

## OS MUITOS ROSTOS DA CASA DO SOL: UM OLHAR SOBRE A MORADA DE HILDA HILST

*The many faces of Casa do Sol: a closer look at Hilda Hilst's household*

**Anne Louise Dias<sup>1</sup>**

Universidade de Brasília - UnB

### RESUMO

Ler o trabalho poético e em prosa da escritora Hilda Hilst (1930-2004) parece tomar forma de um passeio pelos corredores de uma biblioteca. Assim também se compõe a Casa do Sol, sua última morada, cujas paredes e móveis são ornados por fotos e imagens de seus escritores e escritoras de preferência. Nesse sentido, a partir da intersecção entre os pensamentos de Roland Barthes, Jean-Luc Nancy e Georges Didi-Huberman, essa pesquisa pretende analisar as fotografias desses rostos dentro dos muros da Casa do Sol, entendendo-as não como objetos decorativos, mas verdadeiras presenças que compõem um *viver junto* hilstiano, um desejo absoluto de estar em meio aos escritores. As reflexões de Luis Alberto Brandão acerca das teorias do espaço também nos ajudarão a compreender a Casa do Sol como espaço último de concomitância dos seres.

**Palavras-chave:** Hilda Hilst; Casa do Sol; Viver junto.

### ABSTRACT

Reading the poetic and prose work of the writer Hilda Hilst (1930-2004) seems to take the form of a walk through the corridors of a library. This is also how *Casa do Sol* (House of the Sun) is composed, Hilst's last home, whose walls and furniture are adorned with photos and images of her favorite writers. In this sense, from the intersection between the thoughts of Roland Barthes, Jean-Luc Nancy and Georges Didi-Huberman, this research intends to analyze the photographs of these faces within the walls of *Casa do Sol*, understanding them not as decorative objects, but as true presences that make up a *Hilstian living together*, an absolute desire to be amongst writers. Luis Alberto Brandão's reflections on theories of space will also help us to understand *Casa do Sol* as the ultimate space for the coexistence of beings.

**Keywords:** Hilda Hilst; Casa do Sol; Living together.

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta pelo Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET/UnB) e Doutora em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília. Este artigo compõe, em partes, capítulo da tese desenvolvida no âmbito do programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. E-mail: anne.ldias@gmail.com

## UM PASSO ADENTRO DA CASA

Já sabemos há muito do impacto que a mudança de Hilda Hilst para a estância da Casa do Sol, em um antigo terreno de sua mãe Bedecilda Vaz Cardoso, tem na vida da autora e, por consequência, em sua produção literária. Ali, Hilst desenha o esboço da casa, torna-se sua própria arquiteta, levantando os muros a partir dos contornos postos no papel; também redesenha a organização de sua vida, passa a optar por vestimentas mais soltas e leves, adequadas a sua nova situação quase campesina. Hilda descobriria, assim, na Casa do Sol, e como assim o fizera Níkos Kazantzákis, influenciador maior da decisão pela mudança definitiva, os benefícios da reclusão. Longe do efervescente centro de São Paulo, a escritora pôde desembaraçar-se da reputação de “bela poeta” que assombrava sua condição feminina. Ali, Hilda afastou-se, similarmente, em seus termos,<sup>2</sup> de suas vontades e de sua gula diante da vida e dedicou-se, no isolamento de uma casa que seguiria ainda por alguns anos após sua construção sem energia elétrica nem telefone, à escrita literária. A reclusão, que, de alguma maneira, também espelha o isolamento de seu pai, internado em instituições psiquiátricas durante a maior parte da vida de Hilst, torna-se então o momento de experimentar a escrita em seu mais alto grau.

O autoexílio de Hilda Hilst muito foi, em verdade, um exílio incompleto, se assim posso nomeá-lo. Pois, embora Hilda tenha se deslocado do centro de São Paulo para a quietude de sua chácara no interior de Campinas, a Casa do Sol nunca se propôs a ser um espaço de solidão. Primeiro, Hilda mudou-se com o então marido Dante Casarini, mas não demorou para preencher as paredes e os vazios da Casa com uma variedade de poetas e literatos; foi ali que ela criou laços com Mora Fuentes e sua mulher, a artista plástica Olga Bilenky, atual administradora da Casa do Sol, junto a Daniel Fuentes, filho do casal. O pedido de tombamento da Casa como espaço de criação está, ademais, profundamente ligado à frequência artística do sítio. Há, portanto, isolamento geográfico na decisão de Hilst, mas não há exílio total. Uma vez criado o *locus novus* referente à Nova Vida hilstiana, o espaço da Casa do Sol começa a tomar vida. Hilda habita, portanto, a casa, atribuindo-a silhueta, ritmo e rotina; porém, ali, a escritora não está só – como sabemos, por entre os ocos e as passagens da estância caminham as figuras das centenas de cachorros, toda uma trupe de artistas e escritores que procuravam a casa para estudar, compartilhar experiências artísticas e, ainda, desfrutavam da companhia de Hilst e de todos os outros grandes nomes que por ali passaram, como Caio Fernando Abreu, Mora Fuentes, Lygia Fagundes Telles, José Antônio de Almeida Prado, Lupe Cotrim, Renata Pallottini, Olga Savary, Teresa Austregésilo, Jô Soares, Cassiano Gabus Mendes, Mario Schenberg. Os animais, as pessoas, todas as histórias ocupam, então, a Casa. Mas a morada de Hilst era – e permanece – preenchida por outros rostos, estes sim alvo de nossa análise. Será, portanto, o objetivo desse estudo o de lançar um olhar cuidadoso às paredes da Casa do Sol na busca de fotografias e imagens ali fixadas que se provam muito mais do que adornos; são, pelo contrário,

---

<sup>2</sup> DINIZ, Cristiano (org). **Fico besta quando me entendem**. São Paulo: Globo, 2013, p. 124.

habitantes mesmo do espaço profundamente literário, intertextual, projetado, construído e habitado por Hilda Hilst.

## OS ROSTOS DA CASA DO SOL

É preciso desmanchar uma possível interpretação leviana e genérica da palavra *espaço*. Historicamente, o termo, segundo Luis Alberto Brandão em *Teorias do espaço literário* (2013), foi compreendido dentro de uma grande variedade de acepções, que, ademais, conviviam entre si. Dessa maneira, o termo “espaço”, encontrado em materiais de referência de literatura<sup>3</sup>, arquitetura, sociologia, linguística, semiótica, geografia, física etc, impõe dificuldades indiscutíveis de conceitualização. Ainda assim, citando o prefácio de Albert Einstein de *Concepts of Space*, Brandão destaca duas grandes tradições no conceito, uma primeira que concebia o espaço como “continente de todos os objetos materiais”, ou seja, preocupando-se em localizar a posição de um corpo em relação aos outros, e uma segunda, na qual “o espaço sem objeto material é inconcebível”, na defesa de que o espaço é uma espécie de vazio no qual se processam os eventos (Brandão, 2019, p. 54-55); esta última associada a perspectivas modernas da física. Se durante o século XX essas duas tradições passaram a existir simultaneamente, é também certo que o advento do estruturalismo e a publicação de textos como o de Michel Foucault, “De Espaços Outros”<sup>4</sup>, trataram de trazer novas abordagens para o conceito. Em sua conferência, Foucault destaca o esforço do estruturalismo em reiterar que os signos não existem por si só, mas são configurados dentro de uma cadeia relacional, são “elementos que podem ter sido distribuídos através do tempo, um conjunto de relações que os faz aparecer como justapostos, opostos, implicados um pelo outro”<sup>5</sup>.

É, aliás, retomando o texto de Foucault que Brandão defende a importância do movimento estruturalista na mudança da compreensão do que viria a ser o espaço – a partir do estruturalismo, ele deixaria de ser concebido como categoria identificável, como puro cenário, e se torna um sistema interpretativo, uma *orientação epistemológica*. É preciso, portanto, pensar no *imaginário espacial*, esse sistema conceitual de referências simbólicas, pois

Se o espaço, como categoria relacional, não pode fundamentar a si mesmo, é por meio de suas “ficções” que ele se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou, ainda, para se explicitar, na autoexposição de seu caráter fictício, como realidade imaginada. (Brandão, 2019, p.

<sup>3</sup> Nos estudos literários, Luis Alberto Brandão destaca quatro correntes: 1) a representação do espaço; 2) a estruturação espacial; 3) o espaço como focalização e, por fim, 4) a espacialidade da linguagem. (ibid, p. 59-63).

<sup>4</sup> Conferência proferida no Cercle d'Études architecturales em março de 1967, quando Foucault era professor visitante na Tunísia, e publicada originalmente em *Architecture, Mouvement, continuité*, 17 anos depois.

<sup>5</sup> Ver FOUCAULT, Michel. De espaços outros. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/zz6cfdQBcxskMtMXDHPqT4G/?lang=pt>. Acesso em: 13 jan. 2023.

35).

Nessa perspectiva, a Casa do Sol não pode ser entendida enquanto plano de fundo para o processo de escrita de Hilst, ela é o espaço mesmo da escrita hilstiana. Seus muros refletem os mesmos processos imaginativos da escritora e existem sempre dentro da rede intertextual de Hilst. Se é preciso pensar junto às obras de Hilda Hilst sobre o desejo de escrever, de estar entre escritores, força motriz, acredito, da escrita hilstiana, é preciso ainda reiterar como a imaginação e os sentidos de Hilst estão intimamente ligados a esse desejo.

Penso, portanto, nas paredes da Casa do Sol, recoberta pelas fotografias de escritores, pensadores, filósofos... Desde que me deparei com essa imagem, intriga-me de tal maneira a existência dessas paredes preenchidas, duas dezenas de fotos alinhadas de bustos e rostos com quem Hilda Hilst de fato nunca fisicamente entrou em contato, que não posso deixar de me compadecer com a historietta que abre *A câmara clara* (1980), de Roland Barthes:

Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: “Vejo os olhos que viram o Imperador.” Vez ou outra falava desse espanto, mas como ninguém parecia compartilhá-lo, nem mesmo compreendê-lo (a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões), eu o esqueci. (Barthes, 1984, p. 11).

Não quero esquecer a indagação pois enxergo nessas fotografias não apenas a disposição de elementos decorativos, mas a representação mesma da *fantasia da concomitância*<sup>6</sup>, para citar Roland Barthes ou ainda do *princípio-atlas*, expressão cunhada por Georges Didi-Huberman em *Atlas ou o gaio saber inquieto* (2011). Essas duas expressões, que apresentam, cada uma a seu turno, significados diversos, se convergem na tentativa de reatar todos os objetos, todos os sujeitos, colocá-los em relação, habitar o mesmo espaço e o mesmo tempo. Se para Barthes, em *Como viver junto* (1976-1977), o fantasma que o persegue é a busca pela contemporaneidade, ou seja, o *estar vivo ao mesmo tempo que e o estar vivo no mesmo tempo que*, para Didi-Huberman, a fantasia da união não é meramente uma fantasia pessoal, mas está na construção de um conhecimento transversal, de uma “potência intrínseca de montagem que consiste em descobrir laços que a observação direta é capaz de discernir” (Didi-Huberman, 2018, p. 20).

Em *Atlas ou o gaio saber inquieto*, Didi-Huberman se dedica a explorar o *Atlas Mnemosyne*, grandiosa obra do historiador Aby Warburg produzida ao longo da década de 1920 (1924-1929). O atlas de Warburg, extenso mapa associativo de imagens, é, para Didi-Huberman, a composição de um tesouro de imagens e de pensamentos representativa de uma coerência desmoronada do mundo moderno; assim, o atlas warburguiano seria uma maneira de construir, a partir das imagens, um conhecimento dialético da cultura ocidental. Forma visual do saber, portanto. Nesse sentido, para o filósofo francês, é a montagem da disposição dessas imagens que

<sup>6</sup> Barthes, Roland. *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France* (1976-1977). Paris: Éditions du Seuil, 2002, p. 36.

importa analisar, pois, se a seleção das imagens implica escolha (e rejeição), os critérios implicam uma forma de visualizar o mundo: “o atlas é guiado por princípios moventes e provisórios, os quais fazem surgir inesgotavelmente novas relações entre coisas ou palavras que em princípio nada parecia reunir” (Didi-Huberman, 2018, p. 21). O atlas, continua Didi-Huberman, é representativo do dito saber inquieto, o saber que se propõe a existir sempre *em relação a*. Nessa perspectiva:

o saber autêntico se constitui sobre a dupla frente das *singularidades* (“micrologia”) e das configurações (conexões, afinidades, “constelações”). O que supõe um estilo de conhecimento oposto a toda classificação positivista e engajada, justamente, no que chamamos aqui de atlas, ou seja, uma *montagem dinâmica de heterogeneidades*: uma “forma que faz proceder extremos distantes, excessos aparentes da evolução, configuração [...] onde tais oposições podem coexistir de modo a fazer sentido. (Didi-Huberman, 2018, p. 173, grifos do autor).

Recusa do ordenamento positivista, o atlas é resultado de uma disposição de montar, remontar e desmontar o mundo, buscando captar nele, para além das diferenças, as similaridades entre as formas. Existe, portanto, por detrás do atlas uma vontade de junção de objetos distantes e diversos. E aqui nos voltamos mais uma vez às paredes da Casa do Sol. Penso particularmente em uma parede na qual estão dispostas fotografias, logo atrás da robusta escrivaninha do cômodo. Nesse aposento, antigo quarto de Hilda Hilst transformado em biblioteca, estão: 1) Kazantzákis (1883-1957) com a esposa na Grécia; 2) a jovem Simone Weil (1909-1943) de 12 anos, em fotografia tirada no ano de 1921 na cidade de Baden-Baden; 3) um Ludwig Wittgenstein (1889-1951), com 41 anos, recém-admitido na Trinity College em 1930, 4) o teólogo Albert Schweitzer (1875-1965); 5) Malcolm Lowry (1909-1957), dito sucessor de James Joyce, alcoólatra e dedicado escritor, segurando uma garrafa de Bols em Dollarton, 1953; 6) Sir Richard Burton (1821-1890), célebre por sua versão não censurada das *Mil e uma noites*; 7) Konstantin Raudive (1909-1974), autor de *Breakthrough* (1971), obra na qual descreve seus experimentos com o registro de vozes de mortos; 8) Jean-Paul Sartre (1905-1980); 9) Sigmund Freud (1856-1939); 10) Albert Einstein (1879-1955); 11) Teillard de Chardin (1881-1955), padre jesuíta, teólogo, filósofo francês que tentou construir uma visão conciliadora entre ciência e teologia, 12) Edna Millay (1892-1950), poeta americana vencedora do Pulitzer; 13) Teresa de Lisieux (1873-1897), importante figura da Ordem dos Carmelitas, ao lado de São Francisco de Assis; 14) Emily Dickinson (1830-1886); 15) Ezra Pound (1885-1972), crítico literário americano que reverbera nos gemidos de Josete em *Contos d’Escárnio*; 16) Franz Kafka (1883-1924). Três outras fotografias estão ali penduradas, duas do rosto do jovem Apolônio Hilst, e outra de Hilst na frente da casa. Uma última fotografia não pôde ser identificada.

A parede da Casa do Sol justapõe em um único lugar real as existências dos homens e das mulheres que permeiam as leituras de Hilda Hilst. É importante acrescentarmos, ademais, que essas fotografias vinham muitas vezes de recortes de jornais que Hilst ela própria recolhia e mandava emoldurar – a parede é, então, resultado de uma busca ativa

por essas imagens, de um trabalho de composição e coleção. A parede, essa espécie de atlas hilstiano que foge ao suporte do papel e se transfigura em cal, disposto verticalmente e aberto aos olhos, é também tentativa de dispor em conjunto figuras heterogêneas e heterotópicas. A parede de fotografias compartilha, dessa maneira, do mesmo *poder sensível de inventar afinidades* (*ibid*, p. 168). Não podemos deixar despercebido que os anos de vida desses homens e mulheres, em sua maior parte, se sobrepõem - eles estavam vivos ao mesmo tempo -, mas só na Casa do Sol suas existências se aproximam invariavelmente: a Casa ressurge como um espaço e um tempo comuns, não apenas entre o seletivo grupo cujos bustos adornam os muros, sobretudo um espaço e um tempo comum partilhados também com a própria Hilst.

Novamente, a contemporaneidade. Nas paredes, esses nomes retornam dos mortos, *vivem com Hilst*. Daí, ademais, a necessidade de pensarmos na opção pela fotografia. Em seu último livro, publicado postumamente, Barthes busca tatear uma teoria acerca da fotografia e explora a diferença entre os diferentes processos de reprodução de imagem. Segundo o autor, uma das principais questões que devem ser abordadas quando no trato da fotografia é a questão do referente. Barthes defende que, por natureza, a fotografia tem algo tautológico; o que está ali apresentado é exatamente aquilo que foi, ou seja, o referente fotográfico - o objeto da foto - é a coisa necessariamente real. Tomando de exemplo o célebre *A traição das imagens* de René Magritte, Barthes alerta que a foto é propriamente o seu contrário: se na pintura o cachimbo pode se tornar qualquer outro objeto, pode *trair* sua existência e *enganar* os olhos de quem a vê, na fotografia “a certeza é soberana” (*ibid*, p. 157) e um cachimbo não passa de um cachimbo. Eis o noema da fotografia, seu “isso-foi”, diferentemente de qualquer outra arte plástica, a fotografia é a atestação do real e do verdadeiro, dela nada posso recusar.

É interessante notarmos que André Bazin, no seu breve *Ontologia da imagem fotográfica* (1958), também coloca a problemática do realismo no centro de sua discussão. Bazin retoma certas práticas históricas de embalsamento dos mortos para demonstrar que o ser humano sempre esteve preocupado em preservar a vida a partir de uma representação desta, a partir da permanência das características observáveis de um corpo. Para o autor, no entanto, a fabricação de imagens moderna não existe mais sob preceitos antropológicos, mas sim do desejo de criação de um simulacro do real que estiliza o tempo do destino dos homens - a morte. Dessa maneira, a fotografia e o cinema criam um espaço tridimensional capaz de satisfazer o que Bazin denomina de “nossa obsessão pelo realismo”. Assim:

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente “objetiva”. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. (Bazin, 1991, p. 22).

André Bazin, ao relembrar que o conjunto de lentes fotográficas é chamado, em francês, de *objectif*, nos oferece o mesmo caminho Barthesiano de análise: falar de fotografia é tratar, portanto, de uma objetividade e de uma credibilidade nunca antes vistas dentro da história da arte. Como diria Roland Barthes, a foto é literalmente a emanção do seu referente, ela não pode, em momento algum, ser compreendida enquanto metáfora.

Nesse sentido, Barthes defende que a foto se assemelha muito com um teatro primitivo no qual estão figurados os corpos reais dos objetos fotografados. Para o filósofo francês, admitir o caráter realista da fotografia é compreender que ela é capaz de apresentar *o real em seu estado passado*, de re-colocar o referente, o corpo desejado, em presença imediata no mundo. Pois,

[...] aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto. (Barthes, 1984, p. 20).

A fotografia é, dessa maneira, a imagem viva da coisa morta, um corpo real que esteve lá e agora, fotografado, adentra novos espaços para se instalar e ali existir. É assim que, na fotografia, o passado faz-se tão palpável e certo quanto o presente. Barthes afirma que o que está em jogo na fotografia não é uma lembrança do passado, como alguns podem imaginar, mas sim a ratificação de sua existência, já que a fotografia autentifica o real do ser fotografado.

Ao discorrer sobre o surgimento do retrato, Jean-Luc Nancy, em *Le regard du portrait* (2000), afirma que esses quadros eram pintados para fazer guardar a imagem na ausência de uma pessoa, seja por um distanciamento espacial, seja ainda pelo óbito do sujeito representado. Nesse sentido, para Nancy:

É a presença do ausente, uma presença *in absentia* que não é apenas responsável pela reprodução dos traços, mas de apresentar a presença como ausente: de evocá-la (ou mesmo invocá-la) e também de expor, de manifestar o retiro onde essa presença é realizada. O retrato lembra a presença, nos dois valores da palavra “lembrança”: traz de volta a ausência e rememora na ausência.<sup>7</sup> (Nancy, 2000, p. 53-54, grifos do autor).

O retrato, portanto, não deve ser entendido sob uma lógica de conservação do passado, o retrato é o imemorial da própria ausência. Não nos esqueçamos que Hilda Hilst sequer possui um passado em comum com esses homens e mulheres, ou, ao menos, um passado real para além do espaço do texto. Assim, segundo Nancy, o retrato não é necessariamente

<sup>7</sup> No original: *Il est la présence de l'absent, une présence in absentia qui n'est donc pas seulement chargée de la reproduction des traits, mais de présenter la présence en tant qu'absente: de l'évoquer (voire de l'invoquer), et aussi d'exposer, de manifester le retrait où se tient cette présence. Le portrait rappelle la présence, aux deux valeurs du mot « rappel » : il fait revenir de l'absence, et il remémore dans l'absence.*

o lembrete de uma identidade, ele é o lembrete de uma *intimidade*, uma vez que a identidade, morta, permanece no passado, mas a intimidade ressurgiu e conecta-se ao presente vivido. Este é o sagrado, o divino do retrato, que é, em Hilst, *a carnação da vida*:

Que dor desses calendários  
Sumidiços, fatos, datas  
O tempo envolto em visgo  
Minha cara buscando  
Teu rosto reversivo.

Que dor no branco e negro  
Desses negativos  
Lisura congelada do papel  
Fatos roídos  
E teus dedos buscando  
A carnação da vida.

Que dor de abraços  
Que dor de transparência  
E gestos nulos  
Derretidos retratos  
Fotos fitas

Que rolo sinistro  
Nas gavetas.

Que gosto esse do Tempo  
De estancar o jorro de umas vidas.  
(Hilst, 2018, p. 354-355).

Recolocar ao alcance dos dedos, materializar no papel, em derretidos retratos aqueles que o Tempo é capaz de estancar. *Cantares de perda e de predileção* segue, na estrofe XV, ainda: “Para poder morrer apetecida / Me cubro de promessas / Da memória. / Porque assim é preciso / Para que tu vivas” (*idem*, p. 364); a fotografia, avatar da presença, faz-se necessária para a manutenção do ser morto, agora restaurado, vivo. É necessário concedermos que Jean-Luc Nancy não se refere a fotografias em seu texto *Le regard du portrait*, mas unicamente a pintura enquanto arte representativa. Entretanto, não posso deixar de traçar, respeitando, claro, os limites da transposição teórica, os paralelos com *A câmara clara* de Roland Barthes. Os dois autores franceses, ainda que sob perspectivas diversas, parecem admitir que um retrato não se funda pela necessidade de lembrança de um passado, e sim pela *presença* deste no presente, retorno do morto, para Barthes; ausência reaproximada<sup>8</sup>, para Nancy. O retrato, assim como a foto, não é mero ornamento – se o retrato for admitido enquanto monumento, Nancy atesta, ele não é mais um retrato, é a própria imagem do sujeito.

Não creio ser por acaso que a maior parte das fotografias de autores e pensadores dispostas na Casa do Sol seja um retrato apenas de seus rostos. Não são os momentos da biografia desses homens e mulheres que preenchem o espaço da casa; a fotografia do rosto exclui toda e qualquer cena. O rosto, retirado de toda exterioridade, é evocado apenas

<sup>8</sup> No original: absence rapprochée.

como tal e o que interessa é o sujeito em si, esse sujeito exposto que nos olha de volta. Faço eco às palavras de Georges Didi-Huberman que dedica, ademais, a integralidade de um ensaio, *O rosto e a terra* publicado no Brasil em 1998, para discorrer sobre os ritos que envolvem, desde o Paleolítico, o trato com a cabeça, o crânio e, por fim, o rosto de mortos. Um desses rituais, particularmente, nos interessa aqui: na Nova Caledônia, arquipélago da Oceania, os parentes próximos de um morto iniciavam um longo processo de preparação do corpo, no qual ele é enterrado de cócoras, permitindo que apenas sua cabeça, protegida e conservada por ervas, permaneça sobre o solo. Com o passar do tempo – segundo Didi-Huberman, não se sabe ainda exatamente por quantas semanas se estende o rito –, o corpo apodrecido naturalmente se destaca da cabeça, que será recolhida, purificada e entregue de volta à família. Se essas tradições nos parecem estranhas, o autor nos relembra que a translação de crânios é uma prática frequente em países asiáticos e africanos, por exemplo. Além disso, Didi-Huberman destaca que esses rituais de conservação e de deslocamento, que nada mais são do que o “desejo de ver ainda alguma coisa do rosto desaparecido” (*ibid*, p. 73), não estão, portanto, tão distantes da “questão do retrato”:

O ser moribundo não se desloca por si mesmo, perdeu a faculdade de inventar novos lugares sob seus passos: animalmente fica *Lá*. E, no entanto, a morte desloca seu ser: porque ele não é mais o mesmo. Será necessário, pois, gerir esta aporia colocando-o *alhures*, com o inconveniente de deslocá-lo de novo – como acontece freqüentemente – para fazê-lo *voltar* a um lugar que será sua última, definitivamente, sua última morada. O culto dos mortos faz com que, também muito freqüentemente, só a cabeça do defunto dance este balê incessante, ruminatório, em que um rosto perderá seu lugar para que o crânio encontre o seu, e em que o crânio perderá seu lugar para que uma máscara, até mesmo um retrato, encontre, enfim o seu. (Didi-Huberman, 1998, p. 74, grifos do autor).

O rosto do morto retorna então à casa para, dessa vez, tomar o local de sua última morada. Também é assim com os retratos da Casa do Sol. Congregados nas paredes da casa, eles não são tão diferentes das sepulturas em comum, onde as cabeças dos grandes chefes da região de Daomé, atual Benin, eram reunidas e enterradas. Didi-Huberman reitera, aliás, que não importa necessariamente a maneira pela qual o ritual é realizado, mas sim a maneira sistemática e sempre em formato visual de fazê-lo. Assim, “inventar um lugar para a perda do rosto nada mais é do que arranjar um lugar para que essa ausência se torne eficaz” (*idem*, p. 76). Posto em fotografia, esse *objeto oracular*, o morto retorna enquanto co-presença, passa a viver junto, emaranhando os planos temporais e espaciais e o destino final do homem.

No décimo nono episódio de *A quarentena na Casa do Sol*<sup>9</sup>, Olga Bilenky afirma que Hilda enxergava o rosto de James Joyce – escritor de quem, aliás, Hilst possuía um retrato na escrivania – em uma das

<sup>9</sup> BILENKY, O.; LEAL, A. Quarentena na Casa do Sol. Episódio 19 - Grifos de Hilda Hilst na biblioteca do IHH. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hvP0rb3BqA0>. Acesso em: 15 mar. 2023.

paredes caiadas da casa. Não é possível mais, entretanto, enxergá-lo: as inúmeras camadas de tinta, depositadas ao longo dos anos, impedem o encontro. As outras demãos de tinta que devem mais uma vez soterrar o rosto querido de Joyce – a Casa do Sol passa, desde 2022, por sua primeira grande reforma, passo importante para a institucionalização da propriedade – não apagam, entretanto, as linhas que jazem ali sepultadas. Quase como se Joyce a perseguisse, essa espécie de apofenia hilstiana demonstra como a imaginação da visão, apresentada por Brandão, é essencial para a experiência da casa e a experiência da escrita:

O espaço configurado/apreendido pela visão é aquele que, em princípio, exige a distância entre o observador e o observado. É essa distância que define a própria nitidez da visibilidade resultante. Tal espaço é prioritariamente o espaço das formas, aparentes ou supostas, e não das matérias, pois um forte componente de abstração (em muitos casos, de idealização) necessariamente está presente. (Brandão, 2013, p. 179).

O que Brandão nomeia de abstração ou idealização seria, na verdade, um enxergar que se reconhece enquanto operação do sujeito, pois, como nos relembra Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* (1992), ver é uma operação fendida, inquieta, agitada e aberta. Dessa maneira, o espaço é tomado pelas formas aparentes e supostas e o ver, não apenas uma operação dos olhos, coloca em cena a imaginação do poeta, aquele que enxerga para além. Ver a partir da imaginação, dessa faculdade que oferece a possibilidade de descobrir tudo aquilo que a observação direta é incapaz de perceber. Ver, portanto, não é uma operação passiva, mas um engajamento ativo que permite a Hilst moldar e reconhecer rostos nas paredes caiadas, tal como se elas fossem as manchas de um teste de Rorschach – essas manchas que, recriadas sob a visão hilstiana, liberam-se de suas formas tradicionais e assumem novos contornos, produzindo, portanto, novas imagens não-habituais, os rostos de seus escritores amados. Fantasia da concomitância, para retomar Barthes, enfim.

## REMATES FINAIS

A Casa se enche, portanto, de olhos, de corpos amados e mutilados. Em uma das legendas de fotos da Casa do Sol em *Os irmãos de Hilda Hilst*, Luciana Tiscoski chama esses rostos de “os fantasmas da Casa do Sol”. Se o termo é usado de maneira quase frouxa ao longo da dissertação, como espectros recorrentes, ainda assim creio ser uma palavra justa. A Casa do Sol é assombrada pela presença desses homens e mulheres. São esses rostos que acompanham os visitantes dentro da casa, de uma casa que parece guardar ainda muito do passado por entre seus corredores escuros. Há, ademais, esse elemento alucinatório que é próprio da fotografia: para Barthes, em *A câmara clara*, a fotografia é um *medium* estranho, uma alucinação temperada de algo que não está lá, mas que certamente já esteve; portanto, “imagem louca, com tinturas do real”.

Além disso, é preciso pensarmos junto a *De anima*, de Aristóteles, no qual o *phantasma* é a imagem mental produzida por estímulo ou presente nos sonhos, e junto a Santo Agostinho que defende que *phantasma* refere-

se à formação de imagens a partir das imagens guardadas na memória. No já mencionado *Teorias do espaço literário*, Luis Alberto Brandão comenta acerca do *curioso platonismo* de Jorge Luis Borges, para quem o estatuto do real – “entendido como aqueles que os sentidos percebem” – não tem primazia sobre o estatuto do simulacro, das imagens que são produzidas *a partir do real*. Segundo Brandão, portanto, o real, para o poeta, volta transformado em imagem, transformado em *sombras*. Contemplar essas sombras, esses fantasmas, como assim já foram chamados, foi objetivo central desse texto, uma tentativa de compreendê-los como frutos de um desejo textual e intertextual de Hilst de viver em meio, de viver junto a seus companheiros de escrita, aqueles com quem divide ânsias e aflições. Sombras, fantasmas, ou, se me permito, habitantes da Casa do Sol.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. *La préparation du roman*. Paris: Seuil, 2015.
- BARTHES, R. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas do curso no Collège de France – 1979-1980*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, R. O efeito do real. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins fontes, 2004.
- BARTHES, R. *A câmara clara*. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, R. *Comment vivre ensemble*. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977). Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- BAZIN, A. Ontologia da imagem fotográfica. In: *O cinema: ensaios*. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora brasiliense, 1991.
- BILENKY, O.; LEAL, A. *Quarentena na Casa do Sol*. Episódio 19 - Grifos de Hilda Hilst na biblioteca do IHH. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hvP0rb3BqA0>. Acesso em: 15 mar. 2023.
- BRANDÃO, L. A. *Teorias do espaço literário*. 1.ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.
- CHRISTINA, *Almoço com duas poetisas: Hilda Hilst e Lupe Cotrim*, S.N.S.L., 1958.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Hucjet, tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. **O rosto e a terra**. Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. Tradução de Sonia Taborda. Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 61-82, maio, 1998.

DINIZ, Cristiano (org). **Fico besta quando me entendem**. São Paulo: Globo, 2013, p. 124.

FOUCAULT, M. **De espaços outros**. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/zz6cfdQBcxskMtMXDHPqT4G/?lang=pt>. Acesso em: 19 abr. 2023.

HILST, H. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

KOSTAKIS, A. Hilda e Lygia arrasam uma velha teoria: nem sempre talento e beleza são incompatíveis. **Última hora**. São Paulo, 20 de março de 1959.

NANCY, J.-L. **Le regard du portrait**. Paris: Éditions Galilée, 2000.

TISCOSKI, L. B. **Os Irmãos de Hilda Hilst: transtextualidade e experiência interior**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2011.

**Contato da autora:**

**Autora:** Anne Louise Dias

**E-mail:** anne.ldias@gmail.com

Manuscrito aprovado para publicação em: 01/02/2024