

## **A morte e o erotismo em Hilda Hilst transcritos para o filme Unicórnio, à luz de Georges Bataille**

**Miriam Cristina Carlos Silva<sup>1</sup>**  
**Tatiana Veronezzi<sup>2</sup>**

**Resumo:** Nascermos sós e morreremos sós, somos seres descontínuos. Segundo Bataille (1987), uma das formas que o ser humano encontra para experimentar, ainda que temporariamente, o rompimento com a descontinuidade e com a solidão inerente ao homem é por meio do erotismo, que se constitui em uma marca da nossa vida interior. O objetivo deste artigo é investigar como o cineasta brasileiro Eduardo Nunes realiza no filme Unicórnio a transcrição – da literatura de Hilda Hilst para o cinema – com enfoque no problema da morte e do erotismo à luz de Georges Bataille.

**Palavras-chave:** Transcrição. Erotismo. Morte. Hilda Hilst. Filme Unicórnio

---

### **1 Introdução**

A morte, para Bataille (2021), tem o sentido da continuidade do ser; em consonância com o erotismo e o sagrado são temas centrais em sua obra, elementos constantemente problematizados na literatura da escritora Hilda Hilst, e que se farão presentes neste artigo. Investigamos a presença tanto da morte quanto do erotismo, na obra e na vida de Hilda Hilst, com o objetivo de analisar de que forma o cineasta Eduardo Nunes transcreva esses elementos no filme Unicórnio, à luz do pensador Georges Bataille (2021), autor que fez parte dos referenciais de leitura de Hilst. A morte será um elemento que marcará este diálogo permeado pelo erotismo, compreendido como uma possibilidade de rompimento da descontinuidade, do individualismo e da solidão inerente aos seres humanos. Tanto a morte quanto o erotismo geram fascínio, ambos pertencentes ao campo do sagrado, do profano, do simbólico, do jogo e do mistério.

Unicórnio (2018) é um filme brasileiro, dirigido por Eduardo Nunes, inspirado em dois contos de Hilda Hilst, Unicórnio e Matamoros. O filme se ocupa em desvelar sentimentos controversos de inveja, amor e ódio entre mãe (vívuda pela atriz Patrícia Pillar) e filha (Bárbara Luz) em um contexto em que o pai (Zé Carlos Machado) encontra-

---

Artigo apresentado ao Grupo de Trabalho GT1 Narrativas contemporâneas nas mídias do XVI Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Cultura, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, Universidade de Sorocaba – Uniso – Sorocaba, SP, 26 setembro de 2022.

<sup>1</sup> Professora Titular do Programa de Comunicação e Cultura (Uniso), [miriam.silva@prof.uniso.br](mailto:miriam.silva@prof.uniso.br)

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Comunicação e Cultura (Uniso), [tativeronezzi@gmail.com](mailto:tativeronezzi@gmail.com)

se internado em um hospital psiquiátrico, cenário onde acontecem diálogos filosóficos, míticos e místicos. A tensão entre mãe e filha encontra um ápice com a chegada de um jovem e belo forasteiro, criador de cabras (Lee Taylor). Ele é o mote da jornada de encontros e de desencontros entre mãe e filha. O misterioso pastor é o propositor do jogo, a representação da perturbação que desordena o estado dos corpos e rompe com o ambiente calmo da vida bucólica no campo, em uma região montanhosa perdida em um tempo não revelado.

A narrativa fílmica convida o espectador a adentrar em uma mata fechada, silenciosa, secreta, repleta de bifurcações que aparecem por entre trilhas. A existência enigmática do Unicórnio e de diversos elementos imagético-eróticos presentes na narrativa convidam o espectador a procurar no filme coisas que estão em sua memória particular. Elementos como: o unicórnio, as frutas suculentas, o poço e o silêncio como signos são recortes dos contos que passaram por um processo de recriação da palavra para a imagem. Nesta transcrição de linguagem, Nunes utiliza o silêncio como condutor da narrativa. Ainda que este artigo não tenha como preocupação central o aprofundamento em aspectos de recepção, vale dizer que, tanto Nunes quanto Hilst deixam pistas para os leitores seguirem seus rastros. Ao leitor é estabelecido um tipo de contrato de leitura, de maneira que, escritora e cineasta colocam-nos em uma experiência interpretativa – as respostas estão no espectador e não na obra. Há um acordo tácito que instiga o leitor a se jogar intuitivamente no intercâmbio de narrativas que o diretor propõe, como um leitor-modelo de segundo nível – “o qual se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor” (ECO, 2020, p. 33).

Ao construir uma narrativa de ficção, há que se construir um mundo que pede ao leitor um preenchimento de uma série de lacunas. Eco (2020, p. 9) diz “que todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte do seu trabalho” – seria um problema se o texto tivesse que entregar o jogo e dizer tudo que o receptor precisa saber para entender o texto.

Ao transcriar Hilda Hilst, Eduardo Nunes segue a mesma forma de texto aberto da autora. Esse recurso é compreendido por Plaza (2003) como Tradução Intersemiótica, conceito cunhado por Roman Jakobson. O processo de Tradução Intersemiótica sofre a influência dos procedimentos de linguagem, mas também das alterações de suportes e

meios empregados. A Tradução Intersemiótica ou “transmutação” foi por (Jakobson) definida como sendo aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (PLAZA, 2003, p. 12) - ou de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, ou vice-versa.

Já no campo da poesia concreta, Haroldo de Campos (2019) apresenta um viés da tradução criativa, recriação ou transcrição. A tradução, para Haroldo de Campos, é engajada em uma perspectiva crítica, conferindo a ela uma responsabilidade criativa em uma dimensão heurística.

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidades abertas de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo (CAMPOS, 2013, p. 5).

Todas as pessoas que vivem, em algum momento, refletem sobre a morte, e esta reflexão está presente nas personagens de Hilda Hilst e em muitas de suas entrevistas. Há muitos pontos de encontros entre Hilst e Bataille, dentre eles a observação de que o ser humano não é conformado com a morte. Para Hilda, fascinada pelo tema, a morte não é um acabar completo, é um encontro à continuidade do ser. A escritora chegou a realizar experiências com gravadores, nas quais, segundo ela, era possível verificar interferências de vozes desconhecidas no ambiente das gravações. A morte está intrinsecamente ligada ao erotismo, temas que lhe são bastante caros. No conto Unicórnio há um diálogo intercalado por duas vozes anônimas. Uma formuladora de perguntas, a outra que fala de si em fluxo, como um jorro, desordenadamente. Verifica-se no conto a morte simbólica de um “eu” 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).

“O erotismo abre para a morte. A morte abre para a negação da duração individual” (BATAILLE, 2021, 47). Neste sentido, a seção 1 deste artigo será dedicada

às três formas de conceituação do erotismo propostas por Bataille. Na seção 2, reflexões sobre como o cineasta Eduardo Nunes transcribia poeticamente, no cinema, intersecções entre Hilst e Bataille em torno dos elementos morte e erotismo. E, dedicamos a seção 3 para tatear os elementos erotizantes na linguagem de Hilda transcriada em Nunes a partir da comunicação erótico-poética oswaldiana de Silva (2007; 2009).

## **2 As três formas de erotismo: dos corpos, dos corações e o erotismo sagrado - na perspectiva de Georges Bataille**

A descontinuidade entre um ser e outro ser é tão abismal como um poço profundo, e não nos parece ser por acaso que este elemento (o poço) é um signo que se revela com uma grande potência geradora de sentidos nas cenas do filme Unicórnio, como uma possibilidade de representar a tentativa humana de sair do problema da solidão abismal, do rompimento.

Este abismo se situa, por exemplo, entre você que me escuta e eu que lhe falo. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma diferença primeira. Se você morrer, não sou mais eu que morro. Somos, você e eu, seres descontínuos (BATAILLE, 2021, p. 37).

Bataille (2021) 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 à nostalgia da continuidade perdida. Suportamos tão mal ao 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. 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, 2021, p. 39).

## 2.1 O erotismo sagrado

Bataille (2021) dedica seus estudos em torno da santidade, do erotismo e da solidão. Dessa forma, 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, 2021, p. 278).

No tocante à santidade, Bataille não diz, e não pretende dizer, que erotismo e santidade são elementos da mesma natureza, mas que ambas as experiências, tanto eróticas quanto a vida de uma realidade sagrada transtorna o homem até o limite, com uma extrema intensidade. O autor instiga 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 (2021), 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 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, 2021, 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 “Feliz Culpa!”. No lugar da santidade, o santo vive como se morresse a fim de encontrar a vida eterna.

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 não. Há religiões do oriente as quais não entronam seres externos como representações do divino. A experiência do êxtase pode

ser puramente interior. O objeto sagrado não está, necessariamente, personificado em uma figura que vem de fora. No ocidente, o erotismo sagrado se configura em uma busca introjetiva na conexão sagrada com Deus, como faz Teresa de Ávila.

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 religiosa 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, Teresa D'Ávila 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. Em entrevista à Revista IHU ONLINE (2014), Frei Betto, grande estudioso da vida e obra de Teresa de Ávila, afirma que ela 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” (IHU ONLINE, 2014) – 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 chama de “Teologia Mística” (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 mítica 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.

## **2.2 Como Eduardo Nunes transcria Hilda Hilst para o filme Unicórnio**

Para nos atermos ao processo de transcrição, consideramos pertinente tecer algumas considerações acerca dos contos Unicórnio e Matamoros, como uma forma de apresentar os aspectos mais relevantes de ambas as obras.

Publicado em Fluxo-Floema (1970), considerado o primeiro volume em prosa de Hilda Hilst, O Unicórnio apresenta uma estrutura dialogal. Há um jogo de palavras entre duas vozes, de maneira que, uma delas traz fragmentos de sua narrativa de vida, apresentando uma realidade da personagem que se opera sob os efeitos de uma linguagem fragmentada, desconexa, caótica, sem compromisso com uma linearidade. Hilda convoca 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 estar encapsulada, aprisionada, enclausurada em um corpo pequeno para a dimensão de uma alma. Na sequência, esta mesma voz faz uma referência direta à Teresa D’Ávila. “Ele era um jesuíta? Quem? Esse que maltratou Teresa D’Ávila? Sim, ele era um jesuíta” (HILST, 2018, p. 96). A referência à Santa Teresa aparece solta neste diálogo, e embora não seja retomada ao longo da narrativa, aponta para o limiar entre o sagrado e o profano, presentes no pensamento da autora, e que Nunes transcria por meio de imagens míticas e elementos da natureza.

A voz da narradora sente vontade de falar de si e de sua família, formada por dois irmãos, pelo pai e pela mãe. A personagem alterna entre a primeira pessoa do discurso,

revelando um Eu que se posiciona e assume uma narrativa de si, e a terceira pessoa do discurso, que funciona como uma margem demarcadora de territórios. O uso da terceira pessoa aponta para um distanciamento, de maneira que o Eu fala pela voz de uma narradora observadora, como uma espectadora de recortes cênicos de sua própria vida.

Os irmãos são descritos como malignos, como pervertidos sexuais sem caráter. A irmã amava as mulheres, e o irmão é pormenorizado como pederasta, por amar os homens. A mãe é retratada como uma possessiva gorda. Neste jogo dialogal há sempre uma voz de uma personagem que interpela, que provoca, que questiona, utilizando uma linguagem objetiva e assertiva.

O pai é um esquizofrênico, a mãe uma possessiva gorda, o pai é louco, o pai é louco. Você sabe que 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 fosse tirar fotografias (HILST, 2018 p. 98).

Mais adiante, a narradora insere construções lexicais que conduzem a revelações de conflitos – morte; 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 (rostos limpos 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).

O ápice da narrativa se dá no momento em que é o ato do narrar que conduz a narradora em um processo de resignificação do Eu e promove uma metamorfose.

Já no livro Tu Não Te Mover de Ti, Hilda Hilst constrói três contos, o primeiro é Tadeu (da razão); segundo é Matamoros (da fantasia), o qual iremos nos ater, e o terceiro é Axelrod (da proporção).

Matamoros é o segundo conto da coletânea “Tu Não Te Moves de Ti” – publicado em 1980. A narrativa relata a trajetória da personagem Maria Matamoros – 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 tratam de problemáticas extremamente delicadas, colocando em relevo a voz de Matamoros que relata, referindo-se ao passado, a forma como viveu e sentiu as experiências de uma sexualidade prematura entrelaçada a memórias de uma atuação pedofílica cometida pelo sacerdote.

Amei de maneira escura porque pertenco 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 pequenina, não sei, toquei os meninos da aldeia, me tocavam, deitava-me e era afagada pelos meninos todos tantos [...] (HILST, 2018, p. 368).

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” (HILST, 2018, p. 369). O sacerdote, ao responder aos apelos de exorcizar Matamoros, levou-a ao quarto, amarrou as mãos da menina, para que a sua santidade, ao contato com a menina, não se sujasse e não tirasse o perfume espelhado 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 o acontecimento, a menina inicia os meninos da aldeia em experiências sexuais, até que passa a disputar com a mãe o desejo pelo mesmo homem.

Verificamos que Eduardo Nunes, ainda que cite 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. Por este motivo, membros da equipe eram constantemente presenteados com livros da escritora. Para o cineasta, o

mergulho no fluxo de palavras de Hilst, em verso, prosa e dramaturgia foi o que tornou possível a transposição de linguagens.

Em entrevista, Nunes afirma que o roteiro nasceu do encontro entre os dois contos. Conta que captou a narrativa imagética de Matamoros em uma leitura que aconteceu há quinze anos antes da produção. “Mas faltava alguma coisa para aquilo ser um longa-metragem e O Unicórnio veio como uma forma de complementar” (NUNES, s/d).

Verifica-se que Nunes traduz elementos que não estão presentes somente nas obras, mas no universo de Hilda Hilst revelados em entrevistas, e que ecoam até hoje na casa onde a autora morava, na cidade de Campinas, conhecida como “A Casa do Sol” - fundada em 1965 pela escritora. Este lugar, desde então, tem funcionado como eixo de produções intelectuais e de residência temporária para finalidade de pesquisa de artistas, pesquisadores e apreciadores da escritora.

Às vezes alguns elementos da casa, a luz ou as janelas, dizem muito sobre a Hilda. Coisas que não têm no livro, mas estão no pensamento. E essas referências visuais podem colaborar muito com filme, completando esse universo hilstiano (INSTITUTO HILDA HILST, s/d).

Nunes traduz a explosão verbal de Hilda Hilst em uma narrativa fílmica conduzida pelo silêncio. O filme recria a mesma relação espaço/tempo de Matamoros, considerado como texto de partida (original) e redesenha no texto de chegada - o 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 recria a realidade de vida da autora, que transpôs para a literatura a sua ligação afetiva com o pai, descrito pela autora como um homem muito bonito, culto, que sofria de esquizofrenia, figura paterna a qual, por anos, ela procurou projetar em seus relacionamentos amorosos. Em entrevista ao Cadernos de Literatura Brasileira, publicado no livro Fico Besta Quando me Entendem, organizado por Diniz (2018), Hilda reconstrói memórias de conversas com o pai, quando aos dezesseis anos foi visitá-lo em sua fazenda.

Na verdade, meu pai já estava louco [...], mas comigo meu pai era diferente. Mandava me servir café da manhã. Às vezes pegava na minha

mão, acho que me confundia com a minha 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, só três noites de amor”, ele implorava. Eu ficava muito atrapalhada com tudo isso (DINIZ, 2018, p. 190).

No filme, o conflito entre mãe e filha, disparado pela presença de um belo e enigmático criador de cabras, não é traduzido com palavras, mas sim pela tensão do silêncio narrado pela câmera subjetiva de Eduardo Nunes.

Campos (2019) compreende os processos comunicacionais de tradução intersemiótica como Transcrição. Assim, a tradução de uma obra de arte verbal, como um poema ou um texto literário, é uma prática semiótica especial “visa a surpreender o intracódigo (as formas significantes) que opera no interior do poema de partida (original) e redesenhá-lo no poema de chegada” (CAMPOS, 2019, p. 155). Nunes transcrevia o significante do texto de partida de Hilst, desvelando o percurso de sua função poética e redesenha na linguagem cinematográfica com uso de recursos de explosão de imagens; luz e sombras; cores, sons e sentidos conduzidos por um silêncio poético. E é neste silêncio que se instaura a comunicação erótica entre o criador de cabras com a mãe e com as fantasias de Maria.

Aqui reina um silêncio que não é aquele do pré-mundo que não conhecia ainda a palavra; antes é um silêncio que não tem mais necessidade da palavra. É o silêncio da compreensão consumada. O mais claro sinal de que o mundo não esteja redimido é a pluralidade das línguas. Entre homens que falam uma língua comum, basta um olhar para que se compreendam; exatamente porque têm uma língua comum, são dispensados da linguagem (CAMPOS, 2019, p. 55).

O processo de transcrição utilizado por Nunes joga com diálogos entrecortados por longos silêncios e sonoridades que reproduzem a atmosfera do universo de Hilda Hilst. No tópico a seguir buscaremos uma penetração no âmago dos diálogos, pois serão, também, por meio deles que buscaremos pistas enigmáticas do processo de decifração no qual Eduardo Nunes nos insere.

### **2.3 O Imaginário de Hilst reconfigurado ou transfuncionalizado por Nunes nos diálogos entre mãe e filha**

Para apreender a transcrição que Nunes utiliza nos diálogos, apropriamo-nos da teoria de Campos (2013), apoiado à perspectiva de Walter Benjamin, ao utilizar o termo transfuncionalização, quando o autor, ao reconfigurar o poema-minuto em português, utiliza-se do que ele chama de suspensão tática do significado literal, promovendo uma “recepção distraída” ou “disseminada” para se concentrar na tarefa do tradutor.

\_ A mãe está diferente

Na cena, sentada no tronco de uma árvore, Maria observa a mãe de fora para dentro, por meio da janela da casa. Assim como Matamoros, a menina afunda seus dedos em tudo o que vê, esfrega-os rudemente na superfície áspera do tronco, até sangrar a carne, revelando o atrito, o conflito, o ponto de partida da disputa. A câmera subjetiva assume o olhar feminino da garota para a mãe. Poucas palavras misturam-se ao som de cascos de cavalos, representando o imaginário da passagem do Unicórnio, como uma enunciação enigmática de um presságio. A perspicácia do olhar de Maria capta a transformação da mãe, revelada na sutileza dos gestos, no brilho dos olhos, na energia do corpo. Maria fala para si:

\_ Mãe, por que você está tão bonita?

Som dos trotes que anunciam passagem do Unicórnio

\_ Oi, filha? Indaga a mãe enquanto rala grãos de milho.

\_ Por que você está tão bonita? Maria questiona a mãe, novamente, agora em voz alta.

\_ Deixe de bobagem, menina. Responde a mãe.

A câmera assume o olhar de Maria ao observar fixa e longamente a casa de fora para dentro, como quem deseja adentrar na casa que é do domínio da mãe, a cena é conduzida pela sonoridade de estilhaçamento.

Neste momento, o enquadramento de câmera se distancia de Maria, posicionando-se acima do nível dos olhos da menina, focalizando-os de cima para baixo, em uma altura longínqua. Maria olha para o céu, como quem busca algo transcendental. Maria não alcança a mãe, não alcança a Deus, mas olha para o firmamento, para o cosmos. Lugar onde a mente de Hilda sempre esteve, com os pés fora do chão, olhando para o que está

acima e que ela buscava compreender e foi tão incompreendida. Este dado foi revelado em entrevista para o jornal O Estado de São Paulo, em 1975, a respeito de sua produção e também de suas experiências com problemas de comunicações com o transcendental, envolvendo audições de vozes de “outro mundo”.

Em cenas subsequentes, paralelamente ao ambiente bucólico do campo, Nunes reambienta semanticamente um hospital psiquiátrico, um elemento extratextual que faz parte da vida da escritora.

Um galpão nu de ladrilhos brancos. A cena permanece fixa prolongando a imagem de Maria à espera do pai no hospital, mergulhada em uma lacuna verbal. Um silêncio aberto, carregado de significados. Nesta cena, o leitor já possui a informação prévia de que o ambiente gélido é o espaço de um hospital psiquiátrico. O silêncio funciona na cena como um interdito, que provoca a uma análise dos modos de construção do simbólico que o hospital psiquiátrico representa para cada leitor, conclamando um lugar de leitura na qual a imagem aparece como simbólico e o silêncio como fundo, em planos iguais.

Filha: \_ Pai, um ratinho

Eles riem

Pai: \_ Eu já te contei a história do ratinho?

Filha: \_ acho que não

Pai: \_ 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

Maria: \_ E era possível?

Pai: \_ Para falar a verdade, não era. Mas, o rato não entendia.

Maria: \_ E daí?

Pai: \_ E daí foi que ele passou a vidinha inteira de rato olhando para muro.

Pai: \_ 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 exista no mundo outras coisas, mais lindas...e que ele deseja....

Maria: \_ Ter asas?

O pai ri.

Pai: \_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.

### **3 Elementos erotizantes na linguagem de Hilda transcriada em Nunes**

Com aporte teórico de Silva (2009) recorreremos ao conceito de “elementos erotizantes e erotizados” proposto pela autora ao analisar a comunicação erótico-poética em Memórias Sentimentais de João Miramar:

O que queremos dizer com elementos erotizantes? O que apontamos como texto miramariano erotizante e erotizado? Tratar dos aspectos que erotizam a prosa é tratar de características encontradas mesmo que por influências externas à linguagem verbal, no e construídas pelo próprio texto (SILVA, 2009, p. 43).

Nunes, ao transcriar a prosa hiltiana para a linguagem cinematográfica, produz um aceno para a comunicação erótica dos personagens por meio de elementos erotizantes, os quais não são midiaticamente erotizados, mas constituídos nos signos que fazem parte do interior da narrativa: o silêncio; os dedos de Maria em atrito no tronco das árvores, o gozo representado pelo roçar nas pedras e afundados na suculência das frutas.

De acordo com Silva (2009) as construções do próprio texto presentes na simbiose entre forma e conteúdo em consonância com a paisagem formam signos linguísticos aglutinadores entre cultura e linguagem, uma vez que, em concordância com a autora, linguagem é cultura e cultura é linguagem.

[...] ainda é possível analisarmos elementos eróticos que se constroem com a própria pele da palavra, ou que criam uma pele na palavra, mostrando-a como o corpo, portanto, passível de erotizar-se, através da utilização complexa de todos os elementos do texto (SILVA, 2009, p. 43-44).

Bataille (2021) problematiza o fato de que a constituição da nossa existência está presente em nós sob a forma de linguagem, e o erotismo, por ser uma emoção bastante intensa, mas quando não é abertamente comunicado na cultura, portanto no discurso, é tratado como se não existisse. A escolha pela linguagem silenciosa de Nunes comunica o erotismo interdito. O cineasta usa o silêncio para denunciar o silenciamento da voz de

uma mulher que ousou tocar em questões vistas como tabus sociais. Hilda era vista como o ratinho que desejava subir o muro, atravessá-lo e ver o que há do outro lado. A experiência erótica interior, ao mesmo tempo em que é intensa, é apartada da comunicação aberta, pública, e as interdições sociais nos obrigam o silêncio, ainda que haja, nos tempos atuais, uma atenuação dos interditos.

Maria Matamoros mata a mãe, no filme e no conto. Qual o significado desta zona cinzenta localizada no limiar entre a transgressão e a transcendência? À medida que o ser amado é inacessível e não corresponde à fantasia criada pela menina, ao invés de um encontro feliz na continuidade de corpos, encontra-se a desordem em uma perturbação violenta. “A posse do ser amado não significa a morte, pelo contrário, mas a morte, está envolvida nessa busca. Se o amante não pode possuir o ser amado, pensa às vezes em matá-lo” (BATAILLE, 2021, p. 43). Maria mata a simbologia da transcendência, a mãe como símbolo do sagrado que germinou a sua continuidade: “o erotismo abre para a morte. A morte abre para a negação da duração individual” (BATAILLE, 2021, p. 47).

#### **4 Considerações finais**

Ao pensar em processos tradutórios, na tradução como criação, crítica e recriação, pelo olhar de Haroldo de Campos (2019), a linguagem tem o sentido de movimento e de não-conclusão, conclusões entediavam-no. Tanto na escrita de Hilst quanto no filme de Eduardo Nunes, não há uma narrativa conclusiva, mas sim de um percurso contínuo. O poeta-tradutor é um coreógrafo da dança interna da língua e a língua se constrói na e pela cultura em movimento. Dessa forma, ao se pensar em processos de transcrição, é profícuo que ele se faça em consonância com as dimensões imaginativas do humano que se revelam na cultura e na linguagem.

No processo de tradução intersemiótica da literatura para o Cinema, ao tomar como objeto de pesquisa a vida e obra da escritora brasileira Hilda Hilst para o cinema *Unicórnio*, verifica-se que, ao procurar elementos imagéticos-eróticos, ambas as obras provocam o leitor-tradutor a procurar nas narrativas coisas que estão em sua memória particular articuladas com a cultura. Tanto Nunes quanto Hilst deixam pistas para que os leitores sigam seus rastros. Escritora e diretor estabelecem com seu público um tipo de contrato de leitura, aquele que, segundo Eco (2020), permite ao leitor que faça a sua parte

no trabalho. Nunes, no processo de transcrição, é fiel à fórmula de Hilst, a de inserir o leitor/espectador em uma experiência interpretativa. As narrativas evocam questionamentos, mas as respostas estão no espectador e não na obra. Pela comunicação erótico-poética de Silva (2007; 2009) foi possível compreender a linguagem de elementos erotizantes e erotizado em aspectos que erotizam os signos linguísticos como: o unicórnio, as frutas suculentas, o poço e o silêncio - recortes dos contos que passaram por um processo de recriação da palavra para o plano imagético, de forma que as imagens narradas pela linguagem do silêncio permitem uma diversidade de conexões e percepções sensoriais que não solicitam um exercício de entendimento da obra, mas sim de conexão e de tradução do signo que está na obra e está no pensamento.

Isto significa compreender que qualquer pensamento é, necessariamente, tradução, pelo seu caráter de transmutação de signo em signo, posto que “quando pensamos traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções. Todo pensamento é tradução de outro pensamento” (PLAZA, 2019, p. 19). Entretanto, para o pensamento ser conhecido, ele precisa ser exteriorizado e socializado por meio da linguagem, de maneira que, pensamento e linguagem são elementos inseparáveis, uma vez que um influencia o outro de maneira circular. A linguagem organiza o pensamento e este se organiza pela mediação da linguagem.

A explosão do fluxo de consciência presente na linguagem de Hilda Hilst foi transcrita por Eduardo Nunes em uma explosão de imagens e de elementos sógnicos. Verifica-se que Nunes utilizou o silêncio e variantes de planos e ângulos de suas lentes para traduzir o que é interdito, o erotismo, a transgressão e a morte. Para Bataille (2021) há o erotismo dos corpos, do coração e do sagrado. No embate entre Deus e o homem, presente nas obras de Hilda Hilst, Nunes traduz o erotismo dos corpos pelas vias do sagrado, utilizando elementos da natureza desvelados no encontro do corpo de Maria com as árvores e com as frutas suculentas. Maria, a menina que toca em tudo como quem vai dissecar funduras. O poço, muito presente nas novelas, é um elemento do filme que representa um lugar de funduras, de abismo e de solidão.

Tanto Hilda Hilst quanto Tereza D’Avila, em diferentes vieses, foram mulheres de natureza transgressora que utilizaram uma comunicação poética erótica do corpo e do sagrado, em uma escrita fluída, de fluxos de consciência, enfrentando os filtros do

moralismo canônico. Ambas, em seus devidos lugares e épocas, foram condenadas à fogueira do silenciamento.

A morte de alguém é correlativa ao nascimento de um outro alguém (BATAILLE, 2021). 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 (BATAILLE, 2021). No filme, a morte é a metamorfose do Unicórnio, mata-se, simbolicamente, para garantir uma continuidade, um renascer de outros sentidos de vida que se dá pelo rompimento da continuidade. Maria realiza um movimento interno de explosão tumultuosa, cuja força cede lugar a um novo ser. Só a morte assegura o ressurgimento de uma nova vida, este é o sentido do erotismo e o aspecto luxuoso da morte, à luz de Bataille (2021). O transcriador é um lavrador de linguagens, ele cultiva e lava a terra, seu trabalho consiste em extrair a essência, a aura, a cultura da alma da obra de partida e transcriar a mesma semente em outros solos.

#### REFERÊNCIAS:

ÁVILA, Teresa. Livro da vida. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. Organização Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2019.

DINIZ, Cristiano (org.). **Fico Besta Quando Me Entendem**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2ª ed. 2018.

ECO, UMBERTO. **Seis Passos pelos Bosque da Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

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

INSTITUTO HILDA HILST. **O Unicórnio Encontra Matamoros**. s./d. Disponível, em: <http://www.hildahilst.com.br/blog/o-unicornio-encontra-matamoros>. Acesso em: 22 de novembro de 2021.

JUNGUES, Marcia; MACHADO, Ricardo. O deslocamento celestial do Deus de Teresa de Ávila. Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Disponível em:

**Comentado [IP1]:** Se forem edições diferentes de uma mesma obra, fazer apenas a atualização no corpo do texto: no lugar das referências a 1987 e 2013, transformar todas para 2021.

O mesmo ocorre com Campos (1969) e (2013)

**Comentado [IP2]:** A edição citada ao longo do artigo é de 2020. Conferir qual é a versão utilizada e ajustar onde necessário.

<https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/5806-frei-betto> . Acesso em 22 de novembro de 2021.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

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 Cultura antropofágicas: mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana**. Sorocaba. EdUniso; Editora Sulina, 2007.

**UNICÓRNIO**. Direção de Eduardo Nunes. Rio de Janeiro: Vitrine Filmes, 2018, (124 min.).