

UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA, EXTENSÃO E
INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Tatiana Aparecida Veronezzi de Macedo

COMUNICAÇÃO E UMA POÉTICA DO EROTISMO: DE HILDA HILST A
EDUARDO NUNES

Sorocaba/SP

2023

Tatiana Aparecida Veronezzi de Macedo

**COMUNICAÇÃO E UMA POÉTICA DO EROTISMO: DE HILDA HILST A
EDUARDO NUNES**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Míriam Cristina Carlos Silva.

Sorocaba/SP

2023

Ficha Catalográfica

Macedo, Tatiana Aparecida Veronezzi de
M125c Comunicação e uma poética do erotismo : de Hilda Hilst a
Eduardo Nunes / Tatiana Aparecida Veronezzi de Macedo. -- 2023.
101 f. : il.
Orientadora: Profa. Dra. Míriam Cristina Carlos Silva.
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) -
Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2023.
1. Hilst, Hilda, 1930-2004 – Crítica e interpretação. 2. Nunes,
Eduardo – Crítica e interpretação. 3. Poesia brasileira. 4. Cinema –
Brasil. 5. Erotismo. 6. Comunicação e cultura. I. Silva, Míriam Cristina
Carlos, orient. II. Universidade de Sorocaba. III. Título.

Tatiana Aparecida Veronezzi de Macedo

**COMUNICAÇÃO E UMA POÉTICA DO EROTISMO: DE HILDA HILST A
EDUARDO NUNES**

Dissertação aprovada como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre do Programa de Pós-Graduação
em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba.

Aprovada em: 24/02/2023

BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Míriam Cristina Carlos Silva
Universidade de Sorocaba



Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva
Universidade de Brasília



Prof. Dr. Paulo Celso da Silva
Universidade de Sorocaba

À Dona Claire, minha mãe; à Dona Zenaide,
minha avó materna e aquela que me deu à luz.

AGRADECIMENTOS

Ao André Macedo, meu parceiro de vida, o meu amormar de águas calmas, claras com ondas deslizantes. Do seu amor ecoa sempre uma voz: “vai, pega o teu barco, navegue livre e atravesse a terceira margem do teu rio”. Amor que tranquiliza o meu mar de ondas revoltas.

À Adriana Hildebrand, sardenta, pimenta, parceira de vida. Aos nossos muitos fogos no parquinho. Aos tijolinhos da nossa igreja da balbúrdia. Ao calor dos nossos risos e das nossas lágrimas escorridas, sempre juntas. Amor que renasce e transcende, infinitamente.

Aos meus sobrinhos-filhos do coração: Gu, Pietra, Sossô, Isa, Carol e Ellen. Obrigada por me ensinarem a amar mais, melhor e diferente.

À Daniela Vendramini, minha irmã de coração. Aquela mulher linda, cujas borboletas em suas saias a faziam, fascinadamente, voar em sala de aula. Encontro que se transformou em um rico fortalecimento entre mulheres que se nutrem em comunhão. Ela foi aquela que disse: “vai, procura a Míriam já e escreve o projeto da sua vida”. Obrigada, Dan.

Ao Rodrigo Chiba e ao Marcelo Proença, pelos encontros amorosos, aquela amizade que dispensa o encontro do cotidiano e que os desencontros do tempo só nos fortalecem.

À Andréa Gonzalez, minha mestra espiritual, que me guia nos ensinamentos da filosofia humanística do budismo Nitiren Daishonin, na luta pela paz e felicidade de todos os povos, por um mundo diverso e inclusivo.

Ao Marco Aurélio Ferrão, meu analista, provocador e transformador. Suas palavras do nosso primeiro encontro, há seis anos, ressoarão eternamente: “Quem disse que você não pode?” Obrigada pelas prescrições filosóficas, musicais e literárias. A ressignificação da dor pela narrativa poética.

À Maria Angélica Lauretti, por toda a potência de sua luz que iluminou os meus primeiros passos na pesquisa acadêmica. Obrigada por todo incentivo e por me guiar nos atos de desmoronar Muros.

À Paula Valelongo, que deu um tratamento com rigor, cuidado e carinho na revisão do presente trabalho.

À Luise Mariano, pela parceria nesta jornada, pelos encontros festivos e pelos tantos acolhimentos que me apaziguaram a alma.

À Isabella Pichiguelli, com quem aprendo a comunicação com o sagrado pelo diverso – religare. Obrigada, Isa. Pelo seu olhar, pelo seu ouvir, pela sua energia, e pelo seu rir comigo e do meu lado.

Ao professor Paulo Celso da Silva, pela sua leitura detalhada, atenta e aos acréscimos a este trabalho. Sou grata ao professor pelo aprendizado desde a graduação em Letras, pelas suas falas filosóficas que sempre me apreenderam o espírito. Obrigada, professor!

Ao professor Gustavo de Castro e Silva, pelas suas colaborações com este trabalho, as quais me permitiram refletir sobre a importância científica do pensamento poético, pela meditação epifânica que me proporcionou o *Silêncio Primordial*, um outro silêncio, um segundo silêncio onde o poema desemboca. Suas palavras deram vigor ao nosso trabalho e despertaram em mim o desejo pelo poético espírito de Maria Baderna. Obrigada, professor!

À professora Míriam Cristina Carlos Silva, minha orientadora, a quem todo o sentimento profundo de admiração e gratidão jamais caberia aqui. Rememoro, então, as suas palavras de nossos primeiros encontros, quando ela me ensinou que o poético é político. Sua comunicação erótica me coloca, infinitamente, em estado de morte e vida, permitindo recriações de mim com um olhar antropofagizado para o mundo. Obrigada, professora!

Ao Programa de Pós-Graduação da Universidade de Sorocaba e ao Nami – espaços que me nutrem e aos quais tenho orgulho de pertencer.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), pelo apoio e financiamento.

Fala do poço.

O poço é escuro, a princípio. Depois vai clareando. À medida que você vai entrando, o poço vai clareando. Entrando. Clareando. Que porcaria. Que grande porcaria outra vez. Vou mergulhar no poço. Sabem como entro no poço? Entro assim: as minhas duas mãos se agarram nas paredes rugosas, esperem, comecei errado, é assim que eu entro no poço: primeiro, sento-me na borda, abro os braços, não, não, vou entrando, raspando os cotovelos nas bordas, meu Deus, esse jeito é muito difícil de entrar, acho que devo entrar de outro jeito no poço. Devo realmente entrar no poço? Ou quero entrar no poço para justificar as coisas escuras que devo dizer?

(Hilda Hilst)

RESUMO

Este estudo tem como questão norteadora a compreensão sobre o modo como o cineasta Eduardo Nunes, em seu filme *Unicórnio* (2018), comunica a narrativa poética de Hilda Hilst (1930-2004), com enfoque no erotismo. Para tanto, o *corpus* envolve as obras de Hilda Hilst, *O Unicórnio* e *Matamoros*, e o filme de Eduardo Nunes, o *Unicórnio*, em confluência com fragmentos biográficos da escritora, coletados de uma série de entrevistas organizadas por Diniz (2018), entre outras informações secundárias. A partir das proposituras de Silva (2007-2010), compreendemos o erotismo como uma forma específica de comunicação, apoiando-nos também em Bataille (2021). O objetivo deste estudo é o de discutir como Nunes dialogou com a obra de Hilst, por meio de um processo aparentemente antropofágico. Para responder a esta pergunta, realizamos uma pesquisa bibliográfica, assim como uma análise, na qual se realiza uma leitura do filme, buscando apreender elementos resultantes dos processos dialógicos operados por Nunes, sobretudo a partir dos aspectos eróticos presentes nos textos de Hilda e no filme do cineasta. Assim, consideramos a perspectiva da antropofagia como um possível método (SILVA; PICHIGUELLI, 2020; CASTRO e SILVA, 2022) utilizado por Nunes. A justificativa deste trabalho como contribuição à área da comunicação está em se pensar a poética de Nunes como um processo comunicacional, antropófago, o que significa uma contribuição incremental para o estudo das narrativas midiáticas. Também se justifica por contribuir no debate sobre a importância do poético para os processos comunicacionais, trazendo luzes a uma autora que, por razões diversas, tem sido continuamente negligenciada. Consideramos que Nunes coloca-se como artista-antropófago e nos convida a uma experiência de uma comunicação erótica-antropofágica com Hilda Hilst, por meio da narrativa cinematográfica.

Palavras-chave: narrativas midiáticas; método antropofágico; Eduardo Nunes; Hilda Hilst; Unicórnio.

ABSTRACT

This study has as its guiding question the understanding of how filmmaker Eduardo Nunes, in his film *Unicórnio* (2018), communicates the poetic narrative of Hilda Hilst (1930-2004), with a focus on eroticism. To this end, the corpus involves the works of Hilda Hilst, *O Unicórnio* and *Matamoros*, and the film by Eduardo Nunes, *O Unicórnio*, in confluence with biographical fragments of the writer, collected from a series of interviews organized by Diniz (2018), among other secondary information. Based on Silva's propositions (2007-2010), we understand eroticism as a specific form of communication, also relying on Bataille (2021). The aim of this study is to discuss how Nunes dialogued with Hilst's work, through an apparently anthropophagic process. To answer this question, we did a bibliographical research, as well as an analysis, in which a reading of the film is carried out, seeking to apprehend elements resulting from the dialogical processes operated by Nunes, especially from the erotic aspects present in Hilda's texts and in the film by Nunes. Thus, we consider the perspective of anthropophagy as a possible method (SILVA; PICHIGUELLI, 2020; CASTRO and SILVA, 2022) used by Nunes. The justification for this work as a contribution to the area of communication lies in thinking of Nunes' poetics as a communicational, anthropophagous process, which means an incremental contribution to the study of media narratives. It is also justified for contributing to the debate on the importance of the poetic for communicational processes, putting light on an author who, for various reasons, has been continuously neglected. We consider that Nunes presents himself as an anthropophagic artist and invites us to an experience of an anthropophagic-erotic communication with Hilda Hilst, through the cinematographic narrative.

Keywords: media narratives; anthropophagic method; Eduardo Nunes; Hilda Hilst; Unicorn.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 - João espia o interior de uma cabana flutuante	34
Imagem 2 - Escultura Êxtase de Santa Teresa.....	62
Imagem 3 - Diálogo entre Maria e o pai, no ambiente do hospital psiquiátrico	74
Imagem 4 - Abertura com a imagem do Unicórnio.....	75
Imagem 5 - Cena entre Maria e o pai no ambiente gélido do hospital psiquiátrico	76
Imagem 6 - Rato caminhando ao lado do muro do hospital.....	76
Imagem 7 - Cena, em animação, do ratinho tentando ferozmente subir o muro.....	77
Imagem 8 - Cena entre Maria e a mãe ao redor do poço.....	79
Imagem 9 - Maria observa a mãe de fora para dentro da janela da casa	79
Imagem 10 - Cena em que a mãe de Maria lava o rosto em uma bacia de água.....	80
Imagem 11 - Cena entre Maria e o forasteiro ao lado da figueira	80
Imagem 12 - O criador de cabras dá um golpe na figueira.....	81
Imagem 13 - Cenas iniciais – a fruta, uma romã, entronizada na mata.....	83
Imagem 14 - A transgressão pelo roubo da romã, entronada na floresta, para devorar o seu fruto	84
Imagem 15 - Maria olha, toca, apalpa e aprecia a fruta com os olhos	84
Imagem 16 - Maria afunda os seus dedos na fruta e, ao apalpar descobre as sementes e a suculência da calda	84
Imagem 17 - Maria destroça a romã.....	85
Imagem 18 - Cena em que Maria afunda o dedo em pedras como representação de um gozo	86
Imagem 19 - Maria aprecia a beleza da mãe	86
Imagem 20 - O afundar dos dedos de Maria na superfície de Maria	87
Imagem 21 - Cena das mãos da mãe de Maria ao tocar suavemente a água do poço	88
Imagem 22 - Maria prepara a sobremesa para a mãe, composta pelo fruto venenoso ...	88
Imagem 23 - A morte.....	89
Imagem 24 - Maria e o Unicórnio	89

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 BIOGRAFIAS ÉBRIAS DE HILDA E EDUARDO	21
2.1 Hilda Hilst	26
2.2 Eduardo Nunes	32
3 POÉTICA DO ERÓTICO	35
3.1 Erotismo e Pornografia	40
3.2 O erotismo na concepção de Georges Bataille	45
3.3 O erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado, na concepção de Georges Bataille	49
3.4 A Transgressão para o Erotismo.....	53
3.5 O silêncio como signo erótico.....	54
3.6 Eros como comunicação sensível: um diálogo erótico entre Marcondes Filho e Silva.....	57
4 A ANTROPOFAGIA NO PROCESSO CRIATIVO DE EDUARDO NUNES ...	63
4.1 Antropofagia	68
4.2 Processo Comunicacional nos recortes cênicos de Unicórnio.....	72
4.2.1 A loucura: relação de Hilda Hilst com o pai	73
4.2.2 A fala da mãe e a fala do poço.....	78
4.2.4 A suculência do fruto proibido	83
4.2.5 As mãos	86
4.2.6 O Unicórnio e a morte	89
5 CONSIDERAÇÕES	94
REFERÊNCIAS	99

1 INTRODUÇÃO

No ano de 2016, na graduação em Letras Português/Inglês, realizada na Universidade de Sorocaba – Uniso, disparou em mim algo que o meu percurso formativo permite compreender: este passado-presente como uma centelha de chama erótica enquanto pesquisadora. Eros já me seduzia para a compreensão de mundo pelo viés da narrativa. Sob orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Angélica Lauretti Carneiro, produzimos três projetos de Iniciação Científica, os quais se realizaram durante a minha trajetória no curso de Letras. O primeiro projeto buscou refletir sobre o Multiletramento Digital na esfera das mídias eletrônicas, ao analisar movimentos interlocutivos dos indivíduos nas redes sociais. Por meio das ocorrências de manifestações de multiletramento, ao verificar os discursos de sujeitos a partir do conceito de lugar de fala, buscou-se compreender o início de protagonismos nas redes sociais, ao se demonstrar, à luz da Análise de Discurso, o quanto determinados espaços das redes se constituem em plataformas de prática de letramento. Em 2017, no segundo projeto de Iniciação Científica, tratamos o estudo de multiletramentos com olhar voltado para enunciações de manifestações de preconceitos, que começavam a ganhar força naquele momento. Procuramos entender o que é uma cultura letrada pelo viés de Paulo Freire (2007-2017), em face dos novos atos de fala que se replicavam, mimeticamente, nas redes sociais, com enfoque em pautas relacionadas às questões de gênero e sexualidade. A pesquisa, de caráter qualitativo, permitiu-nos a percepção de interlocuções que passavam do conflito ao discurso de ódio em torno das pautas em análise. De um lado, a voz do ativismo político na luta contra o preconceito de gênero e sexualidade; de outro, evidências de manifestações produzidas por discurso social hegemônico, ao tentar manter no lugar de silenciamento vozes de mulheres e da comunidade LGBTQI, há tanto tempo silenciadas. Nessa pesquisa, abordamos o multiletramento dialeticamente aos estudos da Análise Crítica de Discurso, em uma perspectiva da filosofia marxista da linguagem.

Em 2019, ocupamo-nos em pensar no silêncio como signo e, desse modo, investigar possibilidades de ensino-aprendizagem pela ótica de Multiletramentos Digitais no campo do audiovisual, ao propor o cinema curta-metragem como estudo. O enfoque foi dado para a análise semiótica das narrativas discursivas do curta-metragem *Muro*, direção de Bruno Bezerra. Tomamos como aparato teórico interlocuções entre os conceitos de Multiculturalismo e Multissemioses de Rojo (2013), em consonância com a

semiótica de Charles Sanders Peirce por Santaella (2009). Formulamos, como proposta de ação e experimentação prática, a idealização e construção de um protótipo didático, que abarcou práticas multimidiáticas de audiovisual, em consonância com investigações tradutórias por meio de poéticas do corpo. Dessa maneira, em nossa proposta, os participantes da vivência buscaram traduzir em construções de um corpo poético as sensações evocadas pelos sentidos verbais e não verbais do curta-metragem, em especial a tradução do silêncio como significado, investigando narrativas de si, traduzidas pelo corpo afetado pelas tramas dos signos poéticos do filme. Compreendemos que o curta-metragem de Bruno Bezerra permite diversas possibilidades de propostas pedagógicas que evocam experimentações e ampliações de uma consciência semiótica, a qual se insere na Pedagogia de Multiletramentos.

Ao desenvolver o projeto de pesquisa que aqui se apresenta, percebemos a pertinência de narrar essa trajetória de iniciação científica como um prólogo do que viria a se desenvolver no mestrado, dadas as relações possíveis de se estabelecer com a pesquisa em curso.

A experiência de participação como aluna ouvinte nas disciplinas de “Narrativas Midiáticas”, de *O Poético nas Mídias*, ministradas pela Prof.^a Dr.^a Míriam Cristina Carlos Silva, e também a possibilidade de acompanhamento dos diálogos produzidos pelo Grupo de Pesquisa em Narrativas Midiáticas – NAMI – pertencentes ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Uniso, inseriu-me em uma senda de audições, leituras e discussões atreladas à linha de Análise de Processos e Produtos Midiáticos.

Neste caminho, determinados elementos passaram pelo meu corpo como uma “comunicação erótico-poética” (SILVA, 2007). Inspiro-me no título da obra de Silva (2010) *A pele palpável da palavra*, em diálogo com as falas do poço, de Hilda Hilst (2018), como uma tentativa de descrição poética do meu percurso de aproximação com o meu objeto, com os meus “sujeitos de pesquisa” (MEDINA, 2003) e com o corpo teórico.

Analisamos diversas possibilidades de narrativas midiáticas que poderiam ser compreendidas pela ótica dos estudos da transcrição. Nesse período, foram diversas as propostas consideradas, discutidas e abortadas. Até nos depararmos com o filme *Unicórnio* (2018), dirigido pelo cineasta brasileiro Eduardo Nunes, inspirado em duas prosas poéticas da escritora brasileira Hilda Hilst (1930-2004), *O Unicórnio e Matamoros*.

Consideramos pertinente tecer breves considerações em torno do *corpus* da presente pesquisa, composto pelas obras de Hilda Hilst, “*O Unicórnio*” e “*Matamoros*”, e pelo filme de Eduardo Nunes, o “*Unicórnio*”.

Verifica-se a presença da morte na prosa poética *O Unicórnio*, publicado na coletânea *Fluxo-Floema* (1970), considerado o primeiro volume em prosa de Hilda Hilst. “Nem poderia deixar de ser assim, eu só poderia deixar de ser velha, carregando o peso desses mortos, eu tenho milhões de anos, eu tenho tantas culpas, tantos crimes no meu rosto dividido” (HILST, 2020, p. 144). *O Unicórnio* apresenta um jogo de palavras entre duas vozes, de maneira que uma delas traz fragmentos da narrativa de vida de Hilst, apresentando uma realidade da personagem que se opera sob os efeitos de uma linguagem fragmentada, desconexa, caótica, sem compromisso com uma linearidade. Hilda convida o leitor a fazer a sua parte na construção de sua tessitura textual, a costurar o texto seguindo os rastros que ela vai deixando pelo caminho. A voz da protagonista inicia a narrativa, dizendo estar dentro de alguma coisa que faz a ação de ver, e que ela vê algo que lhe traz muito sofrimento. É uma voz de alguém que parece encapsulada, aprisionada, enclausurada em um corpo pequeno para a dimensão de uma alma.

Já no livro *Tu Não Te Moves de Ti*, publicado em 1980, Hilda Hilst constrói três narrativas poéticas – ora caracterizadas como novelas, ora como contos –, que se interligam; o primeiro é Tadeu (da razão); o segundo é Matamoros (da fantasia), ao qual iremos nos ater; e o terceiro é Axelrod (da proporção).

Na obra *Matamoros*, Maria Matamoros é uma menina iniciada precocemente no contato com os homens. A figura da mãe, na personagem de Haiága, apresenta-se chocada, sem saber como lidar com as brincadeiras sexuais da filha, de apenas oito anos.

Trata-se de uma narrativa densa, de tramas complexas que evocam problemáticas pertencentes ao campo do silenciamento. A personagem Matamoros fala de si, referindo-se ao passado, à forma como viveu e sentiu as experiências de uma sexualidade prematura, entrelaçada a memórias de uma atuação pedofílica cometida por um sacerdote.

Sob direção de Eduardo Nunes, o filme *Unicórnio* (2018) é um longa-metragem produzido no Rio de Janeiro pela Vitrine Filmes e composto pelas personagens da menina Maria, vivida pela atriz Bárbara Luz, um pastor de cabras, interpretado por Lee Taylor, a mãe de Maria, vivida pela atriz Patrícia Pillar, e o pai de Maria, interpretado pelo ator Zécarlos Machado. Nunes recria a mesma atmosfera poética de *Matamoros*, considerado como narrativa poética de partida (original), e redesenha na narrativa poética do filme o mesmo ambiente bucólico e atemporal, entrecortado inversamente pela atmosfera gélida

do hospital psiquiátrico onde vive o pai de Maria. Esse deslocamento paralelístico de ambientes transcria recortes biográficos de Hilda Hilst que estão presentes na prosa de *Matamoros* e na biografia da escritora, ou seja, a atmosfera poética da Casa do Sol, tendo uma grande figueira como um signo deste local onde Hilda viveu parte de sua vida, e o ambiente do hospital psiquiátrico, onde viveu seu pai. Nunes recria no filme a ligação afetiva de Hilda Hilst com seu pai, descrito pela autora como um homem muito bonito, culto, que sofria de esquizofrenia e que foi mote de grande parte de sua produção literária.

O filme *Unicórnio* apresenta uma narrativa alinhada à poética de Hilda Hilst, ou seja, aberta para múltiplas interpretações, não linear, caótica e construída por meio de diálogos articulados com múltiplas vozes. O objetivo geral deste estudo é analisar a poética do erótico utilizada para a construção do filme brasileiro *Unicórnio*, dirigido por Eduardo Nunes, inspirado em dois textos da escritora brasileira Hilda Hilst: o conto Unicórnio – parte do livro *Fluxo-Floema* e o conto *Matamoros*, parte do livro *Tu Não Te Moves de Ti*. Assim, busca-se compreender o processo antropofágico usado por Nunes para chegar à narrativa erótica do filme *Unicórnio*. O erotismo é um elemento que aparece como um fio condutor da narrativa cinematográfica de Nunes. Buscamos verificar se é na construção do erotismo que Nunes recria a poética verbal erótica de Hilda Hilst para a linguagem cinematográfica. O estado da arte se mostrou fundamental, porquanto conduziu-nos a um olhar mais atento para os aspectos da linguagem poética da escritora Hilda Hilst, com enfoque na perspectiva do erotismo. Hilda Hilst, em sua postura transgressora, nega a caracterização do “erótico” em sua produção e assume a escolha lexical “pornografia”.

Esta pesquisa se faz pertinente por investigar possibilidades ampliadas para a compreensão dos processos comunicacionais por meio de uma poética do erotismo. Também se justifica por permitir enxergar Hilda Hilst por ângulos renovados, ao investigar de um processo antropofágico que perpassa parte da obra da escritora, entrevistas e ainda reflexões sobre o contato do cineasta Eduardo Nunes com elementos da Casa do Sol. Esta construção dialógica, antropofágica, proposta por Nunes, propõe outras formas de narrar Hilda Hilst.

As presentes percepções vislumbram colaborar com as problematizações levantadas pelo NAMI – Grupo de Pesquisa em Narrativas Midiáticas (NAMI/Uniso/CNPq) – ao se considerar que as principais preocupações do grupo de pesquisa se referem à transformação de narrativas e ao aprofundamento e busca de

metodologias e epistemologias possíveis de serem aplicadas nos estudos de narrativas midiáticas contemporâneas.

Esta investigação se insere, em primeiro lugar, nos estudos sobre narrativas midiáticas, na linha de processos e produtos midiáticos da Universidade de Sorocaba. A atual líder do grupo, Silva (2010) dedica os seus estudos para colocar em relevo a comunicação poética do ponto de vista (ex)cêntrico de Oswald de Andrade (1890-1954), que, no *Manifesto Antropófago* (1928), realiza um diálogo criativo e transgressor, ao mencionar o célebre verso de Shakespeare: “*To be or not to be, that is the question*” e substituir o verbo “*to be*” pela palavra “tupi” – língua materna falada por parte dos povos indígenas brasileiros – e transformada para “Tupi or not tupi, that is the question” (ANDRADE, 1976, p.3).

A natureza mediadora da transformação pela antropofagia é compreendida neste estudo a partir de um conceito de comunicação concebido pelo viés de Marcondes Filho (2014) como um metáforo, um processo aberto, caracterizado como acontecimento comunicacional, ou seja, a comunicação de fato acontece como um fenômeno raro que “busca apreender o estético exatamente no momento de sua realização” (MARCONDES FILHO, 2014, p. 11). Proposição que o autor apresenta e que o presente estudo está imbricado, de forma que a realização da comunicação é, de acordo com Marcondes Filho (2014), um fenômeno que produz transformações, ainda que de maneira sutil, discreta e subjetiva. Para o autor, a comunicação irá acontecer quando efetivamente damos importância ao que vemos, ouvimos ou sentimos, seja de maneira consciente ou por algum outro recurso que nos captura. De acordo com Silva e Silva (2018, p. 17), “colocar a arte e a comunicação em diálogo passa pela opção de um pensamento nômade, movediço, atento às entrelinhas, às brechas, aos possíveis, e não aos prováveis”

Compreendemos que Eduardo Nunes realiza em seu filme um processo aberto para múltiplas interpretações, um processo comunicacional em que o diretor entra em profundo diálogo com a escritora e a recria por meio de um percurso estético metapórico, portanto, aberto e poroso.

Percebe-se que, na obra cinematográfica, o diálogo sempre surge sob um efeito de sombreamento. O silêncio é uma forma que Eduardo Nunes encontra para dialogar com o fluxo de consciência de Hilda Hilst. Para falar sobre o erotismo, procuramos nos afastar de reproduções marcadas por estigmas midiáticos. Por Silva (2010), adentramos na compreensão de Eros de maneira dilatada, como um modo de se construir a linguagem por meio de rupturas que se desviam de uma finalidade reprodutiva. Dessa forma, para

Silva (2010), referindo-se à obra poética de Oswald de Andrade, que cunhou e utilizou a ideia de antropofagia em seus próprios textos, o erotismo é permeado de complexidades comunicacionais, de maneira que os sujeitos inseridos neste processo estão abertos a múltiplas possibilidades de enxergar e sentir, o que leva à compreensão do texto poético como pele palpável da palavra:

[...] daí pele palpável, já que vemos a ocorrência de um processo no qual o signo se materializa, desde o mínimo até o macro elemento, através da sua transformação em, para além do código verbal, código intersemiótico. No “Miramar” oswaldiano, o grafema e o fonema são elementos essencialmente trabalhado, portanto tudo conta e acrescenta aos significados. (SILVA, 2010, p. 17-18).

E, também, guiamo-nos pelas perspectivas de Bataille (2013) ao compreender que o EU, em sua experiência interior, perde-se na comunicação com o outro, em uma perturbação que desordena o estado dos corpos e os retira da descontinuidade, inerente a todos os seres humanos. No pensamento de Bataille (2013) temos a confirmação de que o erotismo é um processo comunicacional e antropofágico, ao considerar a existência do erotismo dos corpos, dos corações e o do erotismo sagrado.

Em confluência com Bataille, Marcondes Filho (2014) afirma que a comunicação não se dá pelo exercício do uso de vocábulos, “o espírito só pode se expor quando cessam as operações intelectuais do entendimento”, e o sujeito se abre para o desconhecido. (MARCONDES FILHO, 2014, p. 160). Dessa forma, “a comunicação é apenas a vontade de perder-se nas cenas místicas ou mágicas. É a própria experiência que comunica” (MARCONDES FILHO, 2014, p. 100).

Silva dialoga com Marcondes Filho, pois aproxima a comunicação poética do acontecimento comunicacional, ao definir o poético como uma experiência, um vislumbre irrepetível e intraduzível. Para a autora, no poético, “forma e conteúdo se aproximam de modo indissolúvel. Trata-se de um processo comunicacional polissêmico e caracterizado pela complexidade no qual todos os elementos são elementos de sentido” (SILVA, 2018, p.2).

Para pensar a comunicação pela perspectiva do poético, Silva (2007) aponta para a poética de parte da obra de Oswald de Andrade, ao compreender que “ao transgredir e revolucionar a linguagem, erotiza-se” (SILVA, 2007, p.14). Dessa forma, a transgressão poética na sintaxe é uma violação que cria um novo texto. “A poética oswaldiana é erótica, na medida em que inúmeros de seus procedimentos servem para criar participação sensorial hiperbólica do receptor com o texto” (SILVA, 2007, 14).

De acordo com Silva (2007, p. 62) a antropofagia consiste em uma comunicação capaz de nos permitir olhar para o outro não como um inimigo, mas como um outro que nos fornece elementos os quais, incorporados ao nosso saber, são digeridos e transformados pela assimilação crítica e criativa entre diferenças, o que não exclui o conflito. “Em Oswald de Andrade, a diferença é, antropofagicamente, aceita, assimilada e transformada. Em Oswald de Andrade, devorar o outro é um exercício erótico” (SILVA, 2007, p. 63). Já com Silva e Silva (2018, p. 16), “uma comunicação que passa pelo corpo, agride e transgride, porque a sociabilidade é um vínculo entre pessoas”, ou seja, é possível pensar a poética oswaldiana pelo seu caráter radical e como uma forma midiática não reducionista.

Castro e Silva e Silva (2022) debatem a concepção antropofágica de Oswald de Andrade como método criativo de Guimarães Rosa (1908-1967), ressaltando que “A antropofagia abarca a possibilidade de ser compreendida como método, ou seja, o de oferecer caminhos para se pensar os processos culturais tais como os de Guimarães Rosa” (CASTRO E SILVA; SILVA, 2022, p.2-3). A propensão ao novo e ao estrangeiro é ponto de encontro entre a narrativa de Rosa e o conceito de Andrade, como a “desconstrução de estilo e a prática da experimentação” (CASTRO E SILVA; SILVA, p.3).

Para atender aos objetivos propostos neste trabalho, valemo-nos de uma pesquisa bibliográfica, com a qual pudemos nos aproximar dos conceitos de antropofagia, comunicação poética, da comunicação erótica, entre outros que norteiam o nosso olhar para a pesquisa em curso.

Para a análise do *corpus* selecionado, partimos da leitura das obras literárias e do filme, no qual nos concentramos com a finalidade de destecer as tramas do processo tradutório, compostas por um processo antropofágico no qual Nunes combina elementos presentes na obra e na vida de Hilst. Nesta leitura, enfatizamos os elementos eróticos da obra de Hilst e como são recriados no filme de Nunes.

O capítulo 2 é dedicado à compreensão das biografias de Hilst e Nunes, tomando como metáfora relacionada à antropofagia a apreciação do ritual indígena da cauinagem, como forma de nos embriagarmos e de nos tornarmos ébrios do outro pelo poético, ou seja, beber do líquido sagrado do outro como forma de ressignificação. Narrar pelo uso da metáfora da cauinagem é uma forma de realizar poeticamente um ato de nos embebedarmos da arte realizada pela escritora e pelo cineasta como um processo comunicacional e antropofágico, bebemos da poética para nos comunicarmos como o poeta e, assim, ressignificá-los. A narrativa de vida de Hilda Hilst se entrelaça à sua

narrativa poética. Em relação a coletas de materiais biográficos de Eduardo Nunes, guiamo-nos pelo conjunto de suas obras e por fragmentos pensamentais coletados de entrevista, o que nos possibilitou a construção de uma possibilidade de desvendá-lo pelas suas lentes poéticas de sua produção cinematográfica.

O capítulo 3 se insere em uma compreensão da narrativa do erotismo a partir da mitologia grega, apoiando-nos em Castello Branco (1984) e Paz (1995) até chegar na transformação comunicacional da poética do erótico por Silva (2007-2010). Consideramos pertinente adentrar no Erotismo e na Pornografia, afastando-nos, porém, de caracterizações dicotômicas em torno do que pode ser caracterizado como erótico ou como pornográfico, enquadramentos reducionistas tais, que nos colocam em risco de entranharmos em perspectivas moralizantes. Em Bataille (2013), verificamos que o nascimento é correlativo à morte, dessa forma, o processo de reprodução sexuada é uma passagem da descontinuidade para a continuidade. O autor, em sua concepção, aponta para a existência de três formas de erotismo: o erotismo dos corpos; o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. Já a transgressão é um elemento que supera e complementa o interdito, de maneira em que o interdito e a transgressão correspondem a dois movimentos contraditórios: o interdito rejeita, mas a fascinação introduz à transgressão. Segundo Bataille (2021, p.94), “o jogo alternativo entre o interdito e a transgressão fica mais claro no erotismo. Sem o exemplo do erotismo, seria difícil ter um sentimento justo desse jogo”. O presente trabalho contempla o silêncio como signo erótico. Pelas reflexões de Kovadloff (2003), o silêncio na narrativa trata do silenciado e do silêncio que não encontra equivalência na palavra, que não pode ser designado, o silêncio que nos interessa discorre nutre e é nutrido pelo poético. Ao entender a comunicação como um processo, inserimo-nos na perspectiva de Marcondes Filho (2018) pelo viés de Silva (2018). Ambos os autores se ocupam em pensar a comunicação sensível, Silva pelas vias do poético, e ambos em como a energia de uma obra de arte pode ter a força de nos arrebatrar, de nos violentar e de nos retirar da alienação e da indiferença.

No capítulo 4 ocupamo-nos da antropofagia como método no processo criativo de Eduardo Nunes. Nessa secção procuramos demonstrar o uso da antropofagia como método criativo empregado por Eduardo Nunes na produção do filme *Unicórnio*, ao observar a comunicação erótica e poética que o cineasta utiliza como forma de diálogo com o universo hilstiano. Castro e Silva e Silva (2022) rememoram que a narrativa histórica dos tupinambás, tribos indígenas que viviam no Brasil desde o início da colonização portuguesa no século XVI, é tecida “por uma característica peculiar: a

antropofagia” (CASTRO E SILVA; SILVA, 2022, p. 10), um complexo ritual indígena de guerra que envolve a ingestão da carne do inimigo movida pela incorporação do outro. E, para melhor compreensão, dividimos a narrativa midiática de *Unicórnio* em categorias. A partir de leituras das cenas do filme *Unicórnio*, consideramos pertinente formular hipóteses em torno de como o cineasta Eduardo Nunes realiza um processo comunicacional, poético e erótico com a vida e obra de Hilda e produz uma recriação poética. Nunes recria uma narrativa midiática por meio de elementos, os quais, para melhor elucidação, apresentaremos divididos nas seguintes categorias: A Loucura: relação de Hilda Hilst com o pai; A fala da mãe e a fala do poço; A Figueira; A suculência do fruto proibido; As mãos; O unicórnio e A Morte.

2 BIOGRAFIAS ÉBRIAS DE HILDA E EDUARDO

Este capítulo é dedicado a investigações biográficas de Hilda Hilst e de Eduardo Nunes. Para tanto, inspiramo-nos da apreciação do ritual indígena da cauinagem como uma metáfora de quem bebe do líquido que outra pessoa mastigou para se embriagar, ritualisticamente, de partes do outro. Segundo Castro (1992), o lugar das bebidas fermentadas possui relações estreitas com o canibalismo.

Há um aspecto dos maus costumes do gentio que merece destaque -o papel central que o cauim de milho ou mandioca desempenhava no complexo da guerra tupi. O lugar das bebidas fermentadas nas culturas ameríndias ainda está à espera de uma síntese interpretativa; ele mantém relações estreitas com o motivo do canibalismo, e aponta para a importância decisiva das mulheres na economia simbólico-ritual destas culturas. (CASTRO, 1992, p.53).

O cauim é uma bebida feita a partir da fermentação da mandioca. De acordo com Manteleone (2019), na tradição indígena as mulheres são as responsáveis por mastigar a mandioca cozida e depois devolvê-las para um recipiente onde ficam conservadas por dias. As enzimas presentes na saliva das mulheres fermentam o conteúdo do pote e o líquido é transformado em uma bebida de teor alcoólico leve. Segundo Castro (1992), o ato de embriagar-se de si era uma forma de diálogo com a essência identitária indígena, uma intoxicação pela memória, fator que dificultava a conversão cristã, hábito criticado por Anchieta, considerado pelo padre jesuíta uma abominação. “Bêbados, os índios esqueciam a doutrinação cristã e lembravam do que não deviam; o cauim era a droga da inconstância [...]” (CASTRO, 1992, p. 54). Na cultura tupinambá há um vínculo

ritualístico que envolve as bebidas alcoólicas como um costume de preservação da memória cultural dos indígenas. “Os índios bebiam para não esquecer, e aí estava o problema das cauinagens, grandemente aborrecidas pelos missionários que percebiam sua perigosa relação metonímica com tudo o que queriam abolir” (CASTRO, 1992, p. 53).

Distantes da pretensão de produzir o que se possa nomear como uma biografia de Hilda Hilst e de Eduardo Nunes, seja pela ausência de elementos possíveis ou pela dimensão da vida e da obra de ambos, utilizamo-nos da metáfora da cauinagem, relacionada à antropofagia, como um ato de nos embebedarmos poética e ritualisticamente para rememormos narrativas de vida. Beber a memória de Hilda Hilst em comunhão pelo resgate de signos produzidos e transformados por Eduardo Nunes significa, para nós, partilhar e renarrar fragmentos de narrativas soterradas de uma mulher considerada rebelde, de alma selvagem e inconstante, desobediente aos padrões que o patriarcado e a perspectiva comercial do mercado editorial tentaram, sem sucesso, impor-lhe.

E bebendo, Vida, recusamos o sólido. O nodoso, a friez-armadilha. De algum rosto sóbrio. Certa voz que amplia. Certo olhar que condena. O nosso olhar gasoso: então, bebendo? E respondemos lassas lérias letícias. O lusco das lagartixas, o lustrino. Das quilhas, barcas, gaivotas, drenos. E afasta-se de nós o sólido de fechado cenho. Rejubilam-se nossas coronárias. Rejubilo-me. Na noite navegada, e rio, rio e remendo. Me casaco rosso tecido de açucena. Se dedutiva e líquida. A vida é plena. (HILST, 2021, p.472).

Na cultura tupinambá há um vínculo ritualístico que envolve as bebidas alcoólicas como um costume de preservação da memória cultural dos indígenas. “Os índios bebiam para não esquecer, e aí estava o problema das cauinagens, grandemente aborrecidas pelos missionários que percebiam sua perigosa relação metonímica com tudo o que queriam abolir” (VIVEIROS DE CASTRO, 1992, p. 53).

Partindo deste raciocínio é que nos parece justificável afirmar que a arte pode ser um meio eficaz para a comunicação, senão a única comunicação possível, por esse caráter de ir além da linguagem, além da significação. Trata-se de uma linguagem fundamentada na imprevisibilidade, na irrepetibilidade, no inesperado. (SILVA e SILVA, 2018, p. 14).

Inserimo-nos no ponto de vista da Interculturalidade, Antropofagia e Utopia propostos por Silva e Pichigueli (2020), de maneira que “nessa bancada cabe toda a confiança ao mergulhar no contato com outro, e cabem, também, todas as dúvidas” (SILVA; PICHIGUELLI, 2020, p. 151). Nesse processo aberto e poroso cabem digestões e indigestões, não há roteiros e sim um banquete a ser devorado. “Sem medo da alegria,

que é a prova dos nove da antropofagia como diria Oswald de Andrade – inclusive na escrita” (SILVA; PICHIGUELLI, 2020, p. 151).

Impulsionados pelas vias da arte e orientados pelos poetas ébrios de chama poética, pretendemos nos embriagar do cálice erótico da saliva das mulheres indígenas como forma de realização do percurso no alheio. Realizamos um aceno, uma insinuação ao narrar Hilda pelo olhar de Nunes, despidos de uma camada do que nos integra, na tentativa de encontrarmos o rosto do outro, o Eros. Ao compreender uma narrativa de vida à luz do metáforo é difícil afirmar concretamente subjetividades em torno do outro de maneira fechada, definitiva e delimitada. Hilda, em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo* (1975), fala de sua entrega total ao ato de escrever, como uma paixão, como uma embriaguez que leva o escritor para fora de si, a um estado dionisíaco, onde o sofrimento não está ausente. “Sinto que em tudo há necessidade de um estado de paixão, de embriaguez da vontade. E a gente só consegue alguma coisa vigorosa, verdadeira, viva, em um estado assim” (DINIZ, 2018, p. 32).

Deveis estar sempre embriagados. Aqui reside tudo. É a única questão. Para não sentir o horrível fardo do Tempo que vos esmaga os ombros e vos verga para a terra, é imperativo embriagar-se sem descanso. Mas de quê? De vinho, de poesia ou de virtude, a vosso gosto. Mas embriagai-vos. (BAUDELAIRE, 2006, p. 205).

O cineasta Eduardo Nunes realiza um processo que envolve coletas, misturas e transformações de uma diversidade de elementos biográficos que compõem a poética de Hilda Hilst, extrapolando o seu olhar para uma compreensão dilatada em uma dimensão embriaguez poética.

Entendemos que adjetivar a comunicação como poética passa pelo esforço de abrir caminhos e buscar diálogos, mais do que delimitar fronteiras, porém, com o rigor necessário para tornar mais claro o que se compreende como especificidade – um modo particular, heterodoxo, de se observar certos fenômenos comunicacionais. (SILVA; IUMA; PICHIGUELLI, 2021, p. 270).

Ainda que Nunes mencione ter se inspirado nos contos *Unicórnio* e *Matamoras* para produzir o filme, ao realizarmos uma observação atenta da narrativa fílmica, encontramos diversos elementos pertencentes ao universo de Hilda. Alinhados à perspectiva de Silva (2007) no que concerne à comunicação antropofágica a partir dos diagnósticos e prognósticos da cultura realizados por Oswald de Andrade “que prevê a devoração e a transformação dos conceitos teóricos e estéticos assimilados formal e informalmente” (SILVA, 2007, p. 51), nota-se que o filme revela um percurso

antropofágico realizado pelo diretor. Entendemos o processo criativo de Nunes como antropofágico quando verificamos um ato de devorar e de transformar a poética de Hilst em uma outra forma de narrar a sua poesia, a sua prosa, os seus roteiros de teatro e os elementos sacralizados pela autora que fazem alusão ao que nomeamos por universo hilstiano: o pai, a mãe, a morte, o erotismo, a figueira, o poço, as frutas, os cães, a Casa do Sol, a profusão verbal e o silêncio.

Compreendemos o processo do cineasta como uma comunhão com sacralidades de representações biográficas de Hilst, de maneira que a troca, a devoração do sagrado do outro e a abertura para que o outro nos devore é uma escolha por um ritual de comunicação antropofágica. “Devorar o outro, literal ou metaforicamente, é um exercício pleno de comunhão” (SILVA, 2007, p. 90).

A narrativa fílmica de *Unicórnio* é um lugar em que ficção e realidade se misturam e se transformam. E, ainda que o filme *Unicórnio* não se caracterize como uma cinebiografia, as marcas biográficas de Hilda estão presentes na obra de Nunes como complexidades poéticas que compõem a sua narrativa de vida e obra para a imagem, nas camadas dos signos. Para entender esse processo, fazemos uma analogia ao que Paul Ricoeur expõe a respeito do historiador: “Se, com efeitos a ação pode ser narrada, ela já está articulada em signos, regras, normas: é desde sempre simbolicamente mediatizada” (RICOEUR, 1994, p. 91).

Se a história é uma construção, o historiador gostaria, por instinto, que essa construção fosse uma reconstrução. Com efeito, parece que esse propósito de reconstruir construindo faz parte do manual de obrigações do bom historiador. Quer coloque seu projeto sob o signo da amizade ou sob o da curiosidade, é movido pelo desejo de fazer justiça ao passado. Sua relação com o passado é sobretudo a de uma dívida não paga, e nisso ele representa todos nós, os leitores de sua obra. (RICOEUR, 2019, p.256-257).

Consideramos a importância de encontrar conteúdos biográficos que se revelam como confissões realizadas em entrevistas. Por esse motivo, os registros organizados por Diniz (2018) na coletânea de entrevistas concedidas por Hilda Hilst na obra *Fico Besta Quando Me Entendem* – um *corpus* que se inicia em 1952 e termina com uma entrevista realizada oito meses antes do falecimento da escritora, que se deu em 2004 – constitui-se em um material documental o qual consideramos relevante para os estudos biográficos de Hilda. Entendemos que a aplicação da metodologia antropofágica nos estudos biográficos de Hilda Hilst ajuda a colocar luz em um legado que reúne o hermetismo de sua escrita com a clareza de sua fala nas entrevistas organizadas por Diniz (2018).

Verifica-se que o cineasta Eduardo Nunes se abre para as diversas brechas que Hilda cria para realizar um narrar de si, pela sua poética e pelas revelações de entrevistas. Há muitas marcas autobiográficas de Hilda Hilst em suas escritas, as quais se constituem em estratégias de autorrepresentação. Entretanto, além de sua obra, verificam-se elementos pertencentes ao universo da escritora, que a traduz e produz fragmentos de composições biográficas. Nunes traduziu Hilst por meio de devoração de leituras e por meio de diversos elementos presentes na Casa de Sol. A troca, a devoração do sagrado do outro e a abertura para que o outro nos devore se traduz em uma percepção que vai além do método, é uma escolha por um ritual de comunicação antropofágica pela narrativa fílmica, lugar em que ficção e realidade se misturam e se transformam. Como assinala Silva (2012), o poético pode ser compreendido como um caminho complexo, uma linguagem inovadora, de múltiplos sentidos e camadas.

Em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, realizada em 1975, Hilda sugere que o escritor de algum modo fala de si em suas escritas. É sabido que todo autor cria um narrador, e que não necessariamente esse narrador se faz em diálogo com a biografia do autor, entretanto, no caso de Hilda, há muitos indícios de que obra e vida operem em profunda sintonia.

É bem verdade que o escritor está sempre falando de si mesmo, porque é somente através de nós mesmos que podemos nos aproximar dos outros. Desnudando-nos, procuramos fazer com que os outros se incorporem ao nosso espaço de sedução. Estendemos as teias e desejamos que o outro faça parte delas, caminhe conosco, num veículo que pode ser afetivo-odioso. (DINIZ, 2018, p.34).

Ao pensar na biografia de Eduardo Nunes, consideramos profícuo trazer elementos objetivos e nos determos um pouco mais em torno das subjetividades presentes na comunicação poética do cineasta. Silva (2007, 2010, 2018) compreende a comunicação poética pelo viés da sensibilidade erótica, “o texto erótico é pulsão de vida brincando com a morte” (SILVA, 2007, p.142). Fazemos eco à voz de Silva (2007) e emprestamos as suas análises em torno da sensibilidade poético-erótica que se faz presente na comunicação antropofágica das obras de Oswald de Andrade (1890-1954).

Oswald de Andrade, ao realizar uma espécie de diagnóstico e prognóstico da realidade brasileira, concebe a proposta de uma nova estética em arte, na qual a inclusão das séries culturais na linguagem verbal, realizada por meio de uma espécie de comunicação antropofágica, que prevê a devoração e a transformação dos conceitos teóricos e estéticos assimilados formal e

informalmente, é um dos elementos-chave para uma nova poética, uma poética erótica, porque inclusiva (...) (SILVA, 2007, p.51).

Silva (2007) lembra que tanto Oswald de Andrade quanto as modernas culturas antropofágicas brasileiras se afastaram de distinções hierarquizantes de expressões culturais, tais como: cultura erudita, cultura de massa e cultura popular, uma vez que, a perspectiva do movimento modernista, na qual Oswald de Andrade se insere, vislumbra uma ótica de misturas livres entre culturas. “Dessa forma, Oswald repensa, a partir da formação brasileira, “a formação étnica rica”, nossa condição social, do como somos, quem somos, como pode ser a nossa arte, híbrida e, por isso, rica” (SILVA, 2007, p.51-52).

Percebemos o diálogo de Eduardo Nunes com Hilda Hilst como um processo comunicacional antropofágico, que se assemelha a um corpo vivo, dinâmico, cujos significados explodem, hiperbolizam-se em um espetáculo de sensualidade, de forma em que a realidade é, valendo-nos da definição de Silva para a poética antropofágica de Oswald de Andrade, “transmudada em narração-descrição-poesia” (SILVA, 2007, p.131). O filme *Unicórnio* é uma parte de Eduardo Nunes que se funde em uma devoração erótica de Hilda e se transforma antropofagicamente. Verifica-se como o processo antropofágico de Eduardo Nunes se constrói em dialogia com elementos de vida e obra de Hilst. A narrativa é um processo comunicacional revelador do poético de Hilda em profunda conexão amorosa ao poético de Nunes. “O pensamento mais profundo sobre algo então implica uma conexão com esse algo adentro e afora. O pensar que não é profundo não ama, logo não associa, não rejunta, nem reúne, mas disjunta e desune” (DRAVET; CASTRO E SILVA 2007, p. 73).

2.1 Hilda Hilst

A narrativa biográfica de Hilda Hilst se entrelaça à sua narrativa poética. Hilda de Almeida Prado Hilst (1930-2004) foi uma ficcionista, cronista, dramaturga e poetisa brasileira, nascida na cidade de Jaú, interior de São Paulo, filha única do fazendeiro de café, jornalista e poeta Apolônio de Almeida Prado Hilst e de Bedecilda Vaz Cardoso.

Em 1948, Hilda entra na Faculdade de Direito pela Universidade de São Paulo (Largo São Francisco), lugar onde conhece a escritora Lygia Fagundes Telles, de quem se torna amiga até o fim de seus dias. É neste período que se iniciam as suas produções literárias, a partir da publicação de *Presságio* (1950), seu primeiro livro de uma vasta

produção. Hilda possui uma forte ligação com seu pai, diagnosticado com esquizofrenia, e esta construção de memórias aparece em grande dimensão, implícita e explícita em sua narrativa poética, em entrevistas e no filme de Eduardo Nunes.

De acordo com blog do Instituto Hilda Hilst, em entrevista concedida ao *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999), Hilda narra que quando seu pai soube que teria uma filha mulher, ele verbalizou: “que azar”, ao que ela responde: “Aí eu quis mostrar que era deslumbrante” (INSTITUTO HILDA HILST, s/d).

Segundo o que Hilda narra em entrevista ao *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999), seus pais tiveram uma paixão avassaladora, e nesse contexto Hilda desenvolve uma grande admiração pela figura paterna, em sua visão, um poeta talentoso. O casamento de seus pais acaba, e Hilda é separada de seu pai aos três anos de idade. O reencontro acontece somente aos dezesseis anos da escritora; quando Apolônio estava em sua fazenda, pediu para chamá-la, contudo, já não reconhecia a fisionomia da filha. “Na verdade, meu pai já estava louco. Minha mãe me deixou ir. Quando cheguei lá, ele pediu minha carteira de identidade” (DINIZ, 2018, p. 190). Na sequência das entrevistas ao *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999), Hilda complementa a construção de sua narrativa com o pai. Quando chegou à fazenda em que ele residia, ela passou três dias em sua companhia. Após esse período, Apolônio passou a viver em sanatórios. Hilda rememora a forma como Apolônio a tratou nesses três dias: fala de um carinho, de que ele mandou servir-lhe o café da manhã e de como, às vezes, o pai pegava em sua mão e a confundia com a sua mãe.

[...] e então dizia para eu dar três noites de amor para ele. Era uma coisa terrível, constrangedora. Eu ficava morta de vergonha, sem jeito, imagine. “Só três noites de amor”, ele pedia. “Só três noites de amor, só três noites de amor”, ele implorava. Eu ficava muito atrapalhada com tudo isso. (DINIZ, 2018, p. 190).

O sentimento, tanto intenso quanto controverso, de Hilda em relação ao pai é recriado da narrativa de vida e confere potência a sua narrativa ficcional, as quais se fundem em uma narrativa erótico-poética. Segundo Paz (1995, p.12), “a imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora”.

Verifica-se na biografia de Hilda Hilst a busca por um orgulho e aprovação paterna que nunca se realiza no plano concreto, uma vez que seu pai já não se encontrava mais em estado de lucidez para aplaudir a filha. Há uma obscuridade, um sombreamento quando se trata desse pai, com o qual Hilda pouco se relacionou em presença física, e

muito o construiu em seu imaginário. Um homem descrito pela escritora ao Cadernos de Literatura Brasileira (1999) como “talentoso, culto, cultíssimo” (DINIZ, 2018, p.191), mas que negou a existência feminina de Hilda, e a escritora encontra na narrativa poética uma forma de lidar com o “fantasma” de um pai tão vivo quanto ausente.

Quase todo o meu trabalho está ligado a ele porque eu quis. Eu pude fazer toda a minha obra através dele. Meu pai ficou louco, a obra dele acabou. E eu tentei fazer uma obra muito boa para que ele pudesse ter orgulho de mim [a voz embarga nas últimas palavras]. Eu estou ficando rouca, não é nada.... Então, eu me esforcei muito, trabalhei muito porque eu escrevia basicamente para ele. (DINIZ, 2018, p. 191).

Na narrativa de vida de Hilda há um muro alto, liso e branco de um hospital psiquiátrico que divide a garota de seu pai. Não encontramos em seus relatos registros que demonstrem uma convivência cotidiana. O que se verifica é que Hilda constrói um Apolônio moldado pelas narrativas de sua mãe e pelas leituras de seus poemas e cartas. Assim, o universo imaginário de Hilst recria poeticamente essa muralha divisória localizada “entremundos” e promove uma mistura narrativa de realidade com ficção, como se verifica no conto *O Unicórnio*.

A minha mãe disse que o pai não sofre nada porque ele não entende que está louco, mas eu acho que ele entende sim porque ele perguntou o que é que tinha depois do muro e um louco não pergunta isso. O muro do hospital é muito alto, é diferente do muro lá de casa porque lá em casa no muro tem uma trepadeira que se chama primavera e o muro do hospital é liso, branco tem uma porção de contas de vidro nas beiradas e é sem flor. (HILST, 2020, p.137).

Com a morte do pai em 1966, Hilda, aos 36 anos, recolhe-se na Casa do Sol, sua residência definitiva em Campinas, onde, segundo Diniz (2013), concilia a escrita, o cuidado com cães resgatados das ruas da cidade, com estudos de fenômenos paranormais. Saavedra (2020) em sua participação na antologia de Hilda Hilst, *Da Prosa*, aponta para o diálogo que Hilda estabelece com o pai ao ler o texto de Kafka (1883-1924) *Carta ao Pai*. A narrativa de *Carta ao Pai* é um fragmento autobiográfico do escritor Franz Kafka no qual o ele escreve uma carta a seu pai, mas que nunca foi enviada. O escritor expõe suas mágoas em relação ao seu pai, que ele caracteriza como tirano, regente, rei e deus.

Teve uma vez que o meu pai se comunicou comigo. Ele tinha acabado de morrer. Eu estava lendo um artigo sobre Kafka no jornal; quando pus a mão em cima do texto, fiquei dura. Eu pensei: ‘Será que alguém

está querendo falar comigo?’. Fechei os olhos e li: ‘Loucura’. Então falei: ‘É você, meu pai?’. E comecei a conversar. (HILST, 2020, p.425).

O diálogo com a morte está imbricado na narrativa de vida Hilst. Em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo* (1975), Hilst fala sobre a presença da morte em toda a sua produção – “Quero dizer que ela esteve constante, presente, em toda a minha poesia, todos os meus personagens em algum momento meditam sobre a morte” (DINIZ, 2018, p.32).

Nada mais sedutor do que buscar na vida de Hilda Hilst lampejos de sua obra. Nada mais sedutor do que buscar na obra de Hilda Hilst lampejos de sua vida. Pessoa, autor, narrador, personagem, citações- esse caleidoscópio de cores e sombras. Faíscas. (SAAVEDRA, 2020, p. 419).

Nessa mistura entre narrativa de vida e narrativa ficcional, Hilda coloca em relevo assuntos perturbadores, principalmente no que diz respeito à experiência erótica, culturalmente colocada no campo do interdito. Dessa forma, segundo Bataille (1957, p. 278), “apartada da comunicação normal das emoções [...] o interdito existe para nós como se não existisse”. Dos textos de Hilda Hilst emergem percepções, reflexões e incômodos em relação a tabus, a assuntos negados e silenciados. Hilda, julgada como hermética, foi uma escritora brasileira que trouxe à tona questões sensíveis, silenciadas, difíceis de serem comunicadas. Questionada em torno do porquê da complexidade de sua escrita, Hilda afirma ao jornal *Correio Popular*, em entrevista concedida em 1989:

O ser humano é complexo e não posso fazer uma linguagem fácil num contexto difícil. Eu pego uma situação interior do homem e persigo aquele caminho, fragmentando-o também, porque não há na vida de alguém toda uma coerência. Então eu pego um *flash*, um clarão inicial e procuro cercá-lo de ordem dentro da desordem daquele percurso, porque isso é que é importante: conhecer o roteiro inexplicável do homem. (DINIZ, 2018, p.105).

Temas como a velhice, a morte, a pedofilia, a iniciação sexual precoce, a solidão, a loucura, a briga e a conciliação com Deus, os conflitos interiores e tantas outras questões cristalizadas na zona de silêncio foram retiradas do cânone literário pelos “senhores editores burgueses” (HILST, 2018, p.142). Em sua fala registrada por Diniz (2018, p. 146) Hilda se posiciona em relação à dificuldade das pessoas de entrar em contato com questões pertencentes às complexidades da vida e do ser humano: “considero ignorante quem não ousa se aproximar das coisas absurdas, do indizível”.

Não há registros de participações em agrupamentos ou movimentos literários, ao contrário, o ato de escrever, para Hilda, era uma compulsão apaixonada que ela exercia de maneira agônica e solitária.

Em Campinas, distante da vida agitada de São Paulo e afastada do espaço urbano, Hilda vive na Casa do Sol, espaço que escolheu para morar, produzir e receber amigos. Uma curiosidade que marca a biografia da escritora é a sua compaixão por cães abandonados; a casa também foi um local em que ela recolheu centenas deles do abandono. A Casa do Sol se transformou no Instituto Hilda Hilst, onde são recebidos pesquisadores e artistas para experiências de visitas ou de residência temporária para estudos. Os dirigentes do Instituto conservam o mobiliário, objetos sagrados, livros e elementos da natureza, como uma enorme figueira centenária, considerada mística por Hilda e que é presente em sua narrativa poética.

Hilda sempre quis falar de emoções densas e proibidas de serem ditas. Por este motivo, até os anos 90, sempre revelou sua insatisfação por não ser lida. Passou a vida travando uma batalha com o mercado editorial – a crítica aparece na voz de um dos personagens do conto *O Unicórnio*.

Senhor escritor, o senhor é livre em relação ao vosso editor burguês? Não, Vladimir, eu não o sou. Na verdade, é preciso lhe confessar, sabe, quando comecei a escrever para o teatro fui a vários editores, já que os editores faziam com que os atores mijassem sobre mim, fui aos editores oferecer as minhas peças que, aliás, são muito boas e saí de todas as editoras com palmadinha nas costas, aliás, muito amável isso de palmadinha nas costas, e um dos editores mais amável me disse: você escreve bem, minha querida, mas por que, hein, você não escreve uma novela erótica? Erótica? [...]. Enfim, escreve alguma coisa sobre um gigolô, uma puta, ou enfim...a gente de todo dia, sabe? (HILST, 2020, p.142).

Em 1989, aos 59 anos, Hilda lança o livro *Amavisse*, considerado o seu último “livro sério”. “É o meu último livro sério. Não vou publicar mais nada nesse sentido” (DINIZ, 2018, p. 105). Diante do silêncio do público e da crítica, naquele mesmo ano, Hilda declarou à imprensa a sua aproximação com a literatura pornográfica. Sabe-se que este foi um gesto estratégico da autora, que ela usou de maneira sarcástica, para chamar atenção para si, uma vez que se referia à sua escrita pornográfica às gargalhadas, pois tudo aquilo que produzia choque e o que era considerado obsceno a fascinava. Em 1990, Hilda lança o primeiro livro de sua tetralogia pornográfica, *O Caderno Rosa de Lori Lamby*. Por ocasião do lançamento, a escritora concede uma entrevista à TV Cultura (1990) e fala a respeito da sua escolha pela pornografia: “É um ato de agressão. É uma banana ao mercado editorial”. Hilst tem a consciência de que as pessoas consideram o

livro “absolutamente repugnante e era exatamente isso que eu quis fazer [...] eu espero me tornar uma excelente pornógrafa” (HILST, 1990), diz, ao anunciar o lançamento do segundo livro, *Contos de Escárnios: textos grotescos*. Nessa entrevista Hilda declara que irá escrever bandalheiras, ciente de que a sua escrita foi caracterizada pelo jornalista e crítico literário, Leo Gilson Ribeiro, até então seu grande divulgador, um lixo, uma droga, repugnante, adjetivos os quais são recebidos por Hilda de maneira concordante, “agora a santa levantou a saia” (HILST, 1990).

Se há algo que podemos afirmar com segurança é que Hilda Hilst desejou ser lida, mas não facilmente encontrada. Buscou seu lugar de existência e de resistência na transgressão de seus textos; em leituras diversas; na mudança da cidade de São Paulo para o seu recanto na Casa do Sol; em relações profundas com amigos queridos; em suas dezenas de cães resgatados das ruas; na comunicação sagrada e profana com Deus, com a morte e com os mortos.

Nas coletâneas organizadas por Diniz (2013), Hilda, em 1975, traz relatos de seu percurso na criação artística para o jornal *O Estado de São Paulo*. Quando foi questionada sobre as motivações que a levam para o ato de escrever, Hilda se afasta da utópica ideia da alegria na escrita, ao revelar dor e sofrimento ao escrever, mas que, assim como da morte, ela não pode fugir. “Então me lembro de um poema de Edna St. Vicent Millay, onde ela diz: *‘Read me, do not let me die’* [Leiam-me, não me deixem morrer]” (DINIZ, 2013, p. 29).

A transcrição da entrevista revela que a escrita, para Hilda, é a sua forma de continuar no mundo, é o seu ato de rebeldia, de transgressão contra a morte, imperiosa e inevitável condição de todos os seres que vivem. Há dor, há sofrimento no ato da escrita, como todo rompimento com o que é natural. “A verdade é que, diante da morte, a gente nunca está realmente conformada. É por isso que o que me leva a escrever é uma vontade de ultrapassar-me, ir além da mesquinha condição de finitude” (DINIZ, 2013, p. 230).

Há muitos pontos de encontro entre Hilst e Bataille, dentre eles a observação do abismo entre os seres humanos e que a morte e o erotismo rompem com a descontinuidade que nos é inerente.

Tentarei agora mostrar que, para nós que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas põe em jogo sua continuidade, ou seja, está intimamente ligada à morte. (BATAILLE, 2013, p. 37).

O ser humano, nessa descontinuidade, entra em um processo de nostalgia pela continuidade perdida. Isto porque “suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade perecível que somos” (BATAILLE, 2013, p. 39). Colocamo-nos, então, em uma busca obsessiva por este estado de continuidade primeira – no outro, pelo outro, penetrando, devorando o outro – em busca da nossa continuidade que nos religa a outro ser por meio de diversas manifestações do erotismo, seja do corpo, do coração ou pelo erotismo sagrado.

2.2 Eduardo Nunes

Eduardo Nunes é diretor, roteirista e montador cinematográfico, nascido em Niterói – RJ, em 1969. Formou-se em Cinema pela Universidade Federal Fluminense e em sua carreira acumula curtas, médias e longas-metragens, dentre eles os longas *Unicórnio* (2017); *Sudoeste* (2011); o documentário *5x Chico, O velho e sua gente* (2015) e os curtas-metragens *Reminiscência* (2001); *Tropel* (2000); *A infância da mulher barbada* (1996); *Terral* (1995) e *Sopro* (1994). Em 2005, Nunes roteirizou o longa-metragem *Árido Movie*, indicado ao Grande Prêmio do Cinema Brasileiro na categoria de Melhor Roteiro Original. Nunes possui um estilo de narrativa que se apresenta de maneira fragmentada, afastado de um estilo linear de se contar uma história.

Em entrevista ao canal do *YouTube Agenciamentos Contemporâneos*, Nunes se mostra ciente de que, embora tenha conquistado premiações em festivais importantes, nacionais e internacionais, seus filmes atraem um público bem menor do que os filmes considerados comerciais. Nas palavras de Guéron e Modenesi (2013), no artigo-entrevista cujo título é *Eduardo Nunes: o cineasta que filma o vento*, os entrevistadores dizem sobre Nunes que “basta começar uma conversa com ele para ver que o que o atrai no cinema é a oportunidade de olhar para o mundo, de recortar, de destacar coisas, de mostrar a vida, de tornar visíveis forças invisíveis” (GUÉRON e MODENESI, 2013, p. 177). Na ocasião dessa entrevista Nunes revelou que, ao atuar como mediador de uma oficina para estudantes de literatura que estudam português, em Salzburgo, na Áustria, os alunos tinham a tarefa de produzir um curta-metragem, e o cineasta afirma que a literatura tem maior potência de produção de imagens do que o cinema. Essa entrevista foi concedida em 2013, e o filme *Unicórnio* foi lançado em 2018, no entanto, verifica-se que a poética imagética da literatura de Hilda Hilst, fragmentos do conto *Matamoros*, delineiam-se como imagens fílmicas na narrativa de Nunes, cinco anos antes.

Agora, se você pega um texto um pouco mais complexo, Hilda Hilst, por exemplo, que começa a falar de questões que são sensações, que são percepções quase abstratas, qual é o equivalente disso na imagem? Por exemplo: “ela se sentiu como se fosse a filha dela há 40 anos quando encontrou aquele homem pela primeira vez”. Não existe traduzir isso em imagens. O que me fascina na literatura é que, na minha opinião, ela tem uma potência muito maior do que o cinema para transmitir sensações. O próprio ato da leitura é uma covardia em relação ao cinema. (GUÉRON e MODENESI, 2013, p.191).

Sobre a vida do cineasta, o que temos é a comunicação poética da sua produção. É por ela que buscamos a brecha para compor e desvendar quem é Eduardo Nunes, qual a sua narrativa de vida? O cineasta pouco fala de si em entrevistas, ao mesmo tempo, entrega-nos algumas confirmações de suas paixões, as quais nos fornecem pistas sobre ele. Nesse processo dialogal com os seus filmes, aproximamo-nos de alguns fragmentos biográficos reveladores: um deles é o de que Nunes é um devorador apaixonado de literatura, em especial de Hilda Hilst e que o seu caminho temático para a produção cinematográfica se dá pela literatura, pela observação do cotidiano e pela audição do silêncio.

A linguagem do cineasta é a fotografia, e percebemos que Nunes se expressa tanto na explosão de cores do filme *Unicórnio* quanto no preto e branco do filme *Sudoeste*. Em ambos os longas-metragens o silêncio se mostra como um convite para adentrar no pensamento dos personagens, e também para ouvir às sobreposições da atmosfera do cenário da natureza, o vento, a chuva, os pássaros, os grilos, o rio e o som das árvores. Talvez, a marca da narrativa fílmica de Nunes seja a ausência de fala, o que não significa ausência de diálogo. O silêncio cria potência dialógica na narrativa e aumenta a possibilidade de diálogo com uma diversidade poética de elementos cênicos, mas principalmente com as sonoridades que compõem a atmosfera entre o tempo, a narrativa e o pensamento humano. O silêncio que percebemos na narrativa de Nunes é aquele explicado por Kovadloff (2003, p. 9-10), “que não cumpre função de maquiagem e que, como tal, não encontra, nem pode encontrar equivalência na palavra”. Talvez o silêncio presente na narrativa poética de Eduardo Nunes diga mais sobre ele do que a palavra.

Buscamos falar sobre Eduardo Nunes pelos elementos subjetivos que se apresentam em sua arte, e a escolha por esse caminho instiga e nutre o nosso desejo pelo desvelamento em torno do cineasta. Colocamo-nos como curiosos, assim como o garoto João, personagem do filme *Sudoeste*. Um menino inquieto, instigado por descobrir os mistérios que giram em torno de uma solitária cabana que flutua próxima às margens da comunidade de trabalhadores de uma salina, onde ele vive. A cabana é conhecida por ser

habitada por Dona Iraci, personagem interpretada pela atriz Léa Garcia. Uma mulher velha, preta, de poucas palavras e muita sabedoria, considerada por todos como bruxa. A casa flutua na margem, Dona Iraci vive na margem. Mas João observa o que há além das margens. Ele sabe que, além da “bruxa”, há outro habitante da cabana.

Imagem 1 - João espia o interior de uma cabana flutuante



Fonte: Sudoeste (2011)

João não descansa enquanto não descobre o interior da casa flutuante. O garoto apalpa e espia por todos os lados. Até que, por entre os vãos de madeira, o menino curioso percebe uma brecha por onde escorrem longos fios de cabelos. São os fios dos cabelos de Clarice, os fios que tecem a narrativa ao perpassar desde os castanhos de sua juventude aos brancos de sua velhice. Os fios que entrelaçam a relação entre João, Clarice e o tempo.

Em nossa tentativa de narrar Eduardo Nunes, puxamos um fio que nos conduz a sua poética colorida, silenciosa, enigmática, incógnita e sombria. Na cena do filme *Unicórnio*, quando o pai pergunta à filha o que há do outro lado do muro, Nunes nos coloca nessa busca. O que há do outro lado do muro, o que há dentro da cabana, o que há do outro lado da narrativa poética do cineasta em seus registros não realistas. Eduardo Nunes prepara diálogos poéticos cozidos para um banquete, no qual todos são convidados a comer e a beber. Talvez Eduardo siga os passos de Hilda, que afirmou em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo* (1975) que o escritor está sempre falando de si mesmo: “Você pede vida, morte, milagres, mas grande parte do que deseja saber está dentro dos meus textos” (Diniz, 2018, p. 34). Ao assistir às obras de Nunes dialogamos com o que ele nos oferta, o seu espaço de sedução erótica, e entramos em seu jogo de esconder, de revelar e de perguntar. Nesse jogo, eu quase ouço a sua voz: quer saber mais sobre mim? Assista-me. Assim como na narrativa de Eros, há na poética de Nunes uma face oculta e luminosa, que ora se esconde, ora se mostra.

3 POÉTICA DO ERÓTICO

Este capítulo se insere em uma compreensão da narrativa do erotismo a partir da mitologia grega, apoiando-nos em Castello Branco (1984) e Paz (1995) até chegar na da poética do erótico por Silva (2007-2010).

A narrativa do erótico, em sua origem ocidental, envolve a tragédia, a intriga com ingredientes cômicos que compõem as figuras centrais de Eros e Psiquê, escrita por Apuleio (II a.C) no livro *Metamorfoses*, também conhecido como *O asno de Ouro*.

Ao compreender a narrativa pelo olhar de Paz (1995) a alma individualista de Psiquê se transforma progressivamente e se eleva, graças ao amor de Eros, da condição de mortal para a imortalidade divina. Mas há uma face sombria de Eros, “uma divindade cruel, cujas flechas não respeitam nem sua mãe nem o próprio Zeus, e apaixona-se pela mortal Psiquê” (PAZ, 1995, p. 31).

Eros, um deus, apaixona-se por uma jovem que é a personificação da alma, Psiquê. Observo logo de início, que o amor é mútuo e correspondido: nenhum dos dois amantes é um objeto de contemplação para o outro; muito menos são graus na escala de contemplação. Eros ama Psiquê e esta a Eros; por isso, muito prosaicamente, terminam por se casar. (PAZ, 1995, p. 31-32).

Na visão de Paz (1995), Psiquê é castigada por se tornar escrava e não senhora de seu desejo, por isso é condenada a descer ao reino dos mortos (Plutão e Prosérpina). Passado o tempo da expiação da sua consciência, Psiquê encontra novamente a luz, e Eros, antes invisível, manifesta-se para Psiquê.

Eros é uma divindade “que comunica a obscuridade com a luz, a matéria com o espírito, o sexo com a ideia, o aqui com o além” (PAZ, 1995, p.27). Freud, segundo Paz (1995), aponta um caminho de compreensão de Eros como uma presença que é sentida, mas não é vista, ou seja, invisível para a apaixonada Psiquê; da mesma forma que o sol é sentido, mas não pode ser visto na luz do dia, uma vez que o excesso de luz cega o olhar. Esse espectro dual de luz e sombra de Eros “cristaliza-se em uma imagem mil vezes repetida pelos poetas da Antologia grega: a lâmpada acesa na obscuridade da alcova” (PAZ, 1995, p. 27). Verifica-se na narrativa de Eros e Psiquê a presença da transgressão, do castigo e da redenção como elementos constitutivos da concepção ocidental do amor (PAZ, 1995). Há muitas narrativas ocidentais em que as manifestações eróticas são motivos de punição quando vivenciadas de maneira livre por mulheres, como lembra Paz

(1995), no comportamento socialmente reprovável de Emma Bovary, personagem do romance do escritor francês Gustave Flaubert (1821-1880).

De acordo com Castello Branco (1984), há um caráter do fenômeno erótico que não se enquadra em definições concretas.

Definir o erotismo, traduzir e ordenar, de acordo com as leis da lógica e da razão, a linguagem cifrada de Eros, seria caminhar em direção oposta ao desejo, ao impulso erótico, que percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos. (CASTELLO BRANCO, 1984, p.7).

Há diversas expressões humanas circunscritas sob o domínio de Eros. Castello Branco (1984) reflete sobre o trânsito do erotismo camuflado sob diversas faces, principalmente em sociedades de governos totalitários, os quais se articulam fazendo uso de mecanismos de repressão sexual. Em sociedades regidas pelo autoritarismo Eros, se manifesta de maneira cifrada, por meio de signos múltiplos que promovem transgressões, ainda que veladas, na ordem social castradora, circunscrito no misticismo, na expressão artística e no feminino. Eros transgride os controles e leis sociais ao mesmo tempo que a sociedade patriarcal reprime e oprime. O segredo do poder de Eros reside em suas múltiplas facetas, “o erotismo se deriva de impulsos sexuais, mas é capaz de ultrapassá-los e se revelar mesmo em contextos em que é grande a repressão à sexualidade” (CASTELLO BRANCO, 1984, p. 14). Em consonância com a autora, para que não fiquemos na rasura do patriarcado, Eros é contemplado nas diversas formas e manifestações do feminino, apartadas da condição de procriação, transformadas e resignificadas com o tempo e com a cultura. Eros é impulso de vida, e Tântatos, impulso de morte; nessa estreita aliança de morte e vida, viver o erotismo em plenitude é transgredir, subverter e explorar as diversas formas de manifestações de Eros no feminino em resposta à cultura repressora.

Não é por acaso que as sociedades patriarcais são repletas de regras que procuram controlar essa estranha magia das bruxas. O poder do feminino se encontra expresso nos mitos, dos pagãos aos cristãos; a Bíblia traz exemplos inesgotáveis de necessidade de regular, de “proteger” as mulheres e de se proteger contra elas, que, silenciosas e passivas, ameaçam a ordenação durante a menstruação e a gravidez, estados considerados impuros e “impróprios, que as remetem naturalmente à “conexão” erótica. (CASTELLO BRANCO, 1984, p. 14).

De acordo com Flusser (2011), não podemos mais vivenciar o voo dos pássaros como vivenciaram os nossos antepassados, como um desejo impossível. A nossa

realidade de voo ultrapassou o voo do pássaro, mas não ultrapassou o voo do mito, pois a origem do voo dos pássaros está no mito. Em outras palavras, a ressignificação do mito é uma forma de transgressão da narrativa, uma transposição de obstáculos para ver o mundo por novos ângulos. Hoje, voamos, porém, “encapsulados” em aeronaves, mas vivemos, segundo Ricoeur (2019), em articulação com e entre o tempo e a narrativa.

É pela narrativa do mito que podemos ver o que o voo do pássaro significava para os nossos antepassados, “voar como pássaro” é ver o mundo de cima e transpor obstáculos invencíveis. Quando um pássaro voa é muito diferente de estarmos “encapsulados” em uma aeronave, portanto o nosso desejo de voar foi parcialmente realizado, mas impulsionado pelos desejos da ancestralidade em dimensões sonhadas. “Mas ao vivenciarmos o voo como desejo realizável, estamos desmistificando o desejo sem nos libertarmos do mito” (FLUSSER, 2011, p. 49).

O pássaro em voo é mão voadora, mão liberta de corpo, corpo virado mão inteiramente. O movimento da mão é apreensão, compreensão em modificação dos corpos “em profundidade”, isto é, no espaço. O mito do voo é isto: liberdade para apreender, compreender, conceber e modificar em profundidade. (FLUSSER, 2011, p. 47).

No sentido da transformação, verifica-se que a narrativa de Eros é redesenhada pela experiência temporal, transcultural e comunicacional. “Entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural” (RICOEUR, 2019, p.93). O signo de Eros foi aceito, assimilado, devorado e transformado antropofagicamente pela recriação da narrativa articulada com o tempo. “O tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 2019, p. 93).

De acordo com Marcondes Filho (2014, p. 28), “comunicação e alteridade têm a ver, em Levinas, com o rosto e com Eros. O rosto do outro é algo que eu vejo desarmado e o que me faz igualmente me desarmar diante dele”. Neste sentido, nas diversas interfaces possíveis de compreensão do erotismo, este estudo contempla o erótico como uma possibilidade de processo comunicacional antropofágico por meio do poético.

A ligação entre o erotismo e a comunicação levanta indagações acerca da conceituação entre o erótico e o pornográfico. Buscaremos adentrar em ambas as concepções afastados do objetivo de utilizá-las como instrumento de caracterização

moralizante, mas sim mirando em um reconhecimento da autoafirmação de Hilst, em um momento específico de sua vida, como pornógrafa.

Silva (2010) apresenta uma concepção do erotismo para além do fim reprodutivo e ampliado para a potência criativa e poética. O erotismo a que Silva (2010) se refere está relacionado não apenas às relações sexuais, no sentido de apelo sensorial sem fim reprodutivo; a autora vai além e define como comunicação erótica a capacidade de criação e imaginação.

Ao analisar a presença do erótico na poesia de Oswald de Andrade (1890-1954), Silva (2010, p.20) observa que “os elementos eróticos-textuais se verbalizam a partir da paisagem e da cultura latino-americanas, o que resulta em um texto que possui uma luminosidade erótica”, dessa forma, significante e significado se aproximam, formando uma tessitura textual poética – uma “pele palpável da palavra” (SILVA, 2010).

Nos pensamentos capsulares Chalhub afirma que (1993, p.33) “o erótico tem alma, é efeito do sexual”. Capsular é um termo que compõe o tema do livro de ensaios *Poética do Erótico*. “O sexual inquieta para um mais além estético, pois para desvelar é preciso cada vez mais velar, ocultar e sustentar o mistério” (CHALHUB, 1993, p.33). Tanto Silva (2010) quanto Chalhub (1993) contemplam a face luminosa, ao mesmo tempo oculta, misteriosa e dual de Eros.

Na mitologia, Psiquê alcança a continuidade de sua existência após a fusão com a fase luminosa do erótico, mas antes da fusão há um processo de abertura permeado pela (*com*) fusão, o que remete ao princípio “com”, presente na discussão sobre a poesia e a comunicação de Dravet e Castro e Silva (2007). O princípio *com* é pertinente para as discussões presentes em nosso trabalho, entretanto, trata-se de um conceito que vem de um percurso de estudos longo e detalhado, iniciado na Universidade Católica de Brasília, e que, em consideração à sua complexidade, alertamos para o fato de que o presente trabalho não o contempla detalhadamente. Ainda assim, persistimos em uma breve exploração. Dravet e Castro e Silva (2007) propõem uma possibilidade de se pensar a comunicação à luz do princípio *com*, ou seja, a partir do pensamento poético. Os autores partem da problematização platônica presente no livro X de *A República*, um diálogo que discorre em torno da necessidade da poesia para a vida e como explorar metodologicamente a poesia na comunicação. Interessa aos autores o uso da poesia enquanto meio de comunicação, mas também enquanto uma atividade do pensamento.

Na comunicação como atividade perene do homem, a manifestação poética do ser convive intrínseca e permanentemente com a manifestação lógico-técnico-

racional desse mesmo ser. Por que então não atribuir à poesia o seu lugar dentro do pensamento sobre a comunicação? O que impede que, após a longa história das diversas rupturas e do profundo distanciamento entre o modo do conhecimento lógico-racional-científico e o modo poético da apreensão da realidade, iniciemos agora o caminho de volta que religará os saberes desconexos da prosa e da poesia? (DRAVET; CASTRO e SILVA, 2007, p. 3).

Para Dravet e Castro e Silva (2007), a poesia está além da dimensão simbólica, mítica, imaginária, do sonho ou do devaneio, poesia é pensamento, um pensamento-imagem, “que, segundo Roberto Juarroz, foi cindido em dado momento da história em dois universos distintos” (DRAVET; CASTRO e SILVA, 2007, p. 72). O pensamento de Roberto Juarroz (1980, apud DRAVET; CASTRO e SILVA, 2007) é colocado em relevo pelos autores para demonstrar que, em um momento da história da humanidade, há uma separação entre conteúdo do pensamento e o que compreendemos como imagem. Na poesia há imagem, ou imagem do pensamento. É necessário que se una o que uma vez foi apartado, o pensamento da imagem. As atividades do pensar e do sentir não se rompem, ou seja, as duas coisas acontecem de uma só vez. “Por isso, para pensar a comunicação, propomos pensar ao mesmo tempo os mecanismos conhecidos e explicados pela ciência e pensar o que não se explica e que somente o pensamento da poesia pode tornar cognoscível” (DRAVET; CASTRO e SILVA, 2007, p. 72).

“O princípio *com* é, portanto, uma lei (*nomos*), de filiação, um *logos* que reúne, associa, acompanha, uma força completa que desperta, anima e movimenta”. É uma lei que rege conexões e que permite aberturas para novas fusões. “Quanto a mais aberto for à dinâmica o princípio *com* tanto mais ele tende ao risco da destruição quanto à conexão autoprodutora e autorrealizadora” (DRAVET; CASTRO e SILVA, 2007, p. 73). Entretanto, este princípio de abertura é determinado por uma capacidade de risco em torno do que é possível suportar ou se reorganizar. Os autores alertam para o fato de que a comunicação sem a existência do risco tende ao encerramento em função do esgotamento provocado pela reprodução. “O princípio *com* é um princípio de manutenção da religação, e a sua abertura, condição do existir, tal princípio de manutenção é, por sua vez um princípio de troca (conexões fortes e flexíveis) de matéria/energia” (DRAVET; CASTRO e SILVA, 2007, p. 74).

3.1 Erotismo e Pornografia

A perspectiva deste estudo parte de uma premissa dialogal no que se refere ao erotismo e à pornografia. Neste sentido, buscamos nos afastar de caracterizações dicotômicas entre o que pode ser caracterizado como erótico e o que pode ser rotulado como pornografia. Tal distinção, a nosso ver reducionista, tende a corroborar com a construção da narrativa histórica da pornografia pela perspectiva da justiça inglesa do século XIX, a qual condenava como pornográficas as produções ameaçadoras de corromperem os costumes regidos pela moral cristã. Neste sentido, caracterizar parece-nos próximo de rotular. A arte, na Era Vitoriana, deveria ser produzida em concordância com os rígidos valores morais e de repressão. A produção afastada da perspectiva de propagação da catequese era vista como um desequilíbrio à conservação da “decência”, e, portanto, rotulada como pornografia. “Assim, era censurado o que havia de melhor e de mais ‘poderoso’ na arte, como, por exemplo, as obras do escritor irlandês James Joyce” (CASTELLO BRANCO, 1984, p. 17). Sabe-se que o livro *Ulysses* foi publicado entre 1914 e 1921, ou seja, após a Era Vitoriana, a qual se estendeu entre 1837 e 1901, entretanto, o livro foi censurado em diversos países, dentre estes no Reino Unido; ainda que não se entendesse nada da literatura de Joyce, sabia-se que os conteúdos de seus textos deveriam ser evitados por não atenderem aos lastros dos preceitos morais do período do reinado da rainha Vitória (1819-1901).

A escrita em fluxo de James Joyce (1881-1941) foi uma grande referência para Hilda Hilst. Em nossa visita à Casa do Sol, realizada em 2022, a artista plástica Olga Bilenky (1950), amiga de Hilda, moradora da Casa do Sol e atual administradora do Instituto Hilda Hilst, afirmou que *Ulysses* era um livro de cabeceira da escritora. O site do Instituto Hilda Hilst afirma que Hilda leu e releu Joyce diversas vezes. Apesar das influências que se verifica no estilo narrativo entre os dois autores, Hilda ousou falar sobre pornografia enquanto mulher pertencente à América Latina. No contexto histórico e geográfico de Hilda, suas obras assumiram um peso de uma censura violenta, o desprezo do cânone literário pela sua escrita, que, por ser “aberta demais”, foi considerada “hermética demais”, talvez “demais” para uma mulher.

Pouca coisa mudou neste sentido. No século XXI, verifica-se esse passadismo retrógrado moralizante e castrador sob o manto da moral cristalizadora. No Brasil, manifestações de censura ao colocar produções artísticas no alvo de cerceamentos

coletivos conservadores, muitas vezes expressados com ânimos exacerbados, reacendem com intensidade, de diversas formas e em diversos lugares.

Em 2017, a exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, realizada em Porto Alegre no espaço Santander Cultural, foi censurada e fechada sob ameaças. A mostra, sob curadoria de Gaudêncio Fidelis, reunia trabalhos de 85 artistas, pensada assumidamente para discutir questões sobre o corpo, o gênero e identidades. As obras foram alvo de debates fervorosos e ataques virais nas redes sociais, sob o pretexto de atentado à moral e aos bons costumes. Esse episódio é um ínfimo recorte ante a eclosão de tentativas de imposições de padrões moralizadores que ganharam potência a partir da ascendência de perspectivas políticas de extrema direita no Brasil.

Assim, de acordo com Castello Branco (1984, p. 18), “a pornografia é compreendida como qualquer publicação ou exteriorização contrária à moral e aos bons costumes e que explore a sexualidade.”

Segundo Castello Branco (1984), é usual fazer distinções entre o que é pornográfico e o que é erótico, colocando o erotismo em um teor de caráter mais nobre e a pornografia como um produto grosseiro e vulgar. Mas o que está atrelado, corriqueiramente, entre uma e outra distinção são os apelos do sexo sob tais afirmativas ou pretextos: “a pornografia está para o sexo explícito assim como o erotismo está para o sexo implícito” (CASTELLO BRANCO, 1985, p. 19).

Em concordância com a autora, se tomarmos tais distinções como base, ainda que o sexo explícito seja mais explorado comercialmente pela indústria considerada pornográfica, se concebermos preceitos condicionantes, grande parte da produção artística mundial pode ser considerada pornográfica, de forma que qualquer tentativa de distinção sempre poderá esbarrar em discriminações moralistas.

Segundo Castello Branco (1985), a etimologia da palavra pornografia vem do grego *pornos* (prostituta) + *grafo* (escrever), ou seja, escrita acerca do comércio sexual, o que já enfatiza o aspecto comercial das narrativas pornográficas. Há nesse contexto um aspecto que transita entre o sexo que é explícito e o sexo que é vivido em um gozo do silêncio solitário, não compartilhado socialmente.

Assim, o predomínio da narrativa falocêntrica, em que o prazer masculino é colocado como o receptor da experiência orgástica, se constrói em uma desigualdade nas relações como formas de preservação de vivências em que a mulher é colocada no lugar de submissão ao macho autoritário insaciável (CASTELLO BRANCO, 1985). Tais experiências são apartadas e silenciadas para preservação dos costumes, já que

determinadas ousadias são praticadas “fora do lar”, como um pacto de manutenção da família conservadora patriarcal heteronormativa. Dessa forma, verifica-se que a indústria propõe que o objetivo é o prazer atrelado à ideologia que ela veicula. Contraditoriamente, a pornografia proposta em uma dimensão aberta nos espaços públicos culturais, como fenômenos de apreciação e reflexão, é considerada imoral e passa pela reprimenda da censura. Assim, a narrativa do sexo explícito é validada sob a condição de ser experimentada às escondidas, nos recônditos territórios de um silêncio atrelado à ideologia da preservação da moral e dos bons costumes, desde que não se viole a incomunicabilidade de um gozo que reforça o comportamento da solidão.

Todo o “desvario” sexual vivido pelas personagens da pornografia só existe enquanto conduta marginal e ilícita, e serve para manter, ordenar os comportamentos legítimos e recomendáveis. (CASTELLO BRANCO, 1984, p. 27).

Assim, o que a autora problematiza está fora de distinções entre o que é erótico e o que é pornográfico. Em consonância com essas discussões é possível verificar uma apropriação midiática de narrativas ligadas ao comportamento sexual, ao atender à demanda do patriarcado e dos regimes autoritários e ao construir personagens femininas de maneira objetificada.

Desse modo, verifica-se que a pornografia, ao mesmo tempo que é negada e colocada no lugar de silenciamento, por si só é um fenômeno que busca à transgressão, uma vez que está por todo lado. Segundo Bataille (2021, p.87), “não há interdito que não possa ser transgredido. Frequentemente a transgressão é admitida, muitas vezes ela é até prescrita”

Chegamos ao ponto nodal. Se a pornografia não é, uma coisa é clara: sem dúvida ela está. Está nos livros e revistas eróticas, nas pornochanchadas, nos palavrões, nos grafitos dos banheiros, nas ruínas de Pompéia, nos “gracejos” de rua, nos *out-doors* das avenidas, nas cartas de baralho, e nas cabeças das pessoas. Se não dá para defini-la, encontrá-la não é difícil. (MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 2).

A pornografia está na narrativa do sagrado e do profano. Segundo Moraes e Lapeiz (1985), no Antigo Testamento encontram-se descrições que relatam que as prostitutas pertenciam a um grupo reconhecido pela sociedade hebreia. “Um dos casos mais célebres ali relatados é o de Tamar, que, fazendo-se passar por prostituta, seduz o sogro Judá, para vingar-se do marido, Er, que o texto sugere ser homossexual” (MORAES e LAPEIZ, 1985, p. 17). As autoras também lembram que foram as habilidades sexuais de Rahab, a prostitua de Jericó, que salvam toda a sua família de Josué e seu exército.

Já na história da Grécia, segundo Moraes e Lapeiz (1985), encontra-se uma abundância de narrativas de literatura sobre prostituição. As chamadas cortesãs gregas foram as grandes musas inspiradoras de grandes artistas. A Grécia, no ano de 411 a. C., foi palco de estreia da comédia *Lisístrata*, de temática abertamente sexual. Não somente as comédias gregas, mas as tragédias, como *Édipo Rei*, de Sófocles, que tratou da temática do incesto. Possivelmente essa obra prima que inspirou a filosofia e a psicanálise, provavelmente, no contexto moralista brasileiro do século XXI seria tratada não somente como um tabu, mas como afronta à moral e aos bons costumes familiares. Mas, de forma geral, a Grécia clássica tratou com liberdade temas sexuais, na literatura, no teatro, na pintura e na escultura, os quais, hoje, no Brasil se tornaram alvos de repressão por parte da ascensão do bolsonarismo – fenômeno político moralista de extrema-direita que eclodiu no Brasil com a popularidade do presidente Jair Bolsonaro, eleito em 2018. “Também a homossexualidade masculina foi muito elogiada entre os gregos. No *Banquete*, Platão reporta-se a ela como uma forma elevada de amor” (MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 19).

Dos recortes expostos, ainda que mínimos, diante da extensa narrativa histórica pornográfica inscrita na história da humanidade, retomamos para narrativa poética de Hilda Hilst, no sentido de confirmar e legitimar a sua fala, quando a escritora, em 1990, busca um reconhecimento midiático e o faz se autoafirmando como pornógrafa.

O tom de Hilda é de um escárnio, a escritora se diverte ao decidir abandonar o que ela denomina como “literatura séria” e opta por narrar abertamente as “bandalheiras” que a sociedade vivencia no silêncio. Um exemplo disso é o livro da chamada tetralogia obscena: *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), narrativa considerada perturbadora para muitos editores e ilustradores aos quais Hilda enviou originais como proposta de publicação. Muitos se scandalizaram diante da personagem Lori, uma criança de oito anos que relata em um diário aventuras sexuais imaginárias, as quais foram extraídas de anotações que a garota copiou de um livro escrito pelo seu pai, que nunca foi publicado. Lori, no desejo de que seu pai fosse lido, escreve o diário por ele e para ele. Somam-se às escritas do diário audições das experiências que Lori ouve dos adultos que a rodeiam. A partir das narrativas que chegam em seu universo, a personagem Lori cria uma fantasia e escreve um diário como se fosse a sua história real. O choque se dá por se tratar do universo pornográfico narrado pela perspectiva de uma criança e porque Hilda retira a família do território do sagrado. “É dentro do lar, da dinâmica familiar, que Hilda Hilst

insere o pornográfico, questão certamente polêmica no fim do século XX, contaminando domínios sacralizados pelo ideário cristão” (PERGHER, 2021, p. 42).

Entretanto, ainda que concordemos com a observação de Pergher (2021), Hilda, em obras anteriores, já trata da temática da sexualidade infantil, adentrando na pedofilia e na denúncia de abusos cometidos por religiosos com a condescendência familiar, como se lê na prosa *Matamoros* (1980).

Amei de maneira escura porque pertenço à Terra, Matamoros me sei desde menina, nome de luta que com prazer carrego e cuja origem longínqua desconheço, Matamoros talvez porque mato-me a mim mesma desde pequeninha, não sei, toquei os meninos da aldeia, me tocavam, deitava-me nos ramos e era afagada por meninos tantos [...] desde sempre tudo toquei, só assim é que conheço o que vejo, tocava os morangos antes do vermelho [...] (HILST, 2020, p. 368).

A mãe, sem saber lidar com a sexualidade precoce da filha, chamou um homem religioso para que lhe fizesse rezas, porque a menina sofria de um “tocar pegajoso” (HILST, 2020, p. 367). Então, o homem grande amarrou as mãos da menina “para que não empreste sujidade à vossa santidade, a mãe dizia, para que não lhe tire o perfume espelhado da batina” (HILST, 2020,369).

[...] 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. (HILST, 2020, p. 369).

Outro exemplo de prosa hilstiana que envolve uma linguagem pornográfica, misturada a reflexões filosóficas, porém, neste caso, com tonalidades de escárnio e zombaria, é *A Obscena Senhora D* (1982). A personagem Hillé, após a morte do marido, Ehud, passa a dialogar com o falecido, isolando-se da sociedade, em especial da vizinhança, na qual Hillé vomita todo o seu deboche e inconformismo por meio pensamentos (des) organizados. O lugar de onde Hillé fala com o falecido e com a vizinha é onde a personagem escolheu para viver, no recôndito vão da escada de sua casa. Quando Ehud era vivo, ele a inquiria: “Senhora D, é definitivo isso de morar no vão da escada? você está me ouvindo Hillé? Olhe, não quero te aborrecer, mas a resposta não está aí, ouviu?” (HILST, 2020, p. 18). Um vão embaixo de uma escada pode remeter a múltiplos significados que estão na mente do leitor, mas é certo que não se trata de um lugar aberto e público. A narrativa de Hillé apresenta um corpo feminino comprimido, envergado, dobrado, entretanto, barulhento. “E agora vejamos as frases corretas para quando eu abrir

a janela à sociedade da vila: o podre cu de vocês, vossas inimagináveis pestilências, bocas fétidas de escarro e estupidez” (HILST, 2020, p. 34).

A narrativa de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, tal qual outras produções de Hilst, também toca em assuntos proibidos, silenciados, mas que estão presentes na sociedade. Hilda retoma, de maneira mais explícita, a temática da pedofilia presente nas famílias e aproveita a metáfora da organização familiar para tecer críticas ao mercado editorial purista, conservador e burguês. Em entrevista concedida à *Interview*, em 1994, a escritora relata o silêncio absoluto de Caio Graco, editor da *Brasiliense*, na ocasião em que este recebe uma cópia de *O Caderno Rosa de Lori Lamby* e não envia uma devolutiva. Hilda, ao ligar para Graco a fim de saber sobre o porquê do silêncio, o editor responde: “O livro é escabroso” (DINIZ, 2013, p. 167). Na mesma entrevista Hilda relata que também foi recusada pelo ilustrador Wesley Duke Lee.

Diante das recusas relatadas, consideramos pertinente que se registre que Massao Ohno acabou editando o livro e que as ilustrações foram realizadas por Millôr Fernandes, as quais deixaram Hilda bastante satisfeita pela beleza da arte. A pornografia toca em campos, de fato, considerados socialmente escabrosos. Hilda não se choca com a recusa, uma vez que a escrita foi realizada para produzir barulho.

É tudo imaginação dela, chupada dos textos do pai, das conversas entre os pais e os amigos e de filmes pornográficos que eles assistiam. Inclusive é um texto moralista, porque os pais terminam em uma casa de repouso quando leem o caderno da filha – que nem sabia do que estava falando. (DINIZ, 2018, p. 167-168).

Hilda transgredir regras, invade espaços considerados sagrados, e fala o que se cala, como afirmam Moraes e Lapeiz (1985, p. 7): “Topar falar de pornografia é ousar. Ousar invadir o espaço proibido e violar o segredo”.

3.2 O erotismo na concepção de Georges Bataille

Nascemos sós e morremos sós, somos seres descontínuos por natureza. Segundo Bataille (2013), uma das formas que o ser humano encontra para experimentar, ainda que temporariamente, o rompimento com a descontinuidade e com a solidão é o erotismo, uma marca da nossa vida interior. Para o autor, o nascimento é correlativo à morte, neste sentido, o processo de reprodução sexuada é uma passagem da descontinuidade para a continuidade. O desenvolvimento embrionário humano envolve duas células que se fundem e morrem para dar continuidade a uma célula de vida. O espermatozoide e o óvulo

são seres descontínuos que se unem em consequência de uma continuidade para formar um novo ser a partir da morte.

Para Bataille (2013), as reflexões em torno do erotismo não se afastam da biologia e não podem ser apartadas da história das religiões e nem da história do trabalho. Não raro, o trabalho é atrelado à busca de uma satisfação pessoal. O gozo pode vir de uma atividade profissional que confere prazer, potência e realização humana. Entretanto, o trabalho foi concebido na história como uma forma de tortura. A origem da palavra vem do latim *tripalium*, um instrumento de tortura romano; posteriormente o termo derivou para o espanhol *trabajo*. Na antiga cultura grega, o trabalho era voltado para as pessoas de uma classe social inferior, o tempo livre era privilégio dos intelectuais, nobres e religiosos, estes aproveitavam o ócio para aprimoramento do intelecto. A partir do século XVI, o ócio passa a ser condenado, e o trabalho, a representar a dignidade humana, a promover sentimentos de utilidade do homem. É comum fazer perguntas a uma criança sobre o que ela deseja ser quando crescer. O Ser é o trabalho. O homem é o que ele significa enquanto instrumento de utilidade para a sociedade. O trabalho passa a fazer parte da construção identitária do homem, com a acepção de que dignifica o homem. Um homem sem trabalho não tem dignidade, e passa a ser uma coisa sem utilidade na organização social do capital. O trabalho subordina o instante-já do homem em função de um resultado futuro.

Com o corpo organizado em uma lógica do trabalho, o homem passa a dizer não aos impulsos da satisfação imediata da natureza; a energia dispendida em uma relação sexual é controlada, diferindo o homem dos animais. O animal busca a satisfação imediata de suas necessidades, ainda que precise recorrer, instintivamente, ao uso da violência.

O mundo do trabalho constrói o interdito, necessário para uma organização humana civilizada, mas a transgressão do interdito gera fascínio. Há uma dialética, e muitas vezes um litígio entre a transgressão e o interdito. Em outras palavras, Bataille (2013) diz que a sociedade vive, inconscientemente, sob um modo de clivagem: sem ideia de sua própria perversão. “As duas partes em litígio têm o seu quinhão: a pulsão tem direito à satisfação, a realidade recebe o respeito que lhe é devido” (BATAILLE, 2013, p. 20).

Bataille faz menção à obra *O Prazer do Texto*, de Roland Barthes (1972-1973), em que Barthes coloca luz às concepções de Bataille – o texto como gozo, como objeto de desejo, como o texto que o leitor lê e desejaria ter escrito. A escritura é o *Kama Sutra*. “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova

existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu kama-sutra, desta ciência, só há um tratado: a própria escritura” (BARTHES, 2019, p.11).

O texto é um objeto fetiche e esse fetiche me deseja. O texto me escolheu, através de toda uma disposição de telas invisíveis, de chicanas seletivas: o vocabulário, as referências, a legibilidade, etc.; e, perdido no meio do texto (não atrás dele ao modo de um deus de maquinaria) há sempre o outro, o autor. Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, as opiniões tinham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa: mas no texto, de uma certa maneira, eu desejo o autor: tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha (salvo no “tagarelar”). (BARTHES, 1987, p.46.).

Em consonância com Barthes, “é justamente pelo conceito de significância que o texto se torna erótico, uma vez que a significância é o sentido, ou seja, este é produzido sensualmente” (BATAILLE, 2013, p. 21).

Nas trocas referenciais entre Bataille e Barthes, a filosofia do budismo zen incorporada nas escrituras de Barthes (1970), na obra *O Império dos Signos*, há uma desconstrução de assertividades dogmáticas correspondente a paradigmas da linguística estrutural, ou seja, uma dicotomia entre certo e errado. Há um termo, caro a Lacan, que é a radiofonia interior, um fenômeno que se expressa a todo momento em nós, de maneira ininterrupta, até mesmo no sono, é o momento da suspensão da linguagem, uma quebra da recitação interior atingida por uma efusão de pensamentos, o pensamento do pensamento.

Para Bataille (2013), o erotismo é aquilo que se opõe ao útil e tem um sentido que não pode ser atingido por uma abordagem científica, mas como uma experiência ligada à vida e à morte, que tem como escopo a paixão e a contemplação poética.

A poesia, assim como o erotismo, rompe com estruturas fechadas do ser humano, uma vez que pode ser intensamente sentida, mas nem sempre sabemos nos comunicar poética e eroticamente, por isso ela torna mais sensível a ideia de continuidade que Bataille enfatiza. A poesia conduz à indistinção dos objetos, “poesia é a eternidade, é mar partido como sol” (BATAILLE, 2013, p. 48). O autor cita o poema de Arthur Rimbaud. Seria contraditório, ao que se busca nestas reflexões, uma tradução literal do poema *Eternity*. Mas é uma poesia que fala da eternidade que foi encontrada, que o mar se foi com o sol. Fala de uma alma em sentinela, em sussurros nas noites vazias e em dias de chamas. Impulsos comuns, humanos e libertadores.

Na paixão dos amantes, há um sentido de uma violência, de dor, de perturbação e desordem. Ainda que se trate de uma paixão feliz, a paixão é um sentimento que violenta os corações, que se compara ao seu contrário, ao gozo da felicidade. A essência é a busca da substituição da solidão, em outras palavras, pelo rompimento da descontinuidade para um maravilhoso estado de continuidade permanente, calma, sensível e um sentimento de segurança. Mas só se chega ao apaziguamento após os sussurros das noites vazias e dos dias em chamas, como na poesia de Rimbaud. Na paixão, o que está em jogo é a fúria violenta, o rompimento da descontinuidade pelo encontro de dois seres descontínuos. Há no efeito da paixão a busca pelo impossível, a con(fusão), uma morte de dois corpos que buscam se transmutar em um só. Nesta confusão há o engajamento do sofrimento, uma vez que a fusão contínua e permanente é impossível de se alcançar. Deseja-se a posse, uma violação da individualidade descontínua da natureza humana germinada em um fenômeno de intensa significação do ser amado. O erotismo dos corpos envolve uma violação do outro na busca por atingir, explorar e dominar o seu âmago em busca do prazer; quanto maior a violação, maior o erotismo. Há uma preocupação de assegurar a sobrevivência da descontinuidade, assegurando a continuidade do ser. “Se o amante não pode possuir o ser amado, pensa às vezes em matá-lo: muitas vezes preferiria matá-lo a perdê-lo. Deseja em outros casos sua própria morte” (BATAILLE, 2013, p. 43).

Bataille (2013) conduz para a compreensão de movimentos que perpassam da continuidade humana para a descontinuidade, e vice-versa. A constatação de que somos seres descontínuos leva-nos à compreensão de que os indivíduos morrem isoladamente. A morte é uma aventura inexplicável, complexa e paradoxal ao homem, e por uma diversidade de motivos que se relacionam ao mistério, pertencente ao campo do sagrado e do místico, evoca a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos tão mal o reconhecimento da perecibilidade, que temos o desejo angustiado de uma duração. Somos obcecados por uma continuidade que nos religa ao outro, ainda que, entre um ser e outro exista um abismo profundo, uma descontinuidade.

Ao dedicar seus estudos em torno da santidade, do erotismo e da solidão, Bataille (2013) desenvolve o seu pensamento desconstruindo expectativas equivocadas em torno do erotismo. Ele parte do princípio de que o erotismo deixa o homem na solidão. É matéria em torno da qual é difícil de se falar por razões convencionais e, portanto, não levada a público, mas mantida no lugar do segredo, de maneira que a experiência erótica nos impõe um silêncio. “No conjunto de nossa experiência, ela permanece essencialmente

apartada da comunicação normal das emoções. Trata-se de um assunto interdito” (BATAILLE, 2013, p. 278).

3.3 O erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado, na concepção de Georges Bataille

Bataille (2013) conceitua que há três tipos de erotismo: o erotismo do corpo, o erotismo do coração e o erotismo sagrado. Em suas conclusões, o autor não considera o problema do erotismo se pensado de maneira apartada dos outros problemas da vida. Se a recepção de sua obra foi realizada neste sentido, talvez o texto não tenha alcançado o leitor.

O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu Kama Sutra (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura). (BARTHES, 2019, p. 11).

O autor instiga a um cotejo entre a emoção da santidade e a emoção do erotismo, na medida em que, uma nos aproxima dos outros homens, e a outra nos aparta, conduzindo-nos à solidão. No pensamento de Bataille (2013), o ser humano busca, na relação com o divino, uma afirmação de sua existência por meio do processo de fusão com o sagrado. Este fenômeno é considerado erótico, à medida em que, no transbordamento de si, há uma continuidade promovida por uma centelha divina que se conecta ao sujeito no momento do êxtase místico.

O erotismo é um dos elementos que nos difere dos animais. Ao considerar que a sexualidade humana é limitada por interditos, o domínio do erotismo é a transgressão desses interditos, “o desejo do erotismo é do desejo que triunfa sobre o interdito” (BATAILLE, 2013, p. 282) – de maneira que a experiência erótica, ao contrário da experiência da santidade, nos obriga ao silêncio. Por este motivo, a passagem do erotismo à santidade é a passagem do maldito para o bendito, colocando o homem em uma – Felix Culpa! – uma “Felix Culpa”!. No lugar da santidade, o santo vive como se morresse a fim de encontrar a vida eterna.

Há, neste devir, o desdobramento para um tipo de nostalgia, a qual determina que em todos os homens há três formas de erotismo, “a saber, o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e, enfim, o erotismo sagrado” (BATAILLE, 2013, p. 39).

O erotismo dos corações pode se desenvolver entre uma afeição recíproca entre amantes, entretanto, de maneira desvinculada do erotismo dos corpos. Geralmente se

instalam em um apaziguamento, após o estado do sofrimento gerado pela paixão, como uma felicidade calma.

No erotismo sagrado há a continuidade do ser que se revela em ritos solenes nas experiências religiosas que envolvem o sacrifício, cujo fim é a profunda transformação do ser cuja existência é descontínua. A ideia da morte reconduz o ser no caminho da continuidade de sua existência infinita, que pertence à esfera sagrada e desejada. Há que se morrer para viver na vida eterna. Há, em diversos ritos, o ato de morte de um ser, de imolação e devoração de sua carne, ainda que simbolicamente. “É geralmente próprio ao sacrifício fazer concordar a vida e a morte, dar à morte o jorro da vida, à vida o peso da morte, a vertigem e a abertura da morte” (BATAILLE, 2013, p. 115).

A morte é a continuidade, portanto, o signo de vida que se constrói na abertura para o ilimitado. No ocidente, o erotismo sagrado se confunde com a busca, exatamente, com o amor por Deus, mas o Oriente procede de uma forma similar sem colocar em jogo a representação de um Deus, no mesmo sentido a figura de Teresa de Ávila atravessa, misteriosamente, o inconsciente coletivo da cultura ocidental.

Teresa de Cepeda y Ahumada nasceu em 1515, na província de Ávila, na Espanha. Conhecida como Teresa D'Ávila, foi uma monja carmelita da igreja católica, posteriormente canonizada, a qual experimentou uma devoção tamanha que a levava a uma forma de contato com Deus inebriada por um êxtase profundo, que a conduzia a uma união perfeita com o sagrado.

Em sua autobiografia, Tereza D'Ávilla narra suas experiências desse contato direto com Deus em uma prosa que mistura um romance e teologia mística. Era uma mulher de altos letramentos para a sua época, autodidata. Segundo Frei Betto (2010), Teresa retirou a figura de Deus do centro do universo para colocá-lo no cerne de sua alma. Era considerada uma “Feminista *avant la lettre*”, pois incomodou autoridades eclesiásticas patriarcais, a ponto de o papa da Espanha, Dom Felipe Segá, em 1578, denunciá-la à Inquisição como mulher inquieta, errante, desobediente e contumaz – Teresa D'Ávila esteve muito próxima de ser julgada por heresia e condenada por bruxaria, devido ao teor de seus escritos, por serem considerados mais distantes de uma fundamentação teológica e próximos de sensações orgânicas de suas relações de intimidade espiritual com Deus, um desnudamento sem pudor. Para a monja carmelita, Deus deixou de ser um conceito teológico à luz de liturgias e escritos cristãos, para se tornar uma narradora de experiências vividas com intensa paixão amorosa, questionável

pelo cânone religioso. No lugar de julgador de pecados, Deus se torna um ser de infinita misericórdia, e a morte deixa de ser um enigma e se torna plenitude.

Teresa é considerada uma escritora mística, para aqueles que rejeitam a existência de uma experiência erótica que envolve um transe, um gozo sagrado, não-profano, vivido entre Deus e o homem. Muitas de suas experiências foram tomadas ora como fantasiosas, ora como diabólicas. Teresa D'Ávila narra a sua comunicação íntima e particular com Deus como um gozo, quando sua alma, em completa união com Deus, sai do corpo como uma fogueira ardendo em chamas.

Acontecia-me nessa representação que fazia de me pôr ao lado de Cristo de que falei, e também algumas vezes, lendo, vir inesperadamente um sentimento da presença de Deus que de maneira nenhuma eu podia duvidar de que ele estivesse dentro de mim ou eu mergulhada nele. Isso não era como uma visão. Creio que se chama de “Teologia Mística”. (SANTA TERESA ÁVILA, 2010, p. 267).

Em sua narrativa autobiográfica *Livro da Vida*, Teresa de Ávila narra a visão de um belo anjo, com rosto aceso, que transpassa seu coração com um arpão de ouro. A experiência mística que ela narra, ao mesmo tempo que faz sua carne doer, é tão excessivamente suave que a faz entrar um gozo, elevada por um transe espiritual, de maneira em que seu corpo arde como fogo:

Quis o Senhor que eu visse aqui algumas vezes essa visão: via um anjo junto de mim do lado esquerdo em forma corporal, o que não costumo ver, a não ser por maravilha. [...]. Esta visão quis o Senhor que eu visse assim: não era grande, mas pequeno, muito bonito, o rosto todo aceso que parecia dos anjos muito elevados que parecem que se abrasam inteiros. [...]. Via em suas mãos um dardo de ouro grande e no final da ponta me parecia haver um pouco de fogo. Ele parecia enfiá-lo algumas vezes em meu coração e chegava às entranhas. Ao tirá-lo me parecia que as levava consigo e me deixava toda abrasada em grande amor de Deus. Era tão grande a dor que me fazia dar aqueles gemidos, e tão excessiva suavidade que põe em mim essa enorme dor que não há como desejar que se tire nem se contenta a alma com menos do que Deus. Não é uma dor corporal, mas espiritual, ainda que não deixe o corpo de participar em alguma coisa e até bastante. É um corte tão suave que se passa entre a alma e Deus que suplico eu a sua bondade que a dê a experimentar a quem pensar que eu minto. (D'ÁVILA, 2010, p. 267).

Elucidamos, novamente, que, para Bataille (2013), erotismo e santidade não se constituem em fenômenos da mesma natureza, mas que ambas as experiências possuem uma intensidade extrema. “Quando falo de santidade, falo da vida que a presença em nós de uma realidade sagrada determina, de uma realidade que pode nos transtornar até o limite” (BATAILLE, 2013, p.27). A configuração sagrada do erotismo foi uma razão de

punição por parte da Igreja. “Ela queimou as bruxas e deixou as baixas prostitutas viverem, mas afirmou a decadência da prostituição, servindo-se dela para sublimar o caráter do pecado” (BATAILLE, 2013, p. 162).

É profícuo lembrar que o caráter sagrado do erotismo não se reduz aos limites do cristianismo. Os templos da Índia são repletos de figuras eróticas talhadas em pedra, de maneira que o erotismo se dá pelas vias de divindades externas ou também por representações do divino que imanam no interior de cada ser humano. Assim, a experiência do êxtase pode ser puramente interior. O objeto sagrado não está, necessariamente, personificado em uma figura que vem de fora.

Para Bataille (2013), o ser humano busca, na relação com o divino, uma afirmação de sua existência por meio do processo de fusão com o sagrado. Este fenômeno é considerado erótico, à medida em que, no transbordamento de si, há uma continuidade promovida por uma centelha divina que se conecta ao sujeito no momento do êxtase místico.

O que difere a atividade sexual humana da atividade animal é que na esfera humana há o interdito, a transgressão que se organiza pela atividade laboriosa e da doutrina cristã. O caráter de transgressão está associado ao pecado. Na maioria das vezes, o casamento está distanciado do erotismo, uma vez que o matrimônio se molda em atividade lícita. Há um imperativo doutrinário que determina que o ato da carne não se consumará, a não ser pelo casamento. Na esfera cristã o casamento se constitui por um sacramento da igreja, neste sentido, o mundo sagrado é uma negação ao mundo profano, mas também é determinado por aquilo que nega, a transgressão. Ocorre uma ambiguidade primeira de uma redução cristã do sagrado ao seu aspecto benigno, em outras palavras, o rechaço cristão do sagrado maldito ao domínio profano.

No sacrifício cristão, as responsabilidades do sacrifício não estão na vontade do fiel. O fiel só contribui para o sacrifício da cruz na medida de suas faltas, de seus pecados. Por isso, a unidade da esfera sagrada é rompida [...] o cristianismo rechaçou a impureza. Rechaçou a culpabilidade, sem a qual o sagrado não é concebível, já que só a violação do interdito lhe dá acesso. (BATAILLE, 2013, 145).

O cristianismo, ao definir, à sua maneira, os limites do mundo sagrado, relegando o sagrado impuro ao mundo profano, denunciou, claramente, o caráter fundamental do pecado, a transgressão. O diabo, ao ser cassado do mundo, torna-se o anjo ou o deus da transgressão, da insubmissão e da revolta. Ocorreu, então, que o diabo não se tornou profano, mas o guardião do caráter sagrado da transgressão que surgiu sob uma

significação sobrenatural. “Só a transgressão possuía, apesar de um caráter perigoso, o poder de abrir um acesso ao mundo sagrado” (BATAILLE, 2013, 147). No passado, à mulher não era concedido o direito à escolha do marido, o casamento era uma estrutura institucional moldada ao convencionalismo, de maneira que o erotismo atuou para conservação da família, muitas vezes constituída por mulheres, rejeitadas da vida familiar, e relegadas a um casamento arranjado e precário. Ao mesmo tempo se afirmavam as exigências de uma conservação. O cristianismo fundou um paradoxo:

O acesso ao sagrado é o Mal; ao mesmo tempo o Mal é profano. Mas o fato de estar no Mal e de ser livre, de estar livremente no Mal (já que o mundo profano escapa às restrições do sagrado) foi não apenas a condenação, mas também a recompensa do culpado. (BATAILLE, 2013, p. 151).

É importante dizer que o Mal é a transgressão condenada pelos interditos religiosos – o Mal é a significação do pecado.

3.4 A Transgressão para o Erotismo

A Transgressão não opera como negação do que não pode ser dito, mas como uma superação do que é negado. A dificuldade que há em se falar em torno do que está socialmente interditado é falta de lógica que reside no próprio interdito. “Não há interdito que não possa ser transgredido. Obedecemos ao interdito “Não Matarás” como necessário para organização da vida social. Entretanto, se a emoção se coloca como “positiva” a sociedade cria regras para a violação da própria regra. O interdito do assassinato não se opera em situações de guerra, muito embora, deve-se tornar inteligível e universal que, fora a situação de guerra, um homem matar outro homem leva o transgressor à condenação. Portanto, a guerra é reconhecida como uma violência positivada, licenciada e positivamente codificada. Para Bataille (2013, p. 88), “a guerra é uma violência organizada”, cometida por seres capazes de razão e que colocam a sabedoria a favor da violência.

Parece absurda tal propositura, mas “o interdito está aí para ser violado” (BATAILLE, 2013, p. 88). Há um impacto da emoção negativa; obedecemos às regras interditadas e as violamos se a emoção é positiva. A transgressão do interdito está tão sujeita às regras quanto o interdito, se não se trata de liberdade, se o fosse, a transgressão perderia o sentido.

O interdito e a transgressão correspondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão. O interdito, o tabu, só em certo sentido se opõe ao divino, mas o divino é o aspecto fascinante do interdito: é o interdito transfigurado. Quais os interditos violados por Hilda e Nunes em termos de produção do erotismo e da própria linguagem e da poesia? Isso aparece adiante? Se sim, vale a pena sinalizar. Se não, é preciso achar um gancho e colocar... ainda que não aprofunde em função do tempo.

De fato, o imperativo da vida humana é o trabalho e este é o problema que se coloca como urgente na vida das pessoas. Enquanto animal erótico, o homem é para si mesmo um problema. “O erotismo é em nós a parte problemática. O especialista nunca está à altura do erotismo” (BATAILLE, 2013, p. 299), exceto se quisermos vivenciar a experiência do erotismo sagrado a que os místicos experimentam, o problema do erotismo dos corpos e do coração é universal e abre ao homem o ápice do espírito humano, pela sua condição de exuberância e potência. Deste problema o homem não pode se esquivar sem levantar uma interrogação filosófica sobre si. Desta maneira, o erotismo não pode ser reduzido a um aspecto ínfimo ou menor da vida, por se tratar de um conjunto de dados que nos colocam no jogo do mundo. E, de fato, se o homem não se lançar a interrogações, ainda que não seja interrogado e nem responda a interrogatórios, ele não se esquivava da existência do problema, portanto, a interrogação é sempre presente.

3.5 O silêncio como signo erótico

Eduardo Nunes se distancia da pretensão de uma tradução fiel, concreta e completa de Hilda Hilst. A palavra existe para esconder o que o silêncio narra. Por aí se vê que o silenciamento é a chave que Nunes utilizou para traduzir o fluxo de pensamento existente na literatura hilstiana. O silêncio é o mote que estabelece com o leitor possibilidades de criação de um jogo interpretativo que move o pensar nos hiatos que separam o verbal do inverbalizável.

O diretor propõe em seu filme dar bem mais que dois ou três golpes de enxada, ao buscar adentrar em suas funduras. Nunes matou doçuras e se agarrou às paredes rugosas do poço de Hilda em uma narrativa conduzida pelo silêncio que funciona junto com a palavra. Neste sentido, conduzidos pelas reflexões de Kovadloff (2003), este silêncio na narrativa trata do silenciado e do silêncio que não encontra equivalência na palavra, que não pode ser designado; o silêncio que nos interessa nutre e é nutrido pelo poético.

Porém existe, além do mais, outro silêncio. Um segundo silêncio. É aquele ao qual chega o poema: o silêncio onde ele desemboca. Trata-se, neste caso, de um silêncio que o poema ajuda a preservar como presença. É o silêncio que, sem dúvida, o nutre, e que ao mesmo tempo ele próprio alenta e promove. (KOVADLOFF, 2003, p. 24).

Para Kovadloff (2003), o silêncio possui uma função ativa, que não se limita aos recursos de uma lógica à qual usualmente recorreremos, mas que se insere em uma modalidade de epifania. “É graças, portanto, à sua intensa função reveladora que proponho chamar esta modalidade do silêncio de silêncio da epifania” (KOVADLOFF, 2003, p. 25). Neste sentido, o silêncio da epifania possui uma trama de significados complexos, indizíveis, mas que pode se insinuar em palavras, como na poesia, quando os sentidos, a entrega, seja do autor seja do leitor, alcança o seu ápice. “Então eu me calo. Mas calo como quem coroa, e não como quem claudica. Esse silêncio é o fruto da palavra plena, filha de seu desdobramento extremo, da conquista apaixonada de seu esgotamento” (KOVADLOFF, 2003, p. 26).

Talvez, próximo de uma compreensão do silêncio como epifania, Paz (1976), em seu texto *Os Signos em Rotação*, compreende que a palavra abriga o silêncio, espaços em branco que representam o silêncio tornam-se escrituras por dizer algo que os signos não dizem. “O poeta torna palavra tudo o que toca, sem excluir o silêncio e os brancos do texto” (PAZ, 1976, p. 120). Na dispersão de fragmentos o poema é um espaço sobre o qual se projeta um punhado de signos de forma que a imaginação poética transcende a página de um livro. “A imaginação poética não é invenção, mas descoberta da presença” (PAZ, 1976, p. 102). Ainda de acordo com Paz (1976, p.102), “a poesia nasce no silêncio e no balbuciamiento, no não poder dizer, mas aspira irresistivelmente à recuperação da linguagem como uma realidade total”. É pelo jorro de palavras em sentidos desorganizados que Hilda coloca o silêncio em evidência, ao tratar de assuntos perturbadores, principalmente no que diz respeito à experiência erótica; a escritora diz o indizível, o impossível de ser dito ordenadamente. “Por favor, tudo isso tem sentido, tem sentido tudo o que aparentemente não tem sentido, tem sentido também o que realmente não tem sentido” (HILST, 2020, p. 30).

Reconheçamos, porém, que costuma ser escassa a nossa aptidão para suportar o silêncio proposto pelo poema – quer dizer, o silêncio gerado pelo contato com o real incógnito. Nossa tolerância nesse sentido é pouca. E é por isso que o silêncio a que se chega através do poema costuma ser rapidamente transfigurado – o correto seria dizer reduzido – nesse outro silêncio o da

ocusão, no qual a sensibilidade habitava antes que a inspiração fizesse sua erupção. (KOVADLOFF, 2003, p. 34).

Dos textos de Hilda Hilst emergem percepções, reflexões e incômodos em relação a tabus, a assuntos negados e silenciados. Hilda, julgada como hermética, foi uma escritora brasileira que trouxe à tona questões sensíveis, silenciadas, difíceis de serem comunicadas. Por este motivo, posicionamo-nos em diálogo, porém, em oposição, às críticas a um possível hermetismo de sua escrita. A partir da presente constatação, é profícuo pensar sobre o que é hermético, o texto, o receptor ou o contexto? Temas como a velhice, a morte, a pedofilia, a iniciação sexual precoce, a solidão, a loucura, a briga e a conciliação com Deus, os conflitos interiores e tantas outras questões cristalizadas na zona de silêncio foram retiradas do cânone literário pelos “senhores editores burgueses” (HILST, 2018, p.142).

O que será? É uma zona de silêncio onde tudo que ali está, está acomodado; é um lugar onde cada coisa só poderia estar ali, onde cada coisa é plena, perfeita, não há choques, não há mais nenhuma vontade de expandir-se, existe apenas um núcleo pulsando em silêncio e uma grande lucidez diversa daquela que pensamos, uma lucidez de perfeitíssimo entendimento, não, não é isso, é uma lucidez cristalizada. É isso: cristalizada. (HILST, 2020, p. 114).

Nunes realiza um processo de devoração e digestão desses interditos presentes no universo hilstiano e os ressignifica em uma narrativa fílmica conduzida pelo silêncio. Este pode ser compreendido de diversas formas, em diferentes contextos: o consentimento de quem cala; o pacto de quem se omite; o ressoar nas entrelinhas de uma fala; a manifestação da alma de quem diz: “estou sem palavras”. O silêncio é o código de tradução do inverbalizável. Para Cañizal (2005, p. 2), “o silêncio é um código tão importante que qualquer outro código de que nos servimos para falar”. Ainda que muitos teóricos privilegiem estudos de comunicação inseridos em atos de fala e de imagem, há sempre um não-dito implícito em atos de fala, da mesma forma que há enunciados orais que emergem do campo do silenciamento, fazendo com que o silêncio fale no lugar das palavras. “Quando dizemos que há silêncio nas palavras, estamos dizendo que elas são atravessadas de silêncio: elas produzem silêncio; o silêncio ‘fala’ por elas; elas silenciam” (ORLANDI, 2007, p.14).

Há sempre um implícito enunciado oral que se esconde no silêncio sinestésico predominante nas cenas do filme *Unicórnio*. O silêncio narra e funciona como um convite ao leitor para uma possibilidade de imersão comunicacional extralinguística com as

imagens. Não há uma convenção de decodificação de signos que determina como o leitor deve ler a narrativa fílmica. O convite é para uma possibilidade de suscitação de incertezas e dúvidas diante do narrado, que não pode ser literalmente traduzido, mas, sim, sentido, percebido e intuído. Hilda revela em sua escrita que o silêncio foi uma de suas necessidades em seu processo criativo. Entretanto, trata-se de um silêncio necessário para a energia criativa da imaginação e verbalização do que estava nela silenciado.

Ou então: você não sabe que eu preciso de solidão e de silêncio, que eu tenho muitas coisas dentro de mim, mas que essas coisas também precisam de solidão e de silêncio para virem à tona, você não vê que é inútil você ficar tocando meu corpo, que é inútil, que eu tenho vontade de ter asas, que o meu fogo é para outra coisa, meu Deus, para outra coisa, meu deus, um outro fogo. (HILST,2018 p. 111).

O processo comunicacional, se acontecer, entra no território livre do simbólico do espectador. “O homem está irremediavelmente constituído pelo simbólico” (ORLANDI, 2007, p. 30). Por isso a narrativa de Nunes pode ser objeto de infinitas leituras capazes de propiciar um jogo narrativo entre o eu e outro. O outro que é a obra, e os outros que moram nas fugas, nas dispersões do inconsciente ainda não elaborado. Eduardo Nunes, ao traduzir fragmentos de vida e obra de Hilda Hilst, recria a palavra e a transforma em sensações, fazendo poesia com imagem e silêncio entrecortado por diálogos.

3.6 Eros como comunicação sensível: um diálogo erótico entre Marcondes Filho e Silva

Compreendemos o processo comunicacional por Marcondes-Filho (2014), que defende que a comunicação nem sempre acontece. Para que a comunicação aconteça é preciso que ocorra o que o autor chama de “temporalidade metapórica” (2014, p.9), uma vez que a transformação acontece na alteridade “eu só posso entrar numa relação de comunicação com outro na medida em que eu me abrio de meu fechamento, de meu solipsismo” (MARCONDES FILHO, 2014, p.11). Neste sentido, abarcar a narrativa biográfica na concepção do processo comunicacional implica em compreender que na comunicação não há sujeito-objeto, “há uma brecha escancarada entre um e outro, na qual ambos se desfazem” (MARCONDES FILHO, 2014, p.161). Há uma experiência de abrir-se para ouvir o sujeito de pesquisa falar e, neste processo, ambos se transformam.

A comunicação irá acontecer exatamente quando damos alguma importância a algo que vemos, ouvimos, percebemos do ambiente externo, ou seja, quando efetivamente fazemos uma seleção, quando triamos algo com que queremos nos envolver, seja conscientemente, seja por algum recurso de captura que nos faça voltar à coisa mesmo sem intenção. Afinal, tudo no mundo (homens, animais, objeto, cenas) emite sinais; alguns, o fazem de maneira deliberada, para chamar a atenção, e, de fato, não são apenas afecções, são efetivas percepções. O que fazemos com elas é exatamente a pergunta de todo o processo comunicacional. (MARCONDES FILHO, 2014, p.167).

Buscar o desnudamento das complexidades do outro e com o outro é um ato de se colocar em diálogo e abertura para um acontecimento comunicacional, conceito cunhado por Marcondes Filho (2018) e um dos pilares do seu pensamento. “Um acontecimento eu enfrento de forma desarmada. Há um perigo embutido, uma travessia a ser realizada” (MARCONDES FILHO, 2014, p. 68). Nessa travessia no outro, estamos expostos à alteridade.

Ao entender a comunicação como um processo, inserimo-nos na perspectiva de Marcondes Filho (2018) pelo viés de Silva (2018). Ambos os autores se ocupam em pensar a comunicação sensível; Silva pelas vias do poético, e ambos em como a energia de uma obra de arte pode ter a força de nos arrebatara, de nos violentar e de nos retirar da alienação e da indiferença.

A partir deste saber comunicacional talvez possamos compreender que Hilda Hilst, ao utilizar-se de brechas e de fissuras, produz uma comunicação erótica e poética. Na imaginação, o que de fato existe são as coisas que estão no mundo exterior em comunhão com o mundo das ideias. As coisas do mundo são efêmeras e o que, de fato, persiste no mundo é a criação, a transformação, o que fazemos das coisas. “As coisas não existem. O que existe é a ideia melancólica e suave que fazemos das coisas” (HILST, 2017, p.55). O que fazemos das coisas e com as coisas do mundo, a forma como transformamos narrativas de vida em arte ou como se transcria uma arte em outra arte.

Marcondes Filho (2016), em diálogo com Bataille (1897-1962) na obra *Teorias da Comunicação, hoje*, afirma que a comunicação é sensação de êxtase. “A comunicação para Bataille, é algo bastante especial” (MARCONDES FILHO, 2016, p. 35) – está associada ao conceito antigo do latim *communicare* (tornar comum) e de aproximação de experiências mais antigas das religiões pré-cristãs. Na visão de Bataille pelo olhar de Marcondes Filho (2016), a comunicação pode acontecer por meio de experiências com ou sem palavras.

Ela aproxima-se de uma experiência mais ou menos mística, sem palavras, comum a duas pessoas, como por exemplo, na sinergia dos corpos em

cerimônias de sacrifício tribal, no riso coletivo e também no erotismo, em que as pessoas “se perdem”. (MARCONDES FILHO, 2016, p. 35).

Marcondes Filho (2014) toma como pressuposto que os indivíduos se constituem em seu agir social precedido pelo “Outro”. Esse “Outro” é formado por pessoas, por ambientes, por cenários, por objetos, por produtos culturais” (MARCONDES FILHO, 2014, p. 18). Neste sentido, o “Outro” se opera como matéria prima, partindo da hipótese de que somente o *alter* permite o desdobramento do ego.

Para que a comunicação se efetive é necessário que se realize um trabalho de esvaziamento do ego que caminha para uma abertura à alteridade. Com aporte em Coelho Jr. e Figueiredo (2004), autores que se apoiaram em Emmanuel Levinas (1906-1995), Marcondes Filho (2014) não aparta o sofrimento presente nesse processo de desdobramento do ego para o alter. Ao quebrar as nossas defesas e revisar os nossos procedimentos há um processo que envolve dor e sofrimento. “Isso, concluem os autores, faz que se instale uma intersubjetividade traumática” (MARCONDES FILHO, 2014, p. 19). Assim, a redução do solipsismo e do ego autocentrado, fechado em si mesmo, se dá por meio do choque, que Levinas, segundo Marcondes Filho (2014), chama de trauma. O trauma se dá quando nos conscientizamos da nossa responsabilidade social de romper com o solipsismo, com a indiferença diante do outro, com o viver autocentrado e adentramos na infelicidade do outro. “Sendo indiferente, eu seria, então, o cúmplice da morte do outro” (MARCONDES FILHO, 2014, p. 16).

Para Marcondes Filho (2014), em Levinas, a comunicação está relacionada com a alteridade, com o rosto do “Outro” e, portanto, com o rosto de Eros. Como categoria central em Levinas este rosto não pode se confundido com o rosto empírico, estético, plástico, mas sim um rosto que se vê como face humana. O rosto é algo a ser desvendado e desvelado como uma epifania.

Isso quer dizer, um rosto fala por si, expõe diante de nós a existência humana, nos deixa sem palavras. Ele não é uma fala, um relato, um discurso sobre um ferimento, ele é o próprio ferimento aberto, exposto, cratera da interioridade. (MARCONDES FILHO, 2014, p. 28).

Cientes de que grande parte do pensamento relacionado ao erótico em Silva (2010) está imbricado na poética de Oswald de Andrade, no qual a escritora trata da questão da linguagem, neste capítulo adentraremos em uma sua comunicação erótica em diálogo com o processo comunicacional poético, aberto, poroso, dialógico e transformador com Marcondes Filho. Neste ato poético de desvendar a face recôndita de Eros, somos instigados a evocar os elementos erotizantes revelados pela autora, pelo olhar que Silva

coloca na personagem Maria Rocambola, com o objetivo de ressaltar o aspecto erótico do riso. “Tudo é redundante a fim de ressaltar as características da personagem. Talvez esteja aqui uma possibilidade para a apreensão cristã contra o riso, já que ele nos faz corpo e natureza” (SILVA, 2010, p. 114). “O caso mais simples ocorre quando quem ri vê na pessoa, antes de mais nada, seu ser físico, ou seja, no sentido literal do termo, seu corpo”. (PROPP, 1992, p. 45, apud SILVA, 2010, p. 114).

Em suas análises em torno da presença da comunicação erótica em Oswald de Andrade, Silva (2010) salienta o riso como uma característica humana, essencialmente importante e que foi condenada na Idade Média pela igreja católica. Com apoio em Propp (1992) a autora aponta para o caráter subversivo do riso. “O riso é o reencontro da nossa eroticidade: rir é expressar o prazer” (SILVA, 2010, p. 113).

Maria Rocambola é, portanto, um corpo que ri e nos faz rir, apresentando o nosso eu-selvagem, aquele eu negado, reprimido, mascarado pelo civilismo de boas maneiras e pouco prazer. Rir é perder o controle, é, também, não se deixar controlar por outrem, algo pouco interessante em uma sociedade em que controlar alguém torna-se sinônimo de poder. (SILVA, 2010, p. 114).

De acordo com Bataille (2021, p. 288), o sacrifício cristão nos redime da culpa, retomamos a expressão já dita anteriormente a *Felix culpa*, ou seja, uma culpa feliz que dá pela remissão dos pecados, do que não deveria ter acontecido. Ao relacionar o riso com a culpa, relembro um pensamento popular, o qual conto em primeira pessoa. Quando eu era pequena, criada em um lar cristão, em momentos de muitas gargalhadas sempre ouvia de minha mãe, uma mulher religiosa: “cuidado, quem muito ri em um dia, no dia seguinte chora”. Para Bataille (2021), a experiência do riso no âmbito do sagrado é um gozo interdito e transgressor e a transgressão, qualquer que seja, é definitivamente condenável. “O domínio do erotismo está fadado sem escapatória à astúcia. O objeto que provoca o movimento de Eros se dá sempre por algo diferente do que realmente é” (BATAILLE, 2021, p. 297).

Silva e Silva (2018) realizam uma triangulação entre arte, comunicação e cultura a partir da comunicação de que Marcondes Filho nos fala, além da linguagem, além do signo e além da significação ao construir sentidos únicos, inesperados, irrepetíveis e imprevisíveis. “Para Marcondes Filho, este é um traço de relevância da comunicação, alterar as coisas, de transformá-las, de não permitir que se mantenham como antes” (SILVA e SILVA, 2018, p. 13). Partindo desse pressuposto, os autores reconhecem a possibilidade de se pensar a arte como um eficaz meio de comunicação, pelo fato de que a arte extrapola os limites da linguagem e vai além da significação. “A arte, como

linguagem polissêmica, centrada na experiência, afirmamos, pode ser, portanto, um metáforo para se entender o incorpóreo da comunicação” (SILVA; SILVA, 2018, p. 17).

Ao estabelecer uma relação entre comunicação e arte, encontra-se um processo erótico, ao compreender o corpo como um lugar de sentidos em que o poético se manifesta. “E o corpo está além da linguagem estruturada em uma língua, está além dos códigos do próprio corpo, atrelado ao sentir, ao perceber, ao experimentar, ao festejar” (PICHIGUELLI; SILVA, 2017, p.7).

Parece-nos correto afirmar, portanto, que o poético consiste em um processo erótico, que visa proporcionar uma experiência para o corpo, com todos os seus sentidos, oferecendo formas orgânicas, imagens, materialidades que, mais do que representar, incorporam marcas qualitativas daquilo que representam, a ponto de criar novas possibilidades sensíveis de percepção, em uma comunicação analógica. O poético busca “sensibilizar-sensorializar” o receptor, propondo um jogo: de esconder, explicitar e transgredir. (PICHIGUELLI; SILVA, 2017, p.8).

Quando Pichigueli e Silva (2017) propõem uma reflexão entre a comunicação e a experiência religiosa, acrescentamos, com aporte em Bataille (2021), o traço de Eros na experiência riso, que não fica apartado da condição do sagrado na vivência do *religare* como experiência poética e erótica.

A comunicação como acontecimento comunicacional guarda, portanto, em comum com o sagrado e o poético, a produção de vínculos, o afeto – no sentido daquilo que nos afeta – e a possibilidade de transcendência, por meio de uma conexão – o *religare* –, princípio comum tanto ao acontecimento comunicacional quanto à poesia e à religiosidade. O corpo, lugar da experiência com o sagrado, é também o espaço do acontecimento comunicacional, que precisa ir além do verbal, passando pelo sensível, e da experiência poética, erótica, por acionar os sentidos para proporcionar uma experiência. (PICHIGUELLI; SILVA, 2017, p.15).

Ao retomar a imagem do riso expressada na experiência mística e erótica registrada na escultura de Gian Lorenzo Bernini (1647-1652) na captura do êxtase de Santa Teresa, colocamos em diálogo o erotismo e o misticismo a partir de um excerto do poema de Adélia Prado (2019):

Como um tumor maduro a poesia pulsa dolorosa, anunciando a paixão: “O crux ave, *spes* única O *passiones tempore*.” Jesus tem um par de nádegas! Mais que Javé na montanha esta revelação me prostra. Ó mistério, mistério, suspenso no madeiro o corpo humano de Deus. É próprio do sexo o ar que nos faunos velhos surpreendo, em crianças supostamente pervertidas e a que chamam dissoluto. Nisto consiste o crime, em fotografar uma mulher gozando e dizer: eis a face do pecado.

Imagem 2 - Escultura Êxtase de Santa Teresa



Fonte: <http://thiagof-amorim.blogspot.com/2012/12/o-extase-de-santa-teresa.html>

Neste diálogo entre autores que tratam do erotismo a partir do processo comunicacional de Marcondes Filho, consideramos profícua a consideração aberta e não conclusiva de Bataille (2021, p. 299), que se insere na compreensão de que “o especialista nunca está à altura do erotismo”. Para o autor, o momento erótico está situado no ápice do espírito humano que só se revela em sua totalidade no movimento da transgressão.

4 A ANTROPOFAGIA NO PROCESSO CRIATIVO DE EDUARDO NUNES

Neste capítulo procuramos compreender o processo de criação de Eduardo Nunes na produção do filme *Unicórnio* sob a luz do conceito de antropofagia, ao observar a comunicação erótica e poética que o cineasta utiliza como forma de diálogo com o universo hilstiano.

Eduardo Nunes realiza, por meio do filme *Unicórnio* (2018), um diálogo devorador, digestivo e transformador em torno da vida e da obra de Hilda Hilst. Um exemplo é a presença dos diálogos filosóficos entre a personagem da menina Maria com seu pai, inseridos em um ambiente de azulejos brancos, paredes altas, os quais remetem a um ambiente claustrofóbico em oposição ao ambiente bucólico que predomina na narrativa. Verificamos que os diálogos presentes no filme são recriações de fragmentos biográficos de Hilst.

A figura paterna é presente constantemente na poética hilstiana, conduzida pela imagem do pai, que passou parte de sua vida em um hospital psiquiátrico. Dessa maneira, Nunes realiza uma junção entre elementos de narrativa de vida e da narrativa poética e cria uma outra narrativa por meio da linguagem do cinema. Não se trata, portanto, de uma tradução literal da vida e da obra da escritora, mas sim de um processo transgressor, não-linear e sem compromisso do que possa ser caracterizado como um filme biográfico, mas sim como fragmentos, compreendendo-se comunicação como um acontecimento com Hilda Hilst, na perspectiva de Marcondes Filho.

Com base em Silva e Pichigueli (2020), verificamos que Nunes aplica o uso da antropofagia em seu método de criação. Para pensar a antropofagia como uma possibilidade de método, as autoras propõem relações comunicacionais e poéticas a partir da metáfora cunhada por Oswald de Andrade, no *Manifesto Antropófago* (1928).

Nele, o poeta realiza um diagnóstico e um prognóstico da cultura brasileira, propondo a digestão crítica das diferenças, por meio de um processo de ingestão, digestão e transformação das culturas. (SILVA e PICHIGUELLI, 2020, p.147).

Baseados na perspectiva da antropofagia, compreendemos que o cineasta promoveu uma imersão dialogal com Hilda Hilst, recriando-a, ao devorar e digerir a sua literatura e uma diversidade de elementos pertencentes ao universo que a circundou.

Alinhada à perspectiva de Silva (2007) em torno do método antropofágico, compreendemos o processo de Eduardo Nunes como uma comunhão sîgnica com o universo da escritora, o qual é possível de ser percebido como um ritual de comunicação antropofágica. “Devorar o outro, literal ou metaforicamente, é um exercício pleno de comunhão” (SILVA, 2007, p. 90). Ao compreender Eduardo Nunes como um antropófago, partimos da perspectiva de Pichigueli e Silva:

Por isso, entendemos o antropófago, ainda, como o artista que promove diálogos ao estabelecer-se distante das instâncias de poder, o que embora possa parecer apolítico como nos ensina Lotman (1999, p. 140), é justamente, posição política, já que para ele o valor do diálogo, para o afloramento de transformações culturais, está entre partes que não se interseccionam semioticamente (...) (SILVA e PICHIGUELLI, 2020, p. 150).

Isso não significa dizer que Nunes criou uma outra Hilda Hilst para apresentar ao público por um olhar descolado da realidade da autora. Ao contrário, o cineasta propôs um processo comunicacional como uma possibilidade de diálogo, recriação e comunhão poética, utilizando-se de elementos consagrados e sagrados à Hilda Hilst. Nunes recria o significante do texto de partida de Hilst, desvelando o percurso de sua função poética, e o redesenha na linguagem cinematográfica, com uso de recursos de explosão de imagens; luz e sombras; cores, sons e sentidos.

Se a comunhão poética se realiza deveras, quero dizer, se o poema ainda guarda intactos ou seus poderes de revelação e se o leitor penetra efetivamente em seu âmbito elétrico, produz uma recriação. Como toda recriação, o poema do leitor não é o exato duplo do escrito do poeta. Mas se não é idêntico quanto ao isto e ao aquilo, é idêntico quanto o próprio ato da criação: o leitor recria o instante e cria-se a si mesmo. (PAZ, 1976, p. 57).

Verificamos que Eduardo Nunes, apesar de citar as obras *Unicórnio* e *Matamoros* como ponto de partida inspiracional para a produção cinematográfica, em entrevista ao blog do Instituto Hilda Hilst, afirma que “conhecer bem a autora foi requisito fundamental para entrar no *set* de filmagem” (Instituto Hilda Hilst, s/d). Por este motivo, membros da equipe eram constantemente presenteados com livros da escritora. Para o cineasta, o mergulho no fluxo de palavra de Hilst, em verso, prosa e dramaturgia, foi o que tornou possível a recriação de linguagens.

Neste sentido, verifica-se o ato de criação promovido por Nunes por meio de recriações poéticas de uma diversidade de elementos, os quais passaram por um processo de ingestão, digestão e de transformação em um novo texto. Como exemplo, a enorme

figueira secular plantada na Casa do Sol, a qual foi considerada um elemento sagrado e poético para a escritora.

Assim como Hilda Hilst, Eduardo Nunes não refuta o conflito. Na superfície, o mote da narrativa de *Unicórnio* é o embate entre mãe e filha. Porém, ao fatiar as camadas de elementos narrativos, o filme desvela as perturbações, as contradições, as desorganizações e as fragilidades humanas. Hilda Hilst, tanto em vida quanto em sua obra, nunca fugiu das complexidades do humano. A autora assinalou a sua perplexidade com o mercado editorial com a produção do livro *O Caderno Rosa de Lori Lamby* – a obra foi a sua vingança antropófaga contra os editores que ela chamava de burgueses.

Em movimento contrário, é necessário que o historiador – que aqui queremos assemelhar a um artista-antropófago – saiba realizar citações do passado, a partir do presente, não estabelecendo relações de continuidade, mas arrancando o passado de seu contexto, para, assim, não o recordar, mas o rememorar, ou seja: ressignificá-lo, atualizando tanto o “ocorrido” como o “agora”; o que implica, por sua vez, em uma articulação histórica. (SILVA e PICHIGUELLI, 2020, p. 149).

Na antropofagia o inimigo é devorado para ser ressignificado, mas ele também se deixa devorar em busca de uma ressignificação. A vingança guerreira dos povos tupinambá exprimia, de acordo com Viveiros de Castros (1992, p. 50), “constância e inconstância, abertura e teimosia eram duas faces de uma mesma verdade: a indispensabilidade dos outros”. É curioso pensar nessa inconstância e contradição na fala de Hilst, ao mesmo tempo em que ela afirma o seu desprezo pelo mercado editorial e que não pensa em seus leitores, sua escrita é para e em função desses. Em uma revisão da narrativa de Hilda, verifica-se que o mercado editorial e a imprensa, de certa forma, renderam-se à escritora. Se um dos seus grandes incômodos – o de não ser ler lida – moveu a sua produção a ponto de produzir uma literatura vingativa, provocadora, escandalizadora para os preceitos “da moral e dos bons costumes”, Hilda, por meio do escárnio e de suas falas transgressoras, provocou a balbúrdia, o barulho, o estardalhaço, a ira, o riso e o escândalo, satisfazendo, assim, o seu gozo. Sabe-se que a tetralogia pornográfica foi uma estratégia de *marketing* articulada pela escritora e que Hilda morreu, em 2004, com o seu nome projetado midiaticamente.

A projeção midiática pode ser observada nas várias entrevistas para veículos de comunicação nacionais e internacionais, alguns presentes neste estudo e, a maioria, no conjunto organizado por Diniz (2018); em suas obras publicadas e nas importantes premiações que a escritora reuniu. Entre os prêmios recebidos, destacam-se o PEN Clube de São Paulo para *Sete Cantos do Poeta para um Anjo*, em 1962; o Grande Prêmio da

Crítica pelo Conjunto da Obra, concedido pela APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte), em 1981; Hilda ganhou o prêmio Jabuti pela obra *Rútilo Nada*, em 1994; recebeu o Moinho Santista pelo conjunto de sua produção poética, em 2002. No ano 2000, Hilda pode gozar do interesse de uma grande editora em publicar sua obra completa e fechou contrato com a Editora Globo. Na análise de Alcir Pécora, organizador dos escritos de Hilda dentro da editora, “a edição da Globo foi fundamental para primeiro reunir o conjunto da obra e, claro, expandir enormemente a possibilidade de acesso aos livros, até então restritos a pequenas edições artesanais e de pouca distribuição” (INSTITUTO HILDA HILST, s/d). Em 2018, a escritora foi homenageada na Flip (Festa Literária de Paraty), inserida em um debate em torno de escritores excluídos em detrimento de escritores considerados canônicos. De acordo com Meireles (2018), a Flip sempre colocou no altar escritores consagrados, e na homenagem à Hilda, a Festa Literária deu um passo à frente na conservação das celebrações dos “medalhões literários”. Não é nosso objetivo classificar a literatura de Hilda como marginal ou maldita, mas, certamente, sua escrita, oriunda de um caráter transgressor, em uma análise mais específica, aproxima-se de alguns desses aspectos. Segundo Shcolnik (2014), nas estratégias de maldição para haver profanação é preciso que antes haja uma consagração; em seus estudos, a autora pesquisa acerca das aparições de Hilda Hilst nos meios de comunicação, reforçando, lucidamente, a sua imagem como escritora maldita, ou seja, Hilda não foi uma “vítima do descaso midiático”, mas sim uma provocadora lúcida, erudita e sarcástica. Em entrevista ao jornal *Folha de S.Paulo* (1999) Hilda é questionada sobre um possível desejo de ter nascido em outra época, ao que a escritora responde:

Não sei. Acho que eu nasci no país errado. Ou no planeta errado. Mas eu tive uma vida muito feliz nesse sentido de independência. Sempre tive dinheiro. A minha mãe tinha uma vida excelente. E eu nunca me reprimi. Agora, eu fui chamada de puta umas vezes pelas meninas grã-finas. Eu podia ser conceituada como grã-fina também, pela minha classe social, mas minhas amigas me perguntavam: por que você faz sempre a prostituta? (DINIZ, 2018, p. 186).

Ao falar de questões transgressoras e interditas pelo senso comum conservador, a autora é colocada em um lugar de margem, mas é preciso reconhecer, assim como outras autoras bastantes publicadas em seu período, a sua posição de mulher branca, rica, publicada logo no início de sua produção literária e que teve acesso à leitura de grandes autores e a espaços intelectuais de privilégios, os quais moldaram a sua formação intelectual. O *Jornal Nicolau* (1993) diz que “na juventude Hilda era mais festejada pela sua beleza do que pela profundidade quase insuportável de seus versos. Sempre detestou

‘panelinhas’, ignora o poder dos lobbies literários” (DINIZ, 2018, p. 147). Não podemos negar a condição de privilégio de Hilda no que diz respeito ao contexto socioeconômico em que ela nasceu e estava inserida. Mas, como mulher, Hilda usou as palavras como ato de liberdade de suas ideias latentes e complexas. Ao mesmo tempo que reclama por não ser lida, Hilda teimava, como um ato de rebeldia, pela escrita de temas espinhosos, aos quais, até hoje, a sociedade amaldiçoa, nega e se distancia. Hilda, enquanto mulher, realizou um enfrentamento como afirmação de sua liberdade para escrever em torno do erotismo, da pornografia, da morte e da loucura. A pergunta que fica em aberto, e que talvez nunca seja respondida, é: Hilda foi publicada, recebeu premiações pela sua produção, mas será que realizou o seu desejo de ser lida? Ser publicada é ser lida?

A narrativa do filme *Unicórnio* finaliza com Maria envenenando a sua mãe – o desejo e a vingança associados ao desejo de querer ser o inimigo, de devorar o que este tem a lhe ofertar, há um processo de devoração e honra na relação entre mãe e filha. Não é possível afirmar que Hilda honre o espetáculo da indústria midiática, mas sempre desejou ser lida. Em suas palavras ao *Jornal Nicolau*: “Não quero ser eu um espetáculo, eu quero que me leiam” (DINIZ, 2018, p. 147).

Ao compreendermos o método de Nunes como antropofágico, valemo-nos do olhar de Silva e Pichiguelli (2020) para justificar o papel de Nunes como um artista-antropófago. O processo devorador, digestório e transformador de elementos pertencentes ao universo hilstiano recriado para a linguagem cinematográfica trata, essencialmente, do trânsito entre línguas, linguagens, tempos, espaços, objetos, que compreendemos como um processo antropofágico. E, também, da postulação do conceito de poeta-antropófago que se constrói em torno da recriação poética. A recriação de uma narrativa poética para outra não é uma versão fiel ao conteúdo do original, mas sim um tensionamento entre os limites das linguagens (e conseqüentemente das visões de mundo) como agente transformador das culturas envolvidas no processo.

Neste sentido, consideramos a pertinência de se pensar no processo de produção de Eduardo Nunes como método antropofágico, pois se trata de uma metodologia criativa, por auxiliar na transformação tanto dos materiais encontrados na cultura quanto por oferecer caminhos para propostas artísticas (CASTRO e SILVA, 2022, p.7).

Eduardo Nunes não entrega uma obra biográfica, o diretor vai além em sua devoração erótica, cria possibilidades diversas de leituras por meio do diálogo, em uma mistura de elementos de narrativa de vida com o ficcional, moldado em dimensões absurdas, como a passagem mítica do *Unicórnio* como um enunciador da morte. No filme

de Nunes, Maria adora a sua mãe, tanto que a devora. Os significados não se encerram, não pertencem à Hilda e nem a Eduardo Nunes. O diretor deixa para o espectador um aceno para devoração em comunhão de um banquete ritualístico. E a tarefa de procurar Hilda Hilst em sua literatura, nos bosques da narrativa fílmica e nas reconstruções dos signos, “no complexo processo de comunicação no qual o receptor é peça fundamental e convidado a participar com todos os seus sentidos” (SILVA, 2007, p.14).

Ao utilizar a Antropofagia como método, observamos como Nunes “transpofagizou” a narrativa real e ficcional. A experiência humana narrada por Hilst em entrevistas e o que é narrado na ficção é material de percepção e adentramento em profundidades diversas. A partir do uso de diversos elementos, Nunes materializa a possibilidade de um método antropofágico concebido por um percurso aberto, poroso e imprevisível. O filme recria a mesma relação espaço/tempo de *Matamoros* e redesenha o ambiente bucólico e atemporal, entrecortado inversamente pela atmosfera gélida do hospital psiquiátrico, onde vive o pai de Maria. Esse deslocamento paralelístico de ambientes recria a realidade de vida da autora, um narrar de si transposto de elementos literários e das entrevistas. O silêncio, ao mesmo tempo que recria o ambiente campestre da Casa do Sol, cria a comunicação erótica entre o criador de cabras, a mãe e as fantasias de Maria.

4.1 Antropofagia

Sabe-se, como rememoram Castro e Silva e Silva (2022), que a narrativa histórica dos tupinambás, tribos indígenas que viviam no Brasil desde o início da colonização portuguesa no século XVI, é tecida “por uma característica peculiar: a antropofagia” (CASTRO e SILVA; SILVA 2022, p. 10), um complexo ritual indígena de guerra que envolve a ingestão da carne do inimigo movida pela incorporação do outro.

Vieira Filho (2019) aponta para o ensaio de Castro (1992) “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem” o qual apresenta uma reflexão, à luz da antropologia, em torno dos costumes dos Tupinambá, dentre eles, a vingança e o canibalismo, criticados pelos jesuítas em suas tentativas de catequização.

Castro (1992) verifica a existência de um processo de alteridade presente nos rituais indígenas a partir de uma cumplicidade entre nativos e captos. O ideal era que um inimigo Tupinambá se transformasse em um outro ser semelhante a um Tupinambá, ao transformar o prisioneiro à sua imagem. “Os cativos deviam dançar, comer e beber

com seus captosres” (Castro, 1992, p.45). Muitas vezes, o inimigo capturado era obrigado pelos captosres a ir à guerra e a receber uma mulher da tribo com uma forma de se socializar e experimentar a convivência com o outro. A antropologia canibal era preparada por uma antropofagia dialógica, uma solene logomaquia a opor os protagonistas do drama ritual da execução. Este diálogo era o ponto culminante do rito (CASTRO, 1992, p.46).

A devoração do inimigo não acontecia por piedade, mas como forma de vingança e honra. A motivação ritualística dos Tupinambá se dava pelo desejo de estarem certos de que o outro “que iriam matar e comer fosse integralmente determinado como um homem, que entendesse e desejasse o que estava acontecendo consigo” (CASTRO, 1992, p. 45). Dessa forma, de acordo com Castro (1992), o sentido da vingança não se constituía como uma demonstração de agressividade banal ou patológica dos Tupinambá, mas havia um sentido ampliado de construção de memória em uma dialética entre honra e ofensa – “morrer em mãos alheias era uma honra para o guerreiro, mas um insulto à honra de seu grupo, que impunha resposta equivalente” (CASTRO,1992, p. 46).

Como mostrado por Viveiros de Castro, a leitura de relatos do momento da execução revela um entrecruzamento dos papéis do cativo e de seus captosres, o “sair de si” de que nos fala o antropólogo. Nessa relação, ambos, o algoz e a vítima, deixam o seu eu afetar e ser afetado pelo outro, no que poderíamos chamar de entrega à alteridade. (VIEIRA-FILHO,2019, p.81).

Neste sentido, o exercício de alteridade se dá na compreensão do ritual de devoração do inimigo na perspectiva do Tupinambá e afastada de uma “lógica catequizadora” dos povos ocidentais. A metáfora/conceito de antropofagia consiste na prática de um “sair de si em um deslocamento perspectivista, para que, ao retornar, consiga-se ver o outro em si” (VIEIRA-FILHO, 2019,82).

Este estudo contempla a compreensão da poética antropofágica como base reflexiva de trocas culturais a partir das proposituras metafóricas de Oswald de Andrade (1890-1954) declaradas no Manifesto Antropófago (1928) pelo viés de Silva (2007). A autora assinala a importância de se compreender Oswald de Andrade como um poeta pertencente ao Movimento Modernista, iniciado em 1922, mas também como um pensador da cultura brasileira; “Oswald de Andrade, através da Antropofagia, assimilou os processos de produção literária europeus e, digerindo-os e transformando-os, criou um terceiro elemento” (SILVA, 2007, p. 48), tomando os movimentos de vanguardas europeias como “culturas alienígenas” (SILVA, 2007, p.48), colocadas em relação

dialógica com a cultura em que estava inserido, revendo a sua própria formação, ou seja, colocando-se em autocrítica e assumindo a tradição cultural brasileira em uma perspectiva decolonial, “na qual percebe a necessidade de se superar a tradição imposta pelo europeu e, de incorporar a cultura do índio e do negro” (CASTRO E SILVA, 2022, p. 5).

Assim como os antropófagos devoravam o inimigo valoroso, a fim de incorporar as suas qualidades, a poética antropofágica prevê, além da ingestão do alheio, a desierarquização dos lugares hegemônicos da cultura, uma descolonização que não se contrapõe ao colonizador de forma rígida, mas em alteridade, para assimilar valores que devem ser criticamente retrabalhados. (SILVA, 2019-2020, p.157).

Nessa perspectiva, de acordo com Silva (2019-2020), a poética antropofágica oswaldiana coloca as influências culturais indígenas e de matrizes africanas valorizadas e em diálogo com a cultura europeia. Assim, a cultura do europeu não será negada e nem supervalorizada, mas posta em uma concepção crítica. Nesse sentido, “ocorre um processo de ebulição crítica, no qual, não sem conflito, as distintas formas de cultura se misturam em um mesmo caldeirão” (SILVA, 2019-2020, p.157).

Silva (2007) demonstra que Oswald de Andrade, enquanto um pensador, realizou “uma espécie de diagnóstico e prognóstico da realidade brasileira” (SILVA, 2007, p.51) propondo possibilidades para se pensar, contemporaneamente, no que a autora define como uma comunicação antropofágica, ou seja, a partir das bases e dos conceitos teóricos da antropofagia, em uma perspectiva de alteridade, de um sair de si, prevendo devorações, misturas e transformações entre culturas, sob uma ótica poética.

A concepção da poética antropofágica de Oswald de Andrade, segundo Silva (2007), prevê a diferença em uma perspectiva da alteridade ao aceitar o que é do outro, assimilar e produzir uma transformação.

Em Oswald de Andrade, devorar o outro é um exercício erótico, promovido por meio de uma concepção poética de entendimento da nossa realidade cultural, da produção artística como fruto da realidade e da utópica transformação do indivíduo por meio da integração entre a arte, a cultura e seu modo de vida. (SILVA, 2007, p.63).

Acreditamos, pela concepção de Silva (2007), que a comunicação concebida por uma tessitura erótica e poética congrega, polissemicamente, uma diversidade de fontes artísticas e culturais. O exercício da assimilação e compreensão da realidade cultural do outro “é um possível remédio para os males modernos: o ódio, a intolerância, a frustração, a neurose” (SILVA, 2007, p. 63). Diante desses sintomas tão latentes no mundo, em

especial nos tempos atuais da realidade brasileira, em que se verificam tentativas de apagamentos e de silenciamentos das diferenças, de construções identitárias pela intolerância. A comunicação erótica, ainda dormente e incompreendida, pode se constituir em possibilidade agregadora de assimilação de diferenças.

A troca, a devoração do sagrado do outro e a abertura para que o outro nos devore, traduz-se em uma operação metodológica, a qual observamos no processo criativo de Eduardo Nunes. É uma escolha por um ritual de comunicação antropofágica pela narrativa do filme *Unicórnio*, lugar em que ficção e realidade se misturam e se transformam. Como assinala Silva (2012), o poético pode ser compreendido como um caminho complexo, uma linguagem inovadora, de múltiplos sentidos e camadas. O diretor promove lembranças da historicidade biográfica de Hilda Hilst em diálogo com as suas produções, com o seu lugar de morada, e a transcriba em uma perspectiva que se coaduna à cosmovisão da autora. Ou seja, um processo de investigação aberto a múltiplas porosidades. Nosso propósito consiste em demonstrar que a metodologia antropofágica ajuda a compor o processo de transcrição de Hilda Hilst por Eduardo Nunes.

Isto posto, o processo de recriação de Nunes emprega fragmentos biográficos de Hilda Hilst e entrega outro processo fragmentado. Dessa forma, o diretor, ao escolher pela não produção de um produto midiático acabado, mas por um processo comunicacional que não se finda, encontra uma possibilidade hibridizada de se ler Hilda. O produto responde, já o processo coloca o leitor no jogo narrativo de estado de pergunta. Percebemos, no processo de transcrição de Nunes, que o filme se constrói a partir de uma mistura de olhares. Hilst foi transcrita por Nunes a partir de diversos textos hibridizados.

O uso do método antropofágico é realizado como um percurso aberto, poroso. Verificamos no filme *Unicórnio* possibilidades de encontros, desencontros, comunhões e devorações de pedaços possíveis entre o *corpus* de pesquisa, o sujeito-pesquisador e o poeta-tradutor, nas linhas e entrelinhas, nos ditos e não-ditos de Hilda Hilst. Vida e obra são tecidas no filme por um emaranhado de teias caóticas de representações.

Nunes, ao transcriber Hilda, entrou em um exercício de comunhão com uma diversidade de elementos e “transpofagizou” a forma. Todavia, é importante ressaltar que, a medida do nosso atrevimento é a mesma do cuidado. A nossa responsabilidade aumenta a tal ponto de nos preocuparmos, salientando novamente, com uma perspectiva da ética na observação do processo realizado pelo cineasta. “Nossa dimensão ética supõe,

também, nossa necessidade de um agir pessoal. Nada do que fazemos pode ser lido como neutro ou indiferente ao destino dos outros” (MARCONDES FILHO, 2014, p. 23).

O que pretendemos é compreender o filme *Unicórnio* como resultado de uma pesquisa antropofágica resultante não somente de uma tradução dos contos *O Unicórnio* e *Matamoros*, nossa hipótese inicial. O filme *Unicórnio* é composto de múltiplas inscrições de Hilda Hilst, ao constatar no filme pistas deixadas de operações mentais, comportamentais e verbais da escritora.

A ideia de um processo ou método antropofágico usado por Nunes pareceu-nos coerente dada a pluralidade e complexidade poética que Hilda escolheu para se inscrever no mundo, com a mesma visão sem fórmula que Oswald de Andrade (1976, p.2) expressa na poesia Pau-Brasil “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres”. Verificamos por Diniz (2018) que para Hilda o ato de escrever é dionisíaco, faz-se com uma entrega total, com uma embriaguez que tira o escritor de si mesmo, “somente aí então nós fazemos nosso caminho dentro do outro e sofremos o percurso alheio, por pura intuição mágica” (DINIZ, 2018, p. 32).

Em Oswald de Andrade a diferença é, antropofagicamente aceita, assimilada e transformada. Em Oswald de Andrade, devorar o outro é um exercício erótico, promovido por meio de uma concepção poética de entendimento da nossa realidade cultural, da produção artística como fruto da realidade e da utópica transformação do indivíduo por meio da integração entre a cultura, a arte e seu modo de vida. (SILVA, 2007, p. 63.

Este percurso alheio no outro é o caminho do antropófago que verificamos no processo do cineasta; a assimilação do outro como um exercício de devoração erótica de Hilda, transformando os signos do que foi semeado, plantado e cultivado pela escritora, em linguagem cinematográfica – integração entre modo de vida, cultura e arte.

4.2 Processo Comunicacional nos recortes cênicos de *Unicórnio*

A partir de leituras das cenas do filme *Unicórnio*, consideramos pertinente formular hipóteses em torno de como o cineasta Eduardo Nunes realiza um processo comunicacional, poético e erótico com a vida e obra de Hilda e produz uma recriação midiática como um “passeio através da sensualidade sônica e dos elementos erotizantes” (SILVA, 2010, p. 40) que compõem a narrativa de vida e obra da escritora. Como forma de demonstrar o processo antropofágico de Nunes, realizamos um cotejo entre as imagens

do filme e os fragmentos de vida e obra de Hilda, que deu por meio de um processo comunicacional de observação das cenas e buscando relações com a narrativa poética de Hilda e com as entrevistas. O processo de observação foi retomado diversas vezes. O oposto também se deu; ao ler as obras de Hilda, percebemos determinados fragmentos textuais presentes na recriação cênica do diretor. Assim, retomamos ao registro da nossa percepção de que Eduardo Nunes extrapola para narrativa fílmica as suas impressões em torno do conjunto da obra, como um devorador, e recria a poética escrita para além dos contos *O Unicórnio* e *Matamoros*. Nunes recria uma narrativa midiática por meio de elementos os quais, para melhor explicitação, apresentaremos divididos nas seguintes categorias: 4.2.1 A Loucura: relação de Hilda Hilst com o pai; 4.2.2 A fala da mãe e a fala do poço; 4.2.3 A Figueira; 4.2.4 A suculência do fruto proibido; 4.2.5 As mãos; 4.2.6 O unicórnio e a morte.

4.2.1 A loucura: relação de Hilda Hilst com o pai

No filme, a personagem Maria, uma garota de aproximadamente 11 anos (vivida pela atriz Bárbara Luz), tece longos e profundos diálogos com o pai (vivido pelo ator Zé Carlos Machado), que está internado em um manicômio. Vemos como profícuo retomar a profunda admiração pelo pai que se faz presente na vida pessoal da escritora, estreitamente relatado em suas entrevistas. Hilda Hilst descrevia seu pai, na realidade, como um homem muito bonito, culto, que sofria de esquizofrenia em quem a autora, por anos, procurou em seus relacionamentos amorosos a projeção da figura paterna.

No filme, a garota Maria, ao mesmo tempo que se nutre da figura do pai, demarca silenciosamente conflitos com a mãe. Esta, desenvolve sentimentos amorosos por um belo homem mais velho, um nômade criador de cabras (vivido pelo ator Lee Taylor). A narrativa silenciosa revela que há uma tensão amorosa entre a mãe (vivida pela atriz Patrícia Pilar) e o criador de cabras. E tudo isso é narrado sem aproximações de corpos, mas sim por outros elementos significativos que são estabelecidos por conduções silenciosas, proposta que se vê presente na estrutura cênica do diretor Eduardo Nunes.

Imagem 3 - Diálogo entre Maria e o pai, no ambiente do hospital psiquiátrico



Fonte: Unicórnio (2018)

Toda a narrativa fílmica de *Unicórnio* é construída em dois ambientes paralelos. A montagem promove rupturas, cortes secos no paralelismo entre as cenas do ambiente campestre e as tomadas de uma sala branca, fria, azulejada de um sanatório. O campo é o lugar da mãe, e o ambiente gélido do hospital psiquiátrico é o lugar do pai, onde são tecidos longos diálogos filosóficos e poéticos com Maria. “E a sua mãe, como está? Pergunta o pai. Eu não sei, responde Maria. Diferente. Como assim, diferente? Não sei, estranha. Estranha como? O jeito dela é diferente. Diferente” (NUNES, 2018). E, no conto *O Unicórnio*, a narradora, uma personagem sem nome, em um diálogo que se aproxima de um jogo de narrativas soltas, fala da esquizofrenia de seu pai e da tentativa de apresentar à sociedade uma imagem de família feliz e perfeita.

O pai um esquizofrênico, a mãe, uma possessiva gorda, o pai é louco. Você sabe que o meu pai também era louco. Ah, é? Eles fingiam que não sabiam que o pai deles era louco, eles faziam a família perfeita e era tão triste ver aquelas quatro pessoas numa mesma casa e sempre posando como se fossem tirar fotografias. (HILST, 2020, p. 98).

Sobre a sua relação com o pai, Hilda Hilst, em entrevista concedida à revista *Cult*, em 1998, responde à pergunta sobre até que ponto a loucura do pai foi determinante em sua formação literária:

Totalmente. O fato de ele ficar louco me impressionou muito. Eu não cheguei a conhecer meu pai, de quem eu fui separada quando tinha três anos, mas eu fiquei sempre sonhando com esse homem. Eu ouvia muitas histórias a respeito dele. Minha mãe dizia: “Ele não tem nada, ele é louco”. Eu achava incrível. Ela me mostrava os jornais onde ele escrevia e eu me apaixonei pelos textos dele. (DINIZ, 2018, p. 178).

Imagem 4 - Abertura com a imagem do Unicórnio



Fonte: Unicórnio (2018)

O filme abre com a imagem do unicórnio em composição com um diálogo entre Maria e o pai. O unicórnio é uma figura mística potente que Eduardo Nunes explora, ressignificando incessantemente o signo no filme. Na montagem das cenas o cavalo é o código principal que funciona na junção com outros códigos, alinhava os tecidos entre cenas e diálogos e em fusão com o silêncio; a imagem do unicórnio funciona como um presságio da morte.

Os efeitos sonoros próprios do cavalo são signos utilizados por Eduardo Nunes, como guincho, relincho, sopro, galope. O unicórnio é o elemento místico que sonda as cenas e faz a função de ver, pois é assim que o conto *O Unicórnio* é aberto por Hilst (2018, p.96): “Eu estou dentro do que vê, eu estou dentro de alguma coisa que faz a ação de ver. Vejo que essa coisa vê algo que lhe traz sofrimento. Caminho sobre a coisa. A coisa encolhe-se”.

Pai e filha conversam: — Você me parece triste, filha. — Triste? É! Eu tô no meu canto. — Vamos começar por onde? Pergunta Maria. — Começa pela infância.

A primeira cena é construída pela voz do pai e a última cena do filme por um cântico, um tom monocórdico que passou de boca em boca e foi preservado como uma relíquia de família, entoado pela voz da mãe, que ressoa persistentemente na mente de Maria. Neste capítulo adentraremos na ligação entre Hilda e seu pai, uma construção de memórias, as que supomos reais e outras possíveis de se supor imaginárias, criativas. Não se sabe o que é real e o que é ficcionalizado na construção imaginária da menina-Hilda, da mulher-Hilda, da filha-Hilda e da poeta-Hilda, em torno da figura paterna. Entretanto, para nós, o que importa é a contemplação da narrativa que se transforma a partir dos narradores e das diversas formas de se narrar versões desta relação.

Importa-nos perceber que Hilst, mesmo diante de possíveis traumas que a esquizofrenia do pai possa ter lhe causado, cria e recria este pai ausente e presente em sua memória.

Imagem 5 - Cena entre Maria e o pai no ambiente gélido do hospital psiquiátrico



Fonte: Unicórnio (2018)

— Os vizinhos perguntaram se eu não tenho medo de você, diz Maria ao pai. — Medo? — Sim, medo. — Perguntaram se você não morde. — Filha. — Oi, pai. — O que tem do outro lado do muro? — Ruas, pai. — E depois das ruas? — Mais ruas, responde ela. — Filha. — Que foi, pai? — Tenho que falar de Deus. — O que tem Deus, pai? — Acho que Deus é mal, responde o pai — Os homens não colocam os ratinhos em caixinhas cheias de comidinhas e brinquedinhos? Os homens injetam todas as coisas ruins do mundo nos ratinhos e fazem isso para salvar os homens. E Deus faz assim com a gente. Só que, para Deus, nós somos os ratinhos e só estamos aqui para salvar a Deus que a gente de ratinho. Na sequência surge a imagem de um rato:

Imagem 6 - Rato caminhando ao lado do muro do hospital



Fonte: Unicórnio (2018)

— Pai, um ratinho. Eles riem. — Eu já te contei a história do ratinho? — responde o pai. — Acho que não, diz Maria. — Existia um ratinho. Todo dia ele se aproximava do muro. Na verdade, ele tinha era muita vontade de subir o muro. Ele tentava, tentava, tentava, mas o muro era muito alto. E os azulejos eram muito lisos. Ele vinha todo dia, dia e noite. E ficava com a cabecinha levantada para ver se era possível a escalada. — E era possível? questiona Maria. — Para falar a verdade, não era. Mas, o rato não entendia.

Imagem 7 - Cena, em animação, do ratinho tentando ferozmente subir o muro



Fonte: Unicórnio (2018)

— E daí? — E daí foi que ele passou a vidinha inteira de rato olhando para o muro.

— Muitas vezes, ele dormia de cansaço. Mas, nos sonhos, ele subiu o muro. E era uma beleza. Lá em cima tudo era maravilhoso. Com tempo, o sonho foi ficando angustiante. Ele sentia que isso era apenas uma parte de um mundo novo. E que existiam, neste outro mundo, outras coisas, mais lindas...e que ele deseja.... — Ter asas?, pergunta Maria. O pai ri. — Não, ele é um rato, apenas um rato. Um rato nem pensa em ter asas. O rato deseja que o muro fique ainda mais alto. Assim, ele teria certeza de que nunca poderia subir o muro.

A conversa sobre ratos vai e vem na narrativa fílmica. O pai crê que somos ratos de laboratório de Deus. Hilda está sempre imbricada em um embate com as questões ligadas à fé e à religião. O tempo todo Hilda briga e se reconcilia com Deus, mas faz questão de procurá-lo por diversos meios, na natureza, no campo das ideias, na infinitude da vida, na sua arte e na grande paixão e compaixão por seu pai.

Ele: Jesus, eu fiz tudo para que você encontrasse minha casa em ordem, prometo ser muito boa daqui em diante [...] ah...e eu quero falar do meu pai, o senhor já sabe que ele é louco, e tenho muita pena dele, porque lá no hospital é muito triste, o jardim não tem flores, os bancos são frios e tem gente muito esquisita. Eu queria que o senhor desse um jeito dele melhorar. Minha mãe diz que ele faz versos muito bonitos. (HILST, 2020, p.136).

Nunes parece compreender essa intrínseca busca de Hilda pelo transcendental e a transcendência acontece na narrativa tecida pelo tempo. E é na narrativa criativa, ficcional que o cineasta promove um diálogo entre Hilda, o pai e Deus. Assim, da mesma forma como Hilda se reinventa ao tecer diversas vezes, por diversas vozes, a relação entre pai e filha, ao se relacionar com a sua narrativa de vida como digestão, vômito, cura, reinventa poeticamente a figura paterna; Nunes busca um adentramento nesse conflito em torno da figura paterna em Hilda e as suas diversas dimensões.

4.2.2 A fala da mãe e a fala do poço

No conto *Matamoros* (da fantasia), a personagem Maria Matamoros é uma menina iniciada, precocemente, no contato com os homens. A figura da mãe, na personagem de Haiága, apresenta-se chocada, sem saber como lidar com as brincadeiras sexuais da filha, de apenas oito anos. Trata-se de uma narrativa densa, de tramas complexas. A personagem Matamoros fala de si, referindo-se ao passado, à forma como viveu e sentiu as experiências de uma sexualidade prematura, entrelaçada a memórias de uma atuação pedofílica cometida por um sacerdote.

A mãe, na tentativa de lidar com a problemática comportamental da filha, decide recorrer aos apelos de um homem religioso, para que lhe fizesse rezas com o objetivo de expulsar os demônios da filha, “disse a mãe a ele que a menina sofria um tocar pegajoso, que os dedos afundavam-se em tudo o que viam” (HISLT 2018, p. 369). O sacerdote, ao responder aos apelos de exorcizar Matamoros, levou-a ao quarto e amarrou as suas mãos. Justificou o ato de amarrar a menina para que a santidade sacerdotal, ao contato com ela, não se sujasse e não lhe retirasse o perfume da batina. O homem disse à mãe para que ficasse sozinho com a menina, “e dessa vez fui largamente tocada, os dedos compridos inteiros se molhavam, ficou nu sobre mim, entornou-me de costas” (HILST, 2018, 369). Após a experiência, a menina inicia os meninos da aldeia em ato sexuais, até que passa a disputar com a mãe o desejo pelo mesmo homem.

O conto *Fluxo* apresenta uma narrativa em fluxo de consciência, que traz um poço como um elemento poético que envolve a sensorialidade, ativando o tato, mãos que se agarram em paredes rugosas, cotovelos raspando uma superfície áspera. A personagem Ruiska diz à sua mãe que o mundo lhe dói. “E aí eu disse sem querer dizer: mãe, o mundo me dói, me dói pra valer” (HILST, 2020, p.31). E, na sequência, o poço se transforma em signo, o lugar profundo, dolorido, difícil de se adentrar, mas que, à medida que estratégias de encaixes do corpo são experimentadas, o lugar vai se tornando mais claro.

A fala do poço. O poço é escuro, a princípio. Depois vai clareando. À medida que você vai entrando o poço vai clareando. Entrando. Clareando. Que porcaria. Que grande porcaria outra vez. Vou mergulhar no poço. Sabem como entro no poço? Entro assim: as minhas duas mãos se agarram nas paredes rugosas, esperem, comecei errado, é assim que eu entro no poço: primeiro, sento-me na borda, abro os braços, não, não, vou entrando, raspando os cotovelos nas bordas, meus Deus, desse jeito é muito difícil de entrar, acho que devo entrar de outro jeito no poço. Devo realmente entrar no poço para justificar as coisas escuras que devo dizer? (HILST, 2020, p.31).

Nunes, assimila o poço e o ressignifica como um lugar de diálogos profundos, porém conflituosos, entre Maria e sua mãe. A fala da mãe vem de um poço escuro, vem de funduras, de um espaço profundo, cujo acesso dialogal machuca a pele, tamanha a aspereza de suas paredes rugosas. O silêncio ao redor do poço narra a aspereza e a dificuldade de diálogo aberto entre mãe e filha. O poço é um lugar de interditos, de silenciamentos, lugar onde a fala não passa pela garganta, mas é transcrita pelo olhar. A filha deseja o homem que é de sua mãe, mas se faz comunicar pela sutileza dos gestos, por vagos comentários, quando a mãe transporta a água do poço para a casa através de um balde. Há obstáculos que se opõem a uma comunicação aberta da experiência erótica interior.

Imagem 8 - Cena entre Maria e a mãe ao redor do poço



Fonte: Unicórnio (2018)

No enredo, Maria diz: “Deixa, mãe. Deixa que eu levo. Você precisa descansar, na sua idade as pessoas descansam” (NUNES, 2018). Para Bataille (2021, p.60) “devemos começar por nos dizer que nossos sentimentos tendem a dar um ângulo pessoal a nossas visões”. No imaginário de Maria a mãe é uma mulher velha para largar o pai, doente e em um hospital, e reconstruir uma vida erótica com um rapaz jovem, este que a menina, precocemente, deseja para si.

Imagem 9 - Maria observa a mãe de fora para dentro da janela da casa



Fonte: Unicórnio (2018)

No recorte da cena acima, Maria observa Haigá, a mãe, de fora para dentro da casa e verifica a transformação no corpo da mãe desde a chegada do jovem forasteiro. “Suas bochechas ficaram mais vermelhas. Seu cabelo mais bonito” (NUNES, 2018.).

Imagem 10 - Cena em que a mãe de Maria lava o rosto em uma bacia de água



Fonte: Unicórnio (2018)

No texto *Matamoros* (da fantasia) pessoas da redondeza comentam a beleza da mãe e comparam com a beleza da filha. Sugerem que o amor pelo homem da filha tornou a mãe mais bela. “Haiága, muito mais que Maria, depois o tom das vozes decrescia, nos afastávamos. Não é que Haiága se faz de formosura mais ampla? Só o amor é que nos faz bem à cara” (HILST, 2018, p. 380).

Haiága à frente não se voltava, os cabelos de tão pesados acompanhavam-lhe os passos, farto molho de cachos, transpirava tão grande que a raiz dos seios via-se molhada, a blusa de amarelos com ramagens parecia viva como se vê os campos o capim orvalhado, Haiága, santos meus, tornara-se paisagem, de minha ira invejosa quis eu afastar-me. (HILST, 2018, p. 380).

Imagem 11 - Cena entre Maria e o forasteiro ao lado da figueira



Fonte: Unicórnio (2018)

No filme, Nunes não recria o triângulo amoroso como no texto de Hilda, uma vez que, no filme, o criador de cabras não representa o papel de marido da mãe, mas o belo e

jovem forasteiro é o mote do desejo e da tensão silenciosa entre mãe e filha. O tensionamento acontece no tratamento que Eduardo dá ao silêncio que comunica o conflito não verbalizado. Na imagem 8 verifica-se a inspiração do diretor na recriação da cena do conto, de forma em que da mesma maneira que a mãe de Matamoros se banha, como um gozo erótico feliz, a personagem do filme, também constrói essa relação com a água, ora turvas do poço profundo, ora, águas claras e rasas de uma bacia. A mãe representa um obstáculo para que Maria materialize o seu imaginário não posto em diálogo, mas em silêncio. No pensamento de Bataille (2021), há experiências interiores que são interditas, não são admitidas de se compartilhar socialmente. Entretanto, o interdito e a transgressão são dois movimentos que se contradizem no campo do erotismo “o interdito rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão” (BATAILLE, 2021, p.92).

4.2.3 A figueira

Imagem 12 - O criador de cabras dá um golpe na figueira



Fonte: Unicórnio (2018)

A figueira era o elemento da natureza pelo qual Hilda se conectava consigo mesma e com o Outro, uma experiência poética com algo que constituía a sua natureza humana. Esta relação profunda de se constituir poeticamente em um elemento da natureza é, para esse estudo, um processo comunicacional, poético e erótico. “A experiência poética não é outra coisa que a revelação da condição humana, isto é, desse transcender-se sem cessar no qual reside precisamente a sua liberdade essencial” (PAZ, 1976, p. 57). Hilda narrou ao *Suplemento Literário* (2001) uma situação de negociação imobiliária da hipoteca do terreno da Casa do Sol. Na ocasião, um certo homem chamado Pedro Romero propôs pagar a hipoteca de parte da fazenda em troca da figueira — “Eu disse: Não, essa figueira sou eu mesma. Não posso me vender para o senhor”, responde Hilda. (DINIZ, 2018, p. 225).

No recorte cênico da imagem 12, há um diálogo em que a relação mística entre Hilda e a figueira é recriada no diálogo entre Maria e o criador de cabras. Entretanto, Nunes se afasta do óbvio. Distante de construir uma Hilda Hilst abraçando uma árvore e lhe fazendo pedidos, ele vai no sentido oposto do que se esperaria de uma relação simplista. Nunes insere uma perversidade sutil, que não se revela no tom das palavras, é uma malignidade que resvala com uma naturalidade ingênua, sem tonalidades de suspense. Maria leva o forasteiro para o meio da mata, lugar onde ela se isola e se relaciona poética e amorosamente com uma figueira. O que se esperaria de uma garota que “adota” uma árvore — Ela não é linda?, pergunta Maria. Ele sente o cheiro de sua folhagem, e ela sofre ao perceber um prego fincado na figueira. — Olha, menina, árvore não sente dor, a dor é uma coisa só nossa, responde o rapaz. Mas elas sentem, sim, Maria insiste. E o homem desfere um brutal golpe na árvore com um facão. Maria grita e ele pergunta. — Por que você gosta tanto dessa árvore? — Porque ela é minha, essa árvore é minha, defende, Maria. — Só por isso? Então, Maria fala, com naturalidade, sobre os frutos da árvore. Os frutos, os frutos dela são venenosos. — Venenosos? — É! Eles matam, responde Maria.

De acordo com a revista *Cult* (1998) Hilda nomeou Deus de muitas maneiras: “Grande coisa obscura, Cara cavada, Máscara do nojo, cão de pedra, superfície de gelo ancorada no riso” (DINIZ, 2018, p. 177). Distantes de perspectivas religiosas, mas próximas do sentido etimológico da palavra *religare*, há uma ligação sagrada e religiosa entre Hilda e muitos elementos que a constituem e compõem a sua narrativa de vida, dentre esses, a figueira. Em entrevista ao *Suplemento Literário* (2001) Hilda trouxe a sua relação com a figueira:

Essa figueira acho que tem uns trezentos anos. Ela atende pedidos. Hoje, aliás, é um bom dia, por causa da lua cheia. Tudo o que eu pedi para essa figueira deu certo. O que os meus amigos pediram também aconteceu. Por exemplo, o Caio Fernando de Abreu pediu que a voz dele engrossasse. Ele tinha uma voz muito fina, quase não falava, de medo que os outros rissem. Ele pediu que a voz engrossasse: pediu para ganhar o Prêmio Chinaglia e também para ir à Europa. A figueira deu tudo para ele. No dia seguinte, ele estava com outra voz. Fiquei besta. Ele veio me cumprimentar de manhã e eu não sabia quem é que estava falando. É cada coisa que acontece aqui nessa casa... (DINIZ, 2018, p. 224-225).

Para contextualizar, brevemente, de acordo com informações coletadas no *site* do Instituto Hilda Hilst, o que motivou Hilda a escolher o local de construção da casa foi a proximidade com a figueira, que lá se encontra até os dias atuais, o que foi possível constatar em visita ao local, realizada no ano de 2022. Em volta da figueira foram

construídos quatro bancos de pedra e uma mesa, em torno da qual Hilda, segundo relatos em visita à Casa do Sol, reunia amigos, o que demonstra que a escritora não optou por uma vida de reclusão e isolamento. Segundo relatos produzidos pelos dirigentes do Instituto Hilda Hilst, a escritora era visitada por amigos escritores, poetas, e lá recebia a imprensa.

A figueira secular plantada na Casa do Sol é um elemento cênico presente no filme, o qual Eduardo Nunes ressignificou em concordância com as diversas narrativas místicas que circundam a árvore. Não é incomum que os visitantes da casa se abram para uma imersão ritualística em torno da árvore, oportunidade que vivenciamos pessoalmente. A figueira, tão celebrada na casa, é personagem no filme com o qual a protagonista Maria nutre uma profunda relação poética e mística de diálogo de amor e revolta com Deus, tal qual era relação de Hilda com a suprema divindade cristã.

4.2.4 A suculência do fruto proibido

Imagem 13 - Cenas iniciais – a fruta, uma romã, entronizada na mata



Fonte: Unicórnio (2018)

As cenas iniciais do filme são abertas com os diálogos entre pai e filha, com a câmera trazendo um plano fechado na fruta romã, entronizada no meio da floresta. O pai diz: — As pessoas gostam muito de falar da infância, dizem que é a fase mais bonita da vida. Um mundo maravilhoso que não volta mais. — Não é bem assim, responde a menina, mas vamos começar pela infância.

Chevalier e Cheerbrant (1906) demonstram a romã liga aos frutos que tem muitas pevides, a fruta é um símbolo de fecundidade. Na mitologia grega a romã era um atributo erótico ligado de Hera e de Afrodite e a sua semente ligada ao pecado. Perséfone narra

como foi seduzida a contragosto: ele me pôs na mão sorrateiramente um alimento doce e açucarado – uma semente de romã – e, embora eu não quisesse, ele me forçou a comê-lo (*Hino homérico a Deméter*). A semente da romã, que condena aos infernos, é um símbolo das doçuras maléficas.

Imagem 14 - A transgressão pelo roubo da romã, entronada na floresta, para devorar o seu fruto



Fonte: Unicórnio (2018)

Imagem 15 - Maria olha, toca, apalpa e aprecia a fruta com os olhos



Fonte: Unicórnio (2018)

Imagem 16 - Maria afunda os seus dedos na fruta e, ao apalpar descobre as sementes e a suculência da calda



Fonte: Unicórnio (2018)

Imagem 17 - Maria destroça a romã

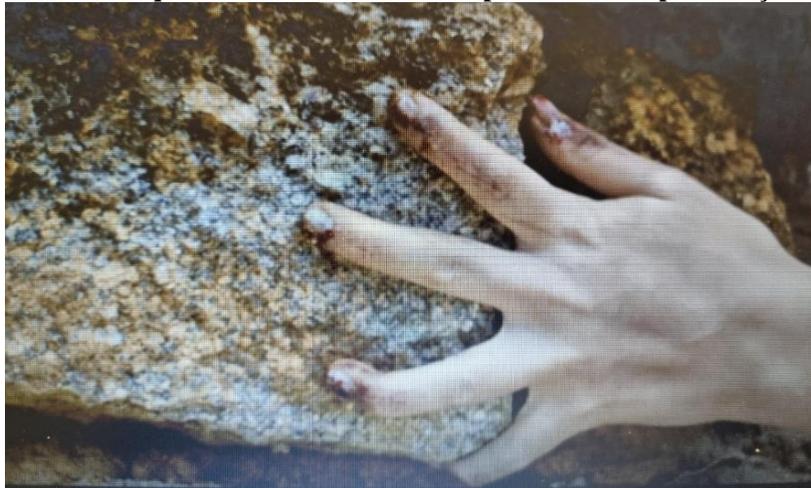
Fonte: Unicórnio (2018)

As imagens 14, 15, 16 e 17 trazem a relação erótica de Maria com a romã, o olhar, o desejo, o aprofundar dos dedos, a rachadura na fruta. Novamente, o elemento água, a liquidez erótica presente no suco orgástico feminino, vida e morte que se esparramam sem controle. O afundar dos dedos de Maria nas sementes de uma fruta suculenta, porém venenosa, a fruta que é devorada é a mesma que mata. Desde o início ao final do filme, a sobremesa de romã – fruto venenoso, pecaminoso – desvela os pensamentos de Maria, uma sondagem do que não se pode dizer, o desejo por homem que não está acessível a ela, a inveja da mãe e o desejo de morte como forma de recriação, renascimento e transcendência.

Maria prepara um jantar para a mãe e para o criador de cabras. E a sobremesa é um doce de romã, o fruto venenoso que provoca a morte da mãe. As imagens se apresentam como texto em ausência de palavras, com o indizível narrado por longos silêncios. Nunes traz todo o simbolismo da romã como uma fruta ligada ao sabor da transgressão. No cotejo entre narrativa fílmica e narrativa de prosa e poesia, encontra a presença da romã na poesia de Hilda: “Te amo, vida líquida esteira onde me deito. Romã baba alcaçuz, teu trançado rosado. Salpicado de negro, de doçuras e iras. Te amo, Líquida, descendo escorrida. Pela víscera, e assim esquecendo.” (HILST, 2004, p. 472).

4.2.5. As mãos

Imagem 18 - Cena em que Maria afunda o dedo em pedras como representação de um gozo



Fonte: Unicórnio (2018)

O gozo é criado poeticamente pelo roçar dos dedos de Maria na superfície áspera de uma pedra até os dedos ficarem em carne viva (imagem 18.) As imagens trazem elementos que produzem uma comunicação erótica provocando sentidos do corpo, como os dedos que se machucam nas superfícies ásperas da natureza, como a pedra e um tronco de madeira; novamente os dedos afundados na superfície mole, madura e succulenta da romã, o olhar de Maria para as alturas, como um diálogo com Deus; o roçar das mãos nos pelos do unicórnio, em tudo toca as mãos de Maria, com objetivo de gozo, que envolve vida e morte.

Imagem 19 - Maria aprecia a beleza da mãe



Fonte: Unicórnio (2018)

Imagem 20 - O afundar dos dedos de Maria na superfície de Maria

Fonte: Unicórnio (2018)

Nas cenas das imagens 19 e 20, Maria, ao apreciar a beleza da mãe observando-a do lado de fora da janela, grita: “Mãe, por que você está tão bonita? (NUNES, 2018). A garota roça as suas mãos fechadas no tronco de uma árvore quando, de fora para dentro, observa a mudança e a beleza de sua mãe coincidindo com a chegada do forasteiro. O afundar dos dedos de Maria, ora em superfícies suculentas das frutas, ora em asperezas de madeiras e pedras, conduz a um limiar entre a ideia libertina de um desejo que não está em seu domínio, associada a um autoflagelo por meio de um fechamento comunicacional. As mãos estão fechadas, o corpo está fechado para comunicação erótica líquida, fluida e aberta. Ao contrário, nestas cenas, a comunicação se constrói na violência contra si ante a experiência interior não verbalizável, tão complexa que se torna impossível de ser narrada com palavras, então, na impossibilidade da comunicação, Maria se comunica com o mundo pela automutilação. Neste caso, o inverbalizável é recriado pela narrativa entrecortada pela sonoridade do trote de um cavalo. O som do trote do cavalo é um prenúncio, uma anunciação da morte. “O erotismo abre para a morte” (BATAILLE, 2021, p.47).

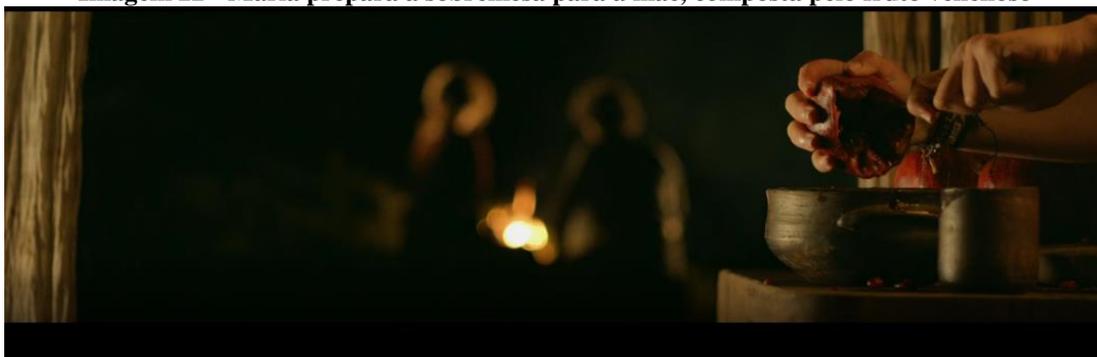
Imagem 21 - Cena das mãos da mãe de Maria ao tocar suavemente a água do poço



Fonte: Unicórnio (2018)

O toque das mãos da mãe de Maria nas águas rasa de uma bacia é a mesma mão que representa a morte, logo adiante. A imagem poética ganha potência em comunhão com o silêncio aguçador de sensações corpóreas. Dessa forma, o silêncio comunica, mas não explica, uma vez que, ao explicá-lo, coloca-se o signo em risco, a favor de uma destruição de sentidos poéticos metafóricos, os quais atuam como elementos erotizantes do estado de imaginação. Há um paralelo entre as mãos abertas da mãe, que tocam uma superfície suave de águas transparentes, e as mãos fechadas e tensionadas da menina Maria. Um afundar de dedos em superfícies duras que demonstram a perturbação erótica da garota.

Imagem 22 - Maria prepara a sobremesa para a mãe, composta pelo fruto venenoso



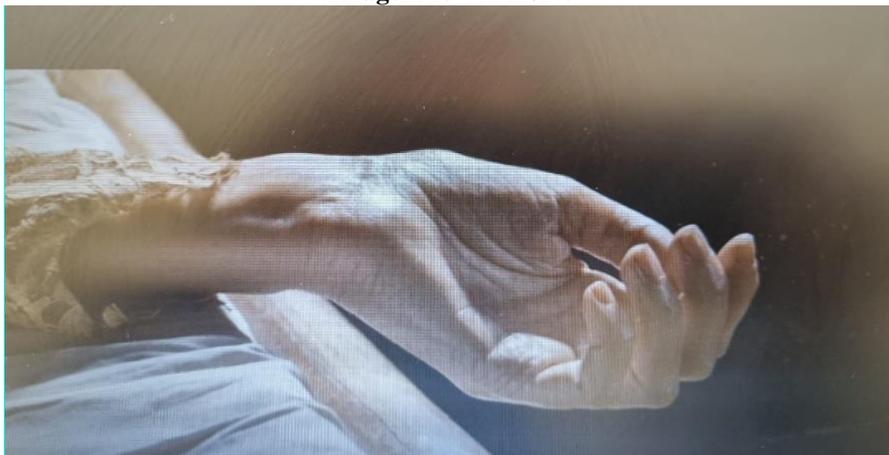
Fonte: Unicórnio (2018)

Há, tanto no conto quanto no filme, uma melodia cantada sem palavras, uma canção monofônica entoada pela mãe. Maria, à noite, após o jantar, após servir a sobremesa do fruto de sua árvore, sobe devagar e faz uma escalada em um monte. E a

melodia na voz de sua mãe a acompanha. Maria dorme encostada em uma árvore e desce o monte somente pela manhã.

Que demência, pensei de mim, se continuo maligna na cabeça termino por ouvir a voz do demo, mas é verdade que alguém canta numa voz grave, a melodia é a mesma, quem pode ser assim de nossa família sabedor de um canto há anos enterrado no coração da mãe? (HILST, 2018, p. 381).

Imagem 23 - A morte



Fonte: Unicórnio (2018)

As mãos de Maria representam o fim, a morte da mãe após comer a sobremesa preparada pelo fruto venenoso da árvore de Maria. A morte é um dos temas mais frequentes no conjunto de obras de Hilda Hilst. Todas as pessoas que vivem, em algum momento, refletem sobre a morte, e esta reflexão está presente nas personagens de Hilst e em muitas de suas entrevistas.

4.2.6 O Unicórnio e a morte

Imagem 24 - Maria e o Unicórnio



Fonte: Unicórnio (2018)

Compreendemos, no processo de Nunes, a recriação do unicórnio como metáfora de morte e renascimento de Hilda Hilst. A morte é um elemento presente na maioria da narrativa poética da escritora. Este capítulo é dedicado a demonstrar como, no filme, a morte é sempre presente e enunciada pela passagem do cavalo unicórnio. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1906, p.919), “o unicórnio medieval é um símbolo de poder, o que o chifre essencialmente expressa, mas também de luxo e de pureza”. Segundo os autores, no *Dicionário dos Símbolos*, o chifre do unicórnio no centro da fronte simboliza a flecha espiritual de Deus, a penetração de deus com sua espada como uma revelação divina.

Na narrativa do conto, o unicórnio também aponta para uma metamorfose do humano, uma morte de algo que faz sofrer para o renascimento de uma outra coisa e aponta também para um diálogo de Hilda com Deus. Em nossa compreensão, o unicórnio é uma face de Hilda. “O unicórnio reza? Quero te explicar direitinho; quero rezar, mas não consigo ficar de joelhos, e nem consigo juntar as patas. Aliás, não é preciso. Faço mentalmente a seguinte oração:

Jesus, Santo Corpo, me ajude a resolver esse estranhíssimo problema, o senhor veja, eu nem posso ser unicórnio porque a minha amiga aqui está dizendo que outros já foram coisas semelhantes, de modo que não é nada bonito pretender ser o que os outros já foram. Não seria melhor que o senhor me transformasse em uma coisa mais original? Quem sabe se será melhor voltar a ser eu mesma, porque eu mesma sou insubstituível, eu mesma sou eu mais ninguém, o senhor compreende? (HILST,2020, p. 124).

Verifica-se o unicórnio como uma metáfora de morte e vida da escritora, de busca da sua identidade na escrita, uma declaração de morte ao que não lhe é mais suportável, na busca para atender a uma demanda do mesmo, do já dito, da reprodução de mais do mesmo. Nessa tentativa de enquadramentos, na representação do unicórnio fechado no quarto de um apartamento, há uma perda da originalidade e o processo de metamorfose que se dá na morte e busca pelo retorno a sua essência pelo renascimento de seu estado inicial transformado.

Deus, eu não acho que você seja mal como o meu pai diz. — E eu também não acho que somos ratinhos. Acho certo pensar em você de um outro jeito. Você passeando com a gente, andando. — E assim como a gente, você também passeia pelo bosque. — E aí, sem querer, você também machuca uma formiga. Bem distraído, você também é distraído, né? Rouba uma plantinha, mastiga um fruto. E o fruto fica feliz porque foi mastigado. Mas, aí você esquece um fruto e fica olhando o pé — E ele vai morrer...ali no pé. (NUNES, 2018).

Para Hilda Hilst, fascinada pelo tema, a morte não é um acabar completo, mas sim um encontro à continuidade do ser. Ao mesmo tempo que refuta, ela se alia ao dilema da morte pela escrita.

Bem, parece-me que o tema mais constante, é a problemática da morte. Quero dizer que ela esteve constante, presente em toda minha poesia, em todos os homens em mulheres, meus personagens; todos eles, em muitos momentos, se perguntam ou meditam sobre a morte. Porque eles não estão conformados. Também eu não estou conformada com esse conceito da maioria das pessoas de que a morte é definitiva, é um acabar completo e, portanto, é um tema, uma preocupação que sei que irá perdurar em minha obra futura, e que vou repetir até a exaustão. (DINIZ, 2013, p.32).

Como a morte está intrinsecamente ligada ao erotismo, à fusão e transformação, no conto *O Unicórnio* há um diálogo intercalado por duas vozes que se assemelham a uma narrativa da morte de um “eu” – uma faceta da escritora – que se transmuta para a continuidade de uma nova existência, para um outro ser metamorfoseado na figura de um unicórnio.

Sou Unicórnio. Espera um pouco, minha cara, depois da Metamorfose você não pode escrever coisas assim. Ora bolas, mas eu sou unicórnio, é preciso dizer a verdade, eu sou um unicórnio que está fechado no quarto de um apartamento na cidade. (HILST, 2018, p. 124).

Mais adiante, há uma reconstrução da narrativa, com a manutenção dos personagens ressignificados por um novo olhar, e com inserção de novos significantes – morte, o ventre materno, ódio, amor, ressentimento, sexualidade – os quais nos dão indícios de uma relação conflituosa da personagem consigo mesma, com a mãe e com os irmãos, porém, neste momento, narrado em primeira pessoa:

MORTE NÃO TEM ROSTO. Eu transpiro, você me pergunta se eu te amo, sim eu te amo, eu amo todos esses que me cospem na cara, eu amo a todos, eu amo minha mãe assassina possessiva gorda de ventre enorme, eu amo todas as mães assassinas possessivas gordas e magras de ventre enorme, de ventre achatado, todos os ventres, eu amo tanto , tanto, o companheiro bom e limpo (rosto limpo que eu jamais terei) amo o irmão pederasta que mente dizendo que não sabe se abaixa as calças ou não, amo todos vocês como uma louca [...] o meu coração continua exposto, eu tento escondê-lo, tento vestir outra camisa porque essa está manchada de sangue, veja, está manchada de sangue. (HILST, 2018, p. 111).

No conto *O Unicórnio*, Hilda realiza uma representação de si na figura de um unicórnio e das suas relações com vozes opressoras, os editores, os críticos, e todo um sistema que ameaça interditar a sua escrita e, portanto, matar a sua existência. O unicórnio

é considerado um bicho estranho, incômodo, que causa estranhamentos, afastamentos. Por não se encaixar em um determinado espaço, representado por um apartamento, é retirado cruelmente daquele lugar. Neste instante da narrativa, Hilda, sutilmente, fornece-nos pistas de que ela é o unicórnio. A escritora se revela por um breve ressoar de sua voz feminina que narra em primeira pessoa.

Agora chegou o zelador do prédio com o seu ajudante. Ele tem a marreta nas mãos. Posso começar? - o zelador pergunta- Lógico, deve começar. O barulho é infernal, a vizinhança começa a aparecer e eu fico morta de vergonha, meu Deus, já sei que todos vão me examinar, começo a ouvir as primeiras exclamações: OH...AH...NOSSA que bicho é esse aí? É melhor chamar a polícia! Os bombeiros! O conselheiro-chefe diz: não vamos chamar ninguém, afastem-se por favor, é simplesmente um unicórnio que está aqui [...] nós vamos removê-lo para o parque. (HILST, 2018, p.126).

Neste excerto, pertencente ao texto *O Unicórnio*, Hilda traz o vômito como reflexos de indigestões. Demonstra o quanto se doou com sua literatura, apresentando o ato de narrar como um processo digestivo, como um processo comunicacional antropofágico ao envolver a sua forma de se alimentar de “malditas palavras” a ela direcionais e transformar a dor em uma narrativa poética.

Agora já lhes disse tudo, sei que podem vomitar continuamente em minha direção malditas palavras, sei de tudo, meus suavíssimos amigos, meus preclaros inimigos, meus amores, todos esses nos quais me perdi, todos esses a quem dei tudo, da planta dos pés às pontas tripartidas dos cabelos. Dei tudo de mim, dei toda a crueldade, todo o amor, binômios de mim, bi, tri, de mim. (HILST, 2018, p. 126).

Esta parte da narrativa do texto *O Unicórnio*, há um processo de metamorfose de uma pessoa humana para a figura de um unicórnio. Entretanto, esse processo de mistura de mulher em bicho demonstra o descuidado, o desamor, o esquecimento.

Olho ao redor...O meu quadrado aqui no parque está imundo. Há muitos dias que não vejo o zelador. Acho que ele se esqueceu de mim, ou melhor, não se esqueceu, mas que acredito que ele simplesmente está farto duma presença tão absurda como a minha. Por toda a parte esse monte de verduras podres, por toda parte esses talos de brócolis e esse desânimo tomando conta de mim. (HILST, 2018, p. 143).

Na continuidade do texto *O Unicórnio*, o animal, antes preso, contido em um espaço pequeno demais para a dimensão de seu corpo, é transferido para uma local que se supõe “adequado” para o seu grande porte e sua resistência física, mas o bicho não resiste à solidão, aos maus tratos e ao abandono. Na narrativa, o fim do unicórnio é a morte.

Agora, escutem sem querer ofendê-los: acho que estou morrendo. Da minha garganta vêm vindo uns ruídos escuros. O zelador está voltando, ele está dizendo: EEEEEEE, BESTA UNICÓRNIO, você está bem esquisito hoje, hein? Um ruído escuro. Um ruído gosmoso. O zelador está mais perto, me cutuca o focinho: EEEEEEE, BESTA UNICÓRNIO. É verdade, eu estou morrendo. E quero muito dizer, eu quero muito dizer antes que a coisa venha, sabem, eu quero muito dizer que o que eu estou tentando dizer é que...eu acredito, eu acredito. (HILST, 2018, p. 145).

Hilda sempre acreditou, morreu acreditando no retorno à sua essência de unicórnio, como um símbolo de força, de poder, um chifre que remete a uma incorporação do pênis, como quem deseja um falo que transcende na potência do feminino, um falar que foi interditado e tolhido pelo “zelador”, mas que renasce na transgressão pela recriação.

5 CONSIDERAÇÕES

O presente trabalho consistiu em verificar o processo de recriação realizado no filme *Unicórnio* (2018) – escrito, produzido e dirigido pelo cineasta brasileiro Eduardo Nunes (1969) – a partir de seu processo de devoração, digestão e transformação de suas leituras do conto *O Unicórnio* e *Matamoros*, de autoria da escritora brasileira Hilda Hilst (1930-2004).

No início do processo colocamos enfoque no modo como a tradução intersemiótica de Nunes contempla a explosão verbal contida na produção literária de Hilda Hilst para uma linguagem cinematográfica conduzida pelo silêncio, ao compreender o silêncio como linguagem, como narrativa e como um processo comunicacional imbricado de significados. A escrita de Hilda Hilst é uma explosão de palavras que emergem do inconsciente. Essa constituição em fluxo, em jorros de sentidos desorganizados, tornou-se o seu estilo de expressar o interdito, o impossível de ser dito ordenadamente. “Por favor, tudo isso tem sentido, tem sentido tudo o que aparentemente não tem sentido, tem sentido também o que realmente não tem sentido” (HILST, 2020, p. 30).

Ao nos aprofundarmos tanto na leitura dos contos como em processos incessantes de leituras e releituras das cenas, percebemos diversos outros elementos importantes. A problemática da morte, do erotismo, da relação de paixão de Hilda pelo pai, afeto que deu pulsão a toda a sua produção dedicada a Apolônio de Almeida Prado Hilst.

É sabido que todo autor cria um narrador, e que não necessariamente esse narrador se faz em diálogo com a biografia do autor, mas, no caso de Hilda, há muitos indícios de que obra e vida operem em profunda sintonia. Esta percepção nos levou ao encontro da obra *Fico Besta Quando Me Entendem*, um conjunto de entrevistas concedidas por Hilda Hilst que se inicia em 1952 e termina com uma entrevista realizada oito meses antes do falecimento da escritora, organizada por Diniz (2018). A coletânea de entrevistas foi um material de extrema importância para a realização de um cotejo entre narrativa de vida pela entrevista e narrativa de vida pelas escrituras da autora.

Hilst, em várias de suas entrevistas, sempre expressou a sua frustração pelo motivo de ser pouco compreendida, pouco lida, de ter seus textos julgados como prolixos. Hilda narrou e (des)velou muito de si nas centenas de entrevistas que concedeu, e mostrou acreditar na importância do papel revelador que a entrevista possui. Porém, foi enfática ao dizer que a verdade sobre si, o fundo de seu poço, está traduzido em seu trabalho.

Acredito no importante papel revelador, na grande possibilidade de aproximação, na descoberta e possível verdade que é uma entrevista. É quase como uma confissão. Agora, no caso específico de um escritor, a entrevista se complica porque tudo o que um escritor tem a dizer, tudo o que ele imagina verbalizar, o seu mais fundo, a sua mais intensa verticalidade, está dito no seu trabalho, e já da melhor forma que ele acredita ser possível traduzir. Não acredito que escritor algum consiga verbalizar com mais verdade que no seu próprio trabalho. (DINIZ, 2018, p.7).

Nunes transcreveu Hilst por meio de devoração de leituras e também por meio de diversos elementos simbólicos presentes na Casa de Sol. A troca, a devoração do sagrado do outro e a abertura para que o outro nos devore se traduzem em uma percepção que vai além do método. Este lampejo nos conduziu para a pertinência da propositura da metodologia e epistemologia da antropofagia como método, pelas vias de Silva e Pichiguelli (2020). Percebemos que o cineasta tanto realiza quanto nos convida a um ritual de comunicação antropofágica pela narrativa fílmica, lugar em que ficção e realidade se misturam e se transformam. Como assinala Silva (2012), o poético pode ser compreendido como um caminho complexo, uma linguagem inovadora, de múltiplos sentidos e camadas nas quais adentramos em uma busca de uma metodologia de narrativa biográfica.

A narrativa fílmica de *Unicórnio* é um lugar em que ficção e realidade se misturam e se transformam. E, ainda que o filme não se caracterize como uma cinebiografia, as marcas biográficas de Hilda estão presentes na obra de Nunes como estratégias de representação da autora, que pode ser encontrada nas complexidades poéticas das transcrições dos signos e ressignificada no percurso de busca constante de Hilda pelo “artista-antropófago” (SILVA; PICHIGUELLI, 2020).

Hilda afirmou categoricamente não pensar no leitor no momento da escrita, principalmente no que tange a questões ligadas à censura. Tudo de mais essencial que ela pode dizer, escreveu. A autora assumiu uma desobediência ao cânone literário, ao sistema padrão de linguagem, à censura em relação ao leitor e aos ditames da indústria literária. “Eu não penso nunca no leitor quando estou escrevendo. Se eu pensasse, seria ótimo porque estaria sendo vendida” (DINIZ, 2018, p. 111). Ao mesmo tempo que desejou ser lida, Hilst era consciente de que o seu tipo de escrita atrai um tipo de um leitor ideal, um leitor que “é dela”, o que se propõe a adentrar em seu universo sem censura. “Penso, às

vezes, num leitor ideal, no ‘meu’ leitor. Porque imagino que ele é mais ou menos como eu” (DINIZ, 2018, p. 133).

É bem verdade que o escritor está sempre falando de si mesmo, porque é somente através de nós mesmos que podemos nos aproximar dos outros. Desnudando-nos, procuramos fazer com que os outros se incorporem ao nosso espaço de sedução. Estendemos as teias e desejamos que o outro faça parte delas, caminhe conosco, num veículo que pode ser afetivo-odioso. (DINIZ, 2018, p.34).

Os textos de Hilda, por causarem estranhamento, abrem brechas para dialogarmos com o estranho que está no texto e com um estranho que nos habita. O processo de transcrição do universo hilstiano para o filme *Unicórnio* permite um devorar de pedaços de Hilda por um processo de devoração antropofágica. Hilda, como diz na entrevista abaixo concedida a Noelly Novaes Coelho (1989), apesar de dizer que não pensa em seu leitor no momento da escrita, se coloca na experiência do outro para escrever e compreende a atividade do poeta como um ato de devoração da humanidade.

O poeta é um mutilante, um devorador. Social ou não, hermética ou não, a poesia é válida pela comunicação que encerra, pela coletividade que o poeta traz dentro de si. Descobri-la é descobrir o entendimento, a emoção como uma forma precisa das inquietações comuns. E, para tal, é preciso sentir, sofrer, refletir. A aspiração do poeta é ter sobre si mesmo todo o peso da humanidade. (DINIZ, 2018, p. 4).

O cineasta Eduardo Nunes demonstra que, para “comer” Hilda e participar do banquete antropofágico ao qual ela nos convida, necessitamos de uma desconstrução da nossa organização. Revisitar lugares onde tudo está acomodado, onde o nosso olhar para as coisas do mundo é o da busca da plenitude, da perfeição, da lucidez. Visitar lugares onde tudo pulsa em silêncio. O leitor à procura de Hilst é o que preenche suas lacunas textuais a fim de encontrá-la e ser encontrado por ela, que nos espia por entre brechas. Não há uma infiltração no outro sem uma penetração em si para transformar um texto em diversos nós e diversos outros.

Após as considerações da banca de qualificação, retiramo-nos do enfoque no processo de transcrição e nos concentramos no processo de comunicação erótica e poética que Nunes realiza com todos os elementos circundantes do universo hilstiano.

Neste caso, realizamos uma leitura do processo criativo de Nunes sob a luz da antropofagia, compreendida por nós como um possível método de análise.

Sustentados por Silva e Silva (2018), que trazem o aporte do processo comunicacional de Marcondes Filho, verificamos que a arte pode ser, segundo os autores, talvez o único, meio eficaz de comunicação. Neste mesmo sentido, buscamos em Dravet e Castro e Silva (2007) a proposta dos autores de problematização do pensamento comunicacional mediante o poético, ao explorar possibilidades metodológicas de poesia na comunicação vista a partir de um princípio nomeado pelos autores como princípio *com*.

Verificamos que Eduardo Nunes, pela recriação artística, realizou um processo possível de comunicação com a poética de Hilda Hilst, considerada hermética. A recriação da arte pela arte abriu para uma nova possibilidade de diálogo com a vida e com a obra da escritora.

Por Castello Branco (1984) e Moraes e Lapeiz (1985), este estudo se insere em um ponto de vista dialogal entre erotismo e pornografia. Compreendemos que buscar caracterizações de elementos como eróticos ou pornográficos rotula e reduz possibilidades de compreensões em dimensões mais amplas. Conduzidos pelas reflexões de Kovadloff (2003), compreendemos que Nunes recria a poética verbal de Hilda por meio do silêncio como um signo erótico. Trata-se de um silêncio que atua como elemento tradutor da palavra, mas um silêncio nutre o poético e por ele é nutrido. Na cena em que Maria, sentada em um banco de madeira, admira a beleza da mãe, observando-a por uma janela, de fora para dentro, há um silêncio que possui uma função da narrativa. Maria esfrega as suas mãos no tronco, arranha a sua pele, machuca-se. É um silêncio que pulsa e trabalha junto com o ruído do relinchar do unicórnio, produzindo uma atmosfera de suspense enunciado a morte. Não há palavras suficientes para traduzir as sensações de Maria, mas um silêncio atuante como uma função reveladora de uma trama de significados complexos indizíveis. O silêncio atua como função poética na narrativa.

O unicórnio é a metáfora da metamorfose, da recriação da arte pela arte. Algo precisa morrer para que o novo aconteça. A morte, essencialmente ligada ao erotismo, segundo Bataille (2021), coloca em jogo seres descontínuos em busca da continuidade. Hilda era fascinada pela morte, a mesma fascinação que domina o erotismo. Para Bataille (2021), tentamos nos comunicar, mas há um abismo profundo entre você que me escuta e eu que lhe falo, tentamos sempre suprimir esse abismo da descontinuidade humana. Cabe-nos, com o conjunto de autoria apresentado, lançarmo-nos no desafio da

continuidade dos seres por propostas de comunicação que contemplem o poético como uma proposta erótica, aberta, porosa e que não se encerra.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. São Paulo: Editora Record, 2006.
- BARTHES, Roland Barthes. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. O Mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. **Revista de Antropologia**, v.35, p. 21-74, abril. 1992. ISSN 1678-9857 online. DOI: <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1992.111318>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111318/109542> . Acesso em: 18 dez. 22.
- CASTRO e SILVA, Gustavo de; SILVA Míriam Cristina Carlos. A metodologia antropofágica de Guimarães Rosa. In: ANAIS DO 31º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2022, Imperatriz. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2022. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2022/trabalhos/a-metodologia-antropofagica-de-guimaraes-rosa?lang=pt-br> Acesso em: 23 mar. 2023.
- CASTRO e SILVA, Gustavo de; DRAVET, Florence. A mediação dos saberes e o pensamento poético. Porto Alegre: **Revista Flamecos**, v. 14, n. 32, p. 71-77, abril. 2008. e-ISSN: 1980-3729 online. DOI <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2023.1> Disponível em:. Acesso em: 20 de dezembro de 2022.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. O silêncio nos entremeios da cultura e da linguagem. In: ANAIS DO 14º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2005, Niterói. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2005. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2005/trabalhos/o-silencio-nos-entremeios-da-cultura-e-da-linguagem?lang=pt-br> Acesso em: 24 mar. 2023.
- CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, 21. ed.
- CHALHUB, Samira. **Poética do Erótico**. São Paulo: Editora Escuta, 1993.
- DINIZ, Cristiano (org). **Fico Besta Quando Me Entendem**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2018.
- GUÉRON, Rodrigo; Modenesi, Rodrigo. **Eduardo Nunes. O cineasta que filme a vento**. “in”. Revista do Instituto de Artes da UERJ. 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/12971> > Acesso em 21 de janeiro de 2023.

HILST, Hilda. **Da prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HILST, Hilda. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

INSTITUTO HILDA HILST. **Para onde vão os trens, meu pai?** Disponível em: <http://www.hildahilst.com.br/blog/para-onde-va-0s-trens-meu-pai>. Acesso em: 12 de setembro de 2022.

KOVADLOFF, Santiago. **O Silêncio primordial**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2003.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Comunicação e as aventuras estranhas. Ensaios de arte, cinema, filosofia e comunicação**. São Paulo: ECA-USP, 2018.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Teorias da comunicação**, hoje. São Paulo: Paulus, 2016.

MORAES, Eliane R.; LAPEIZ, Sandra. **O que é pornografia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

MONTELEONE, Joana. Cauim, a bebida ritual dos índios. **Brasil de Fato: uma visão popular do Brasil e do mundo**. Porto Alegre, ano 2003. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/09/06/cauim-a-bebida-ritual-dos-indios>. Acesso em: 30 de janeiro de 2023.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PAZ, Octavio. **A dupla chama amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1995, 2. ed.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, 2. ed.

PRADO, Adélia. Festa do corpo de deus. Tudo é poema. Disponível em: <https://www.tudoepoema.com.br/adelia-prado-festa-do-corpo-de-deus/>. Acesso em: 30 de janeiro de 2019.

SAAVEDRA, Carola. **Da Prosa**. In: Hilst, Hilda. A palavra deslumbrante de Hilda Hilst. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 407.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. **Sobre o Poético e o Hipertexto**. “in” SOARES, Eliana M.S.; PETARNELLA, Leandro. (org.). Cotidiano escolar e tecnologias: Tendências e Perspectivas. Campinas: Alínea, 2012, p. 113-135.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. **A pele palpável da palavra**. a comunicação erótico-poética em Memórias Sentimentais de João Miramar. Sorocaba: Editora Provocare, 2009.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. **Comunicação e Culturas antropofágicas. Mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana.** Sorocaba: Eduniso, 2007.

SILVA, Miriam Cristina Carlos. **Narrativas da Cia Tempo de Brincar. Uma poética antropofágica.** Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ccs/article/view/4260/3576>. Acesso em: 19 de outubro de 2022.

SILVA, Míriam Cristina Carlos Silva; SILVA, Paulo Celso. **Comunicação, Arte e Culturas: (re) leituras e (reflexões).** Alumínio: Editora Jogo de Palavras; Votorantim: Editora Provocare, 2018.

SILVA, Míriam Cristina Carlos; PICHIGUELLI, Isabella. **Interculturalidade, Antropofagia e Utopia: reflexões sobre política e evangélicos do Brasil.** Associação Latino Americana de Investigadores da Comunicação. Disponível em: <https://www.alaic.org/wp-content/uploads/2022/03/GT1.-Comunicacio%CC%81n-Intercultural-y-Folkcomunicacio%CC%81n.pdf>. Acesso em: 12 de setembro de 2022.

SILVA, M; IUAMA, T.; PICHIGUELLI, I. Para (Des) apropriar e (Res)significar: Da comunicação como (in)completude. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 24, n. 3, p. 267–284, 2021. ISSN: 2175-8689 versão online. DOI: 10.29146/ecopos.v24i3.27742. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27742. Acesso em: 24 mar. 2023.

SUDOESTE. Direção: Eduardo Nunes. Produção: Quanta Labocine. Rio de Janeiro: Vitrine Filmes, 2011. Disponível em: <https://vimeo.com/51020067>. Acesso em: 30 de janeiro de 2023.

UNICÓRNIO. Direção: Eduardo Nunes. Produção: Fernanda Reznik e Izabella Faya. Rio de Janeiro: Vitrine Filmes, 2018. Disponível em: <https://play.google.com/video/lava/web/player/yt:movie:WLSvVgmlhGc.P?autoplay=1&authuser>. Acesso em: 30 de janeiro de 2023.

VIEIRA FILHO, E. R. Só me interessa o que não é meu: a busca antropofágica da alteridade. **FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**, [S. l.], n. 22, p. 73–89, 2019. ISSN: 2175-8689 versão online. DOI: 10.23925/1983-4373.2019i22p73-89. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/37417>. Acesso em: 24 mar. 2023.