</sup>

Essa recolocação dos saberes, e de outras instâncias, proporciona um modo outro de se pensar, por exemplo, a amizade. Isso porque, embora haja parentesco entre pai e filha, não houve a proximidade íntima que se deu com a família moderna pautada pelo amor e pelo matrimônio, tal como esclarece Francisco Ortega em *Genealogias da Amizade*.

A loucura, então, emaranha nossas [de Hilda e seu pai e de minha com minha avó] sensibilidades biolocais, e a amizade metafórica e pautada na semelhança-na-diferença com a qual trabalho está mais para a “Amizade em tempos sombrios”<sup>226</sup> em que a família considerada tradicional (e privada) entra em crise, pois, segundo Ortega, assistimos à “[...] aparente decadência da instituição familiar – a tão citada ‘crise da família’: a família tradicional burguesa.”<sup>227</sup>

Hilda nasceu, embora antes da década de 1960, já que Ortega nota a efervescência do divórcio nessa época, com a crise da família, já que seus pais se

<sup>225</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 278.

<sup>226</sup> Título do epílogo do livro *Genealogias da amizade*, de Francisco Ortega.

<sup>227</sup> ORTEGA. *Genealogias da amizade*, p. 157.

divorciaram dois anos depois de seu nascimento. Tal crise afasta a figura paterna da escritora que o encontra aos dezesseis anos em pleno delírio da esquizofrenia como relata a poeta em “Carta ao pai”:

“Só três noites de amor, só três noites de amor”, implorava o pai, sim, o pai, ele nunca fizera uma coisa assim antes, sim, em Jaú, interior de São Paulo, um dia qualquer de 1946, sim, a filha deslumbrante, tremendo em seus 16 anos, sim, o pai a confundia com a mãe, a confundia, sim?<sup>228</sup>

Os dezesseis anos de Hilda acentuam um des-encontro marcado com o pai que a esperou durante muito tempo, já que a poeta teve a vida marcada pela confusão do pai ao lhe pedir três noites de amor. Aproveito-me desta circunstância para tecer a metáfora de algo a que convenciono nomear (e eleger) por um certo complexo de Édipo das ninfetas hilstianas com relação a seus pais, ao que Derrida, ao instaurar a amizade, indica uma familiaridade não pré-estabelecida, mas eleita: “[...] e ei-nos já nesta *familiaridade de eleição*”<sup>229</sup>. Em *Fico besta quando me entendem*, a poeta faz um jogo especular da imagem do pai ao indicar que:

Mas eu tinha uma atração pela loucura também, eu achava deslumbrante ser louco, porque se o meu pai era louco... Esse que eu admirava tanto, era lindo e louco. A vida toda me repetiam que meu pai era brilhante. Ainda hoje as pessoas que lêem o Apolônio acham ele deslumbrante. Desde pequena eu sabia que ele era ele. Cresci com essa imagem. Então o único homem mesmo que eu amei na minha vida foi meu pai. Fiquei procurando sem parar um homem parecido com ele.<sup>230</sup>

Em sua literatura, as personagens Lori Lamby de *O caderno rosa* e Cordélia (e Karl) de *Cartas de um sedutor* (1991) explicitam a problemática entre as relações familiares com conotações sexuais em que há um certo complexo edipiano de Hilda para com seu pai. Em Lori Lamby, a menina de oito anos relata suas relações sexuais com homens mais velhos:

Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei. E depois eu falo do começo da história. Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami me disse agora que não é tão moço, e então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor de rosa. E mami só pôde comprar

<sup>228</sup> HILST. “Carta ao pai”, p. 05.

<sup>229</sup> DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 25. (Grifos do autor).

<sup>230</sup> HILST. *Fico besta quando me entendem*, p. 185.

essa caminha depois que eu comecei a fazer isso que eu vou contar. Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu para eu tirar a minha calcinha. Eu tirei.<sup>231</sup>

Já em *Cartas de um sedutor*, Karl escreve missivas à irmã Cordélia rememorando o desejo dela pelo pai:

Como era belo o pai, não? Que coxas! Tu aos 24, vivias masturbando-se nos fins de semana quando ele começava as intermináveis partidas de tênis. Papai: que te acontece, Cordélia, todos os fins de semana tens uma cara [...] um cansaço como se fosses tu a jogar tênis e não eu. E te abraçavas. Aí gozavas.<sup>232</sup>

Ambas as narrativas, ainda ao se pensar na amizade que deslindo, estão de acordo com o que Diana Klinger chama de escritas de si e escritas do outro, pois as escritas de si são consideradas como “[...] sendo ao mesmo tempo ficcionais e (auto)referenciais”<sup>233</sup>. Estas são suplementadas pelas escritas do outro em que há o ser atravessado por relatos de “[...] ‘outridades’ que habitam no corpo da sociedade latino-americana”<sup>234</sup>.

Isto é, a metáfora que desfilio sobre a escritora busca tanto em seu trabalho literário e intelectual quanto em sua vida “o eu” e “o outro” de que fala Klinger na medida em que o complexo edipiano que proponho não pode dar-se apenas como fato literal, ao mesmo tempo em que não é apenas uma fabulação da esfera da ficção. Ambas, escritas de si e escritas do outro, caminham juntas para entender melhor a metáfora maior da loucura que envolve os Hilst e os Pacheco. Os si e os outros.

Com amizade metafórica e embasada na semelhança-na-diferença quero demonstrar, sobretudo, que o contato que Hilda manteve com Apolônio (e vice-versa) não possuiu familiaridade, proximidade ou intimidade, evidenciando a crise da família, conforme pontua Ortega em *Genealogias da amizade*: “[...] a família pós-

<sup>231</sup> HILST. *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 09-10.

<sup>232</sup> HILST. *Cartas de um sedutor*, p. 17.

<sup>233</sup> KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 11.

<sup>234</sup> KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 11.

moderna se caracteriza por uma crescente instabilidade do casal”<sup>235</sup>, o que também desestrutura os filhos.

Para o filósofo, não basta mudar a família, mas aparelhar a sociedade para lidar com a decadência da instituição familiar. De outro modo, mas ainda em torno da retórica da amizade, Derrida, em *Políticas da amizade*, expõe a amizade para além do parentesco:

Sonhamos, nós, com uma amizade que se eleva para além desta proximidade do duplo congénere. Para além do parentesco, tanto do mais como do menos natural, quando ele deixa a sua assinatura, desde a origem, tanto no nome como no duplo espelho de um tal par<sup>236</sup>.

Depois do divórcio dos pais, houve poucas reuniões entre Hilda e Apolônio, tendo relatos, por parte da autora, de dois encontros: um ocorrido na primeira infância e outro quando Hilda possuía dezesseis anos, como já demonstrei e de onde retirei a metáfora do complexo de Édipo quando o pai suplica três noites de amor à filha.

O *caderno rosa de Lori Lamby* problematiza tanto a relação conflituosa do par [pai e filha], ao mostrar a pouca familiaridade, amizade e fraternidade dos dois, quanto implica também uma narrativa autoficcional, noção desenvolvida no primeiro capítulo desta dissertação, já que a autora transfere para o livro a sua condição e a de seu pai enquanto escritores, embora o assunto principal do livro seja os dilemas da narração da edição de seus livros, ao escrever bandalheiras (pornografia) para ser lida:

Papi não está mais triste não, ele está é diferente, acho que é porque ele está escrevendo a tal bananeira, quero dizer a bandalheira que o Lalau quer. Eu tenho que continuar a minha história e vou pedir depois pro tio Lalau se ele não quer pôr o meu caderno na máquina dele, pra ficar livro mesmo.<sup>237</sup>

<sup>235</sup> ORTEGA. *Genealogias da amizade*, p. 160.

<sup>236</sup> DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 10.

<sup>237</sup> HILST. *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 17.

Ao persistir no fato de querer ser lida, Hilda Hilst envereda pelo que ela identifica ao leitor brasileiro: a obscenidade, o escracho, o deboche. Percebo nessa tática e nesse potlach (ato que a autora diz ser o “poder de perder”, ou seja, escrever bandalheiras em detrimento de sua literatura “séria”) o desejo de a escritora *sobreviver* no outro (em mim, devo ressaltar), que é o único a possuir o que Derrida chama de uma certa amância. Assim, de acordo com o pensador: “Sobreviver é então ao mesmo tempo a origem e a possibilidade, a condição de possibilidade da amizade, é o acto enlutado do amar. Este tempo do sobreviver dá assim o tempo da amizade”.<sup>238</sup>

Desse prisma, ao procurar leitores de sua vida e de sua obra, Hilda está, da mesma forma, dando a possibilidade de o leitor dar-lhe sobrevivência, assim como fazer sobreviver Apolônio, tal como o estou fazendo. A amizade constitui-se, assim pensando, por meio da intervenção política do crítico biográfico fronteiro, uma vez que é ele, conforme pontua Nolasco em “Políticas da crítica biográfica”, que “[...] aceita o desafio de pensar as relações para além do *bios*, mesmo que esteja condenado a passar, primeiro, por esse *bios*, pouco importando que este seja seu ou do outro”.<sup>239</sup>

Tal proposição me fez pensar no que Derrida fala sobre “boa amizade” e do que Ortega pondera a respeito da “boa distância”. Para o primeiro “A ‘boa amizade’ supõe, claro, um certo ar, um certo toque de ‘intimidade’, mas uma intimidade sem ‘intimidade’ propriamente dita”.<sup>240</sup>

Já o segundo vai indicar que: “[...] somente a distância permite respeitar o outro e promover a sensibilidade e a delicadeza necessárias para perceber sua

---

<sup>238</sup> DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 10.

<sup>239</sup> NOLASCO. *Políticas da crítica biográfica*, p. 50.

<sup>240</sup> DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 74.

alteridade e singularidade”<sup>241</sup>. A boa amizade e a boa distância, no caso de Hilda e Apolônio, fazem parte de sua aproximação à medida que o contato entre ambos foi escasso e muito distante, como aponta Apolônio em carta à filha:

Hilda, minha querida boneca  
 Minha linda boneca! Você está esquecendo de mim e olhe que isso não fica bem para um coração de boneca. Esquecer é bom para gente grande, gente que tem muito que fazer no coração, que tem o coração de remorso. Você, não. Você é uma boneca, a minha boneca. Tem coração de anjo. Não esquece da gente, sabe querer bem ao Papai da Hilda, é capaz até de ter saudade dele. Até agora o Papai da Hilda está esperando os retratos da Bellezinha do Gonzaga. A minha Bellezinha do Gonzaga! E você esqueceu, esqueceu como uma mulher velha que tem muito o que fazer no coração. Esquecer é bom para a sua mamãe que precisa dormir e cujo destino leva-a para a distância e a indiferença, para você não. Para nós não. Nós caminhamos para outro rumo bem diferente. Nós caminhamos para o país encantado das bonecas e dos homens – nós caminhamos para o amor. Hilda, filha do meu amor, vá preparando sua mamãe para sua viagem comigo. Diga-lhe que muito em breve irei buscar a minha Bellezinha do Gonzaga para levá-lo ao país das bonecas – onde tudo é sonho e beleza. Hilda, até logo, muitos beijos e lembranças ao Ruy. A mamãe não precisa. Ela não gosta de mim. Do papai de Hilda.

Apollonio.<sup>242</sup>

É por isso que a amizade da qual propõe o crítico biográfico é tão pertinente, pois permite traçar paralelos entre os *bios* que, muitas vezes, se distanciam do modelo de amizade corrente, o da fraternidade. Pai e filha encontram-se sob a metáfora e semelhança-na-diferença que eu, crítico biográfico fronteiro e arconte, faço sobreviver. Como Hilda indica em *Odes maiores ao pai*: “Sobrevivi à morte sucessiva das coisas do teu quarto”<sup>243</sup>, ela que sobreviveu ao pai para sobre-vivê-lo, assim como os faço sobreviver neste texto.

### 2.2.1. SOBREVIDA E ABREVIATURA: Hilda Hilst com H

Eu-alguém travestida de luto [...].

HILST. *Cantares do sem nome e de partidas*, Poema II, s.p.

<sup>241</sup> ORTEGA. *Para uma política da amizade*, p. 82.

<sup>242</sup> HILST. Carta a Hilda Hilst, s.p.

<sup>243</sup> HILST. *Exercícios*, p. 96.

Não se trata de um conceito do qual nós disporíamos ou não disporíamos *já* sobre o tema do *passado*, um conceito *arquivável de arquivo*. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para o amanhã.

DERRIDA. *Mal de arquivo*, p, 51.

É tempo de reajustar a máscara arcôntica e retroceder um pouco para a questão da sobrevida, que requer maior atenção para os conceitos de luto e de arquivo. Por isso, revisei o trabalho de Hilda e o conceito inconceituável de Derrida, sobre o luto e o arquivo, respectivamente. Aliado a estes dois, devo rememorar a retórica do epitáfio de Ortega, segundo a qual, e eu re-cito o filósofo, “[...] representa a possibilidade de uma amizade para além da morte”<sup>244</sup>. Desse modo, o amanhã da morte traz consigo o luto, ao mesmo tempo em que cria a responsabilidade vindoura que vem a ser a sobrevida.

Nesse sentido, creio estar sofrendo não apenas dessa amizade que transcende o epitáfio, o que me causa o luto, posto que a escritora está morta, mas também pelo fato de eu estar sofrendo de um mal de arquivo, o que Derrida entende por: “É arder de paixão. É não ter sossego, é incansavelmente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde”.<sup>245</sup>

No verso intricado, na prosa complexa, na crônica jocosa e no teatro complicado, eu tenho procurado o arquivo oculto, impressões fuliginosas, e, assim, tenho lido todo o trabalho da obscena senhora H. Ali no arquivo guardado, eu tenho (em)lutado<sup>246</sup>, perseguido impressões que Hilda deixou nas páginas de seus livros, nos contornos de seu rosto, em mim também. Tive a ideia de buscar impressões e rastros de Hilda em suas personagens a partir da coincidência da primeira letra de seus nomes, o H, em uma dissertação de mestrado defendida na UFMG, em 2010,

<sup>244</sup> ORTEGA. *Para uma política da amizade*, p. 69.

<sup>245</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 118.

<sup>246</sup> Ao mesmo tempo a ação de lutar e estar em luto.

com o título *Cantos da morte em Henriqueta Lisboa e Hilda Hilst*, em que o autor, Rodrigo Santos de Oliveira, analisa, de maneira breve, o uso da partícula H presente nas personagens de Hilda.

Estou no encalço das abreviaturas que Hilda insistiu em deixar em suas personagens, a letra H, que se repete em seu sobrenome. Hanzi (Osmo – *Fluxo-floema*, 1970), Haydum (Floema - *Fluxo-floema*, 1970) Heredera , Haiága (Matamoros – da fantasia, 1983), Hilde (Gestalt - – *Ficções*, 1977), Hamat, Hiram e Hemim (O projeto – *Ficções*, 1977) Homem Um (*Tu não te moves de ti*, 1980), Hillé (*A obscena senhora D*, 1984), Hans Haeckel (*Contos d'escárnio*, 1991), Heliodoro (*Cartas de um sedutor*, 1991), Hermínia (*Estar sendo. Ter sido*, 1997), Irmã H (*O rato no muro*, – 1967) são algumas personagens que possuem a oitava letra do alfabeto no início do nome, ou seja, uma impressão a qual Derrida esclarece:

1. A primeira impressão seria *escritural* ou *tipográfica*: é a de uma inscrição [...] que deixa uma marca na superfície ou na espessura de um suporte. E de todas as maneiras, direta ou indiretamente, este conceito – ou melhor, esta *figura* do suporte – marca a assinação propriamente *fundamental* de nosso problema, o problema do fundamental.<sup>247</sup>

Essas impressões que Hilda imprime ao longo de todo o seu trabalho literário tem suscitado em mim, enquanto leitor, crítico biográfico fronteiriço e arconte amigo, o homem da tesoura do qual alude Antoine Compagnon. Estou ex-citando a escritora: “O essencial da leitura é o que eu recorto, o que eu ex-cito”<sup>248</sup>. Ex-citar, neste contexto, é o mesmo que tecer uma amizade, que se enlutar, ao mesmo tempo em que é o fazer sobreviver o amigo não-animado, o espectro, a figura fantasmática de Hilda Hilst.

Nesse sentido, Derrida afirma que sobreviver é um sinônimo para o luto. Para o filósofo, em *Política da amizade*, um amigo sempre será responsável por experimentar, ou mesmo adiantar, o luto em memória do amigo morto:

<sup>247</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 41.

<sup>248</sup> COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 32.

Sobreviver, eis outro nome de um luto, cuja possibilidade, pelo menos, não se faz nunca esperar. Porque não se sobrevive sem carregar o luto. Tautologia invencível para qualquer vivente, tautologia da sobrevivência, o próprio Deus nada pode contra ela.<sup>249</sup>

Talvez por isso a senhora H tenha escrito os seguintes versos no VIII poema de *Trajectoria poética do ser I*, em *Exercícios*: “O que esperais de um Deus? / Ele espera dos homens que O mantenham vivo.”<sup>250</sup>

Manter vivo o inanimado, o ser-amado, levar comigo uma certa amãncia corresponde a herdar e, em simultaneidade, constituir uma dívida dupla, segundo Nolasco, na medida em que o crítico biográfico, o amigo enlutado, o sobrevivente que faz o morto sobreviver, é “[...] responsável pela vida que veio antes de si (pela vida de outrem), da mesma forma que é responsável pela vida que está *por vir*”<sup>251</sup>. Manter a sobrevida, dar mais algum tempo de vida, atesta a morte e a herança, segundo pontua Nolasco:

Por sermos finitos, estamos condenados, obrigados a herdar, a falar do outro, isto é, a tratar discursivamente daquilo que independe de viver ou de morrer. Nesse sentido, o campo compósito da sobrevida prepara o terreno para o discurso da crítica biográfica.<sup>252</sup>

Tendo consciência de minha finitude e de minha sensibilidade biolocal como crítico biográfico fronteiro e herdeiro de uma vida, de um trabalho, de uma amizade com Hilda Hilst, busco suas impressões na brevidade da letra H que configura também a primeira letra do nome de suas personagens.

Dessa forma, outras reflexões são necessárias para complementar o que já foi dito a respeito da sobrevida. Na esteira de uma leitura feita por Derrida acerca de Freud, Evando Nascimento, em *Derrida e a literatura*, explana a respeito da constituição da memória, que se dá pelo funcionamento de dois tipos de neurônios; o primeiro tipo não deixa na memória nenhuma “impressão”, ao passo que o

<sup>249</sup> DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 28.

<sup>250</sup> HILST. *Exercícios*, p. 54.

<sup>251</sup> NOLASCO. *Políticas da crítica biográfica*, p. 38. (Grifo do autor).

<sup>252</sup> NOLASCO. *Políticas da crítica biográfica*, p. 38.

segundo deixa, por sua resistência, um rastro. De acordo com essa assertiva, Nascimento diz que:

Um primeiro tipo de neurônio, não ofereceria nenhuma resistência (“neurônios permeáveis”:  $\phi$ ), não deixando, portanto, nenhum rastro de experiência vivenciada; enquanto um segundo tipo ( $\Psi$ ) ofereceria resistência, e o rastro que nele se imprime, provocado por arrombamento (*effraction*), seria o responsável pela configuração da memória.<sup>253</sup>

A partir dessa proposição de Nascimento, tomo o rastro mnésico no trabalho de Hilda como sendo (o que chamei anteriormente de impressão, embora ambos sejam diferentes) um resquício do *bios* da autora, a letra H, em sua produção literária. Dessa forma, escolhi o texto dramaturgico de Hilda para continuar esta reflexão.

Na peça *O rato no muro*, de 1967, que só foi publicada em 2000, no livro *Teatro reunido – Volume I*, a escritora narra a história de nove freiras que são impedidas de sair dos muros do convento e de uma madre superiora que impõe às irmãs um regime de opressão, repressão e supressão. A única das irmãs a se questionar e não ceder à figura opressora é a irmã H:

SUPERIORA: É culpa. É culpa [referindo-se à irmã G que peca por ser gluttona]. Irmã H [qual a sua culpa?].  
 IRMÃ H (*grave*): Hoje não tenho queixa de mim.  
 AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*cansadas*): Oh novamente! Oh novamente!  
 SUPERIORA: Shhht. Pense. Pense.  
 IRMÃ H: Já pensei tanto. Não consigo encontrar.<sup>254</sup>

Essa passagem do teatro de Hilda se aproxima muito daquilo que Francisco Ortega apontou, em *Amizade e estética da existência em Foucault*, no tocante à escrita de si (ou prática de si) para problematizar questões éticas ao invés de se pautar nas proibições. Para Ortega,

[...] trata-se da substituição correspondente da categoria de proibição pela problematização (moral). Pois Foucault tenciona escrever uma história das problematizações éticas a partir das práticas de si em vez de uma história dos sistemas morais a partir das proibições.<sup>255</sup>

<sup>253</sup> NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*, p. 169.

<sup>254</sup> HILST. *Teatro reunido*, p. 68-69.

<sup>255</sup> ORTEGA. *Amizade e estética da existência em Foucault*, p. 68.

Digo isso porque Hilda escreveu todas as suas peças durante a ditadura militar brasileira e, conforme indicaram Rodrigo Santos de Oliveira e Renata Palottini, sua dramaturgia tem um forte apelo político no que concerne à sua época. Hilda deu asilo ao escritor Caio Fernando Abreu e ao físico Mario Schenberg, ambos perseguidos pela censura.

Em seus textos, a autora faz esse percurso de evidenciar a problematização não apenas da política, mas da religião também, como uma forma de (se) questionar. Como não era nem católica nem partidária de outra religião qualquer, Hilda problematiza o ser religioso:

Então, antes de tudo, para mim, o ser religioso não é esse ser ligado a algum esquema religioso. Quer dizer, ele não faz parte nem do catolicismo, nem do protestantismo, nem do umbandismo, nada disso. Ele é antes de tudo um ser que se pergunta em profundidade.<sup>256</sup>

Ao inscrever a partícula de seu nome em personagens que se perguntam em profundidade, Hilda está, ao mesmo tempo, inserindo dados de seu *bios* em suas narrativas. O desmantelamento da opressão, que é metáfora do regime militar e da religião, é revestido pela experiência intelectual da escritora tendo em vista que a desloca para a ficção, de maneira romanceada as suas vivências enquanto cidadã que se posiciona diante das mazelas do período militar.

A imagem a seguir trata-se de uma fotografia retirada no momento em que a autora escreveu as peças de teatro, ainda em 1967, e retrata ainda a profundidade do ser que pergunta:

---

<sup>256</sup> HILST. *Fico besta quando me entendem*, p. 71.



FIGURA 04: Hilda na Casa do Sol, 1967.

Fonte: Site oficial da escritora: <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/galeria3.html>.

Hilda costumava vestir-se com túnicas durante as décadas de 1960 e 1970, sendo que a indumentária, muitas vezes, dava-lhe um caráter austero, do ser que se refugia na Casa do Sol, em meio às fazendas e longe dos grandes centros, para questionar (se/me) em profundidade, sem deixar o mundo de fora, a ditadura e o massacre; sem esquecer-se dos amigos que foram perseguidos e em busca de uma santidade outra que questiona o próprio deus. A luz em sua face, o corpo coberto de sépia, uma metade do rosto que cobre a outra metade de sombra, o preto da túnica e o luto pela política do Brasil estampam-se na interação da luz e de sua ausência.

Uma vez, em *Com meus olhos de cão e outras novelas*, a poeta escreveu que Deus era “Uma superfície de gelo ancorada no riso”<sup>257</sup>. Já na fotografia, a entidade é representada de forma metafórica, pois a cruz jaz em semipenumbra enquanto o ser enlutado de Hilda, tanto por questões políticas quanto religiosas, se confronta com a luz do (auto)conhecimento.

A escritora pergunta(-se) incógnita ao leitor/espectador: “[...] como devo matar em mim as diversas formas de loucura e ser ao mesmo tempo compassivo e lúcido, criativo e paciente, e sobreviver?”<sup>258</sup>. Uma resposta possível é que a foto é um

<sup>257</sup> HILST. *Com os meus olhos de cão*, p. 13.

<sup>258</sup> HILST. *Com os meus olhos de cão*, p. 41.

arquivo inumado que, metaforizada, converte-se numa forma de sobrevida já discutida por meio do pensamento de Derrida.

Ao trazer a foto de Hilda e dela fazer uma leitura bioficcional, sobretudo no que concerne à posição política e religiosa da autora, trato também a questão do *bios* como estética da existência, para fazer alusão ao título do livro de Francisco Ortega. De acordo com este autor, na esteira de Foucault, a estética de si, ou seja, da existência, é um elemento contemporâneo do qual se valem os autores para constituir sua obra:

O problema de uma ética entendida como a forma que se pode dar à própria vida torna-se assim atual. A ideia de *Bios* como matéria da obra de arte fascina Foucault. O sujeito constitui-se mediante “práticas analisáveis historicamente” existentes em toda cultura.<sup>259</sup>

A partir dessa premissa de Ortega (e de Foucault) sobre a estética da existência, recorro ao arquivo animal de Hilda no intuito de demonstrar a impressão que a escritora deixa em suas personagens. Em 1977, Hilda lançou um livro de contos intitulado *Ficções*. Nele há um conto denominado “Gestalt”, cuja personagem principal, Isaiah, um matemático, encontra um porco com *quem* ou de quem tem uma percepção memorável. A personagem principal, então, percebe no animal um rastro mnésico:

[...] sóbrio agora também o porco um pouco triste esfregando-se nos cantos, um aguado-ternura nos dois olhos, e por isso Isaiah lembrou-se de si mesmo, menino, e do lamento do pai olhando-o: immer krank parece, sempre doente parece, é o que o pai dizia na sua língua. É doença, não é, Hilde? Hilde, sua mãe, sorria, Ach nem, é pequeno, é criança, e quando ainda somos assim, sempre de alguma coisa temos medo, não é doença Karl, é medo.<sup>260</sup>

Diante do conto de Hilda, ao menos duas proposições são importantes; a primeira diz respeito ao que já discuti em torno da impressão que a autora imprime em seu trabalho literário, em forma da inicial H na personagem Hilde (que configura uma espécie de biografema, noção que, de acordo com Souza é um “[...] conceito

<sup>259</sup> ORTEGA. *Amizade e estética da existência em Foucault*, p. 153.

<sup>260</sup> HILST. *Ficções*, p. 08.

que responde pela construção de uma imagem fragmentária”<sup>261</sup>; a segunda, ainda atrelada ao *bios*, revela a preocupação da autora com a problemática animal, isto é, de sua preocupação com os animais. Isto perpassa todo o seu trabalho, incluindo o conto “O unicórnio”, de 1970, indo até o último do livro de sua ficção em 1997.

Em entrevistas, Hilda diz que tem um apreço muito grande pelos animais, pois chegou a abrigar mais de 90 cães na Casa do Sol. Sobre essa relação com o animal, Hilda afirma que “[...] o cão é um ser maravilhoso. O cavalo, a vaca, o boi, todos eles. Eu sempre tive um amor desesperado pelos animais. Tenho muita pena dos animais, por eles serem tão mal compreendidos. Eu tenho tudo a ver com os animais”<sup>262</sup>. Nesse sentido, Jacques Derrida, em *O animal que logo sou*, faz um ensaio no qual discute o posicionamento do animal que possui uma “[...] experiência do animal que vê, do animal que [n]os observa.”<sup>263</sup>

Essa mudança no pensamento cartesiano de que o animal é sempre passivo é desconstruída por Derrida em sua reflexão sobre o animal, muito porque o filósofo acredita que a questão animal não foi vista pela filosofia como um ser que pode nos olhar e “[...] sem palavras *dirigir-se a elas* [a nós]; absolutamente não tomaram em consideração o fato que o que chamam ‘animal’ pudesse *olhá-las* e *dirigir-se a elas* de baixo, com base em uma origem completamente outra”<sup>264</sup>. Penso que é essa questão do olhar que Hilda demonstra em sua narrativa, em “Gestalt”, quando a personagem percebe que o porco a olha com “um aguado-ternura nos dois olhos”.

Ambas as proposições são articuladas, na medida em que o resquício da letra H se repete ao longo do trabalho estético da autora, ou, ainda, pode ser compreendido pelo que Evando Nascimento chama de rastro mnésico, sob a égide

<sup>261</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 106.

<sup>262</sup> HILST. *Fico besta quando me entendem*, p. 203.

<sup>263</sup> DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 33.

<sup>264</sup> DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 32. (Grifos do autor).

de Derrida e Freud: “A *partir de* Freud, uma teoria da significação se vê igualmente deslocada pela inscrição do rastro (*Spur*), cujo sentido se apresenta só *posteriormente*, ao modo de suplemento”<sup>265</sup>. O suplemento é entendido por Derrida, como “[...] acrescentar o que falta, fornecer o que é preciso como excedente.”<sup>266</sup>

Metaforizo, então, o suplemento como algo a fornecer o que falta ao *bios* de Hilda, ou seja, o seu próprio nome, a letra H que aparece em suas narrativas bioficcionais. Chego, desse modo, à terceira concepção de Derrida a respeito da impressão, sendo que a:

3. “Impressão freudiana” quer dizer ainda uma terceira coisa que talvez seja a primeira: a *impressão* deixada por Sigmund Freud [e por Hilda], a partir da impressão *deixada* nele, inscrita nele a partir de seu nascimento e aliança, [...] através da história, manifesta ou secreta, [...], das instituições e das obras [...].<sup>267</sup>

Embora Derrida faça sua leitura da experiência e da obra de Freud, a impressão da qual fala também vale para que eu trabalhe o *bios* de Hilda e seu arquivo animal, pois seus livros, sua casa e suas palavras se tornaram um legado diverso exposto em nossa história. Retomo, dessa forma, o conto “Gestalt” da autora:

Isaiah agachou-se, redondo de afago foi amornando a lisura do couro, e mimos e falas, e então descobriu que era uma porca o porco. Devo dizer-lhes que conviveu com Hilde a vida inteira. Deu-lhe o nome da mãe em homenagem àquela frase remota: sempre de alguma coisa temos medo.<sup>268</sup>

Assim, a partícula H, configurada pela estética da existência de que fala Ortega, nas personagens Hilde – mãe e, depois, porca, figura animal cara à autora, entram em confluência com minha leitura, tendo em vista que percebo na fusão de ambas as proposições uma estética outra, ou seja, o que Denilson Lopes, no capítulo “Poética do cotidiano”, do livro *A delicadeza*, visa:

<sup>265</sup> NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*, p. 179. (Grifo do autor).

<sup>266</sup> DERRIDA *apud* NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*, p. 178-179.

<sup>267</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 45.

<sup>268</sup> HILST. *Ficções*, p. 08.

[...] propor uma poética do cotidiano para a contemporaneidade, quando este é dilacerado pelas transformações urbanas e midiáticas, implica enfrentar o embate ético e estético de pensar os espaços e as narrativas da intimidade, especialmente o da casa.<sup>269</sup>

Diante dessa assertiva de Lopes, busco, uma vez mais, o arquivo pessoal e animal de Hilda, na parede de sua Casa, a Casa do Sol, em Campinas, onde atravesso as fronteiras epistêmicas e geográficas, em que a fronteira, para Mignolo, em *Histórias locais/ Projetos globais*, é “[...] uma divisão geográfica que também atua sociológica, histórica e filosoficamente.”<sup>270</sup> Assim, busco a poética do cotidiano da autora, de seu *bios* ínfimo para fazer uma leitura bioficcional. Hilda, em entrevista, afirma: “[...] eu tenho ali um retrato de uma moça beijando um porco; eu adoro porcos”<sup>271</sup>.

O animal lhe é tão caro que a personagem do conto casa-se com a porca: “E na manhã de um domingo celebrou sponsais”<sup>272</sup>, e para puritanos e moralistas, a autora acrescenta um adendo: “Um parêntese devo me permitir antes de terminar. Isaiah foi plena, visceral, lindamente feliz. Hilde Também”<sup>273</sup>.

Toda essa reflexão que tracei de Hilda, a respeito da partícula H e do arquivo animal, e de sua interrelação, está pautada pela amizade que construo por meio dessas duas metáforas e de outras, pois, citando Derrida, em *Políticas da amizade*, essa minha articulação “[...] inscreve imediatamente a amizade, o conhecimento e a morte, mas também a sobrevivência, numa só e *mesma* configuração”<sup>274</sup>. Por isso justifico “A morte para além da morte: odes de sobrevida” que dá título ao meu capítulo.

<sup>269</sup> LOPES. *A delicadeza*, p. 75.

<sup>270</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 08.

<sup>271</sup> HILST. *Fico besta quando me entendem*, p. 203.

<sup>272</sup> HILST. *Ficções*, p. 08.

<sup>273</sup> HILST. *Ficções*, p. 08.

<sup>274</sup> DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 21. (Grifo do autor).

Recobrando minha proposta inicial, percebo que consegui cumpri-la, embora ainda fique um espaço para futuras re-leituras do arquivo de Hilda, o qual busquei em sua casa, eu, na forma de arconte, trazendo-o para minha residência na fronteira-sul. Sobre isso, Derrida, em *Mal de arquivo*, esclarece que: “O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião.”<sup>275</sup>

Por isso, carreguei o espectro da poeta dentro e fora de mim. Sua poesia, prosa, dramaturgia, crônicas, entrevistas, fotos e outras artes, havia impresso em meu *bios* o seu fantasma. Como arconte atravessado, consegui cumprir a promessa que fiz a mim mesmo de adquirir todas as primeiras edições dos livros ficcionais de Hilda antes de concluir esta dissertação<sup>276</sup>. E consegui este arquivo composto por doze livros de ficção, mais alguns de poesia e teatro. A autora sinalizou, antes mesmo de eu nascer, que eu a carregaria, como consta em “O Unicórnio”, de *Fluxo-floema*: “Fale mais da morte e dos mortos que você carrega.”<sup>277</sup>

Quero acreditar que ao manter o arquivo bem perto de mim eu possa, assim, continuar mantendo vivo o espectro de Hilda, conversar com seu fantasma, travar uma amizade política e, portanto, dar-lhe sobrevida, como foi minha proposta inicial. Como guardião e intérprete do *bios* da escritora obscena, não quero deixar que o mal de arquivo apague qualquer rastro de sua vida e de seu trabalho literário, uma vez que a transferência já foi instaurada entre nós dois.

---

<sup>275</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 14.

<sup>276</sup> Trata-se das edições de *Fluxo-floema* (1970), *Ficções* (1977), *Tu não te moves de ti* (1980), *A obscena senhora D* (1982), *Com os meus olhos de cão e outras novelas* (1986), *Contos d'escárnio/Textos grotescos* (1990), *O caderno rosa de Lori Lamby* (1991 – esta é a segunda edição, mas ainda da Massao Ohno Edições), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Estar sendo. Ter sido* (1997). Além das primeiras edições da poesia: *Poesia 1959-1967* (1967), *Da morte. Odes mínimas* (1980), *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), *Sobre a tua grande face* (1986), *Amavisse* (1989), *Bufólicas* (1992), *Cantares do sem nome e de partidas* (1995) e *Exercícios* (2012) e do livro de crônica *Cascos e carícias* (1998) e do *Teatro reunido vol 1* (2001) e das antologias: *Do desejo* (1992) e *Do amor* (1999).

<sup>277</sup> HILST. *Fluxo-floema*, p. 128.

É por isso, como reflexão arquiviolítica, que deixo minha impressão de atravessado e insisto em sustentar a espectralidade da autora que não me abandonou desde quando eu a li pela primeira vez. Nesse sentido, Derrida, ainda no livro supracitado, indica:

Por que insistir aqui na espectralidade? Por que Yerushalmi ousou dirigir a palavra ao fantasma de Freud? Por que teve a audácia de lhe pedir uma resposta confidencial cujo arquivo ele não desvelará nunca? Sem dúvida, mas principalmente, porque a estrutura do arquivo é *espectral*. Ela o é *a priori*: nem presente nem ausente “em carne e osso”, nem visível nem invisível, traço remetendo sempre a outro cujo olhar não saberia ser cruzado, não menos que, graças à possibilidade de uma viseira, o fantasma do pai de Hamlet.<sup>278</sup>

O fato de persistir no diálogo com o espectro de Hilda é justificado por duas políticas que perpassa todo o meu trabalho e que contribui para a pesquisa em torno da vida e da literatura da escritora, isto é, tanto aquilo que Derrida, em *Políticas da amizade*, entende por sobrevida, tendo em vista que “[...] a sobrevivência é então esperada, antecipadamente iluminada, senão mesmo assegurada, por este Narciso que sonha com a imortalidade”<sup>279</sup>, quanto aquilo que Walter Mignolo chama de sensibilidades de locais geoculturais, já que pertença à fronteira-sul, e citando Nolasco, em *Pântano*, “logo penso dela”<sup>280</sup>. Para Mignolo, então, as sensibilidades correspondem a uma fusão entre a racionalidade da razão e do afeto:

Minha discussão sobre a política e as sensibilidades de locais geoculturais leva em consideração as urgências do nacional e do transnacional bem como as tensões entre a “racionalidade da razão” e a “racionalidade de emoções e sensibilidades”.<sup>281</sup>

Foi pensando nestas duas proposições que, ao fazer uma teorização fronteiriça, tal como já refleti em momento anterior, pude investigar vida e trabalho literário de Hilda, o que me possibilitou, transcrevendo Eneida Maria de Souza, “[...]”

<sup>278</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 111. (Grifo do autor).

<sup>279</sup> DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 18.

<sup>280</sup> NOLASCO. *Pântano*, p. 11.

<sup>281</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 259.

a construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção”<sup>282</sup>, seja discutindo a noção de arquivo, desarquivando suas narrativas biográficas e literárias, bem como as minhas também (o que nos proporcionou uma relação transferencial), seja estabelecendo amizades ainda de cunho metafórico entre Hilda e seu pai e até a busca pelo rastro impresso que a autora fez em sua literatura ao colocar um biografema representado pela letra H em suas personagens.

Toda essa reflexão foi pautada pela crítica biográfica fronteira que me serviu para uma reflexão que contribui para a questão do lócus, posto que cada local, conforme discuti em torno de Mignolo e Nolasco, erige uma forma específica de teorização.

*Bios e lócus, vida e obra, metáfora e crítica, interior e exterior, arquivo e sua ausência, fronteira e centro, local e global, amizade e inimizade, transferência e desconfiança, Hilda e eu, foram alguns dos elementos que propus estudar a fim de contribuir com uma reflexão teórica e crítica sobre a epistemologia biográfica fronteira, ao pensar justamente a partir da fronteira.*

Tencionei também fazer uma radiografia racional e afetiva de uma pequena parte da história de Hilda Hilst e da minha também. Encerro este subtítulo, ainda que temporariamente, com um fragmento de uma entrevista que a escritora concedeu a falar sobre a escrita de si:

A minha vontade sempre é de fazer uma radiografia da emoção, porque acho que histórias você lê nos jornais todos os dias. Há mil histórias fantásticas. Então acho que o importante é você descrever todas as suas máscaras, todo o percurso de uma máscara em pouquíssimo tempo, como ela pode se modificar. É isso que quero passar, antes de tudo. É esse caminho da emoção mais profunda do homem, todo esse desacerto consigo mesmo, através do amor, da fantasia, da razão, em todos os níveis, a pura emoção, é isso que eu quero.<sup>283</sup>

---

<sup>282</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 105.

<sup>283</sup> HILST. *Fico besta quando me entendem*, p. 125.

Nesse sentido, creio que, por meio do exercício de escrita executado ao longo desta seção, eu pude fazer também uma radiografia da emoção baseado na crítica biográfica fronteiriça. Essa radiografia das emoções serão ainda discutidas no subtítulo a seguir, dedicado à reflexão acerca da amizade que Hilda Hilst manteve com Caio Fernando Abreu.

### 2.3 PELAS ÁGUAS INTENSAS DA AMIZADE: a Unicórnica e o Tio Caio <sup>284</sup>

Querido tio Caio. O senhor foi o único tio que não brigou comigo por causa das “bananeiras” do meu Caderno Rosa.

HILST. Manuscrito de O caderno rosa de Lori Lamby, s. p.

Querida Unicórnica, acordei hoje com a mão de minha mãe me entregando a tua carta.

ABREU. *Caio Fernando Abreu - Cartas*, p. 363.

Do contato entre as duas vidas, e entre vidas e produções intelectuais, trouxe dois exerços que exemplificam a amizade como bastidor da criação literária (SOUZA, 2010). A passagem de Hilda, retirada do manuscrito do obscuro livro *O caderno rosa de Lori Lamby*, evidencia que, na gênese, a autora se vale do nome do amigo escritor Caio Fernando Abreu para nomear uma personagem, ao mesmo tempo em que se vale do gênero epístola, inserindo-o na prosa ficção.

Na versão final do livro obscuro, nomes de outros escritores são mostrados em sucessão, o que evidencia a leitura como um modo de estabelecer relações com outras personalidades intelectuais, como Trevisan, Loyola, Alves e Fernandes: “Eu também ouvia tudo o que você e mami e o tio Dalton, e tio Inácio e tio Rubem e tio Millôr falavam nos domingos de tarde. Eu acho lindo todos esses tios que escrevem”<sup>285</sup>. Não são os autores de carne e osso que são postos dentro do livro, numa tentativa de representar o real com fidelidade, mas há a ficcionalização dessas personalidades transmutadas em personagens, o que se pode entender por aquilo que Eneida Maria de Souza entende como autoficção, isto é,

Trata-se da ação deliberadamente ficcional por parte do sujeito, do gesto de dessubjetivação que o insere no jogo fabular da narrativa. Estar ao mesmo

---

<sup>284</sup> “Pelos águas intensas da amizade” é a dedicatória que Hilda faz a alguns amigos no livro *Alcoólicas*, p. 89.

<sup>285</sup> HILST. *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 79.

tempo no interior da linguagem e fora dela consiste na operação paradoxal de presença/ausência do sujeito na complexa cena enunciativa.<sup>286</sup>

De modo mais ou menos contrário, em carta exposta no livro de missivas, organizado por Ítalo Moriconi, que o escritor gaúcho endereçou a vários amigos, cujo título é *Caio Fernando Abreu* (2002), a denominação de Hilda é feita por Caio a partir do nome de um conto da autora, “O Unicórnio”, de *Fluxo-floema* (1970). A denominação que Caio faz da amiga explicita o ato de leitura que o escritor gaúcho fez da escritora paulista ainda quando Hilda desenvolvia as cinco narrativas que compõem o livro. Esse fato de haver a leitura do texto de Hilda, leva o autor de *Morangos mofados* a intervir no enredo, como logo se verá.

Hilda e Caio se conheceram no final da década de 1960, e por volta de 1968, o autor foi abrigado no sítio de Hilda, a Casa do Sol, como forma de se refugiar da perseguição que o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) vinha fazendo em razão da censura que o regime militar impôs à população, sobretudo aos intelectuais.

A amizade que investigarei nesta seção é aquela que transcende a noção que o senso comum emprega sobre tal conceito, uma vez que a amizade é comumente compreendida como uma metáfora fraternal, em que as duas instâncias são vistas como parte de uma mesma família. Desse prisma, a amizade entre Hilda e Caio, a qual buscarei entender, trata-se de um movimento político (DERRIDA, 2003), por meio de cartas e de outros documentos, o que interfere na criação artística e na divulgação de ambos os escritores.

No artigo “Crítica genética e crítica biográfica” (2010), Eneida Maria de Souza inicia sua discussão alertando que a pesquisa em arquivos de escritores, bem como o estudo de sua vida (*bios*), não é uma atividade que seduz a maior parte dos

---

<sup>286</sup> SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 23.

pesquisadores por ainda haver uma valorização do texto literário, principalmente pela importância que se dá à estética<sup>287</sup> em detrimento de outras formas de arquivo dos escritores.

Dessa perspectiva, o cenário da crítica vem sofrendo transformações no que diz respeito ao modo como o autor é tratado. No campo da teoria, com Roland Barthes, o autor teve sua morte decretada para que o leitor tivesse seu espaço dentro da crítica, conforme o autor francês sentencia: “[...] o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor”<sup>288</sup>. A crítica contemporânea, sobretudo a crítica genética e a crítica biográfica, voltam a estudar o autor, mas de modo diferenciado, sem recorrer a biografismos de que a vida explica a obra.

Contrária a essa explicação marcada pelo biografismo, Ana Cláudia Viegas, em “Com a palavra, o autor – exercícios de crítica biográfica na contemporaneidade”, afirma que: “Assistimos hoje a um ‘retorno do autor’, não como origem e explicação última da obra, mas como personagem do espaço público midiático”<sup>289</sup>.

Viegas também diz que as correspondências, e outros textos considerados como menores, expandem a noção de “obra”, que não se restringe ao texto literário: “A leitura da correspondência entre escritores, de seus diários, entrevistas, manuscritos, anotações pessoais, alargando-se o conceito de ‘obra’, se liga intrinsecamente à ‘guinada subjetiva’ no campo dos estudos literários.”<sup>290</sup> A publicação de entrevistas e de epístolas de Hilda e de Caio, bem como o lançamento de outros arquivos textuais não presos à literatura, nesse sentido, evidenciam a guinada subjetiva da qual fala Viegas.

---

<sup>287</sup> No terceiro capítulo a noção de estética será discutida a fim de demonstrar as produções de Hilda como parte da *aesthesis*, isto é, uma estética descolonial.

<sup>288</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 70.

<sup>289</sup> VIEGAS. Com a palavra, o autor, p. 10.

<sup>290</sup> VIEGAS. Com a palavra, o autor, p. 11.

Essa concepção e ruptura paradigmáticas ainda incomodam muitos pesquisadores, muito pela ideia de que a crítica deve analisar o texto literário em sua imanência. Outras formas que extrapolem essa proposição são, geralmente, rejeitadas, pois, segundo Souza: “Teorias críticas dos últimos anos contribuíram para o gradativo apagamento do interesse pelas pesquisas em fontes primárias, ao ser valorizado o texto na sua integridade estética, sem o interesse pelos bastidores da criação.”<sup>291</sup>

Desse “retorno” do autor, e a pesquisa de seu arquivo, surge uma gama de possibilidades com as quais a crítica vem dedicando espaço. Duas dessas possibilidades de se trabalhar a relação entre vidas e entre vida e trabalho intelectual/ artístico consiste na crítica genética e na crítica biográfica fronteira. O retorno do autor implica a reflexão de como as novas formas de subjetividade, especialmente as midiáticas, interferem na criação literária. A respeito disso, Eneida Maria de Souza ressalta que:

É significativo o retorno da crítica em direção à figura do autor que, na pesquisa dos acervos, reaparece com seu traço e resíduo, sua marca autoral, impedindo que se considere sua ausência como resultado de um pacto ficcional com a escrita que se inscreve de maneira fria e distanciada. Por muito tempo algumas vertentes críticas censuraram a presença do escritor na cena literária, uma vez que a linguagem se impunha como absoluta e a eliminação de qualquer assinatura seguia o padrão de objetividade.<sup>292</sup>

A subjetividade, então, passa, por meio de uma modalidade da crítica contemporânea, a ter espaço dentro da pesquisa acadêmica, seja trabalhada pelo viés da crítica genética que busca o acervo dos escritores, seja pelo estudo da vida e texto na esteira da crítica biográfica. Assim, as vidas e as obras de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst são passíveis de discussão por meio dessas duas modalidades críticas “indisciplinadas”, críticas desobedientes:

---

<sup>291</sup> SOUZA. Crítica genética e crítica biográfica, p. 25.

<sup>292</sup> SOUZA. Crítica genética e crítica biográfica, p. 25.

A crítica genética, responsável pela elucidação da gênese da escrita, participa ainda do aparato biográfico, considerando ser importante processar o cotejo entre manuscrito e texto definitivo dos autores, ao lado da trajetória literária do escritor, sua relação com os instrumentos de escrita, assim como do lugar escolhido para exercer seu ofício: no próprio escritório, nos deslocamentos e viagens, no ambiente boêmio dos bares, dos cafés, e assim por diante.<sup>293</sup>

A gênese mostra que Caio era uma das personagens do livro de Hilda, mas que, comparado à versão final, teve seu nome suprimido. Apenas a busca pela gênese possibilita estabelecer laços de amizade entre Hilda e Caio. O crítico biográfico tem um papel um tanto quanto voyeurístico em relação à posse de cartas de seus escritores favoritos, pois como indica Silviano Santiago, em “Suas cartas, nossas cartas”, de *Ora (direis) puxar conversa* (2006), experimento um ritual vergonhoso de roubar a epístola do carteiro:

Passaremos por experiência única: a de penetrar na intimidade de dois [...] Para o acesso à letra de cada carta deles, temos que *simular* um ritual estorvado e vergonhoso. Interceptaremos o carteiro na sua caminhada matinal. Furtivamente, retiramos da sua bolsa uma carta, que não nos é endereçada.<sup>294</sup>

Muitas cartas de Caio são respostas às cartas que Hilda lhe mandava. Não há ainda a publicação dessas cartas que Hilda enviou ao amigo, de modo que não é possível interceptar o carteiro para cometer o ato soberbo de furtar uma carta que ela tenha enviado ao camarada. Dessa forma, a crítica que estabeleço é me valendo de indícios que Hilda deixou nas cartas de Caio, mas também na possibilidade de pensar cartas imaginadas. Assim, de acordo com Santiago:

A amizade é o norte que possibilita caligrafia e sensibilidade datilográfica permaneçam as mesmas na folha de papel em branco. O nome do correspondente varia e gera um complexo sistema de dissolução do sujeito (Como quero ser visto por fulano ou sicrano?). Informações podem ser fornecidas, comentários podem ser feitos, críticas podem ser enunciadas, mas são fornecidas, feitos e enunciados de maneira distinta para cada correspondente.<sup>295</sup>

<sup>293</sup> SOUZA. Crítica genética e crítica biográfica, p. 27.

<sup>294</sup> SANTIAGO. *Ora (direis) puxar conversa*, p. 60.

<sup>295</sup> SANTIAGO. *Ora (direis) puxar conversa*, p. 64.

Desse modo, Caio se mostra um leitor atencioso dos textos de Hilda, chegando a ajudá-la a divulgar seu trabalho literário, coisa que a escritora almejava desde o início da carreira e que reclamava por não ser distribuída da forma como gostaria:

Quero saber notícias do Lázaro [narrativa de *Fluxo-floema*]. Descobriste o que fazer da vida dele? Continuo achando que a crucificação é o melhor remédio. Tenho a impressão que, de volta à fazenda, conseguiste escrever mais: é que na praia existe, independente de qualquer “postura” interna, uma aceitação tácita e implícita de férias. Resultado: a gente não consegue se concentrar. Eu gostaria demais que mandasses uma cópia quando pronto e, se possível, outra do Unicórnio, que já está conhecidíssimo por estas plagas, graças à eficiência da minha divulgação. Quando você for bem rica, me contrata para *public-relations*. Quebramos dois galhos: você não precisa se incomodar com sua divulgação e eu não preciso me incomodar com ganhar a vida.<sup>296</sup>

Em carta de 29 de abril de 1969, Caio responde a uma carta de Hilda em que se pode perceber uma “leitura ativa” que o autor fazia do trabalho literário da amiga. Isso porque Caio estabelece uma relação não apenas com a vida privada de Hilda, mas também aproveita a carta como um modo de interferir no trabalho literário da autora, uma vez que seu ponto de vista sobre a personagem Lázaro deve ser a crucificação. Além disso, é por meio das cartas que Hilda fica sabendo que sua produção literária está sendo divulgada em outras partes do país.

As cartas, além de levarem notícias pessoais, possibilitaram que Caio fizesse algumas considerações a respeito do trabalho literário de Hilda em sua gênese. Isso porque a carta data de 1969 e *Fluxo-floema* é publicado um ano depois. Nota-se que a novela “Lázaro”, por exemplo, estava em processo de criação, o que faz com que o autor tenha a vontade de interferir no desfecho do texto da amiga: “Eu gostaria demais que mandasses uma cópia [de ‘Lázaro’] quando pronto e, se possível, outra de *Unicórnio*, que já está conhecidíssimo por estas plagas, graças à eficiência de minha divulgação”.<sup>297</sup>

<sup>296</sup> ABREU. *Caio Fernando Abreu*, p. 362.

<sup>297</sup> ABREU. *Caio Fernando Abreu*, p. 362.

Em *Ovelhas negras* (2013), Caio Fernando Abreu, antes de iniciar cada conto, propriamente dito, descreve um pouco o processo de criação do texto. Em “A visita”, o escritor também informa algumas condições pessoais, sobretudo de cunho político (incluindo a política da amizade), tal como se nota:

Este é meu tributo à moda do realismo-mágico latino americano. Escrita em 1969, na Casa do Sol de Hilda Hilst, entre Campinas e Jaú, onde eu estava escondido do DOPS, A visita nasceu de leituras que fazíamos de Carlos Fuentes, Juan Rulfo e principalmente García Marquez. Foi publicado duas vezes: primeiro no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, por artes e prestígio de Hilda; depois no Caderno de Sábado do Correio do Povo.<sup>298</sup>

O trecho de Caio marca não só a política instaurada pelo regime militar que o fez se asilar na Casa do Sol. A liberdade de expressão na sociedade brasileira passou a ser um problema em que os artistas não podiam mais publicar seus ideais. A troca de cartas, nesse sentido, foi um modo de burlar essa prática imposta pelo governo de excessiva intimidade e pouco diálogo com o público.

Além disso, Hilda possibilitou a Caio um espaço seguro no qual pudesse produzir parte de seu trabalho literário. Da Casa do Sol saíram alguns contos do livro *Inventário de um escritor irremediável* (dedicado à Hilda). Embora fosse um espaço privado quando Caio fora abrigado, a Casa do Sol teve importante função política para salvaguardar os ideais libertários do escritor. Dessa perspectiva, a Casa do Sol se torna um espaço político que permite aos escritores salvar a vida e produzir sua sobrevivência (DERRIDA, 2001), isto é, suas produções intelectuais/ artísticas.

Dessa forma, Francisco Ortega, na esteira de Hanna Arendt, explicita que o espaço político não se restringe à esfera partidária, pois se expande para as mais diversas áreas da vida, uma vez que, de acordo com o autor, “[...] não existe nenhum local privilegiado para a ação política, isto é, existem múltiplas

---

<sup>298</sup> ABREU. *Ovelhas negras*, p. 57.

possibilidades de ação, múltiplos espaços públicos que podem ser criados e redefinidos constantemente”.<sup>299</sup>

Desse prisma, os sujeitos não precisam de suporte institucional para construir novas modalidades do exercício político. A ligação entre os indivíduos, como no caso de Hilda e de Caio, dá-se via discursos, literários e extraliterários, e também por meio de suas ações. Nota-se, nesse sentido, que a amizade política se constitui pelo discurso e pelo agir, pois: “[...] agir é começar, experimentar, criar algo novo, o espaço público como espaço entre homens pode surgir em qualquer lugar, não existindo um lócus privilegiado.”<sup>300</sup>

Essa divulgação que Caio fazia do trabalho de Hilda a ajudava lidar com a sensação de que os editores não faziam o trabalho de distribuição de seus livros nem de sua difusão no meio cultural, ao que Caio aconselhou a poeta: “Não te enfosses [sic] com os editores”<sup>301</sup>. Uma das intervenções que Caio fez sobre Hilda, refere-se à divulgação de *A obscena senhora D* (1982):

Poeta, dramaturga, ficcionista, Hilda Hilst é talvez o nome mais controvertido da literatura brasileira contemporânea. Para alguns críticos, como Léo Gilson Ribeiro, trata-se do “maior escritor vivo em língua portuguesa”. Para outros, simplesmente ilegível, incompreensível em seu código expressivo pessoalíssimo e deliberadamente cifrado. Pairando acima de todas as negações de sua obra, Hilda avança numa viagem cada vez mais ousada, cada vez mais funda.<sup>302</sup>

Durante a década de 1970, Hilda começa a gravar vozes dos mortos baseada na experiência que Friedrich Juergerson. A escritora relata ter tido várias experiências sobrenaturais, uma inclusive, a visita de Caio no dia em que morreu. Em entrevista reunida em *Fico besta quando me entendem* (2013), Hilda comenta um pouco da experiência que teve com espíritos:

CLB: Nem as visões dos amigos mortos continuam?

<sup>299</sup> ORTEGA. *Para uma política da amizade*, p. 23.

<sup>300</sup> ORTEGA. *Para uma política da amizade*, p. 23.

<sup>301</sup> ABREU. *Caio Fernando Abreu*, p. 369.

<sup>302</sup> ABREU. *Sobre a Obscena senhora D*, s. p.

HH: Bom, eu revi o Caio Fernando Abreu no dia da morte dele. Eu já contei isso. Ele morreu à uma hora e veio se despedir às dez da noite. A gente tinha combinado isso. Ele veio com um cachecol que tinha uma fita vermelha. A gente tinha combinado: o vermelho ia significar que estava tudo bem. Eu abracei o Caio, muito, e disse “Nossa, como você está bonito! Está jovem!”. Mas ninguém acredita. Falam: “A Hilda é uma bêbada, uma alcoólatra, está sempre louca”. É assim que falam.<sup>303</sup>

Não quero, com essa passagem, discutir a veracidade do fato, mas investigar nela, conforme Ortega, novas formas de amizade, especialmente porque os dois, salvadas as diferenças, experimentaram novas modalidades de lidar com a vida, com o mundo e com a literatura, como o desejo que Caio pediu à figueira de Hilda para que sua voz mudasse, o qual foi atendido, e a crença de Hilda, baseado na física quântica, em Marduk, planeta paralelo à Terra que abriga alma de grandes gênios da humanidade.

Meu interesse é escavar a literatura, os documentos, os discursos biográficos, no intuito de saber como se dá a relação entre a arte e vida, num movimento arqueológico, já que, como indica Souza, na esteira de Michel Foucault, “A arqueologia não se interessa mais pela busca de objetos escondidos detrás dos discursos, e sim pelo estabelecimento de parâmetros que demonstrem o porquê deste ou daquele discurso no interior das práticas do saber”.<sup>304</sup>

A partir dessa proposição, trouxe duas imagens do arquivo pessoal da autora que estão guardados no Fundo Hilda Hilst (CEDAE-IEL-UNICAMP), a fim de escavar os textos até chegar à gênese de *O caderno rosa de Lori Lamby* e evidenciar a amizade entre Hilda e Caio soterrada pela versão (ou pelas versões) que Hilda fez até chegar à forma final.

<sup>303</sup> HILST. *Fico besta quando me entendem*, p. 204.

<sup>304</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 113.

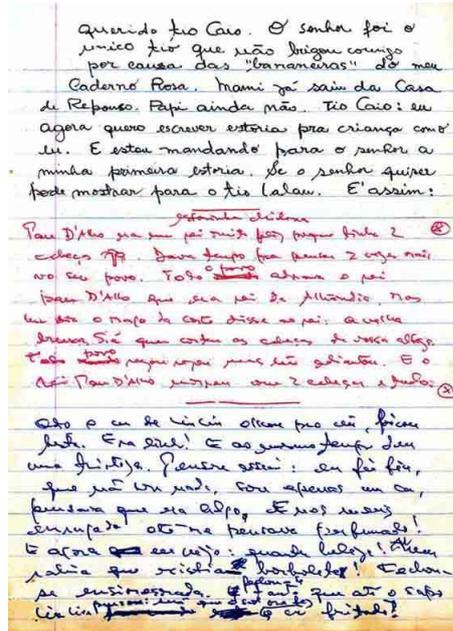


FIGURA 05: Manuscrito de *O caderno rosa de Lori Lamby*  
FONTE: HILST. Fundo Hilda Hilst – CEDAE–IEL–UNICAMP, s. p.

A versão final deste manuscrito <sup>305</sup> não guarda o nome de Caio como uma personagem <sup>306</sup>, mas, por meio da comparação entre manuscrito e edição última, pode-se saber que há uma amizade estabelecida, que Caio se tornou, ainda que de forma romanceada, uma persona da narrativa de Hilda. A crítica genética, portanto, possibilita, como um ato arqueológico, a exploração do biográfico e da gênese de uma só vez:

É significativo o retorno da crítica em direção à figura do autor que, na pesquisa dos acervos, reaparece com seu traço e resíduo, sua marca autoral, impedindo que se considere sua ausência como resultado de um pacto ficcional com a escrita que se inscreve de maneira fria e distanciada. Por muito tempo algumas vertentes críticas censuraram a presença do escritor na cena literária, uma vez que a linguagem se impunha como absoluta e a eliminação de qualquer assinatura seguia o padrão de objetividade. <sup>307</sup>

<sup>305</sup> Hilda escreveu à mão para imitar a letra de criança. O manuscrito diz: “Querido tio Caio, o senhor foi o único tio que não brigou comigo por causa das “bananeiras” do meu Caderno Rosa. Mami já saiu da Casa de Repouso. Papi ainda não. Tio Caio: eu quero agora escrever uma estória pra criança como eu. E estou mandando para o senhor a minha primeira estória. Se o senhor quiser pode mostrar para o tio Lalau. É assim:”

<sup>306</sup> Conforme consta no CEDAE: “No primeiro fragmento acima, escrito a lápis, Hilda Hilst imita letra de criança, simulando a escrita de Lori; “tio Caio” é substituído, em versões posteriores e no texto publicado, por “tio Lalau”. HILST. Manuscrito de *O caderno rosa de Lori Lamby*, s. p.

<sup>307</sup> SOUZA. Crítica genética e crítica biográfica, p. 25.

*Bios* e gênese configuram uma nova modalidade de amizade a qual se afasta um pouco da realidade para se transformar, ou hibridizar, no texto de ficção. Há, dessa forma, a ficcionalização da personagem que só se constitui se houver uma cuidadosa escavação da qual fala Souza.

De forma parecida, escavar o arquivo pode demonstrar novas relações entre os escritores e suas produções literárias, como é o caso do caderno rosa que Caio deu à Hilda para que escrevesse seu livro “pornô para crianças”:

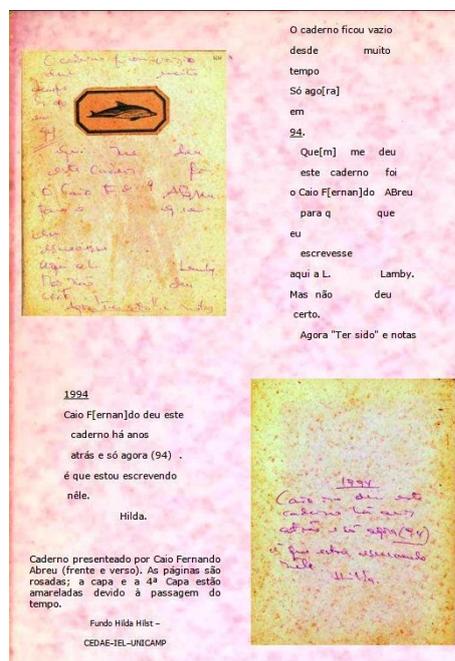


FIGURA 06: Caderno presenteado por Caio Fernando Abreu  
FONTE: HILST. Fundo Hilda Hilst – CEDAE-IEL-UNICAMP, s. p.

O caderno que Caio presenteou Hilda para que escrevesse *O caderno rosa de Lori Lamby* não logrou seu intento primeiro, tendo em conta que Hilda o escavou anos depois de ter publicado seu primeiro livro pornográfico e que indica estar sendo usado para escrever o seu último livro de narrativa *Estar sendo. Ter sido* (1997), além de notas. À caneta, na capa do caderno consta “O caderno ficou vazio/desde muito/ tempo/ Só ago[ra]/ em/ 94./ Que[m] me deu/ este caderno foi /o Caio F[ernan]do Abreu/ para q que/ eu/ escrevesse/ aqui a L. Lamby./Mas não deu/ certo./

Agora "Ter sido" e notas."<sup>308</sup>. Na parte inferior, Hilda grafou: "1994/ Caio F[ernan]do deu este/ caderno há anos/ atrás e só agora (94)/ é que estou escrevendo nêle./ Hilda".<sup>309</sup>

O poder da relação entre vida/ficção + amizade que tal arquivo traz, abre maiores possibilidades de interpretação criativa por parte do crítico, muito pela questão lúdica que o caderno literalmente rosa, que pode denotar inocência e infantilidade, se confronta com o conteúdo do caderno escrito por Lori, mas também dos livros obscenos escrito por Hilda.

Os bastidores da criação evidenciam uma política da amizade que transcende a metáfora familiar que, de modo corrente, permeia o imaginário geral. A amizade entre Caio e Hilda, dentro de uma política da amizade, se dá de forma reconfigurada, se pensar nos espaços em que aconteceram e os meios pelos quais veio a público, como o convívio na Casa do Sol depois que Caio recebeu abrigo, as cartas, as entrevistas, textos menores que também rasuram o lugar da teoria hoje por se infiltrarem no meio dos textos literários, muitas vezes, embaralhando ou hibridizando os gêneros e os saberes, de forma indisciplinada e/ou sem disciplina. Dessa perspectiva, Ortega propõe que se tome a amizade como um exercício político, propiciando a criação de novos espaços de experimentação com o outro:

Acredito na possibilidade de elaborar uma política da imaginação que aponte para a criação de novas imagens e metáforas para o pensamento, a política e os sentimentos e que renuncie a prescrever uma imagem dominante, pois isso significaria, no fundo, simplesmente substituímos um imaginário, que se tornou obsoleto, por outro. Devemos procurar alternativas para esse imaginário ortodoxo dos discursos da amizade, lutar por um novo "direito relacional" que não limite nem prescreva a quantidade e a forma das relações possíveis, mas que fomente sua proliferação. A minha proposta é um convite a experimentar, a romper, a inaugurar, a imaginar o ainda não imaginado, a criar novas formas de vida e de comunidade.<sup>310</sup>

<sup>308</sup> HILST. Fundo Hilda Hilst – CEDAE–IEL–UNICAMP, s. p.

<sup>309</sup> HILST. Fundo Hilda Hilst – CEDAE–IEL–UNICAMP, s. p.

<sup>310</sup> ORTEGA. *Para uma política da amizade*, p. 116-117.

Essa noção de comunidade também é vista por Derrida, uma vez que: “A amizade não é nunca uma dádiva presente, pertence à experiência da espera, da promessa ou do empenhamento”<sup>311</sup> e não se restringe ao contato de Hilda e Caio, mas espera, também, que haja a intervenção de um terceiro amigo, eu, para romper com o ortodoxo e criar novas possibilidades de se produzir crítica.

---

<sup>311</sup> DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 240.

## 2.4 NOTAS SOBRE A ALTERIDADE ANIMAL EM HILDA HILST

Como é essa coisa da gente se pensar? Umas lutas com a tua alma do mato, com o lá de trás. Hen? Pois então, é isso, temos duas almas, uma parecida com o teu próprio corpo, assim bonito, andas crescendo, e a outra parecida, difícil de dizer, a outra alma não se parecendo a nada de tudo isso teu. Como é a alma do pai? Quem é que sabe, alma de leopardo, onceira, esses bichos grandes, raros.

HILST. *Tu não te moves de ti*, p. 123.

Estás ausente.  
Mas há no amor  
como que eterna  
sobrevivência.

HILST. *Cantares*, p. 75.

Pelo menos duas questões conceituais são importantes para a reflexão teórica que desenvolvo em torno da vida e do trabalho literário e artístico acerca do animal, da escritora Hilda Hilst: a alteridade e a sobrevida, ambas tendo como suplemento o conceito deslizante de devir (animal), já que tal noção é a que melhor me auxilia a compreender o convívio que a autora manteve com os bichos, sobretudo pelos cachorros, tanto através da literatura quanto por sua vida, já que Hilda, desde a infância, nutriu apreço pelos cães.

Trouxe a primeira epígrafe para iniciar a discussão acerca da alteridade, já que o texto “Axelrod – da proporção”, de *Tu não te moves de ti* (1980), ilustra bem o assunto quando problematiza o outro, e que neste caso também trata da alteridade animal. Por outro lado, a segunda epígrafe, um poema de *Cantares*, mantém relação de alteridade com o ausente, ao mesmo tempo em que o conserva sobrevivente através do amor.

Ao propor uma reflexão, desdobro-me para dentro em concomitância para o outro, qual um ouriço, ou melhor, o ouriço de “Che cos’è la poesia?”, de Jacques

Derrida, que se embola, ficando às escuras para atravessar a estrada perigosa da noite:

Um animal convertido, enrolado em bola, voltado para o outro e para si, uma coisa em suma, modesta, discreta, próxima da terra, a humildade a que você dá um *sobrenome*, transportando-se com isso ao nome para além do nome, um ouriço catacrético, todas as flechas para fora, quando esse cego sem idade ouve mas não vê a morte vir.<sup>312</sup>

O outro me espera às margens do outro lado da rodovia e, em minha ausência, me ex-cita a travessia para que eu (o) sobreviva. Este outro poderia ser também os dois cachorros que tenho em casa e que, ao ler e reler os textos que tratam da alteridade animal, pude olhá-los de maneira diferente, ou melhor, pude compreender que eles me olham e, por isso, deixo-me perder neste olhar demoradamente, como se eu *estivesse* em um devir-cachorro.

Um devir tal como o devir-título-animal da novela de Hilda: *Com meus olhos de cão* (1986) que corrobora a proposição de Jacques Derrida, em *O animal que logo sou* (2002), quando sugere que: “Pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar”.<sup>313</sup>

Em *Fico besta quando me entendem*, a autora fala de sua relação com os animais, o que me faz refletir sobre o conceito de alteridade. Trago a passagem do livro de entrevistas tanto para ser o mote de minha articulação teórica acerca da alteridade e sobrevivência animal, quanto para evidenciar e demonstrar como o *bios* e a literatura da escritora relacionam-se a esses dois conceitos. Assim, Hilda diz:

Adoro bichos em geral. Menos aqueles de que todo mundo tem medo: aranha, escorpião, barata. Não mato bicho algum. Mesmo os míseros besouros. Com baratas dou aqueles gritos horrendos, mas não deixo ninguém matar. Os cachorros eu adoro. Se pudesse, teria cavalos e vacas também. Nunca para matar. Tenho uma afinidade com bichos desde criança.<sup>314</sup>

<sup>312</sup> DERRIDA. “Che cos’è la poesia?”, p. 115.

<sup>313</sup> DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 22.

<sup>314</sup> HILST. *Fico besta quando me entendem*, p. 219.

A partir dessa fala da escritora, retomo a personagem principal da novela *Com os meus olhos de cão*, Amós Kéres, professor universitário que leciona matemática, que percebe o (olhar) animal diferentemente de como ele é normalmente visto, isto é, não é o homem que observa o animal, mas o animal que devassa o humano (voltarei a este assunto). Há, por exemplo, o re-aparecimento da personagem Isaiah, também matemático, do conto “Gestalt”, do livro *Ficções* que possui uma porca chamada hilde (em minúsculas) que olha os seres humanos.

Em *Com os meus olhos de cão*, a personagem Amós Kéres percebe essa inversão quanto ao olhar dos animais sobre ele: “Os olhos de hilde sobre mim”<sup>315</sup>. Essa percepção do olhar animal, eu a vejo como um ato imprevisto, um devir. Uma possível conceituação de devir é a discutida por Gilles Deleuze, em “A literatura e a vida”, ensaio de *Crítica e clínica*:

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população.<sup>316</sup>

Desse prisma, importa-me, mais uma vez, o devir como para Deleuze: “O devir está sempre ‘entre’ ou no ‘meio’”<sup>317</sup>, e aqui proponho o “entre” como as pontes metafóricas estabelecidas por Eneida Maria de Souza (2002) entre a vida e a literatura, entre a crítica biográfica e os estudos fronteiriços, entre eu e Hilda, ou ainda, como dito em *Com os meus olhos de cão*: “Amós Kéres. Inocente como um pequeno animal-criança olhando o Alto.”<sup>318</sup> De douto professor acadêmico, Amós Kéres passa a perceber e a olhar o mundo com “olhos de cão”.

<sup>315</sup> HILST. *Com os meus olhos de cão*, p. 35.

<sup>316</sup> DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 11. (Grifos do autor).

<sup>317</sup> DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 11.

<sup>318</sup> HILST. *Com os meus olhos de cão*, p. 35.

Amós Kéres, em determinado momento, é condenado à força “[...] por tentativa de suicídio, justificada a seu ver por ter compreendido que o universo é obra do Mal e o homem seu discípulo [...]”<sup>319</sup>, e está em constante conflito com seu devir-animal, o devir-cão. Dessa maneira, traço uma analogia com o texto “Devir-animal (ou cinismo)”, de Murilo Duarte Costa Corrêa, em que o autor discorre acerca do devir, na esteira de Deleuze, e o ilustra com a prática biográfica e epistemológica do filósofo cínico Diógenes: “Um cão como Diógenes talvez servisse bem a Deleuze. Diógenes tinha um devir-cão não-familiar. Era um cão vagabundo, sem raça, sem dono, provavelmente pulguento, comendo em público, servindo-se do prazer entre outros, à vista de todos”<sup>320</sup>.

Embora o devir-animal de Amós Kéres não seja, ou melhor, não está não-familiar no sentido dado a Diógenes, ele está por esquecer-se das coisas das quais se lembra o homem, como o mar e as sensações. O olhar do cão é o devir que une e separa o homem do animal:

Com meus olhos de cão paro diante do mar. Trêmulo e doente. Arcado, magro, farejo um peixe entre madeiras. Espinha. Cauda. Olho o mar mas não lhe sei o nome. Fico parado em pé, torto, e o que sinto também não tem nome. Sinto meu corpo de cão. Não sei o mundo nem o mar a minha frente. Deito-me porque meu corpo ordena. Há um latido em minha garganta, um urro manso. Tento expulsá-lo mas homem-cão sei que estou morrendo e que jamais serei ouvido.<sup>321</sup>

Duas imagens merecem leitura a fim de explicitar a alteridade animal na vida e na literatura/ arte de Hilda. A primeira é uma imagem que Hilda traz no final da novela já referida; a outra é uma das fotografias da Casa do Sol (local onde Hilda morou durante 40 anos, até a morte) e que mostra um dos vários cães que habitavam o lugar. Antes da imagem que fecha *Com os meus olhos de cão*, há o seguinte texto: “Amós Kéres, 48 anos, matemático, não foi visto em lugar algum. No

<sup>319</sup> HILST. *Com os meus olhos de cão*, p. 49.

<sup>320</sup> CORRÊA. “Devir-animal (ou cinismo)”, 07.

<sup>321</sup> HILST. *Com os meus olhos de cão*, p. 53.

caramanchão, a cadela olhava os ares, farejando. A mãe encontrou a frase no papel: Deus? uma Superfície de Gelo Ancorada no Riso. E mais abaixo:”<sup>322</sup>

Amós = α  
SIAL = ⊖ = ∅

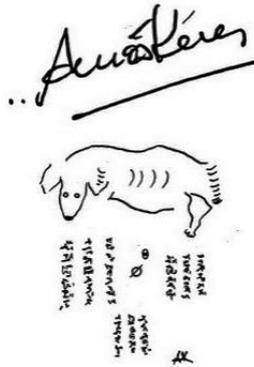


FIGURA 07: Amós Kéres.  
Fonte: HILST. *Com os meus olhos de cão*, p. 53.

A imagem não só evidencia a alteridade animal correspondente entre a autora e seus cães, como também exemplifica o devir na literatura, em que homem e animal atravessam um ao outro, como é o caso de Amós Kéres, estabelecendo o devir-cão que, conforme Deleuze, está sempre no “entre”, no “meio”.

A impressão<sup>323</sup> (Derrida; 2001) do cachorro no final do texto de Hilda instaura o que Derrida chama de sobrevivência, ou sobrevida, por marcar um traço biográfico, isto é, seu amor pelos animais, sobretudo pelos cachorros, como forma de testamento em vida e para a posteridade. Não apenas o texto literário guarda a figura do cão, mas Hilda desenha com seus punhos um cão que olha os leitores. Na esteira de Deleuze:

As idéias sempre voltam a servir, porque sempre serviram, mas de modos atuais e mais diferentes. Com efeito, as relações dos animais entre si não são, por um lado, apenas objeto da ciência, mas também objeto de sonho, objeto de simbolismo, objeto de arte ou de poesia, objeto de prática e de utilização prática. Por outro lado, as relações dos animais entre si são tomadas em relação do homem com o animal, do homem com a mulher, do

<sup>322</sup> HILST. *Com os meus olhos de cão*, p. 53.

<sup>323</sup> Cf. DERRIDA. *Mal de arquivo*.

homem com a criança, do homem com os elementos, do homem com o universo físico e microfísico.<sup>324</sup>

Percebo na primeira sentença desta citação de Deleuze uma oportunidade para tratar de outra questão importante: a sobrevida ou sobrevivência, seja a das ideias, seja ao do arquivo da autora, de seu amor pelos animais e do modo como essa relação é transportada para a literatura. A alteridade e o devir têm, portanto, uma relação intrínseca com a (sobre)vida, que para Derrida, em *Aprender por fin a vivir* (2007), é:

Como já havia recordado, desde o princípio, e muito antes das experiências da sobrevivência [sobrevida] que hoje me são próprias, assinalé que a sobrevivência é um conceito original, que constitui a estrutura mesma do que chamamos existência, o *Da-sein*, se quiser. Somos estruturalmente sobreviventes, marcados pela estrutura da impressão, do testamento. Dito isto, não quero dar crédito à interpretação de que a sobrevivência está mais para o lado da morte, do passado, que da vida e do futuro.<sup>325</sup>

O que eu chamo agora de sobrevida animal, partindo da proposição de Derrida a respeito da sobrevivência, configura-se pela imagem do animal no texto literário da escritora, como demonstrei com a reflexão feita sobre *Com os meus olhos de cão*, quanto pelo arquivo dela. As fotos retiradas na Casa do Sol retratam o cotidiano de Hilda e são poucas as fotografias em que não aparece um cachorro junto da autora ou como o ser que convive dentro daquele espaço.

Nos *Cadernos de literatura brasileira*, do Instituto Moreira Salles, dedicado à escritora, há uma seção de fotos, intitulada “Geografia pessoal”, da Casa do Sol, em que aparecem muitos dos cachorros de Hilda. A matilha alocada nas dependências da Casa do Sol chegou a ultrapassar cinquenta cães. Segundo os *Cadernos*:

Nas fotos da “Geografia”, que revelam uma casa tomada por imagens (paredes do pai), Kazantzakis não aparece, mas lá estão Kafka e Freud,

<sup>324</sup> DELEUZE. *Mil platôs*: vol 4, s. p.

<sup>325</sup> “Como ya he recordado, desde el principio, y mucho antes de las experiencias de la supervivência que hoy me son próprias, señalé que la supervivência es un concepto original, que constituye la estructura misma de lo que llamamos existencia, el *Da-sein*, si usted quiere. Somos estructuralmente supervivientes, marcados pela estrutura de la huella, del testamento. Pero, dicho esto, no quisiera dar crédito a la interpretación de que la supervivência está más del lado de la muerte, del pasado, que de la vida y el futuro”. (DERRIDA. *Aprender por fin a vivir*, p. 47). (Tradução livre).

vigiados por um frasco de Leite de Rosas, pilhas de volumes, cálices de vinho do Porto e por toda parte os cães, os cães, os cães.<sup>326</sup>



FIGURA 08: Cachorro de Hilda Hilst na Casa do Sol.  
Fonte: *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA*, nº 8, p. 55.

A escolha da imagem acima (Figura 08) foi feita baseada na questão do olhar animal. Ela me toca e me afeta de uma maneira inquietante porque o cachorro observa o espectador (me observa) e de seu olhar, do dirigir-se a mim, nasce uma pergunta sem resposta, pois acredito que este olhar (inquisidor?) era compreendido apenas pela autora, devota de seus animais, assim como eu compreendo sem entender muito bem o olhar de meus dois cachorros. Esse olhar é como a seguinte passagem de *A obscena senhora D*, de Hilda: “[...] o olho dos bichos é uma pergunta morta”.<sup>327</sup>

As duas imagens que escolhi para fazer uma leitura, evidenciam o olhar do animal para nós, leitores, espectadores. Esse olhar que me observa, que também olha o outro, estabelece com o ser vivente humano a alteridade que, muitas vezes, é percebida pelo homem de modo unívoco, isto é, o homem sempre olhou o animal, mas não percebeu que o animal também o observa. É nesse sentido que Emerlinda Ferreira, em “Metáfora animal: a representação do outro na literatura”, aponta:

<sup>326</sup> *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA*, p. 06.

<sup>327</sup> HILST. *A obscena senhora D*, p. 30.

A ruptura decisiva do homem e do animal veio com Descartes, que internalizou no homem o dualismo implícito da relação humana com animais. Separando totalmente corpo e alma, ele submeteu o corpo a leis da física e da mecânica. Admitindo que os animais não tinham alma, reduzindo-os a modelos de máquina. Essa redução do animal, que tem uma história teórica e econômica, é parte do mesmo processo pelo qual os homens têm sido reduzidos a unidades produtivas e consumidoras isoladas.<sup>328</sup>

Essa ruptura não é vista por Hilda, sobretudo quando ela indica: “Escute, você sabe que os animais têm alma?”<sup>329</sup>. O mesmo ocorre com Derrida, pois o filósofo é talvez o primeiro a desenvolver na filosofia, ou no pensamento sistemático, uma meditação sobre o olhar animal, que nos observa, que se dirige a nós. O pensador parte sua reflexão a partir de um gato que o olha nu. Antes de Derrida, nenhum texto filosófico havia tratado essa perspectiva:

Haveria, em primeiro lugar, os textos assinados por pessoas que sem dúvida viram, observaram, assinalaram, analisaram, refletiram o animal mas nunca se *viram vistas* pelo animal; jamais cruzaram o olhar de um animal pousado sobre elas (para não dizer sobre sua nudez); mas mesmo que se tenho visto vistas, um dia, finalmente, pelo animal, não o levaram em consideração (temática, teórica, filosófica); ou não puderam ou quiseram tirar nenhuma consequência sistemática do fato de que o animal pudesse, encarando-as, olhá-las, vestidas ou nuas, e, em uma palavra, sem palavras *dirigir-se a elas*; absolutamente não tomaram em consideração o fato que o que chamam “animal” pudesse *olhá-las e dirigir-se a elas lá de baixo*, com base em uma origem completamente outra.<sup>330</sup>

O olhar do animal suscita no homem o questionamento de como ele próprio observa o não-humano, o animal. O olhar animal permite ao homem inquirir suas fronteiras enquanto ser, ao considerar que uma pergunta pode se formular a partir do olhar animal que o observa. Desse prisma, para Derrida:

Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito “animal” me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano, o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar.<sup>331</sup>

<sup>328</sup> FERREIRA. *Metáfora animal: a representação do outro na literatura*, p. 120.

<sup>329</sup> HILST. *Fluxo-floema*, p. 140.

<sup>330</sup> DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 32. (Grifos do autor).

<sup>331</sup> DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 31.

Aprendi, em uma recente palestra proferida pela professora Eneida Maria de Souza <sup>332</sup>, que as palavras, as ideias e os conceitos são metaforizados, sempre sobrevivem, são revitalizados, embora modificados.

Essa perspectiva me fez rememorar as “senhas” de Jean Baudrillard, em que as palavras, “[...] elas próprias se metaforizam, se metabolizam uma nas outras” <sup>333</sup>, ou ainda que “Há na temporalidade das palavras um jogo quase poético de morte e renascimento: as metaforizações sucessivas fazem com que uma ideia se torne sempre algo mais diverso do que antes era – ‘uma forma de pensamento.’” <sup>334</sup>

Volto ao ouriço de Derrida ainda para falar de sobrevida, de não cair no esquecimento, de guardar o texto e a vida com o coração. Embora na travessia perigosa da noite, o ouriço segue entre si mesmo e o outro, estabelecendo a alteridade com o homem. O homem pode não salvá-lo da morte, mas pode dar-lhe sobrevida:

Desde então, impresso sobre o próprio traço, vindo do coração, o desejo do mortal desperta em você o movimento (contraditório, está me acompanhando?, dupla restrição, imposição aporética) de proteger do esquecimento esta coisa que ao mesmo tempo se expõe à morte e se protege – em uma palavra, o porte, a retração do ouriço, como na estrada um animal enrolado em bola. Gostaríamos de pegá-lo nas mãos, aprendê-lo e compreendê-lo, guardá-lo para nós, junto de nós. <sup>335</sup>

Aprender, compreender, guardar junto a mim as heranças (inclusive as coloniais), o fantasma de Hilda, justifica esses deslocamentos metafóricos e epistemológicos que fiz no intuito de convocar do mundo dos mortos o espectro da autora para além de sua morte e dar-lhe sobrevida.

Guardo essa herança que escolhi junto às heranças coloniais da fronteira, que é minha casa, porque as conservo comigo como o traço vindo do meu coração,

---

<sup>332</sup> Refiro-me à palestra intitulada “O lugar da teoria da literatura hoje” proferida no III Colóquio do NECC, em 24 de março de 2015 na UFMS.

<sup>333</sup> BAUDRILLARD. *Senhas*, p. 07.

<sup>334</sup> BAUDRILLARD. *Senhas*, p. 07.

<sup>335</sup> DERRIDA. “Che cos’è la poesia?”, p. 114.

este traço do qual fala Derrida. Este que diz, também, que viver é aprender a morrer. Como o título deste segundo capítulo é “Da morte para além da morte”, rememoro outra assertiva do filósofo franco-argelino: “Viver é aprender a morrer”. E complemento tal afirmação com o subtítulo “Odes de sobrevida” na tentativa de reconhecer que a morte não guarda o fim da vida ou do conhecimento, mas é uma possibilidade para que haja o des-aprendizado daquilo que foi dito em vida.

Da Casa do Sol para a fronteira, elegi arquivos diversos da escritora não apenas para corroborar meu papel como arconte que guarda aquilo que foi arquivado. A Casa do Sol serviu-me de metáfora para contrabandear os textos de Hilda que, em sua maioria, foram produzidos lá, para trazê-los à fronteira-sul, geoistórica e que também carrego dentro de mim.

Esse deslocamento me serviu, ainda, para corroborar a opção descolonial, que já tratei no primeiro capítulo, como meio de exumar heranças coloniais fronteiriças, posto que levar em conta as histórias locais de minha fronteira “[...] sinalizam traços de memórias esquecidas da zona de fronteira que demandam uma exumação”<sup>336</sup>. Ao exumar as memórias de Hilda, buscando seu arquivo na Casa do Sol, também exumei, como teorização crítica, algumas memórias minhas que estavam emaranhadas com as paisagens da fronteira.

A amizade que também tratei neste capítulo é descolonial na medida em que não me valho de conceitos do senso-comum para validá-la. A opção que fiz, foi selecionar personagens de carne e as personagens que Hilda criou para figurar seus livros. Uma política da amizade se instaurou neste movimento crítico que fiz a partir de minhas experiências biolocais e com o trabalho literário e artístico de Hilda.

---

<sup>336</sup> NOLASCO. *Perto do coração selvaje da crítica fronteriza*, p. 135.

Também pude compreender como a alteridade animal na literatura de Hilda se relaciona com as suas vivências, como o seu apreço pelos cães. Além disso, percebi que a sobrevida desses animais está presente nessas suas instâncias de vida e produção intelectual, isto é, a sobrevivência do olhar do animal que observa o homem, lhe dirige (uma pergunta?). Aprendi que, em casa, meus cães também se dirigem a mim e, afora reflexões desta natureza, aquele olhar me basta.

**CAPÍTULO III –**  
**AMAVISSES: CANTARES AESTÉSICOS**

Como se tudo o mais me permitisses,  
A mim me fotografo nuns portões de ferro  
Ocres, altos, e eu mesma diluída e mínima  
No dissoluto de toda despedida.

HILST. *Do amor*, p. 09.

Escreveste meu nome  
Sobre a água?  
A fogo, na alma  
Desenhei o teu

Grafismo iluminado  
Imantado e novo

Teu nome e o meu.

HILST. *Cantares*, p. 73.

Este terceiro capítulo é o resultado de uma reflexão que atravessa os dois primeiros capítulos por buscar compreender a multiplicidade de práticas artísticas e biográficas de Hilda sob a visada da crítica biográfica fronteiriça. Tal crítica me permite investigar o diverso trabalho de Hilda tendo minhas histórias biolocalis como referência para erigir uma teorização.

Escolhi o título “CANTARES AESTÉSICOS” para fazer referência aos livros *Cantares do sem nome e de partidas* e *Cantares de perda e predileção*, ambos foram reunidos em *Cantares* pela editora Globo. “Cantares Aestésicos” para fazer referência à estética descolonial, um meio diverso de se construir arte, conforme Hilda o fez e o demonstrarei neste capítulo.

Para se entender a *aesthesis*, ou estética descolonial, é necessário antes compreender que a colonialidade do poder colonizou a *aesthesis* que, por sua vez, se transformou na estética moderna. A *aesthesis*, uma faculdade inata do ser humano, como “o sentir”, como logo se verá ao longo do capítulo, perdeu seu lugar para a estética racional que controla as subjetividades. Por isso, Pedro Pablo Gómes e Walter Mignolo, em “Estéticas decoloniales” (2012), afirmam que:

Assim, se a colonialidade é uma estrutura para a organização e gestão das populações e recursos da terra, do mar e do céu, a descolonialidade se refere aos processos pelos quais aqueles que não aceitam ser dominados e controlados, não só trabalham para se libertar do colonialismo, mas também para construir organizações sociais, locais e planetárias não manipuláveis e não controláveis por essa matriz.<sup>337</sup>

---

<sup>337</sup> “Así, si la colonialidad es una estructura para la organización y el manejo de las poblaciones y de los recursos de la tierra, del mar y del cielo, la decolonialidad refiere a los procesos mediante los

Com as estéticas descoloniais, que não fazem parte da colonialidade e da modernidade, quero enxergar as sensibilidades e as experiências de Hilda sob a visada dessa crítica que está emergindo na fronteira-sul. A *aesthesis* descolonial aparece como uma ferramenta para descolonizar o jogo da colonialidade, segundo apontam os autores:

As estéticas descoloniais desobedecem a este jogo (desobediência estética e desobediência epistêmica). Isto é, desobediência às regras do fazer arte e desobediência às regras da busca de sentido no mesmo universo em que ambas as obras, como na filosofia, respondem aos mesmos princípios.<sup>338</sup>

O que me proponho neste capítulo, então, é abalizar como Hilda executa essas desobediências em suas experiências biolocais e, sobretudo, artísticas. Isso irá demonstrar que Hilda, dentro do campo artístico, especialmente no campo descolonial, não foi unicamente escritora, mas que cantou várias produções culturais. Como ocorre no terceiro poema de *Ode remota e descontínua para flauta e oboé*.<sup>339</sup>

A minha Casa, Dionísio, te lamenta  
E manda que eu te pergunte assim de frente:  
À uma mulher que canta ensolarada  
E que é sonora, múltipla, argonauta  
Por que recusas amor e permanência?<sup>340</sup>

---

cuales quienes no aceptan ser dominados y controlados no solo trabajan para desprenderse de la colonialidad, sino también para construir organizaciones sociales, locales y planetarias no manejables y controlables por esa matriz. Las culturas artísticas (y con ello nos referimos a todo el complejo que suscita y convoca la creación de una obra) forman parte de la matriz colonial de poder en los procesos de manejar y manipular subjetividades.” (MIGNOLO; GOMEZ. Estéticas decoloniales, p. 08). (Tradução livre).

<sup>338</sup> Las estéticas decoloniales desobedecen a este juego (desobediência estética y desobediencia epistêmica). Esto es, desobediencia a las reglas del hacer artístico y a las reglas de la búsqueda de sentido en el mismo universo en el que tanto las obras como la filosofía responden a los mismos principios. (MIGNOLO; GOMEZ. Estéticas decoloniales, p. 09). (Tradução livre).

<sup>339</sup> Livro compilado em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2001).

<sup>340</sup> HILST. *Ode remota e descontínua para flauta e oboé*, p. 61.

### 3.1 PAISAGENS QUE EM TI SE MULTIPLICAM: a diversalidade epistemológica de Hilda Hilst

Que amor se fez em mim, multiforme e calado!

HILST. *Odes maiores ao pai*, p. 96.

As paisagens em ti se multiplicam.

HILST. *Heróicas*, p. 139.

Baseado na discussão que constituí em meu primeiro capítulo a respeito do termo que nomeei de crítica biográfica fronteira, mais especificamente das políticas de tal crítica, e daquilo que desenvolvi no segundo capítulo acerca de minhas heranças andariegas e de sua interseção com o arquivo de Hilda que trago da Casa do Sol para a fronteira-sul, desenvolvo, neste terceiro capítulo, uma leitura biográfico-fronteira de Hilda Hilst como uma mulher diversa.

Para este terceiro capítulo, retomo também o conceito de paisagem, que também é uma paisagem múltipla, pautada pela diversalidade e pluri-versalidade. De um lado há a estética moderna que foi constituída por um grupo de pessoas de um determinado local no mundo e dominando um pequeno número de línguas. Na esteira de Mignolo:

No mundo moderno, a razão e o saber pressupunham a pureza e a gramática de uma língua, e, sem mencionar o fato, a epistemologia se entrelaçou com as ideologias nacionais. [...]. As realizações científicas num mundo secularizado relacionavam-se com um determinado país e uma determinada língua. A filosofia era também regional e a filosofia “continental” tornou-se o paradigma da prática filosófica, apoiada em supostos antecessores gregos.<sup>341</sup>

Para que haja a libertação das práticas culturais, sociais e políticas oprimidas e subalternizadas pela modernidade, Ramon Grosfoguel, no artigo “Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial”, sustenta que é fundamental o papel da

---

<sup>341</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 341.

geopolítica e do corpo-político de cada subjetividade para que haja a diversalidade de trabalhos tanto culturais quanto políticos:

É a partir da geopolítica e do corpo-política do conhecimento da exterioridade ou marginalidade relativa que emerge o pensamento crítico fronteiriço como uma crítica da modernidade para um mundo descolonizado transmoderno pluriversal de múltiplos e diversos projetos éticos, políticos em que uma real comunicação e diálogo horizontal com igualdade e que possa existir entre os povos do mundo além das lógicas e práticas de dominação e exploração do sistema-mundo.<sup>342</sup>

É dessa forma, também, que Mignolo preconiza que essas formas hegemônicas de se pensar não podem compreender os locais geoistóricos que foram subalternizados pelos discursos da modernidade, chamados aqui de universal abstrato, como se uma só epistemologia fosse capaz de ler todas as formas de produções intelectuais e afetivas de todos os lugares. Desse prisma, Mignolo defende:

[...] é que um novo universal abstrato é inaceitável. A diversidade como projeto universal (ou a diversalidade, na formulação de Glissant [1981]) é a entrada para o futuro, e a “diversalidade” requer uma nova epistemologia liminar [fronteiriça].<sup>343</sup>

Ressalto a epistemologia fronteiriça neste momento porque a primeira versão deste capítulo não a tinha priorizado como o fiz em outro momento desta dissertação. Assim, cheguei à conclusão de que eu mesmo, portador que é atravessado pela fronteira, estava cometendo um engodo: o de trair a forma de pensar que é própria da epistemologia fronteiriça, isto é, a diversalidade. É por esse motivo, dentre outros que logo desenvolverei, que penso a condição de Hilda como uma artista múltipla, diversa e pluri-versal.

<sup>342</sup> “Es desde la geopolítica y corpo-política del conocimiento de esta exterioridad o marginalidad relativa que emerge el pensamiento crítico fronterizo como una crítica de la modernidad hacia un mundo descolonizado transmoderno pluriversal de múltiples y diversos proyectos ético políticos en los que una real comunicación y diálogo horizontal con igualdad pueda existir entre los pueblos del mundo más allá de las lógicas y prácticas de dominación y explotación del sistema-mundo”. (GROSGUÉL. *Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial*, p. 212.). (Tradução livre).

<sup>343</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 370.

Multiplicar as facetas da crítica biográfica fronteira e retomá-la neste terceiro capítulo é, ao mesmo tempo, uma forma de reforçar a opção descolonial a qual fiz e também refutar os universais abstratos que vem constituindo a crítica moderna. Nesse sentido, os universais abstratos são formas políticas que não libertam o pensamento e a estética fronteira, mas os levam rumo à modernidade, porque a crítica biográfica fronteira não se quer e nem pode ser unificada e universal pela sua condição de travessia, atravessamento e multiplicidade de pensamentos. A esse respeito, Walter Mignolo, em *Histórias locais/ Projetos globais*, assinala que:

O ponto que aqui estou ressaltando, e é a essência do livro, é que os universais abstratos (o cristianismo, o fascismo liberal, ou o socialismo marxista) levados ao extremo tornaram-se autoritários e repressivos; e que, levados ao extremo, o (neo)liberalismo e o (neo)marxismo (como projetos civilizadores) têm os limites dos universais abstratos e de “irmão inimigos”.<sup>344</sup>

Emprego esse caráter diverso (e de diversalidade) para justificar as múltiplas paisagens artísticas e intelectuais que praticou Hilda Hilst. Leo Gilson Ribeiro, por exemplo, no prefácio de *Ficções*<sup>345</sup> atribui a Hilda Hilst uma dos poucos escritores que escrevem nos três gêneros literários mais comuns: a poesia, a prosa de ficção e a dramaturgia. A escritora/ artista diversa escreveu crônica e sua carreira como artista é muito mais abrangente, pois se dedicou ao gênero entrevista, conforme indica Cristiano Diniz na introdução de sua dissertação de mestrado acerca do tema:

Tornou-se comum entre os leitores da literatura de Hilda Hilst (1930-2004) declarar que a escritora produziu textos em quatro gêneros literários: poesia, teatro, prosa de ficção e crônicas. De fato, são muitos os títulos espalhados entre eles. No entanto, ao se ler uma sequência de entrevistas da autora, é possível afirmar logo de início que, de certa maneira, ela soube igualmente “escrever” neste gênero: criando um discurso sobre si e sobre sua obra, ou seja, construindo uma imagem pública de ambas.<sup>346</sup>

Além disso, Hilda cultivou outras formas de arte não verbal, como é o caso dos desenhos, pinturas e aquarelas, multiplicando as suas práticas artísticas e

<sup>344</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 370.

<sup>345</sup> Trata-se de “Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga”.

<sup>346</sup> DINIZ. *Paris era bom quando eu @#\$!\$,...*, p. 03.

biográficas. Em “Como se morre com Hilda Hilst: lições de seu pequeno bestiário”, artigo de Enivalda Nunes Freitas e Souza, presente no livro *Roteiro Poético de Hilda Hilst*<sup>347</sup>, há a apresentação, ainda que breve, de mostrar uma Hilda Hilst aquarelista.

O que Enivalda Souza não percebeu, ou não pode perceber, é que Hilda, dentro da perspectiva que defendo – a crítica biográfica fronteira –, estava praticando um “paradigma outro”. Este paradigma não é apenas mais um paradigma dentro os outros paradigmas que brigam, como irmãos inimigos, .pela supremacia e pela universalidade epistemológica Constituo o paradigma outro como sendo as paisagens que se multiplicam nos sujeitos, das quais fala Hilda, em seu livro *Heróicas*. Para Mignolo, a noção também é colocada como múltipla:

Chamo de “paradigma outro” a diversidade (e diversalidade) de formas críticas de pensamento analítico e projetos futuros assentados sobre as histórias e experiências marcadas pela colonialidade, mais por aqueles assentados sobre as histórias e experiências da modernidade que dominaram até agora. O “paradigma outro” é diverso, ele não tem um autor de referência ou uma origem comum.<sup>348</sup>

Essas paisagens a que chamo o paradigma outro, e não outro paradigma, é tanto o exercício de Hilda como uma artista multifacetada quanto o próprio exercício de reflexão que erijo atravessado pela crítica biográfica fronteira. O interessante nesta perspectiva é o modo como a reflexão acerca de Hilda ocorre e não é senão pela minha interferência enquanto crítico da fronteira.

Dessa perspectiva, o paradigma outro é um conceito que me permite identificar o trabalho diverso e múltiplo de Hilda como uma prática de diversalidade. Por diversalidade entendo a visão multifacetada que tenho de todo o trabalho da escritora/ artista paulista, incluindo o aquilo que concerne ao seu *bios*.

<sup>347</sup> Livro organizado por Elaine Cristina Cintra e Enivalda Nunes Freitas e Souza e publicado pela editora EDUFU em 2009. Os textos advêm de um evento dedicado ao estudo da autora e de suas obras. Intitulou-se *II Seminário de Poesia – Homenagem a Hilda Hilst*, ocorrido no ano de 2006.

<sup>348</sup> “Llamo a «paradigma otro» a la diversidad (y diversalidad) de formas críticas de pensamiento analítico y de proyectos futuros asentados sobre las historias y experiencias marcadas por la colonialidad más que por aquellas, dominantes hasta ahora, asentadas sobre la historia y experiencias de la modernidad. El «paradigma otro» es diverso, no tiene un autor de referencia, un origen común.” (MIGNOLO. *Historias locales/ Diseños globales*, p. 20). (Tradução livre).

Para ilustrar essa minha discussão, elegi um desenho que engloba tanto a faceta de Hilda como desenhista quanto como uma sensibilidade biolocal, em que corpo e o lugar se fundem e engendram uma epistemologia fronteiriça, diversa. Nesse sentido, o desenho que Hilda fez da Casa do Sol é resultado da integração de seu *bios* e do local geistórico onde estava alocada.



Figura 09: Desenho da Casa do Sol.  
Fonte: HILST. *Ocupação Hilda Hilst*, p. 18.

Tal desenho (Figura 09) é uma marca que a poeta/ artista deixou sobre suas experiências e sensibilidades na Casa do Sol. Como a discussão que venho fazendo até o momento é essencial, tendo o lugar como fonte de criação epistemológica, a moradia que Hilda idealizou e constituiu é um importante dado para se compreender sua produção, tanto a biográfica quanto a artística. Assim, percebo a Casa como uma entidade viva que aloja e permite as experiências e a criação artística de Hilda, como se fosse um útero, um órgão gerador de um paradigma outro de Hilda. Assim, mais uma vez cito a passagem de Mignolo a respeito do paradigma outro:

“Um paradigma outro” é, em última instância, o pensamento crítico e utópico que se articula em todos aqueles lugares nos quais a extensão imperial/ colonial lhe negou a possibilidade de razão, de pensamento e de pensar o futuro. É “um paradigma outro” em última instância porque não pode reduzir-se a um “paradigma mestre”, a um “paradigma novo”, que se auto-apresenta como a nova verdade. A hegemonia de um paradigma outro será

utópicamente a hegemonia da diversalidade, isto é, da diversidade como projeto universal e não como um “novo universal abstrato”.<sup>349</sup>

Um exemplo dessa negação racional que Hilda recebeu foi ao publicar seu primeiro livro “obsceno” na década de 1990, pois a crítica e até alguns amigos próximos da autora não compreenderam que *O caderno rosa de Lori Lamby* se tratava de um paradigma outro. Convidado para ilustrar este livro, o famigerado artista plástico e professor Wesley Duke Lee se recusou a fazê-lo por achar o trabalho de Hilda algo desmerecedor.

José Castello, no livro que reúne entrevistas da autora [*Fico besta quando me entendem*], esclarece que: “O artista plástico Wesley Duke Lee, perplexo, se recusou a ilustrar *Lori Lamby*. Intelectuais até ali apaixonados por sua obra se declararam chocados. Poucos perceberam a qualidade da resposta que nos dava”.<sup>350</sup>

Outro ilustrador, Millôr Fernandes, ao entrevistar Hilda, fala a respeito da ilustração que fez do referido livro: “Você me pediu, através de Massao Ohno [editor da autora na época], que ilustrasse seu livro “pornográfico” [*O caderno rosa de Lori Lamby*]. Com exceção de uma ou duas ilustrações, não gostei do que fiz. Perdão, pois, tardio”.<sup>351</sup>

O que me interessa nessa afirmação do ilustrador não é desmerecer o valor de seus desenhos, mas evidenciar os laços de amizade formados a partir de um pedido para unir escrita e ilustração e demonstrar como o *bios* [nessa situação, o pedido de Hilda ao editor que convidasse Fernandes para ilustrar o seu livro]

<sup>349</sup> “El “paradigma otro” es, en última instancia, el pensamiento crítico y utopístico que se articula en todos aquellos lugares en los cuales la expansión imperial/colonial le negó la posibilidad de razón, de pensamiento y de pensar el futuro. Es “paradigma otro” en última instancia porque ya no puede reducirse a un “paradigma maestro”, e um “paradigma nuevo” que se autopresente como la “nueva” verdad. La hegemonía de “un paradigma otro” será, utopísticamente, la hegemonía de la diversalidad, esto es, “de la diversidad como proyecto universal” y no ya un “nuevo universal abstracta””. (MIGNOLO. *Historias locales/ Diseños globales*, p. 20). (Tradução livre).

<sup>350</sup> CASTELLO *apud* HILST. *Fico besta quando me entendem*, p. 162.

<sup>351</sup> MILLÔR *apud* HILST. *Fico besta quando me entendem*, p. 195

interfere na produção artística. Nesse caso, ao aproximar *bios* com produção cultural dos dois escritores/artistas, estou considerando suas práticas como um paradigma outro e diversal. Por diversal entendo a diversalidade na mesma concepção que Mignolo, isto é, o diverso como uma prática universal.

É por esse caráter não estético de Millôr em suas gravuras (para o livro de Hilda) que se percebe que o trabalho de Hilda e do ilustrador trazem oculto em seu bojo a ferida colonial. Penso dessa forma porque o trabalho escrito de Hilda e o fazer gráfico de Millôr estão dentro das estéticas descoloniais, conforme venho expondo. Percebo no rechaço a *O caderno rosa de Lory Lamby*, e a recusa de um artista consagrado de o ilustrar por causa do conteúdo, que a ferida colonial, ainda que de maneira velada, se manifesta e tenta negar o agenciamento pluriversal das práticas políticas e artísticas. Tendo em vista essa reflexão, Walter Mignolo e Pedro Gómez apontam que:

[...] então as estéticas descoloniais, em seus processos de fazer e em seus produtos, tanto quanto em seu entendimento, começam por aquilo que a arte e as estéticas ocidentais [modernas] implicitamente ocultam: a ferida colonial.<sup>352</sup>

Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, as ilustrações não precedem ou prosseguem ao correspondente do texto escrito, imediatamente. O leitor deve estar atento para criar as possíveis relações entre as imagens e o texto, tal como a relação de Hilda com Millôr, próxima e ao mesmo tempo tendo uma “boa distância”. Algumas são mais evidentes e outras são mais gerais, o que também permite maior liberdade crítica para o leitor/ espectador procurar por confluências ou diferenças. Para demonstrar isto, escolhi o seguinte trecho escrito:

---

<sup>352</sup> “La herida colonial influencia los sentidos, las emociones y el intelecto. En el caso del arte y de la estética, la herida es sentida y sufrida (en las emociones y en el intelecto) por aquellas personas cuyo hacer operando con “elementos simbólicos que afecten los sentidos, las emociones y el intelecto” no son considerados artísticos, y tal consideración se legitima en el discurso filosófico que define la estética como la disciplina que se ocupa de investigar el sentido del arte.” (MIGNOLO; GOMEZ. Estéticas decoloniales, p. 06). (Tradução livre).

Tio Abel me ensinou a chupar. Ele fez uma espécie de aula. No começo ele disse que ia ser meio difícil porque a minha boca é muito pequeninha e minha mão também.

“Lorinha, você não lembra daquela menininha da televisão que dá uma mordidinha na fatia de pão com margarina?”

“Mas é pra abrir e morder assim?”

“Claro que não, Lorinha, é só o começo da aula, pra você aprender a abrir a boca.”

[...] Eu fui pegando e o Abelzinho [refere-se ao pênis da personagem Abel] foi ficando duro, fui pegando pra cima e pra baixo, com a mão do tio Abel em cima da minha pra me ensinar, e o Abelzinho foi crescendo e ficando coradinho, e aí eu abri bem a boca e escondi a cabeça dele na minha boca.<sup>353</sup>

Esse fragmento está disposto nas páginas 57 e 58, já a ilustração correspondente não se encontra logo após o texto, mas algumas páginas adiante, o que proporciona maior liberdade de leitura, ao invés da limitação que poderia se impor. A imagem (Figura 10) de Fernandes segue:

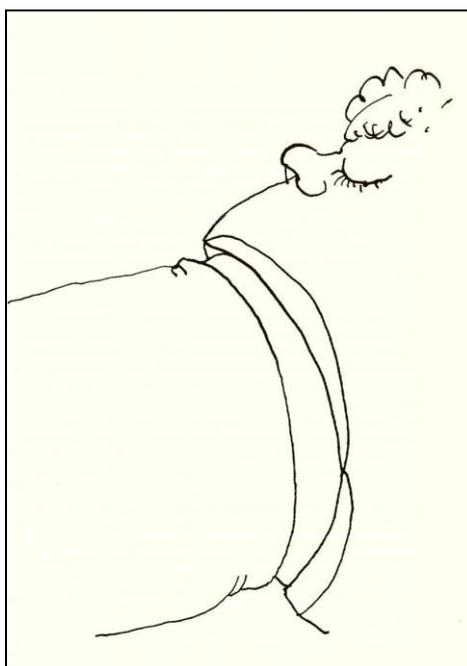


Figura 10: “Tio Abel me ensinou a chupar”

Fonte: FERNANDES *apud* HILST. *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 64.

Partindo da premissa discutida até então, o texto literário não deve ser considerado superior ao texto imagético, nem o contrário, já que cada um possui a sua idiossincrasia e pensar desta forma é também corroborar a pluri-versalidade das práticas culturais em um suporte só. O mesmo ocorre com a conexão dos textos

<sup>353</sup> HILST. *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 57-58.

com o *bios*, posto que, para Marcos Bessa-Oliveira, “[...] é correto afirmar que reconhecer fragmentos biográficos do artista nas distintas obras ou produções artísticas que tenha esse trabalhado contribui para melhor compreender como se dá essa relação”.<sup>354</sup> É diante disso que Eneida Maria de Souza salienta que:

O contato literário entre escritores distanciados no tempo [embora neste caso a escritora e o artista sejam contemporâneos], e participantes da mesma confraria, fornece subsídios para que sejam feitas aproximações entre seus textos, estabelecendo-se feixes de relações que independem de causas factuais mas que se explicam por semelhantes ou diferentes poéticas de vida e da arte.<sup>355</sup>

Essa aproximação entre escritores e entre práticas culturais diferentes abre espaço para a emergência de um pensamento outro capaz de produzir significados tanto na cultura quanto na vida de ambos os artistas. Para avançar um pouco mais a minha reflexão, na próxima seção, investigarei a arte de Hilda como uma diversidade descolonial.

### 3.1.1 FICO BESTA QUANDO ENTENDEM AS ARTES PLÁSTICAS DE HILDA HILST: a descolonização da arte

Pintou paus de todos os tamanhos e expressões. Havia-os tão solitários, tão exangues que chegavam a causar compaixão. Outros afetados, pedantes. Havia-os desgarrados de si mesmos como se suplicassem pela própria existência. Alguns ostensivos, caralhudos vaidosos. Alguns muito, muito alegriños. Clódia sentia vontade de pintar, sobre esses últimos, guirlandas de amor-perfeito. Outros dramáticos, quase ofegantes.

HILST. *Contos d’escárnio/ Textos grotescos*, p. 44.

Trago como epígrafe um trecho obsceno do livro *Contos d’escárnio/ Textos grotescos* para ilustrar e ser produtor de conhecimento das histórias artísticas de Hilda. Pintar, escrever e *bios* farão parte da discussão desta seção. Como já expus, as estéticas descoloniais são justamente aquelas que são negligenciadas pelos

<sup>354</sup> BESSA-OLIVEIRA. *Clarice Lispector Pintora*, p. 232-233.

<sup>355</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 111.

meios estéticos ocidentais e modernos. Por isso, sob a perspectiva das estéticas que guardam consigo a ferida colonial imposta pela estética moderna, a epígrafe que trata de uma personagem de Hilda, a pintora Clódia foi trazida para problematizar a questão artística em Hilda Hilst como uma estética descolonial, ou ainda, como um fazer aestésico. Em Portugal foi lançado a coletânea *Obscênica* que compila algumas produções obscenas de Hilda. O ilustrador responsável pelo volume fez o trabalho da personagem Clódia, ao pintar distintos órgãos sexuais:

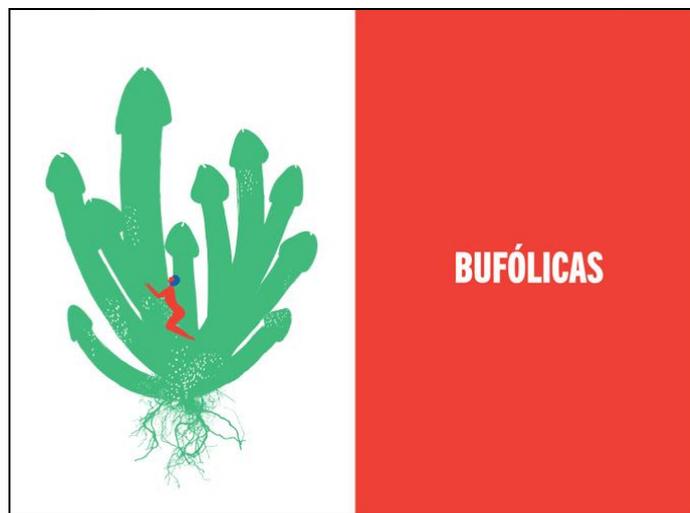


Figura 11: Ilustração de *Bufólicas*.

Fonte: DA LOBA. <http://www.andredaloba.com/portfolio/obscenica-bufolicas/>.

As palavras-chave para este capítulo são extensões dos capítulos anteriores. Em primeiro lugar, a noção de e descolonização faz parte da discussão que construí no primeiro capítulo, sobretudo a partir dos conceitos de opção descolonial, sensibilidades e experiências biolocais que colocam o corpo (do biografado e do crítico) como “método” (PIGLIA; 1994) e produção de saberes, especialmente porque a ferida colonial não subjaz apenas no lado escuro das produções artísticas e sociais, mas também, e, sobretudo, nos corpos daqueles que as produzem.

Aqui, abro um pequeno parêntese para começar a erigir a minha própria crítica biográfica fronteira, especialmente porque já embasei, epistemologicamente, minha reflexão nos dois capítulos que antecederam este. Ao falar de ferida colonial,

paradigma outro, corpo e subjetividade, penso e, mais que isso, sinto que a fronteira-sul se manifesta em mim de uma forma que eu mesmo estou construindo um fazer aestésico, isto é, como os corpos são imprescindíveis para a produção de um saber que se faz descolonial por reconhecer e por re-existir (resistência e nova existência a partir da opção descolonial) às estéticas ocidentais. Acerca disso, Mignolo expõe que:

A subalternização do conhecimento não foi possível apenas porque um dado conceito de “razão” tornou-se hegemônico e ponto de referência para avaliar outras lógicas e formas de pensamento, ao mesmo tempo em que se impuseram as línguas hegemônicas.<sup>356</sup>

Desse modo, Walter Mignolo e Gómez, em “Estéticas decoloniales”<sup>357</sup> abordam a noção de descolonização bem como sua constituição e diferentes transformações ao longo de distintas histórias locais e momentos históricos. A descolonização é uma prerrogativa neste momento à medida que me possibilita investigar e compreender como se dá a constituição *bios/artes* de Hilda Hilst.

A descolonialidade é entendida sob a ótica da crítica biográfica fronteiriça, mais especificamente da fronteira-sul, pode ser interessante para se pensar a constituição das práticas de escrita e artística de Hilda, atreladas, também, a sua vida. Tendo essa perspectiva como base, os autores de “Estéticas decoloniales” alegam que:

A descolonialidade refere-se aos processos pelos quais aqueles que não aceitam ser dominados e controlados não só trabalham para *se libertar do colonialismo*, mas também para construir organizações sociais, locais e planetárias não manipuladas e controladas por essa matriz.<sup>358</sup>

Libertar-se do colonialismo indica ao mesmo tempo o rompimento com as teorias modernas, especialmente aquelas que são fundamentadas na estética

<sup>356</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 341.

<sup>357</sup> Cf. MIGNOLO; GOMÉZ. “Estéticas decoloniales”, p. 07-16.

<sup>358</sup> “[...] la decolonialidad refiere a los procesos mediante los cuales quienes no aceptan ser dominados y controlados no solo trabajan para desprenderse de la colonialidad, sino también para construir organizaciones sociales, locales y planetarias no manejables y controlables por esa matriz”. (MIGNOLO; GOMEZ. *Estéticas decoloniales*, p. 09). (Grifo meu e Tradução livre).

moderna. Esta tende a manipular, ou apagar, algumas subjetividades, segundo os autores já citados anteriormente: “As culturas artísticas (e com ela nos referimos a todo o complexo que suscita e convoca a criação de uma obra) formam parte da matriz colonial nos processos de abordar e manipular subjetividades”.<sup>359</sup> De acordo com a dupla de pesquisadores, a estética moderna:

Supõe uma definição universal da arte e da estética. Para tanto, se estabelece como o ponto de referência para legitimar o que é arte e o que é a estética. Além disso, serve para classificar e desclassificar tudo aquilo que pretenda ser arte ou estética e que não se ajuste ou não cumpra ou cumpra a definição imposta pela universalidade.<sup>360</sup>

A ideia contrária de estética moderna, ou melhor, a resposta a essa prática da modernidade, é conhecida como estética descolonial, ou seja, um meio de suspender a teoria eurocêntrica e fazer emergir o pensamento fronteiriço que, em meu caso específico, é atravessar o meu discurso por meio da fronteira-sul que me atravessa. Diante de tal pensamento, as:

Estéticas descoloniais são uma mostra de “operações com elementos simbólicos” que buscam, por um lado, desmontar o mito ocidental de arte e de estética (descolonizar a arte e a estética) para liberar as subjetividades que ou devem direcionar suas ações para atender aos critérios de arte e estética, ou ficar de fora do jogo por não cumprirem as regras. Por outro lado, é uma mostra que, através de workshops, mesas redondas e debates públicos se destina a avançar a conceituação da descolonização da estética e libertar a *aisthesis* (o sentir). Em ambas as áreas, a operação de elementos simbólicos (instalações, sons, corpos, cores, linhas, desenhos, etc.) e a conceitualização descolonial, tentam expandir tanto a análise da matriz colonial como a descolonização, trabalhando em termos de descolonização do conhecimento, de sentir, de pensar e de ser.<sup>361</sup>

---

<sup>359</sup> “Las culturas artísticas (y con ello nos referimos a todo el complejo que suscita y convoca la creación de una obra) forman parte de la matriz colonial de poder en los procesos de manejar y manipular subjetividades. (MIGNOLO; GOMEZ. Estéticas decoloniales, p. 08). (Tradução livre).

<sup>360</sup> “Supone una definición universal del arte y la estética. Por lo tanto, se establece como el punto de referencia para legitimar qué es el arte y qué es la estética. Además, para clasificar y descalificar todo aquello que pretenda ser arte o estética y que no se ajuste o cumpla con la universalidad de la definición.” (MIGNOLO; GOMEZ. Estéticas decoloniales, p. 08). (Tradução livre).

<sup>361</sup> “Estéticas decoloniales es una muestra de “operaciones con elementos simbólicos” que buscan, por un lado, desmontar el mito occidental del arte y de la estética (descolonizar El arte y la estética) para liberar las subjetividades que, o bien deben orientar sus haceres para satisfacer los criterios Del arte y de la estética, o bien quedar fuera del juego por no haber cumplido con las reglas. Por otro lado, es una muestra que, mediante talleres, mesas redondas y debates públicos se propone avanzar en la conceptualización de la descolonización de la estética y la liberación de la *aisthesis* (el sentir). En ambas esferas, la de la operación con elementos simbólicos (instalaciones, sonidos, cuerpos, colores, líneas, diseños, etc.) y la de la conceptualización decolonial, intentamos expandir tanto el análisis de la matriz colonial como los procesos de descolonización, trabajando en el plano de la

Percebo nas produções de Hilda as operações com elementos simbólicos que nascem de seu *bios*, isto é, daquilo que ela sentia, de suas experiências afetivas e corporais. Pela visada da crítica biográfica fronteiriça, os trabalhos textuais e artísticos de Hilda segue essa lógica descolonial e biográfica por estar fora das regras estéticas ocidentais. Para Hilda, sua poesia nascia daquilo que ela chamava de inspiração, isto é, uma maneira intuitiva de sentir.

Por isso ela sempre refutava a poesia como fruto de um constructo arquitetônico, tal como o fazia o poeta engenheiro João Cabral de Melo Neto, que não acreditava na inspiração como produtora de literatura: “O João Cabral fala horrores da inspiração, mas existe, sim, inspiração. Você fica com febre quando a poesia acontece.”<sup>362</sup>

Nesse sentido, o que é da ordem dos sentimentos abre espaço para a pluriversalidade e diversalidade: “Aqui você acha exatamente a razão por que a cosmologia ocidental é ‘uni-versal’ (em suas diferenças) e imperial enquanto o pensamento e as epistemologias descoloniais tiveram que ser pluri-versais”<sup>363</sup> Uma das produções descoloniais de Hilda, que está fora do mito ocidental de arte e de estética, é como o desenho que segue:

---

descolonización del conocer, del sentir, del pensar y del ser.” (MIGNOLO; GOMEZ. Estéticas decoloniales, p. 06). (Tradução livre).

<sup>362</sup> HILST. *Fico besta quando me entendem*, p. 180.

<sup>363</sup> MIGNOLO. *Desobediência epistêmica*, p. 316.



FIGURA 12: Desenho de Hilda Hilst – 77.  
 Fonte: HILST. Centro de Documentação Alexandre Eulalio (CEDAE)

Desmontar o mito ocidental de arte e estética de que fala Mignolo é, neste capítulo, evidenciar como as produções artísticas de Hilda são resultado de uma interseção de fatores biográficos, literários, artísticos e locais. Para desfazer esse mito e exemplificar as estéticas descoloniais, trago a capa da primeira edição do livro que reúne várias novelas, cujo título é *Com os meus olhos de cão*, a seguir:

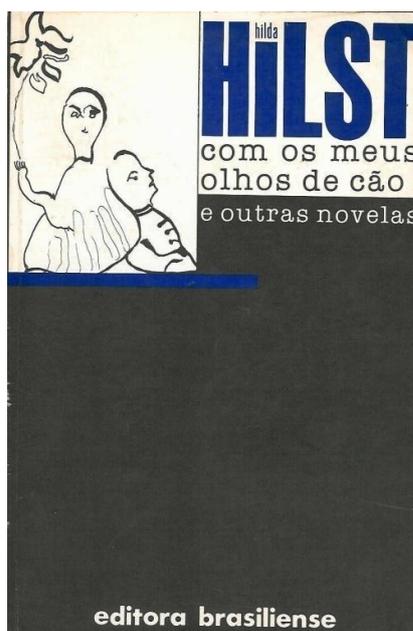


FIGURA 13: Capa de *Com os meus olhos de cão* (1986).  
 FONTE: HILST. *Com os meus olhos de cão*, capa.

O pequeno detalhe na parte superior à esquerda mostra a *aesthesis* de Hilda. Com *aesthesis* quero dizer não somente uma nova forma de desmontar a arte e a estética, mas como se dá essa forma. Uma delas refere-se à aproximação entre sensibilidades biolocais e a produção dos vários gêneros textuais e artísticos que Hilda se dispôs a fazer.

Desse cruzamento de sentimentos com vários gêneros faz com que a *aesthesis* de Hilda seja a expressão de seus sentimentos e de sua vida. Os trabalhos da escritora, seja os textuais ou gráficos, são enriquecidos quando aproximados, não para evidenciar binarismos, mas como forma de suplemento, tal como expus no segundo capítulo. O suplemento<sup>364</sup> das práticas de Hilda são descritos, dentre outras maneiras, assim: “Meus assépticos papéis. Que belíssima escultura gráfica”.<sup>365</sup>

Além do detalhe da capa de *Com os meus olhos de cão*, há duas gravuras dentro da novela homônima, uma abrindo e outra fechando o texto, além de haver várias paisagens e retratos, ainda que amorfos ou metafóricos, que Hilda pincela em sua grafia: “Paisagens de pincel japonês vertiginosas-exatas e nelas escuto o som do meu passo de coxo. Em diagonal atravesso o retângulo. De um lado o teu retrato, Vida”<sup>366</sup>

Os traços de Hilda não possuem técnica academicista, já que não há nenhum registro que comprove que a artista fez algum curso de arte, nem se trata de uma imagem famosa. É o único livro em que a escritora traz um trabalho plástico seu na capa. Fora este, *Da morte. Odes mínimas* contém, em sua primeira parte, traz aquarelas que acompanham poemas, ambos constituídos pela escritora e artista. A

---

<sup>364</sup> Cf. o segundo capítulo.

<sup>365</sup> HILST. *Com os meus olhos de cão*, p. 42.

<sup>366</sup> HILST. *Com os meus olhos de cão*, p. 43.

respeito da “falta de técnica acadêmica” nas produções plásticas de Hilda, existe uma consciência mestiça.

Essa consciência mestiça é aquilo que está aberto à diversalidade tanto do pensamento quanto do sentir. Tal conceito me auxilia a pensar a diversalidade artística e intelectual de Hilda bem como a sua constituição biográfica e o impacto que esta tem em seus distintos trabalhos artísticos, políticos e culturais. Dessa perspectiva, para Mignolo:

A consciência mestiça é um conceito filosófico aberto ao pluri-versal, como a consciência dupla em Du Bois, a consciência mestiça em Anzaldúa; a consciência mestiça/mulata do pensador, escritor e médico colombiano, Manuel Zapata Olivella. Os conceitos na história da filosofia europeia são mono-tópicos e uni-versais, não pluri-tópicos e pluri-versais. E por que os conceitos que são elaborados nos projetos descoloniais e em processo de pensamento descolonial são pluritópicos e pluri-versais? Porque a ferida colonial foi diversificada, empregando linguagem de Wall Street, por todo o mundo [...] [e] tiveram que lidar, de uma forma ou de outra, com a cosmovisão mono-tópica da civilização ocidental encapsulada no grego e no latim, nas seis línguas modernas imperiais da Europa, e na subjetividade correspondente registrada na e através da expressão artística, na cultura popular, na comunicação de massa, etc. Eis porque a consciência mestiça é diversa e diversificada. E também eis porque qualquer projeto descolonial e qualquer opção descolonial precisou lidar com a epistemologia de fronteira e o pensamento de fronteira e duplas traduções como uma linha metodológica (peço desculpas pelo pleonasma e pela expressão redundante “caminho metodológico”).<sup>367</sup>

A obra reunida que a Editora Globo vem publicando da poeta não traz as capas originais, isto é, das primeiras edições. Em meu primeiro capítulo já indiquei tal discrepância quando a Editora Globo não trouxe a foto de Hilda Hilst na quarta capa de *O caderno rosa de Lori Lamby*, o que afeta o sentido da produção descolonial de Hilda, que naquele caso é a supressão de um documento biográfico, o que se perde nas edições mais novas de sua obra reunida.

Essa perda de pequenos traços biográficos de Hilda nas novas edições altera o caráter aestésico, ou seja, do sentir, das emoções e também do intelecto em seu trabalho literário e plástico. Em 2013, quase dez anos depois do falecimento de Hilda, Cristiano Diniz organiza um livro de entrevistas, *Fico besta quando me*

<sup>367</sup> MIGNOLO. Desobediência epistêmica, p. 303-304.

*entendem*, que a escritora concedeu ao longo de sua vida. Esse volume traz vários desenhos da autora, pois como consta na ficha catalográfica de tal livro: “Todas as imagens são desenhos de Hilda Hilst, e estão no arquivo do CEDAE – Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio”, da UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas”.<sup>368</sup>

Esse trabalho de abrir o arquivo dos desenhos e mostrá-lo ao público em um livro que reúne entrevistas garante não só a sobrevivência da autora, mas também exhibe uma das práticas artísticas de Hilda pouco mostradas. Em vida, seu trabalho plástico havia sido publicado em *Da morte. Odes mínimas* e *Com os meus olhos de cão*. Depois disso, não há publicações de imagens feitas pela escritora e artista.

Isso também pode dar a ideia de que as imagens que a autora praticou fora de seus livros publicados, como as que se encontram no livro de entrevistas que não tinham o fim de ilustrar ou suplementar o texto escrito, estão fora dos padrões estéticos.

O texto de Alessandra Cristina Rodrigues e Ludmila de Lima Brandão, intitulado “A colonização da *aesthesis*” e publicado nos *Anais* do seminário *Humanidades em Contexto: saberes e interpretações*<sup>369</sup>, ressalta que práticas imagéticas como as de Hilda, uma mulher mais conhecida como escritora, acabam se tornando um objeto sem estética se julgado pela estética moderna. Por isso, as autoras indicam que:

Ao abraçar os valores da metrópole/centro, as artes produzidas nas (ex) colônias, que conseguem transpor as categorias que as distinguem da decoração (aquilo que serve para enfeitar) ou do artesanato (o que tem utilidade prática), comumente recebem os adjetivos e classificações de primitivas, exóticas, *naif*, na melhor das hipóteses, populares ou etnográficas. Predicados estes que, além de sistematizar, hierarquizam,

---

<sup>368</sup> Informação contida na ficha catalográfica de *Fico besta quando me entendem*, p. 04.

<sup>369</sup> Evento que ocorreu em novembro de 2014 na Universidade Federal de Mato Grosso.

aferindo-lhes condição inferior ou subalterna em relação às artes produzidas pela (ex) metrópole.<sup>370</sup>

Com tal citação, quero discutir como o trabalho plástico de Hilda se manifesta dentro da cultura brasileira, como ocorre sua recepção e qual a sua natureza. O primeiro ponto no qual me detenho é na circulação que os desenhos e imagens de Hilda têm em nossa cultura brasileira. Isso porque ainda hoje há poucos trabalhos acadêmicos ou exposições que deram espaço para essa modalidade artística de Hilda.

A escritora vem se consagrando desde sua morte, em 2004, como uma das principais autoras contemporâneas, mas suas produções imagéticas ainda se mantêm arquivadas e, por isso mesmo, quase esquecidas. Dessa forma, então, cabe a mim, crítico-arconte, o papel de desarquivar as gravuras e pinturas para desenvolver a minha discussão.

Ao desarquivar tal produção de Hilda, e embasado na perspectiva de Rodrigues e Brandão a respeito da colonização da *aesthesis*, as imagens produzidas pela artista e escritora já são evidenciadas como uma arte popular na medida em que não seguem os padrões acadêmicos nem são produzidas para um lugar que lhe ateste a aura de arte, ou seja, o museu.

O museu, nesse caso, é um lugar metropolitano que ajuda a disseminar a ideia daquilo que é e não é arte. Se estiver dentro do museu é porque seu caráter foi legitimado como arte. Tudo que está fora desse local é, conforme as autoras disseram, artesanato, *naif*, arte popular. A arte de Hilda não é a dos museus, mas a das cadernetas, das folhas ou espaços em branco em livros de leitura.

A reportagem “Restauração de acervo da Casa do Sol expõe obras inéditas”<sup>371</sup>, de Fábio Trindade, redator do jornal eletrônico *Correio Popular*, expôs

---

<sup>370</sup> RODRIGUES; BRANDÃO. A colonização da *aesthesis*, p. 05.

algumas descobertas feitas na Casa do Sol. Uma dos achados foi um desenho que a artista fez em um livro de Freud:

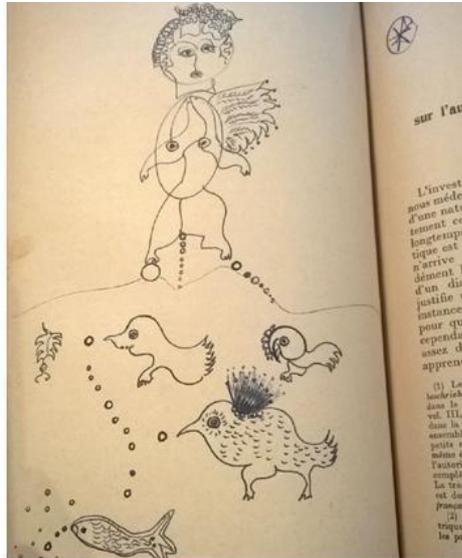


FIGURA 14: Desenho em livro de FREUD.

FONTE: [http://correio.rac.com.br/\\_conteudo/2015/09/entretenimento/379149-restauracao-de-acervo-da-casa-do-sol-expoe-obras-ineditas.html](http://correio.rac.com.br/_conteudo/2015/09/entretenimento/379149-restauracao-de-acervo-da-casa-do-sol-expoe-obras-ineditas.html).

Essa prática de Hilda evidencia não apenas como há muito que se descobrir para desarquivar, mas também levanta a problemática de onde são produzidos os desenhos. Nesse caso, Hilda utiliza o branco da página de um livro de outro autor para trabalhar. Nesse ato, vejo que a autora faz uma espécie de ilustração para a obra de Freud. Assim, a leitura se torna parte do ato criador em que a intervenção imagética age como suplemento ao texto freudiano.

De acordo com Trindade, Hilda faz “[...] diversas intervenções em seus livros”<sup>372</sup> desde opiniões sobre a leitura feita, passando por descrições de seu estado de saúde, até chegar a poemas e desenhos inéditos. Para o redator,

Ela escrevia, ou desenhava, de tudo, desde sobre seu estado de saúde, como dito, até comentários e opiniões sobre os livros em questão. Mais do

<sup>371</sup> O projeto de restauração trata-se da Sala de Memória Casa do Sol que, de acordo com Trindade, foi “[...] criado para garantir a organização, restauração, catalogação e digitalização de todos os livros, documentos e fotografias do acervo do IHH na Casa do Sol. Os trabalhos começaram no início deste ano [2015] em parceria com o Itaú Cultural, via Lei Rouanet. Daniel [Fuentes] e a mãe Olga Bilenky, amiga de Hilda e moradora da Casa do Sol, coordenam o projeto, que conta com orçamento de R\$ 773 mil”. In: TRINDADE. Restauração de acervo da Casa do Sol expõe obras inéditas, s. p.

<sup>372</sup> TRINDADE. Restauração de acervo da Casa do Sol expõe obras inéditas, s. p.

que isso, usava os espaços em branco das obras para criar. Na página anterior do livro de Sartre, em que ela diz se sentir mal, por exemplo, há um poema completo de Hilda que, até o mês passado, era completamente desconhecido.<sup>373</sup>

De outro modo, como já expus, os desenhos de Hilda, após serem desarquivados de seus “papéis”, serviram para ilustrar textos, como as entrevistas compiladas em *Fico besta quando me entendem*. Os desenhos impressos no livro são tratados digitalmente, o que mostra a intervenção de outro artista na prática de Hilda. Uma dessas imagens trata-se de um detalhe de uma ilustração que apresenta a figura de um hermafrodita que exclama: “Ai, que não sei quem sou”:

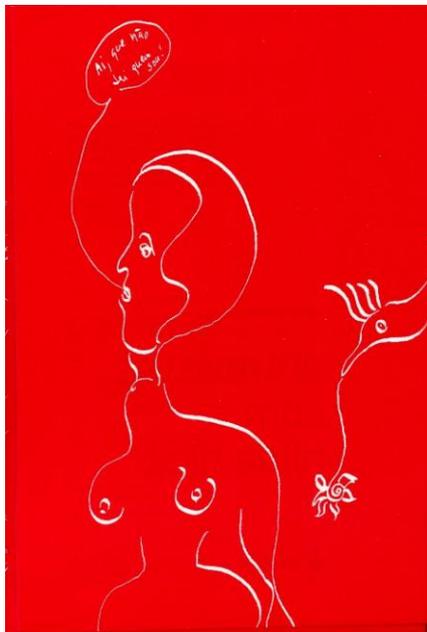


FIGURA 15: Desenho de Hilda (detalhe).  
 FONTE: HILST. *Fico besta quando me entendem*, p. 06.

O detalhe apresentado na imagem exclui a imagem da genitália masculina, o que também muda o sentido da leitura que o leitor possa fazer da imagem, sobretudo quando há nos textos aestésicos de Hilda a opressão e a homossexualidade, como é o caso dos contos “Vicioso Kadek” e “Rútilo nada”.

O uso de detalhes, como o mostrado, pode escamotear alguns significados mais amplos e pautados na identidade em política, que já trabalhei no primeiro

<sup>373</sup> TRINDADE. Restauração de acervo da Casa do Sol expõe obras inéditas, s. p.

capítulo. Tal identidade em política define-se, de modo sumário, pelas subjetividades e pessoas que foram excluídas do pensamento ocidental por questões de raça, etnia, sexo, gênero e outros. Dessa forma, Mignolo e Gómez, percebem que:

[...] a estética descolonial não será uma nova forma de colonização de estética, mas que ao libertar a *aesthesis*, promovem a formação de subjetividades desobedientes aos princípios do discurso filosófico-estético. É assim que as estéticas descoloniais são um aspecto dos processos de descolonialidade em todas as esferas de ordem social.<sup>374</sup>

Se levada em consideração toda a imagem, os significados em torno das estéticas descoloniais se tornam mais evidentes, haja vista que a frase exclamada e as partes dos corpos masculino e feminino que compõem a figura revelam o sentir de uma subjetividade, de uma sensibilidade que está em conflito por sua sexualidade, ou melhor, que a representação da imagem torna manifesto uma identidade que não se enquadra no binarismo “homem/mulher”.

Não saber quem é, conforme o texto escrito, mostra o entre-lugar do hermafrodita, ou dos homoafetivos de uma forma geral, ao mesmo tempo em que também evidencia a fragilidade da construção do binarismo “masculino/feminino” que não permite, muitas vezes, novas construções de subjetividade e identidades. Como discuti no primeiro capítulo, as políticas de identidade negam o agenciamento político de identidades a algumas pessoas, seja por questões de raça, etnia, gênero ou identidade.

Iniciar debates a respeito das múltiplas identidades e da pluralidade de sensibilidades dos indivíduos no âmbito brasileiro tem sido difícil justamente porque, assim como Mignolo indica, a política, ou seja, seus agentes negam uma libertação das identidades que não se encaixa dentro da dialética masculino/feminino.

---

<sup>374</sup> “[...] las estéticas decoloniales no serán una nueva forma de colonización de la estética sino que, al liberar la *aesthesis*, promueven la formación de subjetividades desobedientes a los principios del discurso filosófico-estético. Es así que las estéticas decoloniales son un aspecto de los procesos de descolonialidad en todas las esferas del orden social”. (MIGNOLO; GÓMEZ. Estéticas decoloniales, p. 14.) (Tradução livre).

Em tempos de Jair Bolsonaro, Silas Malafaia e toda uma bancada evangélica (em sua maioria fundamentalista) que se propaga dentro de todas as casas e *loci* legislativos, a política de identidade racial, patriarcal e cristã é reforçada enquanto a identidade em política que engloba e visa à libertação de todas as outras formas de ser e sentir é escamoteada e deixada fora da discussão.

Esse ato de recortar uma parte do desenho de Hilda é semelhante a essa negligência de identidades outras que precisam ser discutidas, ainda que isso não seja muito claro. O desenho sem cortes, retirado da dissertação de Alves, é um retrato do confronto entre as dualidades homem/mulher que não estão no livro de entrevistas, ao mesmo tempo em que deixa transparecer como as identidades em política foram e ainda são mascaradas.

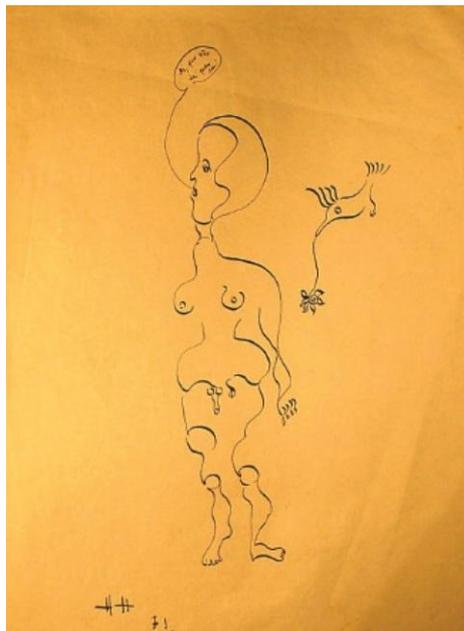


FIGURA 16: Desenho de Hilda.  
FONTE: HILST *apud* ALVES. *Hilda Hilst – respiros*, p. 107.

O levantamento que faço ao elaborar uma leitura biográfico-fronteiriça é resultado de uma aproximação entre sensibilidades e experiências biolocais tanto de Hilda, de suas produções, quanto minhas e de meu processo de reflexão e escrita

desta dissertação. Teorizei a respeito disso no primeiro capítulo, mas nesta seção trago para a discussão aspectos políticos que afetaram Hilda e que tem me afetado.

Compreendo que Hilda se manifestou consciente das identidades que eram negadas e descartadas pela política de identidade. Dessa perspectiva, a artista traz tanto para seu texto verbal quanto imagético aqueles que as políticas de identidade consideram como anormais, marginais, criminosos, pederastas, esquizofrênicos e imorais que surgem como uma forma de resistência (e re-existência, como logo explanarei) e libertação das políticas de identidade. Embora eu não seja hermafrodita, como na imagem, tenho experimentado a negação de minha condição por aqueles que deveriam assegurar os meus direitos.

O desenho de Hilda expressa um corpo conflituoso por não se encaixar nos dualismos, pois cada um constrói a si mesmo e erige uma identidade que não pode ser classificada apenas em dois. Por isso Nolasco aponta: “[...] cada um acaba construindo o que pensa que é seu e que, por sua vez, não é igual a nenhum outro na humanidade inteira. Cada um constrói seu lugar, e seu corpo é a referência de tal lugar”.<sup>375</sup>

---

<sup>375</sup> NOLASCO. *babeLocal*, p. 94.

### 3.2 O CORPO COMO ATO POLÍTICO E DESCOLONIAL: parece que a santa levantou a saia

Temos tudo nas mãos  
Bolas cricas gingas e tretas!  
Temos a pica mais dura do planeta!  
Viva o Brasil! (várias vezes)

HILST. *Contos d'escárnio/ Textos grotescos*, p. 67.

Ato político não é só sair por aí com bandeiras ou uma metralhadora.

HILST *apud* DESTRI; DINIZ. Um retrato da artista, p. 33.

O trecho de um “teatrinho”<sup>376</sup> de Hilda, retirado de *Contos d'escárnio/ Textos grotescos*, marca a ousadia da artista ao lançar textos que ela nomeou de “bandalheira”, isto é, uma tetralogia de cunho obsceno e daquilo que Alcir Pécora<sup>377</sup> chamou de interdito de significação: “Este interdito carrega um traço ostensivo de crueldade, cujo efeito imediato é o riso com dor, o riso satírico que busca ferir, não o riso polido e pedagogo da comédia aristotélica”.<sup>378</sup>

A epígrafe de Hilda, citada por Luiza Destri e Cristiano Diniz em *Por que ler Hilda Hilst*, livro organizado por Alcir Pécora, evidencia um momento crucial da carreira da escritora e artista. Isso porque a frase foi dita quando Hilda lançou o primeiro livro da tetralogia obscena.

Tendo tal contexto como norteador de minha discussão e uma suposta virada no ato político literário e artístico de Hilda com a publicação da *Tetralogia*, me apropriado de uma expressão da autora e artista a fim de investigar como o biográfico e o literário/ artístico se transformam e se fundem durante a década de 1990. A

---

<sup>376</sup> O “teatrinho” corresponde a um texto dramatúrgico encaixado dentro da narrativa de Hilda.

<sup>377</sup> Alcir Pécora organizou e fez todas as notas para a reedição da obra reunida de Hilda pela Editora Globo na década de 2000.

<sup>378</sup> PECORA. *Por que ler Hilda Hilst*, p. 27.

expressão se trata de uma frase dita em entrevista para a TV Cultura em 1990 em que Hilda atesta sobre si mesma: “Parece que a santa levantou a saia.”<sup>379</sup>



Figura 17: Hilda de bata na Casa do Sol.

Fonte: Acervo Instituto Hilda Hilst. *CATÁLOGO OCUPAÇÃO HILDA HILST*, p. 19.

A imagem de Hilda vestida de túnicas e batas mostra o lado espiritual que ela buscou por toda a vida e pela cosmogonia que ela criou em torno da Casa do Sol, tendo o corpo como instrumento. Sua vida foi devotada à pesquisa em torno das questões ligadas ao divino e isso tudo partiu de sua vida para seus trabalhos literários, artísticos e culturais. Desse fato, o corpo de Hilda também é marcado como um fazer descolonial, como um ato político e aestésico. Esse movimento espiritual de Hilda, que a aproxima da “santa”, tem registros que aparecem desde a sua infância, pois ela estudou em um internato católico gerenciado por freiras, segundo consta em entrevista:

CBL: E a vontade de ser santa em vez de ser escritora? Houve isso mesmo?

HH: Houve. Quando eu tinha oito anos, minha maior vontade era ser santa. Eu estudava em colégio de freiras, rezava demais, vivia na capela. Sabia de cor a vida das santas. Eu ouvia a história daquela Santa Margarida, que bebia a água dos leprosos, e ficava impressionadíssima. Vomitava todas as

<sup>379</sup> HILST. Entrevista HILDA HILST TV Cultura, s. p.

vezes que as freiras falavam disso. Elas diziam: “Não é para vomitar!”. Eu queria demais ser santa.<sup>380</sup>

No trabalho literário da escritora/ artista há também o registro biográfico (autoficcional) desse desejo por ser santa, como no conto “O Unicórnio”: “Quem é aquela que surgiu apressada? É uma senhora de óculos... ah, agora reconheço-a, aquela é minha amiga, meu Deus, aquela que queria ser santa [...]”<sup>381</sup>

Da escola de freiras na infância até a construção da Casa do Sol, onde transformou seu corpo em um fazer descolonial, Hilda pensa a partir da exterioridade, neste caso a doutrina cristã, para construir seu próprio santuário e suas próprias crenças pessoais, esotéricas e religiosas que também estão imbricadas em seus trabalhos literários e artísticos. Dessa forma, Mignolo aponta:

Assim, é preciso que a opção descolonial fique clara neste contexto. Descolonial significa pensar a partir da exterioridade e em uma posição epistêmica subalterna vis-à-vis à hegemonia epistêmica que cria, constrói, erege um exterior a fim de assegurar sua interioridade.<sup>382</sup>

O que proponho nesta seção é que Hilda almejou dar mais ênfase ao seu projeto obsceno e de interdito de significação em detrimento, ainda que em parte, de seu projeto político/ literário/ artístico voltado para uma literatura mais “séria”. Dessa perspectiva, o que defendo é uma opção descolonial assentada em uma desobediência política, assim como literária/ artística que evidencia uma descolonização dessas três esferas, tal como indica Mignolo, em “Desobediência epistêmica”, pois “Assim, toda mudança de descolonização política (não-racistas, não heterossexualmente patriarcal) deve suscitar uma desobediência política e epistêmica”.<sup>383</sup>

Também defendo que o corpo da autora desobedece às políticas próprias do corpo, sobretudo por Hilda fazer o gesto obsceno e interdito na condição de mulher.

<sup>380</sup> HILST. *Fico besta quando me entendem*, p. 197.

<sup>381</sup> HILST. *Fluxo-floema*, p. 137-138.

<sup>382</sup> MIGNOLO. *Desobediência epistêmica*, p. 304.

<sup>383</sup> MIGNOLO. *Desobediência epistêmica*, p. 287.

Nesse sentido, acabo percebendo que há um corpo desobediente, ou ainda, uma desobediência biográfica que se impõe nos discursos para reivindicar o seu papel dentro da cultura brasileira, já que Hilda se mostra uma mulher preocupada com assuntos da sociedade brasileira quando escreve suas crônicas. A desobediência biográfica a que me refiro reside no que diz respeito a um novo modo de enxergar as questões envoltas na (auto)biografia e a crítica que se faz dela. Essa desobediência é da santa que levantou a saia evidenciada na capa de *Cascos e carícias*:

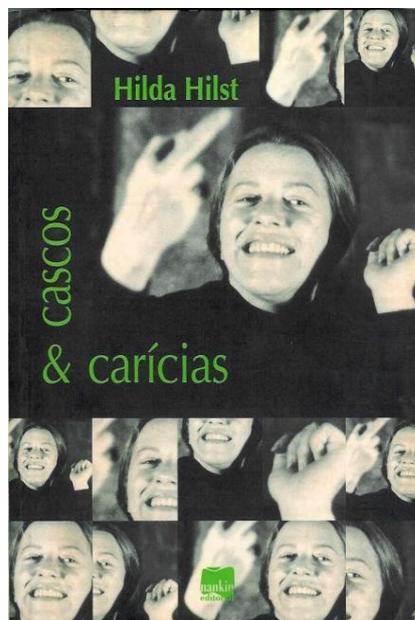


Figura 18: Capa de *Cascos e carícias*.  
Fonte: HILST. *Cascos e carícias*, capa.

Nesse sentido, para tratar mais detidamente na metáfora da santa que levantou a saia, preciso me prender em cinco momentos distintos que envolvem vida e obra, teoria e ficção, texto e contexto que estão relacionados ao *bios* e à ficção de Hilda Hilst: a) a mudança de Hilda para a Casa do Sol em meados da década de 1960; b) a publicação do primeiro livro de prosa de ficção de Hilda, em 1970; c) o conto “Matamoros (da fantasia)” e sua relação com o quinto momento d) a publicação de *A obscena senhora D*, 1982; e e) a publicação da *Tetralogia obscena* em 1990. Tais movimentos poderiam ter sido em número de três ou de seis, mas

preferi elencar estes cinco porque são os que estão de acordo com as minhas leituras da obra de Hilda, bem como daquilo que pesquisei em torno da fortuna crítica e outros documentos sobre a autora.

Esses cinco momentos me ajudam a pensar o percurso do projeto político e literário/artístico da escritora e suas transformações ao longo das décadas, ao mesmo tempo em que pretendo enfatizar a busca pela santidade ao invés de salientar o erotismo, como a crítica vem fazendo nos últimos anos no que concerne aos estudos em torno do erotismo na obra de Hilda. Quando menciono o projeto político me refiro também à vida da autora, o contexto de sua vida e de sua produção cultural.

O primeiro momento de mudanças no projeto literário de Hilda Hilst foi a busca pelo autoconhecimento (incluindo aqui o questionamento da vida, da morte e da divindade). Em entrevista presente em *Fico besta quando me entendem*, Hilda informa que fundiu o erotismo ao sagrado após, dentre outras coisas, ter lido o livro *Carta a El Greco*, de Nikos Kazantzakis: “[...] é, eu fundi tudo, normalmente. Foi aos 30 anos, depois de ter lido o Kazantzakis.”<sup>384</sup>

Assim como Hilda, o jovem Kazantzakis teve uma vida ociosa e bem movimentada, socialmente. Contudo, essa agitação foi amainando à medida em que surgia no filósofo grego, e na escritora, algumas questões essenciais sobre a existência, sobretudo aquilo no que concerne ao divino. Desse modo, Kazantzakis, em *Testamento para el Greco* questiona: “Que espécie de Deus é este que joga o belo e o feio, o valente e o covarde, todos no mesmo monte de esterco, esmaga Seu pé sobre eles sem distinção e os transforma, a todos, em lama?”<sup>385</sup>

---

<sup>384</sup> HILST. *Fico besta quando me entendem*, p. 197.

<sup>385</sup> KAZANTZAKIS. *Testamento para el Greco*, p. 132.

Hilda também tem a mesma indagação: “O teu Deus está por aí, bocejando com duas bôcas: numa, um hálito fétido, noutra, uma rosa”.<sup>386</sup> Diante do “auto inquérito” existencial, Kazantzakis volta de suas viagens para a terra natal, Creta, repleto de questões fundamentais que o atormentavam:

Assim foi que retornei à Grécia – ferido. Eu fervilhava de revolta intelectual e confusão espiritual, tudo ainda desordenado e indeciso em mim. Não sabia o que ia fazer com minha vida; antes de mais nada queria encontrar uma resposta, minha resposta, para as eternas perguntas [...].<sup>387</sup>

A literatura do escritor e filósofo grego produz na autora o primeiro momento de ruptura e desobediência epistemológica, uma vez que Hilda abandona a vida tumultuada em que era considerada “[...] uma... pequena puta”<sup>388</sup> pela elite da sociedade paulista. Com a leitura do livro, a decisão em mudar torna-se a via para dedicar-se a responder alguns dos questionamentos metafísicos mais essenciais ao homem, tais como a vida e morte, por exemplo. O desejo pela santidade se intensifica quando a escritora imita o eremita em sua jornada de distanciamento da matéria na tentativa de aproximação de seu próprio interior, tal como fez Kazantzakis.

O segundo momento que elenquei foi o da publicação de *Fluxo-floema*, em 1970, sua primeira obra de prosa de ficção. É neste trabalho que a autora vislumbra começar a escrever narrativas obscenas quando sua dramaturgia cai no ostracismo em finais da década de 1960: “[...] você escreve bem, minha querida, mas por que, hein, você não escreve uma novela erótica?”<sup>389</sup>. É nesse sentido que Cristiano Diniz, em dissertação de mestrado, afirma que “[...] é justamente, no seu primeiro trabalho no gênero [prosa de ficção], concluído em 1968 [mas publicado 1970], ‘O

<sup>386</sup> HILST. *Fluxo-floema*, p. 127.

<sup>387</sup> KAZANTZAKIS. *Testamento para el Greco*, p. 132.

<sup>388</sup> HILST. *Fico besta quando me entendem*, p. 173.

<sup>389</sup> HILST. *Fluxo-floema*, p. 161.

Unicórnio’, que Hilst inaugura o artifício de inserir traços biográficos em suas criações literárias.”<sup>390</sup>

Dois pontos são importantes neste segundo ponto do projeto de Hilda: a) o primeiro é a ruptura com a poesia no sentido de deixar de se deter somente neste gênero; e b) o *bios* da autora inscrito em sua produção cultural (autoficção). Não só a poesia e o teatro são suficientes para atender ao público e a crítica, Hilda começa a escrever prosa também. Não é apenas a predição de uma novela erótica, mas o fato de a autora transformar seu projeto consolidado na poesia para atingir mais leitores.

Antes de me deter em *O caderno rosa de Lori Lamby*, resgato a genealogia de *Lori Lamby*, o conto “Matamoros (da fantasia)”, publicado em 1980, uma década antes do primeiro livro da *Tetralogia*. Em *Travessia*, revista de estudos acadêmicos, Zahidé Lupinacci Muzart em “Notas marginais sobre o erotismo: O caderno rosa de Lori Lamby” menciona a genealogia sem desenvolvê-la: “[...] o leitor de Hilda Hilst já havia encontrado o erotismo infantil em Matamoros que é o embrião de Lori Lamby”<sup>391</sup>. Por isso trago uma longa citação da primeira página do conto “Matamoros (da fantasia)” para depois relacioná-lo com o livro pornográfico da década de 1990:

Matamoros talvez porque mato-me a mim mesma desde pequenina, não sei, toquei os meninos da aldeia, me tocavam, deitava-me nos ramos e era afagada por meninos tantos, o suor que era deles se entranhava no meu, acariciávamos-nos junto às vacas, eu espremia os ubres, deleitávamos-nos com suor e leite e quando a mãe chamava o prazer se fazia violento e isso me encantava, desde sempre tudo toquei, só assim é que conheço o que vejo, tocava os morangos antes do vermelho, tocava-os gordos-escorridos, tocava-os com a língua também, mexia tudo muito, tanto, que a mãe chamou um homem para que fizesse rezas sobre mim, disse a mãe a ele que a menina sofria de um tocar pegajoso, que os dedos afundavam-se em tudo o que viam e de mãos amarradas o homem grande me levou ao quarto, sim amarrei a mão da menina para que não empreste sujidade à vossa santidade, a mãe dizia, para que não lhe tire o perfume espelhado da batina, me deitaram no catre e o homem disse à mãe que sozinho comigo

<sup>390</sup> DINIZ. *Paris era bom quando eu @§#!\$,* p. 09-10.

<sup>391</sup> MUZART. *Notas marginais sobre o erotismo*, p. 54.

lhe deixasse e dessa vez fui largamente tocada, os dedos compridos inteiros se molhavam, ficou nu sobre mim, entornou-me de costas, eu sentia um *divino* molhado sobre as nádegas, gritava, o homem rugia à minha mãe do outro lado: não se importe senhora, são demônios azuis que se incorporam. Depois me tirou o barbante das mãozinhas me fazendo sugar o sumo santo e segurei um túrgido tão grande que os dedos à sua volta fechar-se não podiam, pude tocar demorada, os côncavos das mãos avermelharam, depois meus dedinhos inteiros penetraram na boca do homem e ele os chupava em gozo como se chupa o carnudo das uvas. Oito anos apenas me fazia a idade.<sup>392</sup>

“Matamoros” contribui para a constituição do projeto simbiótico de Hilda que paira entre o sagrado e o obsceno. A mulher que busca chegar o mais próximo da santidade explica o ato de forma profana, quando o padre viola Matamoros ao alegar exorcizá-la. A menina que tudo toca, ou o padre que abusa da carne infante, são resquícios de que Hilda faz, com intermitência, ao ato de levantar a saia mesmo desejando “o Mais”, o Incomensurável, o mais fundo do ser humano.

A primeira novela “obscena” de Hilda, *A obscena senhora D*, de 1982, surge doze anos após ter predito sua publicação. Nesta obra, o divino e o profano, a vida e morte, *bios* e ficção, a presença e a ausência constituem Hillé, a obscena senhora D, D de derrelição, desamparo. É neste livro que Hilda começa de fato “o fundir tudo”, Deus e destruição, Deus e podridão, Deus e sexo, Deus e abandono nos questionamentos de Hillé que procura compreender esse Deus o qual é, para, ela, incompreensível, tal como a vida e a morte:

D de Derrelição, ouviu? Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tasteava cantos, vincos, acariciava dobras, que sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia de luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender [...].<sup>393</sup>

O projeto literário de Hilda muda completamente. A palavra “obscena” configura o título da novela. A divindade e o obsceno se contaminam com intensidade. Não há obediências quando se questiona o mais fundo do ser humano e daquilo que está para além dele.

<sup>392</sup> HILST. *Tu não te moves de ti*, p. 53-54.

<sup>393</sup> HILST. *A obscena senhora D*, s. p.

O último momento que trouxe para a leitura do projeto político e literário de Hilda, e que segue a linha que tracei, deu-se com a publicação da *Tetralogia pornográfica* no início da década de 1990. Foco no primeiro livro publicado, *O caderno rosa de Lori Lamby*, que gerou muita polêmica entre a crítica e o público. Isso ocorreu em razão do relato da personagem de oito anos, Lori Lamby, que narra em diário suas práticas sexuais com homens mais velhos:

Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei. E depois eu falo do começo da história. Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami me disse agora que não é tão moço, e então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor de rosa. [...] Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu para tirar a minha calcinha. Eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei.<sup>394</sup>

Com *Lori Lamby* Hilda perdeu muita credibilidade perante alguns amigos, que eram críticos também, como ocorre com Léo Gilson Ribeiro que rompeu relações depois do escandaloso livro. Aqui, a desobediência epistêmica toma grandes dimensões tanto na vida quanto na literatura da autora.

A autoficção, já discutida em momento anterior, toma a obra desde a temática da edição e do ato de escrever pornografia para agradar aos editores – fragmentos biográficos que se transportam, de forma alterada, para *O caderno rosa de Lori Lamby* – até a foto da autora de quando menina na quarta capa da editora Massao Ohno (a edição Globo, que republica as obras da autora, não contemplou a mencionada foto), tudo isso em contraste com a personagem ninfeta, evidenciando um jogo entre memória e jogo com a ficção. Sobre a recepção do livro na época de sua primeira publicação perguntam para Hilda como a crítica reagiu. Ao que ela responde:

Horrorizada. O que você poderia esperar desse pessoal que faz resenha para o Caderno 2? São moralistas e analfabetos, até porque escreveram que meu livro é de baixo calão. [...] Outro que escreveu no *Jornal da Tarde*

<sup>394</sup> HILST. *O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 09-10.

chamado Antonio Carlos Lembo chegou ao máximo de advertir os leitores de que se tratava de um livro muito baixo. [...] O Jorge Coli escreveu um artigo excelente sobre a *Lori Lamby* mas não conseguiu publicar até hoje. Há sete meses o Coli manda para *O Estado de S. Paulo*, *a Folha*, e o artigo não sai. Talvez seja porque ele disse que o livro deve ser colocado entre as obras-primas do erotismo mundial.<sup>395</sup>

Por traz da crassa bandalheira persiste firme o projeto de Hilda que foi se transformando, mas que se manteve quase íntegro no que diz respeito à mescla do divino com o erótico. Hilda diz que “O erótico, para mim, é quase uma santidade. A verdadeira revolução é a santidade.”<sup>396</sup>

A metáfora da santa que levantou a saia exemplifica a crítica biográfica fronteira que é, ao mesmo tempo, configurada pelo que é da ordem do *bios* e também como meio de desobedecer ao conhecimento, às teorias, às religiões e à própria literatura imposta por aqueles que querem deter apenas uma versão do conhecimento. Hilda persistiu em uma santidade quase erótica, obscena de tão lúcida.

---

<sup>395</sup> HILST. *Fico besta quando me entendem*, p. 140.

<sup>396</sup> HILST. *Fico besta quando me entendem*, p. 198.

### 3.3 O CORPO, ESSA ARMADILHA POLÍTICA: uma fotobiografia de colecionador

Também não compreendo o corpo, essa armadilha [...].

HILST. *A obscena senhora D*, s.p.

Me devoras  
Com teus dentes ocos.  
A ti me incorporo  
A contra-gosto.

HILST. *Poemas malditos, gozosos e devotos*, p. 15.

Esta seção é uma extensão do subtítulo 3.2 em que visou fazer uma espécie de álbum de fotografias que coleciono de Hilda. Para isso, ainda discuto a questão do corpo da escritora/ artista que venho colecionando por meio de fotos, um *corpus* imagético que devoro e incorporo a cada dia e que torna colecionador e coleção um corpo só, uma “armadilha” política que visa libertar a aesthesis.

A partir desse pensamento que incorpora a coleção ao colecionador, Maria Ângela de Araújo Resende, no ensaio “Retrato de família: um corpo é cheio de surpresas” do livro *Corpo, arte e tecnologia* (2015), aponta ter começado a colecionar vidas alheias quando um jornal passou a mostrar a “narração de atos afetivos” da vida privada de várias figuras públicas.<sup>397</sup> Assim, Resende afirma que sua predileção pela vida do outro se dá:

[...] por puro prazer e deleite do meu corpo, atos obsessivos, mas que a compulsão e o mal de arquivo me impeliram a constituir um *corpus* em que meu corpo, minha própria vida, minha curiosidade, desejos e faltas, experiências de crítica, leitura e escrita com elas pudessem se entrelaçar.<sup>398</sup>

Eu também fui impelido a devorar a vida de Hilda e incorporá-la em minhas experiências e vivências. Dessa forma, os retratos da artista multifacetada acabaram se tornando parte de minhas sensibilidades biolocalis. Nesse sentido, trago minhas

---

<sup>397</sup> Refiro-me ao Caderno Ilustríssima da *Folha de S Paulo* ao publicar “Arquivo aberto – Histórias que viram memórias”.

<sup>398</sup> RESENDE. Retrato de família, p. 42.

experiências intelectuais que se mesclam à cultura, à estética e à política do Brasil, justamente pelo biográfico se relacionar com o local, com suas particularidades e políticas. Por esse motivo, a individualidade e o coletivo entram no debate, já que há várias trocas:

[...] histórias individuais e coletivas, que se misturam a outras histórias, compondo um mosaico, principalmente, de trocas, afetivas entre o eu que narra a própria história e o encontro com outro corpo/corpos, subjetividades outras, e objeto narrado.<sup>399</sup>

A presente fotobiografia trata-se desse mosaico do qual fala Resende, que advém de trocas afetivas, o que também posso nomear de relações transferenciais, já discutidas no primeiro capítulo, e que me permitem o encontro quase sempre (in)compreensível com o corpo [meu e da autora], o qual Hilda faz a pergunta na tentativa de entendê-lo e que reverbera para que eu questione minha existência. Em *A obscena senhora D*, Hilda exprime que a vida é sentir o corpo: “[...] a vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender.”<sup>400</sup>

Do mesmo modo, sentir o corpo remete às experiências e às sensibilidades das quais também já me ocupei. As fotos da artista ,colocadas nas primeiras edições de seus livros, marcam o tempo em que viveu e algumas até mostram o contexto, como logo se verá. Entendo que as fotos são ainda corpos que habitam o *corpus* do texto literário. O *bios* se mostra sempre diferente quando há fotos diferentes em cada livro, o que tomo como uma narrativa biográfica, ou melhor, autoficcional.

A esse respeito, Maria Resende explana que os relatos que misturam ficção e realidade também empreendem uma troca de diversas instâncias, seja entre diferentes *loci* de enunciação, bem como entre o passado e o presente, pois as fotografias trazem para o presente um recorte do passado que me possibilita

<sup>399</sup> RESENDE. Retrato de família, p. 43.

<sup>400</sup> HILST. *A obscena senhora D*, s.p.

interpretá-lo consoante às minhas experiências, sobretudo da interlocução do meu corpo com o *corpus* e corpo de Hilda. Então, segundo Resende:

[...] esses relatos em primeira pessoa, em que ficção e realidade se misturam, realizam uma interlocução cultural, estética e política entre Brasil, América Latina, Europa e Estados Unidos, sendo-nos possível traçar uma cartografia do passado e do presente, articulando um somatório de saberes múltiplos e variados.<sup>401</sup>

A crítica biográfica fronteiriça, por sua natureza compósita, já articula esses saberes múltiplos. Os retratos de Hilda nos livros, como uma parte do *bios* que se insere no suporte que também guarda a ficção, resultam em uma coleção da qual preciso eleger algumas fotos, como se eu fotografasse a própria fotografia, o que de fato ocorreu com algumas imagens.

Para Susan Sontag, em *Sobre fotografia*, o ato de “Fotografar é atribuir importância”.<sup>402</sup> Portanto, essa importância é proveniente do encontro do meu corpo com o corpo e *corpus* de Hilda e, principalmente, o ato de fotografar o já fotografado, ou melhor, a representação de uma fotografia. Atribuir importância não é senão arder de paixão, padecer do mal de arquivo (DERRIDA; 2001) ou, como indica Mignolo, é uma forma de amor que não se vale somente da razão para constituir teorização:

[...] esse amor é uma restauração das qualidades secundárias (tais como paixões, emoções, sentimentos) e da impureza da linguagem que foram banidas da educação e da epistemologia desde o primeiro momento do início da colonização e da racionalidade moderna.<sup>403</sup>

Esse amor, amavisse, que evoca as paixões, as emoções e os sentimentos, constrói em mim o desejo arcôntico de buscar e guardar o arquivo de Hilda, ao mesmo tempo em que me permite, senão urge, que eu coleciono os textos da autora e artista, a reprodução de suas fotos e de seus desenhos, pequenos recortes de

<sup>401</sup> RESENDE. Retrato de família, p. 43.

<sup>402</sup> SONTAG. *Sobre a fotografia*, p. 41.

<sup>403</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 371-372.

jornal, uma profusão de arquivos digitais que também me oportuniza investigar o legado que escolhi da autora de *A obscena senhora D.*

Trazer imagens fotográficas de Hilda é um meio de assegurar a conservação da memória dela por meio das qualidades secundárias do homem das quais fala Mignolo, sobretudo os afetos e as paixões. As fotografias têm um poder muito grande no que concerne à persistência mnésica que sofre mutação de acordo com as condições biolocalis e temporais com as quais trabalha o crítico. A respeito da proteção do passado, Rachel Esteves Lima, em “Entrevista como gesto (auto)biográfico” do livro *Crítica e coleção* (2011), assinala que:

A proliferação das práticas de preservação e pesquisa dos bens simbólicos produzidos no passado, num momento em que até mesmo os antropólogos passam a considerar o arquivo como campo de investigação, é evidência da paixão que une aqueles que se empenham e assumir não apenas o papel de herdeiros de um determinado legado cultural, mas também a função de artífices da memória, aqui considerada como um infinito *work in progress*.<sup>404</sup>

Se estudadas em uma determinada ordem, as fotografias contam uma narrativa biográfica. Se uma imagem ou várias faltarem ou forem acrescentadas, a história que contam sofrerá alguma alteração, tal como é o fato de colecionar objetos. A esse respeito, Miguel Sanches Neto, em “Autobiografia material”, ainda de *Crítica e coleção*, caracteriza a coleção como uma entidade viva: “A coleção é o mundo vivo, que se altera com o acréscimo de novos elementos e de novas relações, potencializando as reformulações.”<sup>405</sup>

Como eu me propus a traçar uma fotobiografia de colecionador, adotei uma sequência de reproduções de fotografias de Hilda de acordo com duas premissas: a) a ordem cronológica; e b) a experiência afetiva que mantenho com as imagens. Esses objetos da autora, as fotografias, também pertencem a sua biografia,

---

<sup>404</sup> LIMA. A entrevista como gesto (auto)biográfico, p. 32.

<sup>405</sup> NETO. Autobiografia material, p. 68.

conforme assinala Neto: “Mesmo os objetos do escritor que estão relacionados diretamente à escrita pertencem a essa categoria da autobiografia”.<sup>406</sup>

A primeira imagem que elegi para esta fotobiografia se trata da reprodução de um retrato da artista/pintora aos 27 anos, idade que tenho agora (em 2016). Destaquei a reprodução desta fotografia para sinalizar a semelhança entre *bios* que nos marca.



FIGURA 19: A escritora aos 27 anos, reconhecida como uma das mais bonitas de sua geração.  
Fonte: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, p. 10.

Como símbolo de beleza de seu tempo, Hilda, mulher de uma abastada família tradicional paulista, formou-se em Direito pela Faculdade Largo São Francisco e não quis se dedicar à advocacia, atividade que não a agradava. Ao invés disso, gozou a juventude se divertindo em eventos e festas da alta sociedade e de viagens para a Europa, além de namorar com personalidades como o poeta Vinícius de Moraes e o ator hollywoodiano Dean Martin. Isso pode ser notado, por exemplo, em poema<sup>407</sup> que Carlos Drummond de Andrade dedicou à moça e que descreve uma parte de suas aventuras e passeios durante a juventude:

Abro a "Folha da Manhã".

<sup>406</sup> NETO. Autobiografia material, p. 73.

<sup>407</sup> Inédito encontrado em 1991 escrito no último dia de 1952. O texto foi publicado na edição do jornal *Folha de S. Paulo* de 06 de abril de 1991.

Por entre espécies grãfinas,  
emerge de musselinas  
Hilda, estrela Aldebarã.

Tanto vestido assinado  
cobre e recobre de vez  
sua preclara nudez!  
Me sinto mui perturbado.

Hilda girando em boates,  
Hilda fazendo chacrinha,  
Hilda dos outros, não minha...  
(Coração que tanto bates!)

[...].<sup>408</sup>

A esse respeito, Luiza Destri e Cristiano Diniz vão indicar que, na década de 1950, a autora e artista era retratada com indiscrição e até com preconceito por ser uma mulher poeta e que frequenta a sociedade intelectual e boemia. Destri e Diniz comentam que os jornais e os críticos viam Hilda como uma mulher cuja beleza eclipsava sua produção intelectual e cultural:

Texto publicado em *O Estado de S. Paulo* em julho de 1955, por ocasião do lançamento de *Balada do festival*, seu terceiro livro de poemas, serve de síntese à forma como a autora era retratada à época: “A moça elegante, loura, que acende um cigarro, sorri e pede um ‘cocktail’, tem todo o aspecto de um precioso ornamento de crônica mundana. Vai falar do último espetáculo, da última fita, do último escândalo, do último Festival de Cinema. Vai contar a sua última façanha no tênis, o seu último encontro na ‘boite’ e seu último passeio de automóvel pela praia. Oh! Frívola juventude! A voz imprevistamente grave diz coisas imprevistamente tristes”.<sup>409</sup>

O preconceito patriarcal coloca o gênero e o corpo de Hilda em primeiro plano para tratar de sua produção intelectual. Por ser uma mulher de rara beleza, os críticos davam mais importância à sua beleza naquele contexto, o que significava, por outro lado, que mulheres belas eram frívolas, tal como indica o jornal da época. Outro exemplo dado ainda por Destri e Diniz é que a crítica era assumidamente prepotente em relação às capacidades de criação da mulher em se tratando de produção de conhecimento:

Hilda Hilst aos poucos surgia, ao lado da amiga Lygia Fagundes Telles, como prova de que as mulheres, contrariando a opinião geral, poderiam ser

<sup>408</sup> DRUMMOND. Abro a “Folha da manhã”, s. p.

<sup>409</sup> DESTRI; DINIZ. Um retrato da artista, p. 35.

literalmente competentes – tese levada ao extremo em reportagem publicada por *A Última Hora* no ano de 1955, sob o título bastante direto (e pouco discreto em relação ao preconceito do qual surge): “Hilda e Lygia arrasam uma velha teoria: nem sempre beleza e talento são incompatíveis”.<sup>410</sup>

Dos vestidos de grife e das boemias das boates, Hilda passa a devotar a sua vida apenas à produção de seu trabalho intelectual e artístico ao escolher uma fazenda para se dedicar integralmente ao trabalho, o que ocorre em meados de 1965. Essa mudança foi tanto interna quanto externa, pois, de acordo com Hilda, a sua aparência também começou a se transformar: “Puxei os cabelos para trás e comecei a usar batas e a me enfeiar.”<sup>411</sup>

O retrato de tal mudança, que data de 1967, pode ser encontrado no segundo capítulo desta dissertação. A segunda imagem que trouxe de minha coleção se encontra em seu primeiro livro de prosa de ficção, *Fluxo-floema*, e é também o livro de primeira edição mais antigo que eu possuo da autora, datado de 1970:

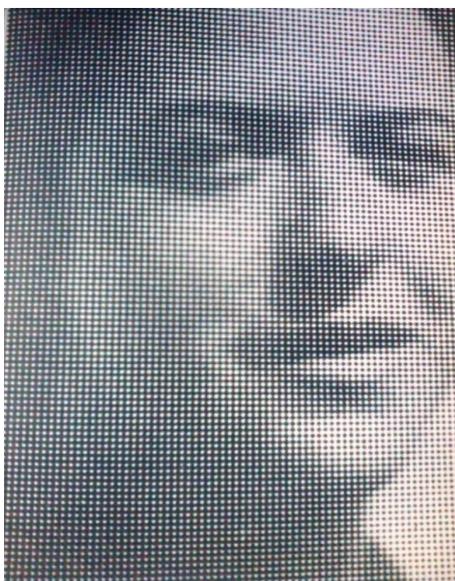


FIGURA 20: Retrato de Hilda Hilst para *Fluxo-floema*.  
Fonte: HILST. *Fluxo-floema*, p. 09.

A fotografia acima mostra Hilda muito diferente da primeira imagem deste subtítulo. Assim como as marcas feitas pelo tempo no livro, a perda de firmeza da

<sup>410</sup> DESTRI; DINIZ. Um retrato da artista, p. 35-36.

<sup>411</sup> HILST *apud* DESTRI; DINIZ. Um retrato da artista, p. 38.

lombada e as páginas saindo, a aparência externa da autora/ artista também mudou, não apenas por causa do tempo decorrido em pouco mais de uma década, mas também pelo modo como se manuseia um livro ou como se leva a vida. A experiência da vida de Hilda foi dedicada à leitura, escrita e produção artística e em acolher e defender outros poetas e escritores na Casa do Sol.

Entre 1960 e 1970, Hilda produz em outros dois gêneros: dramaturgia e prosa de ficção. Esses textos estão atravessados por eventos do cenário político e cultural brasileiro, sobretudo pela censura da ditadura militar e do desejo da autora e artista de entrar em contato com mais leitores.

Hilda buscou diversas formas para que seu trabalho fosse lido e não apenas isso. Na década de 1970, após ler *Telefone para o além*, a autora passa a tentar contato com espíritos por meio de captação da gravação de supostas vozes de pessoas mortas a partir de interferências de rádio. A foto que segue consta em *Com os meus olhos de cão*:

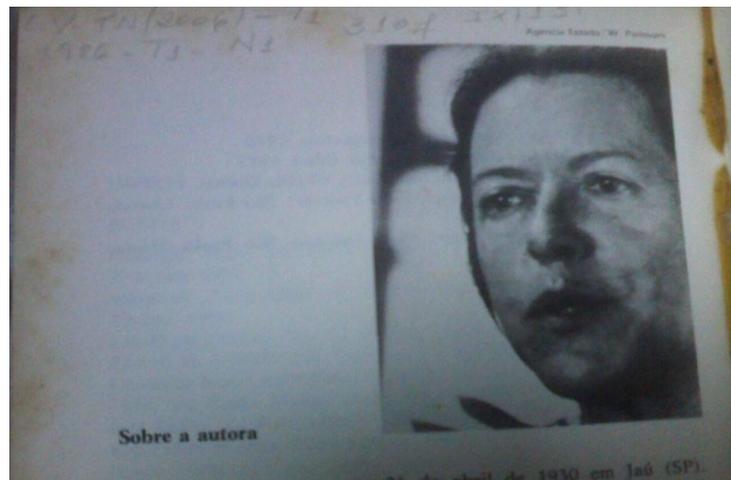


FIGURA 21: Retrato de Hilda Hilst para *Com os meus olhos de cão*.  
Fonte: HILST. *Com os meus olhos de cão*, p. 312.

Anos antes, em 1977, Hilda participa de um colóquio de paranormalidade, onde dá uma conferência e apresenta parte de sua pesquisa. Para uma autora respeitada, o fato de começar as experiências com gravações de vozes de pessoas

mortas tornou Hilda uma figura controversa e sempre associada à loucura. Seu intenso desejo por obter respostas para questões como a imortalidade da alma a fez desobedecer às regras impostas pela sociedade.

**EXCLUSIVO**

## UM POETA CONVERSA COM OS MORTOS

**ENTREVISTA FEITA POR LUIS PELLEGRINI E ELBIE DUBOIGRA**

A escritora e poeta Hilda Hilst recebeu a equipe de *Planeta* em sua casa, numa bela fazenda perto da cidade de Campinas. Pudemos conversar longamente com a pesquisadora, e ouvir um grande número de fitas gravadas contendo vozes parafísicas. Transcrevemos abaixo apenas uma parte do nosso diálogo, esperando com ele transmitir para o leitor a qualidade, o rigor e as dificuldades que tal pesquisa apresenta.



Hilda é a governa das gravuras em fita?

Como despertou seu interesse por essa pesquisa, Hilda?

Soube do assunto lendo um artigo do investigador suéco Friedrich Jurgenson. Logo depois comrei seu livro *Telefone Para o Além*, que me deixou muito emocionada. Na verdade, há anos, desde que me conheço por gente, penso nessa coisa terrível... a morte, um mergulho no nada. Decidi reproduzir as experiências de Jurgenson, isso foi há pouco mais de três anos, e eu estava certa, ao começar, que não obteria nenhum resultado. Comecei com um gravador pequeno, inadequado, pois produzia muito ruído. Simplesmente deixava o aparelho ligado, enquanto eu escrevia, ou com outras pessoas, permanecia nas proximidades. Durante muito tempo nada aconteceu. Mas certo dia eu falava com uma amiga sobre essa experiência, e ela dizia que só acreditava com provas. Nesse momento, no gravador ligado, apareceu a expressão: *Ah, querido*. Uma voz que

não era nem a minha nem a de minha amiga. Uma voz suave e bonita. Fiquei entusiasmada, e comencei a experimentar todos os dias. Seguiu-se depois um período em que nas fitas aparecia frequentemente a palavra *ankar*, dita em tons altos ou baixos. Era curioso, às vezes, enquanto eu conversava com outra pessoa, na gravação do diálogo a palavra *ankar*... que não tinha sido pronunciada... substituía outras palavras realmente pronunciadas por nós.

Certa vez um amigo veio me visitar. Estava doente, e pensava em fazer um transplante de rim. Como tratava-se de uma operação difícil, especulávamos se não existiam outras possibilidades de cura, como as operações parapsíquicas ou mediúnicas; enfim, uma intervenção médica realizada em outras dimensões. O gravador permaneceu ligado durante nossa conversa. Ao ouvir a fita, tivemos a surpresa de encontrar em meio às nossas próprias vozes uma outra, de homem, que dizia: *Que dia lindo!* Ficamos muito emocionados, e decidi que essas experiências precisariam de um apoio científico.

Você procurou explicações científicas para as gravações? Chamou diversos amigos, físicos, matemáticos, engenheiros... A maioria ouviu as gravações, ficaram entusiasmados mas, nos comentários que faziam depois havia sempre um tom jocoso, que certamente nasce de dúvidas quanto à autenticidade do fato. Alguns achavam que a coisa não tinha o menor interesse, e que "era melhor perder tempo com outras bobagens".

**TÉCNICA DA GRAVAÇÃO**

Quando você começou a experimentar com o gravador acoplado ao rádio?

Em seu livro Jurgenson aconselha os pesquisadores a acoplarem o gravador a um rádio, não amovível em nenhuma circunstância. Pode ser tanto FM como AM, mas a maioria prefere esta última. Eu comeci em FM porque dá um som mais puro, é uma

Figura 22: Um poeta conversa com os mortos.  
Fonte: REVISTA PLANETA, p. 58.

As gravações que Hilda fez durante muitos anos foram usadas como material para o filme *Hilda Hilst pede contato*, escrito e dirigido por Gabriela Greeb, ainda não lançado. Em 1979 Hilda vai à rede nacional pelo programa televisivo *Fantástico* para apresentar alguns resultados de sua pesquisa. Quase aos cinquenta anos, a morte parece saltar da mente e da literatura de Hilda, onde sempre esteve presente, para sua vida externa.

A preocupação com a inexorável e lenta falência do corpo fez com que a artista e autora buscasse, por meio da ciência, um alento para a velhice e, por conseguinte, sua própria morte. Vera Queiroz apresenta, em *Hilda Hilst: três leituras* (2000), o corpo como matéria para a tentativa de compreensão do incompreensível,

seja de si ou de Deus, como Hilda sempre fez: “[...] o corpo é quem grita esses vazios tristes”<sup>412</sup> ou ainda mais direto como uma questão: “[...] o que é o corpo?”<sup>413</sup>

O erotismo do corpo se entrecruza com o sagrado, tal como indica Queiroz e tantos outros estudiosos da obra de Hilda, o que coloca a divindade no plano baixo e, algumas vezes, tenta elevar o homem ao ápice místico, como ocorre com Amós Kéres de *Com os meus olhos de cão* ou com Hillé, a obscena senhora D: “Corpo de Deus em Ehud morto é difícil de ser visto pelo olho do vivo, cobrimos nosso rosto, volteamos, [...] Ehud morto possuído de Deus é um todo de carne repulsiva, um esgarçoso de brilho e imundície”.<sup>414</sup>

Conforme assinala Queiroz, Hilda, assim como outros grandes nomes da literatura obscena, “pega pesado” por usar o corpo como meio de transgredir a norma. Percebo nesse ato uma forma de a autora/artista que busca a santidade de levantar a saia, unindo aquilo que é considerado baixo, o sexo, com o que é conceituado como sagrado, a divindade:

Não há como fugir à expressão: Hilda Hilst pega pesado. Como Sade, como Bataille, como Genet, como os que usaram do corpo da palavra, do corpo e da palavra para espotejá-los em busca de compreendê-los, de expropriá-los do que não seja essencial.<sup>415</sup>

Perscrutar o mais íntimo pela via do corpo, do erotismo, é transgredir, segundo Hilda, em *Estar sendo. Ter sido*: “Deus ama a indiferença e a aspereza. descobri a pouco. também é possível domar Deus dentro de nós. blasfemando somos um pouco santos, sabias? excitamos o OUTRO para que não durmas tanto (sic)”.<sup>416</sup>

<sup>412</sup> HILST. *A obscena senhora D*, s. p.

<sup>413</sup> HILST. *A obscena senhora D*, s. p.

<sup>414</sup> HILST. *A obscena senhora D*, s. p.

<sup>415</sup> QUEIROZ. *Hilda Hilst*, p. 23-24.

<sup>416</sup> HILST. *Estar sendo. Ter sido*, 85.

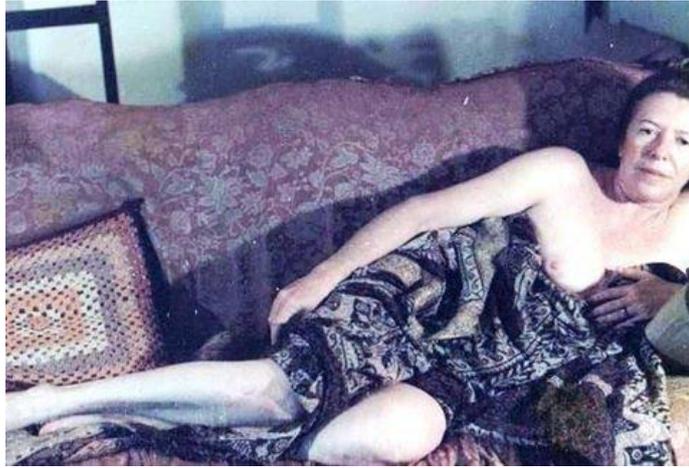


Figura 23: Foto de perfil da página de Facebook “Hilda Hilst”.

Fonte:

<https://www.facebook.com/hilsthilda/photos/a.307340495948691.94366.307340045948736/1032178876798179/?type=3&theater>

Deitada em seu Santuário, a Casa do Sol, onde se refugiou para tratar de seu espírito e construir seu trabalho intelectual e cultural, Hilda mantém a perturbação e semblante sacro e oferece o seio não apenas àquele que a fotografa, mas a todos aqueles que a admiram, muito devido àquilo que Sontag ressaltou sobre o fim do evento em si, pois a foto ganhará novos sentidos, ou melhor, os críticos dão sobrevida ao que é retratado na imagem: “Após o fim do evento, a foto ainda existirá, conferindo ao evento uma espécie de imortalidade (e importância) que de outro modo ele jamais desfrutaria”.<sup>417</sup>

No primeiro capítulo desta dissertação discuti sobre a emergência de um novo sujeito epistemológico que pensa a partir das fronteiras, sejam elas geográficas ou encenadas. A foto que escolhi para trazer a face obscena/ilibada traz consigo esse indivíduo que desobedece às convenções não apenas com suas manifestações culturais, mas também com o próprio corpo. O corpo, o próprio *bios*, se torna uma manifestação

Descolonizar a estética para liberar e libertar a *aesthesis* já não é um fazer que busca a catarse nem o refinamento do gosto, mas a libertação dos seres humanos daqueles desenhos imperiais em suas variadas facetas. A

<sup>417</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 22.

descolonialidade, recordemos, é uma opção que, ao apresentar-se como tal, revela as verdades universais em opções.<sup>418</sup>

Para mim, como crítico, essa é uma das fotos mais importantes de Hilda porque transparece muito daquilo que ela escreveu, como Hillé, como Vittorio, como Agda, como Qadós, como Kéres, como o Unicórnio, que moveram a vida em busca de Deus pela via do obsceno, do profano e da blasfêmia. Isto é, há a emergência de um novo sujeito que desobedece às normas, como no poema de *Moderato cantabile*:

Tocar em ti. Recriar castidade  
 Não me sabendo casta, ser voragem  
 Ser tua, e conhecendo

Ser extensão do mar na tua viagem.<sup>419</sup>

Vera Queiroz problematiza o erotismo no trabalho de Hilda, alegando que a transgressão e o obsceno são formas, infrutíferas, de entrar em contato com a divindade:

[...] o erotismo em si mesmo aparece sempre como um dos caminhos para se chegar às mesmas questões postas pela obra como um todo, e que dizem respeito à deriva do homem e sua incompletude. Os contatos dos corpos, que se apresentam como sinais de erotismo, devem ser compreendidos como dimensões sígnicas da tentativa, sempre falhada, de aproximar-se do corpo Luminescente de Deus.<sup>420</sup>

Não posso deixar de associar a imagem de Hilda dando o seio ao leitor/espectador com a parte direita do díptico, intitulado *A Virgem de Melun* (1450), do pintor Jean Fouquet. Nas duas imagens, a aura de espiritualidade e a santidade são rompidas pela mostra do seio ao espectador:

<sup>418</sup> “Descolonizar la estética para liberar la aesthesis no es ya um hacer que busca la catarsis ni el refinamiento del gusto, sino la liberación de los seres humanos de los diseños imperiales en sus variados rostros. La decolonialidad, recordemos, es una opción que, al presentarse como tal, revela las verdades universales en opciones.” (MIGNOLO; GOMEZ. Estéticas decoloniales, p. 15). (Tradução livre).

<sup>419</sup> HILST. *Moderato cantabile*, p. 52.

<sup>420</sup> QUEIROZ. *Hilda Hilst*, p. 24.



Figura 24: A Virgem de Melun.  
 Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>.

A divindade é indiferente e por isso blasfemar é chamá-la para a atenção do homem. Hilda foi a maior herege da literatura brasileira por ter sido a poeta que mais se aproximou de Deus e, desse modo, o blasfemou. A que procurou conhecê-lo onde ninguém jamais ousou: no escarro, na doença, no plutônio, na morte, no verme, no cadáver e na velhice.



Figura 25: Retrato de Hilda Hilst.  
 Fonte: NAHAS. *Elle*, p. 47.

A foto de Maurício Nahas, para a Revista *Elle* de junho de 1994, mostra uma Hilda já idosa, atrás de uma fina barreira como se fosse o véu de Ísis que esconde

todos os mistérios da vida e da morte, um momento de des-velamento em que só parte dos olhos aparece de forma nítida e ao mesmo tempo inquiridora. O mistério encobre a fotografia: Hilda está para cá do véu ou além dele? Ela perscruta os seus próprios mistérios ou os meus? Por que se esconde?

N Hilda, fale um pouco sobre a timidez da velhice.

HH Talvez isso de não tocar e não ser tocada se deva à timidez da velhice, à vergonha do próprio corpo. No entanto, eu conheço velhotas absolutamente lúbricas. Inspirada nessa lubricidade de velhotas eu escrevi uma crônica intitulada "Besteira". O roteiro é mais ou menos assim: uma velha contrata uma governanta para arranjar homens para ela. Ah!... como eu queria ser essa velhota extraordinária, Leocádia o nome dela. Fico imaginando que consegui, quando penso na Leocádia, inventar uma velha divertida, uma velha que deseja mesmo o passional. Na velhice a gente fica acanhada, tem mais consciência do ridículo. Velhice extraordinária, como a de Victor Hugo, é raríssima. Goethe, depois, foi ficando triste. Mas tudo isso eu já experimentei antes de ser velha. Aos quarenta anos, me apaixonei por um jovem de dezoito anos, o nome dele é Mora Fuentes. Baseada nessa paixão eu escrevi Agda, uma personagem que pressentia a velhice diante de um homem mais jovem.<sup>421</sup>

Em seu trabalho textual, Hilda pondera sobre as marcas da velhice, como aparece em *A obscena senhora D*: "É uma sapa velha. Viu a pele pintada?"<sup>422</sup>, ou em *Estar sendo. Ter sido*: "[...] aliso-me, e minha pele está cheia de manchas e meio amarela"<sup>423</sup>; e também: "[...] a carne vai ficando triste e sarapintada e não há mais amor e nem sonhos"<sup>424</sup>. Tudo isso reflete a proximidade da morte, conforme Vittorio de *Estar sendo. Ter sido* sempre reforça: "[...] vou repetindo *memento mori*"<sup>425</sup>. A velha mãe de Agda, de novela homônima, também:

[...] e as mãos, olha as mãos, chama-se a isso ceratose, filha, é de velhice, primeiro a mancha, depois uma crosta nada espessa, pensas vai passar, o médico sorri, diz começa na meia idade senhora, é o tempo, a senhora entende? Sorris. O tempo? Sim, esse que ninguém vê. Esse espichado, gosma, cada vez mais perto da transparência.<sup>426</sup>

Mas o corpo da velhice, também o de Hilda, embora tenha essa indagação da aniquilação total em seu projeto artístico, ao mesmo tempo tem uma consciência do

<sup>421</sup> HILST. *Fico besta quando me entendem*, p. 155.

<sup>422</sup> HILST. *A obscena senhora D*, s. p.

<sup>423</sup> HILST. *Estar sendo. Ter sido*, 24.

<sup>424</sup> HILST. *Estar sendo. Ter sido*, 31.

<sup>425</sup> HILST. *Estar sendo. Ter sido*, 35.

<sup>426</sup> HILST. *Qadós*, p. 11.

poder do corpo que transcende a senilidade. Isso porque, de 1992 a 1995, quando Hilda escrevia crônicas para o jornal *Correio Popular*, sempre questionou a paisagem política do país. Em tom jocoso, escreve a crônica “E.G.E. (Esquadrão Geriátrico de Extermínio)”.

Essas crônicas foram reunidas no livro *Cascos e carícias*, em 1998, em cujo título e o conteúdo polêmico das crônicas a autora ironizava os políticos, a sociedade e até os leitores daquela época, como se pode notar pelo fragmento da crônica “E.G.E. (Esquadrão Geriátrico de Extermínio)”:

Gente, eu já estou uma fúria e para ficar mais calma proponho algumas coisas mais sutis, por exemplo: o Esquadrão Geriátrico de Extermínio, a sigla óbvia seria EGE. Arregimentaríamos várias senhoras da terceira idade, eu inclusive, lógico, e com nossas bengalinhas em ponta, uma ponta-estilete besuntada em curare [...] nos comícios, nos palanques, nas Câmaras, no Senado, espetaríamos as perniciosas nádegas ou o distinto buraco malcheiroso desses vilões, nós, velhinhas misturadas às massas, e assim ninguém nos notaria, como ninguém nunca nota a velhice.<sup>427</sup>

Elegi o trecho da crônica para demonstrar a proximidade com a fotografia de Nahas e evidenciar que Hilda manteve um forte posicionamento acerca do que acontecia na política, na sociedade e na cultura. Ao se incluir no E.G.E., a poeta está, também, se posicionando efetivamente nos ideais de seus escritos, isto é, seu *bios* se emaranha com o texto e seu corpo, mesmo idoso, visa libertar as subjetividades idosas.

O trecho “ninguém nunca nota a velhice”, do “E.G.E.”, está muito para os processos de descolonização da estética moderna dos quais fala Pedro Gómez e Walter Mignolo, sobretudo porque a velhice pode ser tomada, ainda, como uma subjetividade que é colonizada. Assim, tais processos são meios de legitimar e libertar os fazeres aestésicos:

Os processos de descolonização para libertar a aesthesis procedem de duas trajetórias interrelacionadas. De um lado, o fazer aestésico e a analítica conceitual que revela o que a estética moderna oculta. Por outro lado, tanto o fazer aestésico como a analítica conceitual, que ao revelar a

<sup>427</sup> HILST. *Cascos e carícias*, 36-37.

colonialidade do sentir que impôs a colonização da estética, apontam para horizontes não só de libertação como também fundamentalmente de re-existência.<sup>428</sup>

Os autores chamam a atenção que não se trata apenas de um fazer aestésico que engendra uma resistência, mas o surgimento, assim como tratei no primeiro capítulo, da manifestação de um novo sujeito epistemológico que desobedeça às convicções e juízos da política, da arte e de todos os âmbitos que dizem respeito ao ser humano. Segundo essa premissa, Gómez e Mignolo ponderam que a re-existência vai muito além de resistir por proporcionar a liberação de *bios* que devem violar a arte e as políticas impostas, tal como Hilda fez:

Neste sentido, as estéticas descoloniais não serão uma nova forma de colonização da estética que, ao libertar a aesthesis, promovam a formulação de subjetividades desobedientes aos princípios do discurso filosófico-estético. É assim que as estéticas descoloniais são aspectos dos processos em todas as esferas de ordem social.<sup>429</sup>

A coleção que elegi para compor esta pequena fotobiografia de Hilda também foi para colecionar o mundo em que vivemos, ou melhor, para colecionar o mundo sob a ótica da fronteira. Por isso Sontag vai afirmar que “Colecionar fotos é colecionar o mundo.”<sup>430</sup>

Da mesma maneira, em entrevista a Ewerton Martins Ribeiro, que saiu no sítio digital da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) no dia 25 de abril de 2016, Eneida Maria de Souza preconiza que “Teorizar é metaforizar”, isto é “[...] na

---

<sup>428</sup> “Los procesos de descolonización de la estética para liberar la aesthesis proceden de dos trayectorias interrelacionadas. Por un lado, el hacer aestésico y la analítica conceptual que revela lo que la estética oculta. Por el otro, tanto el hacer aestésico como la analítica conceptual, que al revelar la colonialidad del sentir que ha impuesto la colonización de la estética, apuntan hacia horizontes no solo de liberación sino fundamentalmente de re-existencia”. (MIGNOLO; GOMEZ. Estéticas decoloniales, p. 14). (Tradução livre).

<sup>429</sup> “En este sentido, las estéticas decoloniales no serán una nueva forma de colonización de la estética sino que, al liberar la aesthesis, promueven la formación de subjetividades desobedientes a los principios del discurso filosófico-estético. Es así que las estéticas decoloniales son un aspecto de los procesos de decolonialidad en todas las esferas del orden social.” (MIGNOLO; GOMEZ. Estéticas decoloniales, p. 14). (Tradução livre).

<sup>430</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 13.

medida em que pensar é, em si, teorizar. Digo isso tendo em vista que o pensamento está atravessado por essa relação entre ficção e teoria.”<sup>431</sup>

Metaforizar, segundo Souza, é se permitir criar conhecimento não apenas a partir de conceitos, mas também tendo imagens, como as fotografias, como fundamento para a emergência de epistemologia. Nesse sentido, Souza defende que: “A minha proposta é que os conceitos não nascem apenas de outros conceitos, mas também de imagens, de metáforas: a sugestão é a de que o mundo imagético propicia certa entrada na teoria”.<sup>432</sup>

Esse mundo imagético que coleciono de Hilda, mais a exposição de seu corpo e diferentes momentos e contextos, proporcionou-me metaforizar, ficcionalizar, teorizar e emergir conhecimento.

---

<sup>431</sup> SOUZA. ‘A literatura é uma forma de sobrevivência’, afirma Eneida Maria de Souza, s. p.

<sup>432</sup> SOUZA. ‘A literatura é uma forma de sobrevivência’, afirma Eneida Maria de Souza, s. p.

**CONCLUSÃO –**  
**TRAZ NO SEU BOJO A PROMESSA E A IRONIA DO PARAÍSO:**  
**um satanás de encanto**

Que mitos, meu amor, entre lençóis:  
O que tu pensas gozo é tão finito  
E o que pensas amor é muito mais.

HILST. *Do amor*, p. 07.

Deu-me o amor este dom:  
O de dizer em poesia.  
Poeta e amante é o que sou  
E só quem ama é que sabe  
Dizer além da verdade  
E dar vida à fantasia.

E não dá vida o amor?  
E não empresta beleza  
Àquele que se quer bem?  
Que não vos cause surpresa  
O perceber neste amor  
Fidelidade e nobreza.

E se eu soubesse que à morte  
Meu muito amar conduzia,  
Maior nobreza de amante  
Afirmar-vos inda assim  
Que ele tal e qual seria  
Como tem sido agora:

Amor do começo ao fim.

HILST. *Trovas de muito amor para um amado senhor*, p. 200.

A conclusão desta teorização, que é ao mesmo tempo trabalho do pensamento e fazer (auto)biográfico, é fruto da emergência de um novo sujeito epistemológico que defendi ao longo de toda a dissertação e, por isso, esta seção terá um caráter memorialístico por dois motivos: o primeiro para fazer justiça à crítica biográfica fronteira que exige do crítico que carregue em seu bojo as suas experiências; segundo, porque é um ato de desobediência à academia, que tem sustentado discursos em que o crítico não deve ou não pode colocar suas sensibilidades e experiências biolocalis em sua produção de conhecimento, ao negar o agenciamento epistemológico de formas outras de produção de pensamento.

Neste trabalho, a minha opção é descolonial e creio ter buscado embasamento em teorizações fronteiriças o suficiente para demonstrar que desobedecer ainda é uma forma de se produzir epistemologias “deslumbrantes” (conforme Hilda também qualificava seu trabalho), que estão na interseção da racionalidade com o sentimento. Isso explica o título que, no original, é “Do amor:

Traz no seu bojo a promessa e a ironia do paraíso: um satanás de encanto”, epígrafe de Apolonio de Almeida Prado Hilst para *Do amor*.

Produzir esta dissertação foi, em essência, trazer minhas experiências e sensibilidades biolocais para fazer teorização. Os afetos não ficaram de fora de minha discussão e isso não quer dizer que meu trabalho tenha ficado menos acadêmico. Pelo contrário, pois acredito ter contribuído para que outros pesquisadores possam erigir conhecimento tendo suas experiências bioepistêmicas como argumento.

Por experiências bioepistêmicas, entendo a sumarização de toda a minha discussão nos três capítulos que constitui baseado no aporte teórico da crítica biográfica e dos estudos pós-coloniais que, fundidos, emergem sob a alcunha de crítica biográfica fronteira. Em termos de conceito, as experiências bioepistêmicas nada mais é do que o crítico, ou de qualquer sujeito que produz conhecimento, que tem a consciência de que seu *bios*, com todas as suas vivências e amizades, sua língua, seu lócus de enunciação, seus afetos, etc., elabora ações (de pensamento e afeto) que constitui a diversidade das manifestações humanas.

Assim, essas experiências bioepistêmicas são meu satanás de encanto, algo que eu aprendi a vivenciar para refletir acerca das políticas da crítica biográfica fronteira no primeiro capítulo ao mostrar que *bios* + lócus formam sensibilidades únicas que devem ter uma emergência junto aos outros discursos e trabalhos do pensamento/ emoção.

Eu pude evidenciar, por meio de amavios, as experiências biolocais tendo como exemplo a minha relação com Hilda Hilst, sobretudo ao colocar minhas sensibilidades biolocais como ferramenta para fazer uma leitura do trabalho de Hilda e de sua vida. Dessa forma, pude cunhar o termo crítica biográfica fronteira e

avançar a discussão teórica e evidenciar uma nova nuance a respeito da autora/ artista.

No segundo capítulo, as experiências bioepistêmicas se desdobraram por meio das amâncias que estabeleci entre a Hilda e outras personalidades, como seu pai, Apolonio, e Caio Fernando Abreu. A Amância também teve ocorrência pelo fato de que eu, crítico arconte, herdei e escolhi o legado da autora/ artista para que continuem, espectro e produção intelectual, sobrevivendo.

Amavisses, do terceiro capítulo, foi uma maneira de eu atestar os afetos que comecei a defender desde o começo deste trabalho. Amavisses para evocar o “amor do começo ao fim” e retratar uma Hilda que foi muito além de escritora. Aqui as experiências bioepistêmicas se tornam pluriversais e pautadas pela diversidade, uma vez que grafia, imagem e corpo se multiplicam e evidenciam uma autora que também é artista.

Essa “máscara tripla” de três capítulos me fez compreender não só o que me propus desenvolver sobre Hilda, mas foi um caminho de “satanás de encanto” que pude também conhecer a mim e a fronteira que tem me habitado desde tempos imemoriais e que só agora, após optar pela crítica biográfica fronteira, é que pude retomar esse ser atravessado que sou.

## REFERÊNCIAS

### A. Referências de Hilda Hilst

HILST, Hilda. *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. Organização de Cristiano Diniz. São Paulo: Ed. Globo, 2013.

\_\_\_\_\_. *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*. 1ª ed. 2ª reim. São Paulo: Editora Globo, 2013. (Obras reunidas de Hilda Hilst).

\_\_\_\_\_. *Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*. In: *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*. 1ª ed. 2ª reim. São Paulo: Editora Globo, 2013. (Obras reunidas de Hilda Hilst).

\_\_\_\_\_. *Árias pequenas. Para bandolim*. In: *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*. 1ª ed. 2ª reim. São Paulo: Editora Globo, 2013. (Obras reunidas de Hilda Hilst).

\_\_\_\_\_. *Dez chamamentos ao amigo*. In: *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*. 1ª ed. 2ª reim. São Paulo: Editora Globo, 2013. (Obras reunidas de Hilda Hilst).

\_\_\_\_\_. *Moderato cantábile*. In: *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*. 1ª ed. 2ª reim. São Paulo: Editora Globo, 2013. (Obras reunidas de Hilda Hilst).

\_\_\_\_\_. *Poemas aos homens do nosso tempo*. In: *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*. 1ª ed. 2ª reim. São Paulo: Editora Globo, 2013. (Obras reunidas de Hilda Hilst).

\_\_\_\_\_. *Odes maiores ao pai*. In: *Exercícios*. São Paulo: MEDIAfashion, 2012. (Coleção Folha. Literatura ibero-americana: v. 24).

\_\_\_\_\_. *As Irmãs Bronte do Brejo*. In: *REVISTA DE HISTÓRIA DA BIBLIOTECA NACIONAL*. Ano 9, Nº 99. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2013.

\_\_\_\_\_. *O caderno rosa de Lori Lamby*. 2ª ed. 3ª reim. São Paulo: Ed. Globo, 2013.

\_\_\_\_\_. *Exercícios*. São Paulo: MEDIAfashion, 2012. (Coleção da Folha Literatura Ibero-Americana).

\_\_\_\_\_. *Trovas de muito amor para um amado senhor*. In: *Exercícios*. São Paulo: MEDIAfashion, 2012. (Coleção da Folha Literatura Ibero-Americana).

\_\_\_\_\_. *Heróicas*. In: *Exercícios*. São Paulo: MEDIAfashion, 2012. (Coleção Folha. Literatura ibero-americana: v. 24).

\_\_\_\_\_. *Presságio*. In: *Baladas*. 1ª ed. 1ª reim. São Paulo: Editora Globo, 2003. (Obras reunidas de Hilda Hilst).

\_\_\_\_\_. *Baladas*. 1ª ed. 1ª reim. São Paulo: Editora Globo, 2003. (Obras reunidas de Hilda Hilst).

\_\_\_\_\_. *Cantares*. 1ª ed. 6ª reim. São Paulo: Ed. Globo, 2012. (Obras reunidas de Hilda Hilst).

\_\_\_\_\_. *Da morte. Odes mínimas*. 1ª ed. 2ª reim. São Paulo: Editora Globo, 2003. (Obras reunidas de Hilda Hilst).

\_\_\_\_\_. *Rútilos*. 1ª ed. 1ª reim. São Paulo: Editora Globo, 2003. (Obras reunidas de Hilda Hilst).

\_\_\_\_\_. *Bufólicas*. 2ª ed. 4ª reim. São Paulo: Editora Globo, 2002. (Obras reunidas de Hilda Hilst).

\_\_\_\_\_. *Contos d'escárnio/ Textos grotescos*. São Paulo: Editora Globo, 2002. (Obras reunidas de Hilda Hilst).

\_\_\_\_\_. *A obscena senhora D*. São Paulo: Ed. Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Teatro reunido: Volume I*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. *A empresa*. In. *Teatro reunido: Volume I*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. *Cascos e carícias: crônicas reunidas (1992-1995)*. São Paulo: Nankin Editorial, 1998.

\_\_\_\_\_. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Editora Nankin, 1997.

\_\_\_\_\_. *Cantares do sem nome e de partidas*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

\_\_\_\_\_. *Bufólicas (Desenhos de Jaguar)*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1992.

\_\_\_\_\_. *Do desejo*. Campinas: Editora Pontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Alcoólicas*. In: *Do desejo*. Campinas: Editora Pontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *O caderno rosa de Lori Lamby*. 2ª ed. São Paulo: Massao Ohno, 1991.

\_\_\_\_\_. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Editora Paulicéia, 1991.

\_\_\_\_\_. *Contos d'escárnio/ Textos grotescos*. São Paulo: Edições Siciliano, 1990.

\_\_\_\_\_. *Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno, 1989.

\_\_\_\_\_. *Com os meus olhos de cão e outras novelas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. *Sobre a tua grande face*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1986.

\_\_\_\_\_. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Massao Ohno-Ismael Guarnelli Editores, 1984.

\_\_\_\_\_. *A obscena senhora D*. São Paulo: Massao Ohno, 1982.

\_\_\_\_\_. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1980.

\_\_\_\_\_. *Ficções*. São Paulo: Edições Quíron, 1977.

\_\_\_\_\_. Um poeta conversa com os mortos. Entrevista concedida a Luis Pellegrini e Elsie Dubugras. In: *REVISTA PLANETA*. n. 58, julho, 1977. p. 58-60.

\_\_\_\_\_. *Qadós*. São Paulo: EDART, 1973.

\_\_\_\_\_. *Fluxo-floema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. *Poesia (1959-1967)*. São Paulo: Editora Livraria Sal, 1967.

\_\_\_\_\_. Entrevista para a TV Cultura. Disponível em [http://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ&feature=player_embedded). Acesso em 10 de setembro de 2012.

\_\_\_\_\_. Entrevista para Araripe Coutinho. Disponível em [http://www3.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo\\_HH/HH\\_3.html](http://www3.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo_HH/HH_3.html). Acesso em 10 de agosto de 2015.

\_\_\_\_\_. Hilda na Casa do Sol, 1967. Disponível em <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/galeria3.html>. Acesso em 04 de outubro de 2015.

\_\_\_\_\_. Desenho em livro de Freud. Disponível em [http://correio.rac.com.br/\\_conteudo/2015/09/entretenimento/379149-restauracao-de-acervo-da-casa-do-sol-expoe-obras-ineditas.html](http://correio.rac.com.br/_conteudo/2015/09/entretenimento/379149-restauracao-de-acervo-da-casa-do-sol-expoe-obras-ineditas.html). Acesso em 15 de setembro de 2015.

\_\_\_\_\_. Foto de perfil da página de Facebook "Hilda Hilst". Disponível em <https://www.facebook.com/hilsthilda/photos/a.307340495948691.94366.307340045948736/1032178876798179/?type=3&theater>. Acesso em 19 de janeiro de 2015.

\_\_\_\_\_. Manuscrito de O caderno rosa de Lori Lamby. Fundo Hilda Hilst – CEDAE– IEL–UNICAMP. Disponível em [http://www3.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo\\_HH/HH\\_7.html](http://www3.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo_HH/HH_7.html). Acesso em 10 de outubro de 2015.

\_\_\_\_\_. Caderno presenteado por Caio Fernando Abreu. Fundo Hilda Hilst – CEDAE– IEL–UNICAMP. Disponível em [http://www3.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo\\_HH/HH\\_5.html](http://www3.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo_HH/HH_5.html). Acesso em 10 de outubro de 2015.

## B. Referências sobre Hilda Hilst

ABREU, Caio Fernando. Sobre A obscena senhora D. Disponível em <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticacfa.html>. Acesso em 10 de novembro de 2015.

*CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA*: Hilda Hilst. Nº 8. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

CATÁLOGO OCUPAÇÃO HILDA HILST. São Paulo: Itaú Cultural, 2015.

DA LOBA, André. Ilustração de *Bufólicas*. Disponível em: [//www.andredaloba.com/portfolio/obscenica-bufolicas/](http://www.andredaloba.com/portfolio/obscenica-bufolicas/). Acesso em 25 de janeiro de 2016.

DESTRI Luisa; DINIZ, Cristiano. Um retrato da artista. In: PÉCORA, Alcir (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010. (Coleção Por que ler).

DINIZ, Cristiano. *Paris era bom quando eu @!\$...: uma seleção de entrevistas e depoimentos de Hilda Hilst*. 2012. 246f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas. 2012. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000895001>. Acesso em 02 de abril de 2016.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Notas sobre o erotismo: O caderno rosa de Lori Lamby. In: *Travessia*. n. 22. 1991. p. 63-70. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17182/15749>. Acesso em 10 de agosto de 2014.

NAHAS, Maurício. Retrato de Hilda Hilst. In: *Revista Elle*. São Paulo: Editora Abril, junho 1994.

PÉCORA, Alcir (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010. (Coleção Por que ler).

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

*REVISTA DE HISTÓRIA DA BIBLIOTECA NACIONAL*. Ano 9, Nº 99. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2013.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga (Prefácio). In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

SILVA, Lívia Carolina Alves da. Um estudo comparativo entre literatura e pintura em aquarelas de Hilda Hilst. Disponível em <https://ssl4799.websiteseuro.com/swge5/seg/cd2008/PDF/SA08-20091.PDF>. Acesso em 10 de dezembro de 2015.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. Como se morre com Hilda Hilst: lições de seu “pequeno bestiário”. In: CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. (Orgs.). *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Uberlândia: EDUFU, 2009.

TRINDADE, Fábio. Restauração de acervo da Casa do Sol expõe obras inéditas. Disponível em [http://correio.rac.com.br/\\_conteudo/2015/09/entretenimento/379149-restauracao-de-acervo-da-casa-do-sol-expoe-obras-ineditas.html](http://correio.rac.com.br/_conteudo/2015/09/entretenimento/379149-restauracao-de-acervo-da-casa-do-sol-expoe-obras-ineditas.html). Acesso em 15 de setembro de 2015.

### C. Referências Gerais

ABREU, Caio Fernando. *Caio Fernando Abreu*. In: MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

\_\_\_\_\_. *Ovelhas negras*. São Paulo: L&Pm Pocket, 2010.

ANGELFIRE.COM/RI/CASADOSOL/GALERIA4.HTML. Pátio da Casa do Sol. Disponível em <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/galeria4.html>. Disponível em 02 de outubro de 2015.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1993.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2012.

\_\_\_\_\_. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 10<sup>a</sup> Edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1996.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

BECHIS, Marco (Diretor). *Terra Vermelha*. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=nOCFZWF\\_Wb4](https://www.youtube.com/watch?v=nOCFZWF_Wb4). Acesso em 02 de outubro de 2015.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. *Clarice Lispector Pintora: uma biopictografia*. São Paulo: Intermeios, 2013.

*CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS*: crítica biográfica. v. 2. n. 4. Campo Grande: Editora UFMS, 2010.

CIORAN, Emile M. *Exercícios de admiração: ensaios e perfis*. Prefácio e tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORACINI, Maria José. Memória em Derrida: uma questão de arquivo e de sobrevivência. In: *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS*: crítica biográfica. v. 2. n. 4. Campo Grande: Editora UFMS, 2010.

CORRÊA, Murilo Duarte Costa. Devir-animal (ou cinismo). In: *SOPRO*. nº 22, fevereiro/2010. Disponível em [http://www.academia.edu/5159011/Devir-animal\\_ou\\_cinismo](http://www.academia.edu/5159011/Devir-animal_ou_cinismo). Acesso em 29 de junho de 2015.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Coleção TRANS).

DERRIDA, Jacques. *Aprender por fim a viver*. Tradução de Nicolás Bersihand. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

\_\_\_\_\_. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Políticas da amizade*. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Ed. Campo das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *O animal que logo sou (a seguir)*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

\_\_\_\_\_. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

\_\_\_\_\_. “Che cos’è la poesia?” (1988). Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. In: *Inimigo Rumor*, n.10 (maio de 2001). pp. 113-116.

\_\_\_\_\_. *Espectros de Marx: O Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA; Jacques. ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã...* Diálogo. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

DRUMMOND, Carlos. Abro a “Folha da manhã”. Disponível em [http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada\\_06abr1991.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_06abr1991.htm). Acesso em 20 de abril de 2016.

FERREIRA, Ermelinda. “Metáfora animal: a representação do outro na literatura”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. N. 26. Brasília. pp. 119-135.

FOUQUET, Jean. A Virgem de Melun. Disponível em <http://www.wga.hu/index1.html>. Acesso em 24 de abril de 2016.

GROSFUGUEL, Ramon. Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial. In: *Tabula rasa*. Bogotá, 2008. p. 199-215. Disponível em <http://www.revistatabularasa.org/numero-9/10grosfuguel.pdf>. Acesso em 24 de abril de 2016.

GUIDA, Angela. Cura. In: CASTRO, Manuel Antônio de *et al* (Orgs.). *Convite ao pensar*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

HILST, Apolônio. Carta para Hilda Hilst. Disponível em <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/apolttext.html>. Acesso em 16 de maio de 2015.

JUERGENSON, Friedrich. *Telefone para o além*. Tradução de Else Kohlbach. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

KAZANTZAKIS, Nikos. *Testamento para el Greco*. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & CIA. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LIMA, Rachel Esteves. A entrevista como gesto (auto)biográfico. In: SOUZA, Eneida Maria de; MELO, Wander Melo Miranda (Ogrs.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

LOPES, Denilson. Por uma crítica com afeto e com corpo. In: *Revista Grumo, n. 2*. Buenos Aires/ Rio de Janeiro, 2003. p. 52-55.

\_\_\_\_\_. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. Prefacio a la edición castellana “Un paradigma otro”: colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico. In: *Historias locales/ Diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ediciones AKAL, 2003.

\_\_\_\_\_. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Tradução de Ângela Lopes Norte. In: *Cadernos de Letras da UFF, Dossiê: Literatura, língua e identidade*. Disponível em <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/traducao.pdf>. Acesso em 10 de abril de 2015. p. 287-324.

MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo. *Estéticas decoloniales*. Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: entre a autobiografia e a autoficção. In: *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: crítica biográfica*. v. 2, n. 4. Campo Grande: Editora UFMS, 2010. p. 59-75.

\_\_\_\_\_. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 2ª ed. Niterói: EdUFF, 2001.

NETO, Miguel Sanches. Autobiografia material. In: SOUZA, Eneida Maria de; ASSUNÇÃO, Antônio Luiz; BOECHAT, Melissa Gonçalves. (Orgs.). *Corpo, arte e tecnologia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. (Humanitas). p. 64-75.

NOLASCO, Edgar César. Crítica biográfica fronteiriça (Brasil/Paraguai/Bolívia). In: *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: Brasil/Paraguai/Bolívia*. v. 7. n. 14. Campo grande: Editora UFMS, 2015. p. 47-63.

\_\_\_\_\_. *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza*. São Paulo: Pedro e João Editores, 2013.

\_\_\_\_\_. Memórias subalternas latinas: ensaio biográfico. In: *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: memória cultural*. v. 5. n. 10. Campo Grande: Editora UFMS, 2013. p. 53-72.

\_\_\_\_\_. Políticas da crítica biográfica. In: *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: crítica biográfica*. Campo Grande: Editora UFMS, 2010.

\_\_\_\_\_. *babeLocal: lugares das miúdas culturas*. Campo Grabde: Life Editora, 2010.

ORTEGA, Francisco. *Genealogias da amizade*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

\_\_\_\_\_. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivanhinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994.

RESENDE, Maria Ângela Araújo. Retrato de família: um corpo é cheio de surpresas. In: SOUZA, Eneida Maria de; ASSUNÇÃO, Antônio Luiz; BOECHAT, Melissa Gonçalves. (Orgs.). *Corpo, arte e tecnologia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. (Humanitas). p. 32-44.

RODRIGUES, Alessandra Cristina; BRANDÃO, Ludmila de Lima. A colonização da aesthesis. Disponível em [http://www.humanidadesemcontexto.com.br/resources/anais/3/1415242423\\_ARQUIVO\\_ACOLONIZACAODAAESTHESIS-AlleLudy-ArtigoFinal.pdf](http://www.humanidadesemcontexto.com.br/resources/anais/3/1415242423_ARQUIVO_ACOLONIZACAODAAESTHESIS-AlleLudy-ArtigoFinal.pdf). Acesso em 01 de março de 2016.

SANTIAGO, Silviano. A literatura brasileira da perspectiva pós-colonial – um depoimento. In: *III COLÓQUIO DO NECC*. Entrelugares pós-coloniais, 2014.

\_\_\_\_\_. *Ora (direis) puxar conversa: ensaios literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. (Humanitas).

\_\_\_\_\_. *O cosmopolitismo do pobre*. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. “Meditação sobre o ofício de criar”. In: *Revista Aletria*. v. 18, jul/dez. 2008. p. 173-179.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. 'A literatura é uma forma de sobrevivência', afirma Eneida Maria de Souza. [25 de abril de 2016]. Entrevista concedida a Ewerton Martins Ribeiro. Disponível em [https://www.ufmg.br/online/arquivos/043136.shtml?fb\\_action\\_ids=10206066395483647&fb\\_action\\_types=og.recommends](https://www.ufmg.br/online/arquivos/043136.shtml?fb_action_ids=10206066395483647&fb_action_types=og.recommends). Acesso em 26 de abril de 2016.

\_\_\_\_\_. “Prefácio”. In: BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. *Clarice Lispector Pintora: uma biopictografia*. São Paulo: Intermeios, 2013.

\_\_\_\_\_. *Janelas indiscretas: ensaios da crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. Crítica genética e crítica biográfica. In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 45, n. 4, p. 25-29.

\_\_\_\_\_. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

VIEGAS, Ana Cláudia. Com a palavra o autor – exercícios de crítica biográfica na contemporaneidade. *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: crítica biográfica*. v. 2, n. 4. Campo Grande: Ed. UFMS, 2010. p. 09-24.