



A LÓGICA POÉTICA DAS IMAGENS: HILDA HILST NO CINEMA

THE POETICAL LOGIC OF IMAGES: HILDA HILST IN CINEMA

Pascoal FARINACCIO¹

RESUMO

O artigo propõe uma reflexão a respeito das singularidades da prosa de ficção da escritora Hilda Hilst e as soluções encontradas pelo diretor Eduardo Nunes para transpô-la para a linguagem cinematográfica em seu longa-metragem *Unicórnio* (2018). Tomando como principais referências teóricas ensaios de Wim Wenders e Andrei Tarkovski a propósito da relação e tensão entre história (narrativa em palavras, pressupondo-se linearidade no encadeamento dos fatos) e imagem no cinema, procura-se demonstrar como Nunes vale-se de uma lógica poética para a organização formal de seu filme, buscando capturar as diversas sugestões imagéticas de forte impacto sensorial da prosa de Hilst.

PALAVRAS-CHAVE

Hilda Hilst; Eduardo Nunes, literatura e cinema; *Unicórnio* (filme).

ABSTRACT

The article proposes a reflection on the singularities of the prose fiction of the writer Hilda Hilst and the solutions found by the director Eduardo Nunes to transpose it to the cinematographic language in his feature film *Unicórnio* (2018). Taking as main theoretical references the essays by Wim Wenders and Andrei Tarkovski on the relation and tension between history (narrative in words, presupposing linearity in the chain of facts) and image in the cinema,

¹ Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Professor da Universidade Federal Fluminense. E-mail: pascoalf@hotmail.com.



we try to demonstrate how Nunes uses a poetic logic for the formal organization of his film, seeking to capture the various imagery suggestions of strong sensory impact of Hilst's prose.

KEYWORDS

Hilda Hilst; Eduardo Nunes; Literature and Cinema; *Unicórnio* (movie).

1. INTRODUÇÃO

No livro *A lógica das imagens*, que reúne textos e depoimentos diversos de Wim Wenders, há uma questão que retorna diversas vezes, sendo discutida pelo cineasta alemão de uma perspectiva muito pessoal, pois se trata de um problema essencial da atividade cinematográfica com a qual se mantém comprometido. A questão diz respeito à possibilidade de contar histórias, à narratividade. A importância das histórias, segundo Wenders, reside no fato de que há nelas “alguém que conta, que ordena e que faz entrar a ideia de que ainda intervimos na nossa própria vida. Isto é o que fazem as histórias: confirmam que somos competentes, que determinamos a nossa vida” (WENDERS, 2010, p. 71).

As histórias dão segurança aos homens, fornecem um **sentido** à vida. Para Wenders, a vida é composta por uma série de fragmentos desconexos, mais ou menos aleatórios e que, sobretudo, escapam ao controle e desejo dos sujeitos. Ao conectar esses fragmentos de forma linear, estabelecendo um princípio, um meio e projetando um fim, as histórias explicam em grande medida o devir da existência, a pertinência de seus acontecimentos. Nessa perspectiva elas também colocam à margem o medo que sente o ser humano de cair na absoluta ausência de sentido; é por isso, lembra ainda o cineasta,



que as crianças gostam tanto de ouvir histórias antes de dormir; elas ajudam a vencer o medo e a encarar a vida e seus perigos de frente.

As histórias seriam, por conseguinte, “mentiras necessárias”:

No fundo, penso que as situações isoladas não estão relacionadas umas com as outras e as experiências, na minha vida, consistem sempre e apenas em situações isoladas; nunca encontrei uma história com princípio e fim [...]. Na realidade, julgo eu, as histórias mentem, ou melhor, são, por definição, histórias de mentiras. Mas são muito, muito importantes como formas de sobrevivência. Com a sua estrutura artificial ajudam as pessoas a vencer os seus grandes medos: o medo de que não haja Deus e que elas são apenas criaturas muitíssimo pequenas, flutuantes, dotadas de percepção e consciência, mas perdidas num universo que excede todas as suas concepções. (WENDERS, 2010, p. 85-86)

2. AS HISTÓRIAS NOS FILMES: A LÓGICA LINEAR DAS IMAGENS

No que se refere à realização dos filmes o que entra em jogo é uma **oposição** entre histórias e imagens. Wenders gostaria, por exemplo, de fazer um filme somente com imagens — como quem simplesmente olha pela janela e filma, sugere — e não precisar explicar absolutamente nada depois... Em sua opinião tudo se passa como se histórias e imagens “trabalhassem umas contra as outras, sem se excluir mutuamente” (WENDERS, 2010, p. 83). Ou, precisando melhor essa relação, as histórias “estabelecem nos meus filmes uma ordem das imagens” (WENDERS, 2010, p. 86). E nesse último apontamento está de fato o essencial: as histórias **impõem** uma ordem ao fluxo de imagens, e com isso estabelecem um **sentido** para elas (nas duas acepções fortes do termo: direção e significação). “Sem história, as imagens que me interessam correriam o risco de se perder e cair em



qualquer arbitrariedade (WENDERS, 2010, p. 86). Um filme completamente destituído de história, que tentasse se sustentar apenas com as imagens, correria sempre o grande risco da ininteligibilidade e incomunicabilidade. Por isso cabe aceitar a história, que sempre força a imagem a alguma coisa, como se ela não se bastasse a si mesma – a história, um “vampiro que tenta sugar o sangue da imagem” (WENDERS, 2010, p. 84-85).

Rejeito totalmente as histórias, pois elas produzem exclusivamente mentiras, nada mais do que mentiras, e a maior mentira reside no fato de elas estabelecerem um contexto, onde não existia nenhum. Por outro lado, no entanto, precisamos tanto destas mentiras que é perfeitamente absurdo atacá-las e ordenar uma sequência de imagens sem mentira, sem a mentira de uma história. As histórias são impossíveis, mas não podemos, contudo, viver sem histórias. (WENDERS, 2010, p. 92)

Recuperamos de maneira sintética a reflexão de Wenders acerca da oposição e tensão entre história e imagem, pois a nosso ver ela abre uma perspectiva muito interessante para pensar o filme *Unicórnio* (2018), dirigido e roteirizado por Eduardo Nunes e livremente inspirado em dois textos de prosa de ficção de Hilda Hilst, “Unicórnio”, do livro *Fluxo-floema*, originalmente publicado em 1970, e “Matamoros (Da Fantasia)”, do livro *Tu não tem moves de ti*, de 1980 (ambos os livros estão agora em *Da Prosa*, publicação em dois volumes que reúne a totalidade da prosa de ficção da escritora). São duas peças ficcionais complexas, marcadas profundamente pela experimentação linguística, e que trazem à luz (digamos, dos abismos da alma) temas como a solidão, o medo, a raiva, a impotência, o desejo, a inveja, a ânsia de se comunicar com o outro. Como sugere o título do primeiro livro, um **fluxo** torrencial de palavras que vão desenhando precariamente os contornos mal definidos de uma personagem-narradora que se interroga de

maneira radical e se deixa levar pelas forças psíquicas que nela se formam de maneira incontrolável.

3. A PROSA EXPERIMENTAL DE HILDA HILST

De certa forma, estamos aqui num lugar discursivo bastante diverso da “história” a que se refere Wenders, notoriamente uma narrativa tradicional, com começo, meio e fim linearmente articulados. A prosa de Hilst em pauta constitui uma narrativa que se apresenta, em grande medida, como uma antinarrativa, na medida em que justamente coloca em crise profunda a estrutura narrativa tradicional, **optando pela representação de fluxos de consciência**, pelo desordenamento convulsivo de personagens em permanente tensão psicológica, arrebatadas por uma miríade de pensamentos e reflexões diversos. A experimentação com a linguagem, sem dúvida, tem a ver – ou, melhor dizendo, dialoga - com a experiência anterior de Hilst como poeta: *Fluxo-floema* marca sua estreia na prosa de ficção, sendo que antes dele a escritora já havia publicado vários livros de poesia, de *Presságio* (1950) à *Iniciação do poeta* (1963-1966). A dimensão poética dessa prosa não passou despercebida ao diretor Eduardo Nunes, que viu nela um desafio a mais para transpor em imagens cinematográficas as sugestões recebidas pela leitura dos textos. Procuraremos demonstrar, tendo como objeto de análise o filme *Unicórnio*, como a oposição entre imagem e história pode ser resolvida de uma maneira menos rígida que a suposta por Wenders, a partir de uma lógica poética do encadeamento de imagens, conforme a proposta do cineasta russo Andrei Tarkovski, uma grande fonte de inspiração, aliás, para o trabalho de Nunes.

O texto “Unicórnio” (pode-se defini-lo como um conto, embora ele certamente ultrapasse a delimitação do gênero pelo transbordamento verbal que apaga qualquer linearidade narrativa – as associações entre suas partes constitutivas configuram uma sequência de fatos que se articulam não segundo uma lógica de causa e efeito, mas sim conforme uma lógica atinente aos movimentos dos pensamentos da personagem, à medida que esses emergem aos borbotões) propõe variadas reflexões, das quais destacaríamos o desejo de se comunicar com o outro e a dolorosa percepção de uma limitação para cumprir tal intento.

Em primeiro lugar, vale observar que o caráter não-linear da narrativa é destacado pela própria narradora: “Sabe, uma estória deve ter mil faces, é assim como se você colocasse um coioite, por exemplo, dentro de um prisma” (HILST, 2018, p. 98). E a história tem “mil faces” porque a própria personagem é múltipla. Ela discorre sobre uma família conhecida, dois irmãos (um rapaz pederasta e uma moça lésbica) com os quais trava diálogos sobre a vida e a literatura. Entretanto, é cabível super que tais irmãos não sejam senão extensões imaginárias do seu próprio eu:

Agora o meu rosto está dividido em três partes, não é mesmo? O lado esquerdo é meu irmão pederasta, o lado direito é minha irmã lésbica e o pequeno triângulo é o meu todo que se move desde que nasci, é esse meu todo que ficou em contato com as gentes, esse todo que se expressa e que tem toda aparência de real. (HILST, 2018, p. 104)

A autopercepção do caráter fragmentário do próprio eu é uma constatação dolorosa, de que deriva o desejo de ser diferente do que se é: “Ah, como eu desejaria ser uma só, como seria bom ser inteiriça, fazer-me entender, ter uma linguagem simples como um ovo” (HILST, 2018, p. 121). Simples como um ovo... a comparação inusitada deixa evidente o diferencial criativo da



personagem-narradora, sua exuberância imaginativa, evidenciando-se também que a busca de um eu inteiriço é pura miragem, algo inalcançável. Tal eu só pode existir como “aparência do real” ou como “conveniência”, como propõe uma narradora de Virginia Woolf, nesse sentido demonstrando grande afinidade com a nossa narradora hilstiana:

Ou o verdadeiro eu não é nem este nem aquele, não está nem aqui nem lá, mas é algo tão variado e errante que é apenas quando damos rédea aos seus desejos e o deixamos seguir seu caminho livremente que somos verdadeiramente nós mesmos? As circunstâncias impõem a unidade; por conveniência, um homem deve ser um todo. (WOOLF, 2015, p. 52)

O procedimento de soltar a rédea dos desejos é exatamente o que conforma a matéria narrada por Hilst. Diversas temáticas, recorrentes em toda a obra da escritora, entram em campo já nessa sua estreia na prosa de ficção: o litígio com Deus (um Deus cruel, que faz dos homens suas cobaias, assim como os homens injetam todos os venenos imagináveis em seus ratos de laboratório); a crueldade com os animais (a criança que conduz as formigas para um tubo de papel, fechando suas duas pontas e ateando fogo; uma imagem literária de forte impacto e que será aproveitada no filme); a falta de interesse de editores em seus textos — “Sabem, eu gosto muito de escrever; ninguém publica mas eu gosto” (HILST, 2018, p. 132) —; a relação visceral com a natureza; a escrita literária que enquanto se faz pensa a si mesma: “Escrever um livro é como pegar na enxada, e se você não tem uma excelente reserva de energia, você não consegue mais do que algumas páginas, isto é, mais do que dois ou três golpes de enxada” (HILST, 2018, p. 115).

As reflexões são diversas, mas talvez o que haja de mais fundamental em “Unicórnio” seja a temática da solidão, a constatação da impossibilidade



de se comunicar com outras pessoas. A narradora comenta de um projeto de fundar uma comunidade com o irmão pederasta e a irmã lésbica:

Nós líamos bastante, tínhamos enormes propósitos, queríamos fazer uma comunidade, abrir o coração dos outros, dizer sempre a verdade, chegamos a fazer alguns estatutos para essa comunidade, mas a coisa mais importante era ter Deus no coração. (HILST, 2018, p. 98)

Esse projeto de chegar ao coração do outro não se realiza; e o sentimento de isolamento desdobra-se na gestação de um acidente inusitado: repentinamente a narradora se vê transformada em um unicórnio! É levada para um parque zoológico, onde inicialmente é tratada bem; aos poucos, entretanto, vai sendo esquecida pelos funcionários, considerada com desprezo, mal alimentada (a exemplo do famoso inseto monstruoso da metamorfose kafkiana, não demora para que o unicórnio seja visto como um estorvo perante o andamento rotineiro das coisas):

No início fui tratado com bondade: duas vezes, pela manhã e à tardezinha, jogavam verduras e restos de fruta no meu quarto. Agora, na parte da manhã, me atiram alfaces podres e um maço de brócolis e tudo isso é muito difícil de engolir. Hoje é domingo, o sol está batendo nas minhas patas, estou muito triste porque hoje faz exatamente dois anos que estou aqui, e me lembro como estava quando cheguei, como eu tinha esperança de conquistar o amor dos que me vissem. (HILST, 2018, p. 130)

Apesar de constatar a maldade humana, a fria indiferença dos homens, o próprio adoecimento que parece indiciar uma morte prematura, a narradora, esse unicórnio, diz que ainda acredita: “eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito” (HILST, 2018, p. 145). O texto conclui-se com a múltipla repetição da expressão “eu acredito”. Em que acredita o unicórnio? Podemos avançar



várias hipóteses, naturalmente, já que o conto termina com essa abertura de significação enigmática. Talvez, apesar de tudo, o unicórnio não deixe de acreditar na vida, na beleza possível da vida. Lembrando, aqui, que a literatura toda de Hilst é percorrida por um forte vitalismo, uma celebração da vida em suas glórias e misérias: “Então, o que é a vida? E não pude chegar a nenhuma conclusão excepcional, apenas admiti que a vida é uma coisa que pode encher o nosso coração de mel e girassóis” (HILST, 2018, p. 132).

“Matamoros” é uma narrativa, de uma perspectiva formal, menos transgressiva que “Unicórnio”: enquanto essa se constitui, como vimos, do agrupamento de reflexões literárias, filosóficas e existenciais diversas, admitindo mesmo o inusitado de uma metamorfose, “Matamoros” segue maior linearidade na conexão dos fatos relatados, estando, portanto, mais próxima da estrutura narrativa tradicional e realista de começo, meio e fim, essa “mentira necessária”, segundo Wenders. Trata-se do relato feito por uma adolescente, de nome Maria Matamoros, acerca do amor que descobre sentir por um homem, de sua paixão carnal por ele, e dos ciúmes que passa a ter da própria mãe ao se sentir ameaçada por ela no consórcio com o amante. Verifica-se uma narradora que vai exprimindo seus pensamentos de forma compulsiva e aparentemente incontrolável: “vivo sozinha com Haiága, minha mãe, nem nunca aprendi nada, **o que me vem à boca vem sempre aos borbotões**” (HILST, 2018, p. 374; grifo nosso). De fato, “Matamoros” é como um vulcão expulsando lava; entretanto, insistimos aqui no caráter mais linear dessa narrativa (caráter para o qual atentar-se-á o cineasta de *Unicórnio* com consequência prática na organização formal de seu filme). Sequência linear que é alcançada mediante a descrição dos fatos relativos aos amores e ciúmes da protagonista. Tal descrição segue um **crescendo** dos sentimentos



da moça, vale dizer, parte-se de um ponto inicial de maior estabilidade emocional, chegando-se a um clímax de tensão, o que acompanhamos passo a passo, como quem segue uma flecha que se dirige ao alvo.

Matamoros diz que nunca aprendeu nada, mas em verdade possui um conhecimento visceral da natureza; uma relação que se estabelece também em num nível muito carnal, o que rende imagens literárias – e posteriormente cinematográficas – de grande impacto sensorial: “desde sempre tudo toquei, só assim é que conheço o que vejo, tocava os morangos antes do vermelho, tocava-os depois gordo-escorridos, tocava-os com a língua...” (HILST, 2018, p. 368). Quando o amante a toca, misturam-se imagens de beleza corporal, sensualidade e elementos naturais:

Matamoros muito leve, muito de asa, um pequeno cansaço sabendo a descanso, cansaço amoroso pois que cada noite era noite de abraço, de mastigar e de lamber a carne, de cheiro gosma de casuarinas, o escorrer vermelho, ferido, mas membrana de amora, eu fechava os olhos dizendo vida tão viva. (HILST, 2018, p. 376)

O filme *Unicórnio*, de belíssima fotografia, explora com grande sensibilidade e apuro estético, em planos de longa duração, o contato de Matamoros com a paisagem circundante, os frutos, as árvores, a água. Há cenas nas quais os elementos da natureza são constantemente tocados, conhecidos a fundo pelo contato físico, tépido como o sangue humano. O corpo da adolescente une-se aos dados materiais da natureza numa comunhão física e espiritual. Desde logo, cumpre reconhecer que tal “carnalidade” representada nas imagens já estava lá, previamente, no texto literário. Matamoros conhece o mundo tocando-o. Quando, pela primeira vez, vê o homem pelo qual se apaixonará, sente-se transportada pelo enlevo amoroso.



E ainda aqui o que sobrepuja é o **toque**, a aderência à materialidade do existente: “eu mesmo parecia desenhada e não viva como estivera há pouco, e mais viva do que nunca é o que eu estava, toquei-me, não com os dedos de antes, toquei-me para ter a certeza de que não havia atravessado os limites do tempo, eu-mim-Matamoros” (HILST, 2018, p. 372).

A tensão no conto vai tomando forma e aumentando gradativamente quando Matamoros começa a desconfiar da mãe, que estaria também interessada em seu homem, um criador de carneiros:

em torno de Haiága um revolver de ondas e de nadas, lhe falecia brandura e até maternidade olhava-me como se eu não fosse filha, antes madrasta, antes, e isso eu não queria ousar mas de ousança me fiz e pensei: **olhava-me como alguém que amava trigosamente o que me pertencia**, amava-o, depressa me veio o pensado e outra vez apaguei, devia ser coisa de mim, falsos acendimentos do espírito. (HILST, 2018, p. 377; grifo nosso)

Iniciada a desconfiança ela só se agrava com o tempo: “meu esse homem, o encantado se fazendo carne, meu nas noites (...) meu nas noites e encolho-me ferida porque penso: de Haiága nas madrugadas?” (HILST, 2018, p. 381). Matamoros torna-se agressiva com a mãe, ofende-a frequentemente, é tomada por graves suspeitas: a mãe lhe parece remoçada, mais bonita (mais bonita que ela, Matamoros!), mais animada, como alguém tomada por forte paixão... Chega a cogitar na morte da mãe-rival:

e não me falta força para dizê-lo e aqui repito: nós muito vivos e Haiága morta. Pensar a morte da mãe me fez aliviada, há de morrer como todos e se desejei morte de mim por que me faria asco pensar morte de Haiága? Soturnos esses fios que nos ligam ao maternal umbigo, sofridos estes fios, tensos, agudos. (HILST, 2018, p. 384)



A narrativa prossegue e o ódio de Matamoros pela mãe alcança seu ápice quando essa lhe revela que está grávida: “Haiága não era cadela, imensa prostituíssima é o que era” (HILST, 2018, p. 400). A mãe diz à filha que a gravidez não deriva de um relacionamento sexual com homem, mas que é obra do divino, é milagre, a mãe se faz de Virgem Maria, o que só aumenta o conflito interno de Matamoros. O conto prossegue nessa linha e é naturalmente um exemplo notável de confronto psicológico entre mãe e filha, tema bastante recorrente seja na psicanálise, seja na literatura ou no cinema. “Matamoros”, a exemplo de “Unicórnio”, também tem um final que abre para um futuro incerto. Em verdade, não há propriamente um “final”, simplesmente corta-se o fluxo dos pensamentos de Matamoros em determinado momento e encerra-se a narrativa. O que fica para o leitor é imaginar o que poderá ser a deriva do ódio que a filha vota à mãe e suas consequências: “ainda que eu saiba que um veneno que inventamos sempre tem fome e não descansa se não for usado” (HILST, 2018, p. 406).

4. UNICÓRNIO, DE EDUARDO NUNES: A LÓGICA POÉTICA DAS IMAGENS

Feitas essas considerações sobre os textos de Hilst podemos passar agora ao filme de Eduardo Nunes. O que nos interessa particularmente é refletir acerca da dificuldade de transposição dos contos da autora — que escapam em grande medida à narrativa tradicional, à história entendida como encadeamento linear de acontecimentos segundo uma lógica tradicional de causa e efeito — para a linguagem específica do cinema e a solução pessoal encontrada pelo cineasta. Para o site *GQ Brasil*, Nunes concedeu



uma entrevista muito esclarecedora e que toca justamente na dificuldade a que nos reportamos:

A poética da literatura de Hilst sugere imagens muito ricas, mas de difícil transposição para as telas. Conhecer e viver por um tempo na Casa do Sol me permitiu dar uma certa “concretude” a estas imagens (...) A única forma de realizar este projeto era filmar a impressão que o livro criava em mim enquanto eu o lia, pois não há uma narrativa linear. Uma escrita como a da Hilda Hilst, onde a poesia é uma presença forte mesmo em sua prosa, não permite uma adaptação convencional. (CORREA, 2018, on-line)

É muito interessante que o diretor revele que sua estadia na Casa do Sol, moradia de Hilst na qual a escritora elaborou a maior parte de sua extensa obra, o tenha ajudado a compreender melhor a dimensão poética desse legado. Pois é uma literatura muito “carnal”, como temos visto; Hilst elabora imagens literárias de grande impacto sensorial, devolvendo-nos em grande medida a “carnalidade” ou “concretude” da existência humana e do mundo. Certamente não por acaso, no filme a casa da mãe e filha é praticamente uma personagem da narrativa, sua materialidade rústica é explorada à exaustão em belas imagens: a câmera percorre lentamente, com notório prazer sensorial e atenta aos pequenos detalhes, os móveis de madeira grossa, louças, utensílios de bronze, as janelas pelas quais diversos reflexos luminosos atravessam conforme a hora do dia, definindo o contorno das coisas na penumbra, as ferramentas da vida no campo, como pás e baldes para carregar a água do poço. Muito da força estética que possa ter o filme nasce justamente desse olhar demorado e cuidadoso que se volta sobre objetos de uso cotidiano. Há poesia nisso tudo, conforme o diretor:



E a literatura de Hilda me ensinou que podemos aprender com a poesia que há no mundo, que não precisamos compreender inteiramente algo para poder usufruir totalmente disso. Logo nas primeiras leituras de seus livros, vemos que há diversas formas de assimilarmos o seu mundo; e a racionalidade é apenas uma delas (e talvez nem seja a melhor). A complexidade de nossa existência é melhor percebida através da poesia, e essa espécie de entendimento vem naturalmente na obra de Hilda. (CORREA, 2018, on-line)

Da obra de Hilda, certamente, mas também de um cineasta muito caro a Eduardo Nunes, cuja influência é facilmente detectada nesse *Unicórnio*: o russo Andrei Tarkovski. Nunes observa que certos aspectos complexos da existência podem ser mais bem apreendidos pela poesia do que pelo raciocínio lógico. É exatamente a mesma opinião de Tarkovski, que em seu livro teórico sobre a arte cinematográfica, propõe uma fina conexão entre o raciocínio poético e a lógica do pensamento:

A origem e o desenvolvimento do pensamento estão sujeitos a leis próprias e às vezes exigem formas de expressão muito diferentes dos padrões de especulação lógica. Na minha opinião, o raciocínio poético está mais próximo das leis através das quais se desenvolve o pensamento e, portanto, mais próximo da própria vida, do que a lógica da dramaturgia tradicional. (TARKOVSKI, 2010, p. 17)

Estamos aqui nos antípodas da dramaturgia tradicional, da história conforme referida por Wenders. Propõe-se, ao invés do encadeamento linear de imagens e cenas, outro tipo de vinculação entre elas, “poética”. Pois há “alguns aspectos da vida humana que só podem ser revelados fielmente pela poesia” (TARKOVSKI, 2010, p. 31). Poesia entendida aqui, caberia frisar, como algo que vai além da categorização de gênero: poesia também como um modo de ver e compreender a vida e o mundo. Valendo-se de associações



poéticas na organização formal do filme o cineasta convida o espectador a uma participação mais ativa na decodificação e recriação subjetiva da obra:

Através de associações poéticas, intensifica-se a emoção e torna-se o espectador mais ativo. Ele passa a participar do processo de descoberta da vida, sem apoiar-se em conclusões já prontas, fornecidas pelo enredo, ou nas inevitáveis indicações oferecidas pelo autor (TARKOVSKI, 2010, p. 17)

Tarkovski é um grande defensor da especificidade irreduzível do cinema em relação a outras expressões artísticas. Daí defender que o cinema pode buscar diálogos na literatura, mas não mais que isso; o cinema, segundo ele, não mantém nenhuma “relação essencial” com a literatura:

No cinema, porém, o diálogo é apenas um dos componentes da estrutura material do filme. Por uma questão de princípios, tudo aquilo que tiver pretensões literárias num roteiro, deve ser assimilado e adaptado de modo coerente durante a realização do filme. No cinema, o elemento literário deve ser **filtrado**; ele deixa de ser literatura assim que o filme for concluído (TARKOVSKI, 2010, p. 161; grifo do autor)

A defesa firme da singularidade do cinema, de seus recursos estéticos próprios, conduz Tarkovski à valorização da imagem cinematográfica; segundo ele, a imagem não “simboliza” a vida, mas sim a “corporifica”, exprimindo-lhe seu caráter único. A definição de imagem é das mais belas concebíveis: “Em resumo, a imagem não é certo **significado** expressado pelo diretor, mas um mundo inteiro refletido como que numa gota d’água” (TARKOVSKI, 2010, p. 130; grifo do autor).

Creemos que essas reflexões de Tarkovski, sobretudo se consideradas em contraposição ou complementação àquelas de Wim Wenders, são muito



uteis como chave analítica para o problema que nos colocamos neste ensaio: a organização formal de um filme livremente baseado em textos literários que transgridam deliberadamente os gêneros da prosa e da poesia, associando-os numa trama complexa, cujo motor é o fluxo de consciência de protagonistas sob forte tensão psicológica. Em primeiro lugar, caberia destacar a solução mais notória encontrada por Eduardo Nunes: o texto “Unicórnio”, que é basicamente uma espécie de compilação de pensamentos diversos, por conseguinte menos linear que “Matamouros”, é transformado em um diálogo entre pai e filha; paralelamente a esse diálogo, encena-se a narrativa da adolescente Matamouros, que seguramente está mais próxima do enredo tradicional.

Assim, as diversas reflexões da protagonista de *Unicórnio* são representadas nesse diálogo entre pai (o ator Zé Carlos Machado) e filha (a atriz Barbara Luz), em cenas curtas que são entremeadas à sequência bem mais longa da história de “Matamouros”. O diálogo se passa numa espécie de hospital psiquiátrico: vemos pai e filha sentados em um banco defronte a uma parede de ladrilhos brancos e encardidos. Uma atmosfera de total clausura. Uma solução cênica magistral, pois demonstra sintonia fina com a biografia de Hilst, mais precisamente, com sua relação apaixonada e sofrida com o pai esquizofrênico, que era poeta, e ao qual a escritora dedicou vários poemas e livros seus – portanto, um dado biográfico que contaminou essencialmente a sua obra literária. No filme, por meio do diálogo entre pai e filha no hospital recuperam-se reflexões impactantes do conto: a relação com Deus, considerado ele próprio um pai cruel com suas criaturas, as quais trata como cobaias em experimento laboratorial, transforma-se aqui em palavras do pai dirigidas à adolescente Maria, como



um ensinamento de vida. Também comparece no diálogo a história do rato, do mesmo conto: um rato deseja escalar um muro, o que é impossível dada sua condição de rato e a altura da parede; em sonhos, porém, o rato consegue escalá-lo e do alto se encanta com o que vê; deseja, porém, ver mais, pois lhe parece que há muita coisa ainda fora de seu campo de visão e então deseja um muro ainda mais alto para escalar e então enxergar mais longe... O pai conta essa anedota do rato à filha, uma espécie de parábola que diz do desejo de conhecimento que arde em todo ser humano, mas que é ou bloqueado por algum obstáculo (no caso representado pelo muro), ou então se reduz à frustração, pois o conhecimento adquirido não satisfaz e aponta para outro, muito além no horizonte, e que se passa a perseguir... Um tema essencialmente hilstiano, o desejo humano pelo conhecimento, pelo absoluto, mas que é de impossível realização dadas as limitações físicas e espirituais do homem. Conforme o pai conta a história do rato o que vemos na tela é uma belíssima animação de Marão (conforme atribuição nos créditos finais do filme), marcando-se um ponto alto de experimentação formal nessa mescla de ilustração gráfica e imagens cinematográficas.

Já a história da mãe (Patrícia Pillar) e da filha (Barbara Luz) toma a maior parte do filme. As sequências se passam num lugar montanhoso (as filmagens foram realizadas na região serrana do estado do Rio de Janeiro), um lugar muito bonito, de natureza esplendorosa e mil gradações de luz, mais fortes ou tênues ao longo do dia, com manchas aqui e acolá de névoa. Cria-se uma atmosfera de fábula, de proposital indeterminação temporal, e, também, aqui, como no caso do diálogo entre pai e filha no hospital, é forte a sensação de produção de uma narrativa de certa forma **exemplar**, como se estivesse em pauta a transmissão de um conhecimento



profundo da vida de uma pessoa à outra, de uma geração à outra. Aliás, em determinado momento a mãe diz à filha: “Filha, você não sabe nada da vida...” O aspecto cinematográfico de fábula afirma ainda mais essa combinação entre narrativa e transmissão de experiência.

No centro da narrativa as mesmas personagens do conto “Matamouros”: a mãe, a filha, o criador de carneiros (representado pelo ator Lee Taylor) que surge e logo se torna o núcleo da tensão entre as duas mulheres. Mesmos protagonistas, idêntica tragédia desagregadora instaurada no seio familiar, mas com uma forma de narração completamente diversa. Vimos anteriormente que no texto literário há um determinado movimento linear que se dá pelo **aumento gradativo** da tensão psicológica do conflito entre mãe e filha, que tende a um desfecho explosivo, porém incerto. A força estética do conto de Hilst reside, em grande parte, na exploração metódica do conflito e de seu acirramento até o limite do tolerável. O diretor Eduardo Nunes traz o conflito à baila produzindo uma espécie de **revelação lenta e silenciosa** de seus meandros. O conflito está presente, mas é apresentado de forma sutil, e pode ser apreendido principalmente mediante uma leitura dos pequenos gestos de Maria Matamouros. Nas falas há poucos indícios, como se dá na indagação que a adolescente dirige em voz baixa à mãe: “- Mãe, por que é que você está tão bonita?”. Na literatura, a beleza da mãe que parece remoeçar é motivo de dilacerações explosivas da filha.

Há duas cenas que são bastante ilustrativas das revelações em surdina de que falamos. São cenas silenciosas em que vemos a adolescente, numa delas, raspando a mão numa madeira em que se apoia, e noutra, numa pedra. Não há palavra proferida, mas o resultado da fricção é o sangue que escorre



da pele machucada... Enquanto no texto literário o conflito chegava ao leitor “aos borbotões”, como se ouvíssemos os gritos de Matamouros, nesse “Unicórnio” o sofrimento psíquico nos é revelado nos pequenos gestos, nas expressões faciais mais sutis, no olhar tantas vezes indagador da menina, que vai descobrindo o mundo, o desejo, a paixão, o ciúmes, o ódio.

Por essa maneira, o filme explora o cotidiano das personagens no campo e a relação várias vezes simbiótica entre as pessoas e a natureza: um demorar-se amoroso nos detalhes. Uma bela cena, nesse sentido, mostra-nos Maria abrindo e espremendo os sucos e os grãos de uma grande romã — fruto desde a Antiguidade simbolicamente relacionado ao erotismo, ao amor e à fertilidade. Gotas vermelhas do fruto caem sobre o rosto da menina que mexe com os dedos em seu interior: a carnalidade, a exuberância rubra da natureza adere ao corpo da adolescente que se vai descobrindo mulher. A câmera cinematográfica percorre, aliás, a natureza e os objetos (sob diversas gradações de luminosidade a desvelar diferentes detalhes) com notável sensibilidade estética e espiritual também: outra cena notável é aquela na qual Maria e o criador de ovelhas conversam diante de uma árvore frondosa: discutem sobre um prego que está cravado no tronco — a adolescente é da opinião de que o prego causa dor à árvore, ao passo que o homem defende que a dor é pertinente apenas aos seres humanos. A presença da natureza, cumpre lembrar, é marcante e muito significativa na obra literária de Hilst.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A opção por um ritmo lento da narrativa cinematográfica poderá fazê-la parecer morosa a muitos espectadores. Sem dúvida, uma opção



de risco na perspectiva da comunicabilidade. Toda a longa sequência em torno da relação entre mãe e filha revela uma forte influência tarkovskiana (notamos, inclusive, uma citação-homenagem ao filme *O Espelho*, do cineasta russo, na cena em que a mãe de Maria mergulha o rosto numa bacia d'água, uma cena bastante similar ao gesto da mãe do menino naquele filme que recupera, em grande medida, a própria infância de Tarkovski). As imagens são extremamente poéticas em *Unicórnio*, e isso certamente de um ponto de vista, por assim dizer, “interno”, notando-se um adensamento da “concretude” das imagens (que se bastam a si mesmas, que abdicam de uma explicação verbal, da muleta da palavra, que corporificam e exprimem, enfim, o caráter único do mundo, como queria Tarkovski), e poéticas também de um ponto de vista “externo”, ao revelarem uma poesia que se entranha no cotidiano, nas pequenas vivências e nos lugares e objetos que fazem parte da vida do dia a dia das personagens e de cada um de nós. Para bem compreender *Unicórnio* é preciso um exercício de imersão nas imagens densas desse belo filme, é preciso deixar-se levar em seu fluxo lento e denso, fazendo-se acompanhar dos sons e música correlacionados. Eduardo Nunes dialoga criativamente com a obra literária de Hilst e a potencializa no cinema, reinventa-a na linguagem cinematográfica na medida exata em que afirma a especificidade irreduzível do meio e seus recursos de expressão².

² No cinema brasileiro e em relação a esse ponto específico, Eduardo Nunes tem um precursor ilustre no Glauber Rocha da última fase, momento no qual o cineasta baiano filma o curta-metragem *Di*, em 1977, e depois *A Idade da Terra*, em 1980, sua obra mais experimental: “Ao filmar *Di Cavalcanti*, descobri o aspecto eminentemente visual do cinema, o cinema realmente, como visão, como cor, como imagem, como som, como poesia, de verdade. Não somente como teatro, como romance ou como ensaio...” (ROCHA apud PIERRE, 1996, p. 205).



REFERÊNCIAS

HILST, H. Matamoros (Da fantasia). In: HILST, H. **Da prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HILST, H. Unicórnio. In: HILST, H. **Da prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

CORREA, A. Eduardo Nunes adapta Hilda Hilst para os cinemas e lança seu filme na Flip. **GQ Brasil**, [S. l.], 2018. Disponível em: <https://gq.globo.com/Cultura/Cinema/noticia/2018/07/eduardo-nunes-adapta-hilda-hilst-para-os-cinemas-e-lanca-seu-filme-na-flip.html>. Acesso em: 14 dez. 2022.

ROCHA, G. A passagem das mitologias (Portugal, agosto de 1981). In: PIERRE, S. **Glauber Rocha**: textos e entrevistas com Glauber Rocha. Trad. Eleonora Bottmann. Campinas, SP: Papirus, 1996.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. Trad. Jefferson Luiz. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Unicórnio (2018). Direção e roteiro. Elenco: Patrícia Pillar, Barbara Luz, Lee Taylor, Zé Carlos Machado. Direção de Fotografia: Mauro Pinheiro Jr., ABC. Direção de Arte: André Weller. Figurino: Luciana Buarque. Som: Roberto de Oliveira. Música: Zé Nogueira. Animação: Marão. Montagem: Flávio Zettel.

UNICÓRNIO. Direção de Eduardo Nunes. [S. l.]: Vitrine Filmes, 2018. 124 min.

WENDERS, W. **A lógica das imagens**. Trad. Maria Alexandra Lopes. Lisboa: 70, 2010.

WOOLF, V. **O sol e o peixe**: prosas poéticas. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

