



**Universidade de Brasília –  
UnB Instituto de Letras – IL  
Departamento de Teoria Literária e  
Literatura – TEL  
Programa de Pós-Graduação  
em Literatura e Práticas Sociais**

**CARLOS MAGNO DA MATA**

**DIÁLOGOS (IM)POSSÍVEIS ENTRE FRIDA KAHLO E HILDA  
HILST: O CORPO COMO POÉTICA DA IMAGEM DE SI**

**BRASÍ  
LIA 2024**

**CARLOS MAGNO DA MATA**

**DIÁLOGOS (IM)POSSÍVEIS ENTRE FRIDA KAHLO E HILDA  
HILST: O CORPO COMO POÉTICA DA IMAGEM DE SI**

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa.

Linha de pesquisa: Literatura e outras artes.

BRASÍ  
LIA 2024

# CARLOS MAGNO DA MATA

## DIÁLOGOS (IM)POSSÍVEIS ENTRE FRIDA KAHLO E HILDA HILST: O CORPO COMO POÉTICA DA IMAGEM DE SI

Tese de doutoramento apresentado  
ao Programa de Pós-Graduação em  
Literatura da Universidade de Brasília, tendo  
em vista a obtenção do título de Doutor em  
Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa.

Aprovada em \_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

### BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Sidney Barbosa (Pós-Lit/UnB) - Presidente

---

Profa. Dra. Angela Noletto da Silva (Depto. de Educação/UFT)

---

Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães (Pós-Lit/UnB)

---

Prof. Dr. Douglas Rodrigues de Sousa (Depto. de Letras/UEMA)

À memória de Francisco de Assis da Mata, meu pai.

## AGRADECIMENTOS

A tese, a seguir, torna-se um grande porquê. Na minha vida, existem pessoas, de uma singularidade fraternal e de presença física imensurável, pessoas as quais preciso agradecer pelo carinho, pela paciência e por contribuições, sejam elas acadêmicas e/ou para a vida. Assim, começo:

Para Divina Helma, mãe, amiga e ímpar. Em muitos momentos, você abdicou dos seus sonhos para que eu sonhasse, derramou lágrimas para que eu fosse feliz, e sempre acreditou em mim, apesar dos meus erros. Esta tese é por você.

Para Ângela Noletto, amiga, de todo sempre, que me acompanha nas horas dolorosas e nas horas gozosas. Obrigado pelo nosso mútuo desequilíbrio e pelo puro entendimento, tanto na vida quanto na composição desta tese.

Para Raimundo Nonato, amigo, ouvinte ativo das minhas aflições existenciais, de vida e de escrita, alguém, que, entre outros que se foram, escolheu ficar.

Para a professora Dra. Débora Cristina, que, ainda no curso de Letras, no ano de 2007, apresentou-me Frida Kahlo e Hilda Hilst, e eu nunca mais parei de olhá-las.

Para a professora Dra. Marília de Fátima de Oliveira, que, de forma muito singela e atenciosa, presenteou-me com contribuições pertinentes acerca desta tese.

Para o professor Dr. Sidney Barbosa, fundamental orientador, que, em muitos momentos, acalmou-me a ansiedade, mas que, também, proporcionou-me momentos de estudos, guiando-me na composição desta tese.

Por fim, aos amigos conhecidos e desconhecidos, que me apoiaram.

“Pies, para qué  
los quiero Si tengo alas  
pa’ volar”.  
Frida kahlo

“Estão terrivelmente  
sozinhos, os doidos, os tristes e  
os poetas”.  
Hilda Hilst

## RESUMO

### DIÁLOGOS (IM)POSSÍVEIS ENTRE FRIDA KAHLO E HILDA HILST: O CORPO COMO POÉTICA DA IMAGEM DE SI

Esta tese toma como tema a metamorfose do corpo nas obras de Frida Kahlo e Hilda Hilst, nas quais se demonstra o exercício dos estudos comparatistas entre as linguagens da arte visual e da arte poética, analisando as inter-relações entre erotismo, imaginário, pintura e poesia. Ressalta-se o uso do corpo como metáfora proposto por ambas as artistas, como forma de expressar sentimentos, anseios e conflitos vividos. Isso faz com que essas obras assumam um rótulo impactante para os leitores. A tese tem como objetivo investigar o erotismo como recurso estético-literário, em seus aspectos ideológico, simbólico e cultural, constituindo uma proposta de intertextualização da poesia com a arte visual, destacando os elementos dialógicos da dor, do sofrimento, do desejo, da morte e do sagrado. Por ser este um trabalho de natureza teórica, o seu desenvolvimento privilegia a pesquisa do tipo exploratória com revisão dos autores selecionados, entre críticos literários implicados no tema. Isso ocorre por meio dos levantamentos estético (formal) – tendo em vista a análise comparativa entre os recursos formais da pintura, apropriados pela literatura – e filosófico e substancial do objeto de estudo, para a discussão das autoras abordadas. Para dialogar acerca das categorias acima, Adorno (2003), Bataille (2004), Candido (1976/2006), Carvalhal (1994/2010), Durand (1979/1999), Nitrini (2010), Paz (2012), Ponty (2004) Santiago (2000), Figueiredo (2022), entre outros.

**Palavras-chave:** Estudos Comparados. Poesia. Pintura. Erotismo.



## **ABSTRACT**

### **(IM)POSSIBLE DIALOGUES BETWEEN FRIDA KAHLO AND HILDA HILST: THE BODY AS A POETICS OF THE IMAGE OF THE SELF**

This thesis takes as its theme the metamorphosis of the body in the works of Frida Kahlo and Hilda Hilst, which demonstrates the exercise of comparative studies between the languages of visual art and poetic art, analyzing the interrelations between eroticism, imagery, painting and poetry. The use of the body as a metaphor proposed by both artists stands out, as a way of expressing their feelings, desires and lived conflicts. This makes these works have an impactful label for readers. The thesis aims to investigate eroticism as an aesthetic-literary resource, in its ideological, symbolic and cultural aspects, constituting a proposal for the intertextualization of poetry with visual art, highlighting the themes of pain, suffering, desire, death and of the sacred. As this is a theoretical work, its development favors bibliographical research with a review of the selected authors, among literary critics involved in the topic. This occurs through an aesthetic (formal) survey – with a view to comparative analysis between the formal resources of painting, appropriated by literature – and a philosophical and substantial survey of the object of study for the discussion of the authors addressed. We took to discuss the categories above, Adorno (2003), Bataille (2004), Candido (1976/2006), Carvalhal (1994/2010), Durand (1979/1999), Nitrini (2010), Paz (2012), Ponty (2004) Santiago (2000), Figueiredo (2022) among others.

**Keywords:** Comparative Studies. Poetry. Painting. Eroticism.

# RESUMEN

## (IM)POSIBLES DIÁLOGOS ENTRE FRIDA KAHLO E HILDA HILST: EL CUERPO COMO POÉTICA DE LA IMAGEN DEL YO

Esta tesis toma como tema la metamorfosis del cuerpo en las obras de Frida Kahlo e Hilda Hilst, en la que se demuestra el ejercicio de estudios comparativos entre los lenguajes del arte visual y el arte poético, analizando las interrelaciones entre erotismo, imaginaria, pintura y poesía. Destaca el uso del cuerpo como metáfora propuesta por ambos artistas, como forma de expresar sus sentimientos, deseos y conflictos vividos. Esto hace que estas obras tengan una etiqueta impactante para los lectores. La tesis tiene como objetivo investigar el erotismo como recurso estético-literario, en sus aspectos ideológicos, simbólicos y culturales, constituyendo una propuesta para la intertextualización de la poesía con las artes visuales, resaltando los temas del dolor, el sufrimiento, el deseo, la muerte y lo sagrado. Al tratarse de un trabajo teórico, su desarrollo favorece la investigación bibliográfica con una revisión de los autores seleccionados, entre críticos literarios involucrados en el tema. Esto se produce a través de un recorrido estético (formal) –con miras a un análisis comparativo entre los recursos formales de la pintura, apropiados por la literatura– y un recorrido filosófico y sustancial del objeto de estudio para la discusión de los autores abordados. Tomamos para discutir las categorías anteriores, Adorno (2003), Bataille (2004), Candido (1976/2006), Carvalhal (1994/2010), Durand (1979/1999), Nitrini (2010), Paz (2012), Ponty. (2004) Santiago (2000), Figueiredo (2022) entre otros.

**Palabras clave:** Estudios Comparados. Poesía. Cuadro. Erotismo.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1	Frida Kahlo e Hilda Hilst.....	14
Ilustração 2	Frida Kahlo e Diego Rivera – 1931.....	33
Ilustração 3	O que a água me deu – 1938.....	34
Ilustração 4	Retrato de María Asunsolo – 1941 .....	38
Ilustração 5	O Meu Nascimento – 1932.....	39
Ilustração 6	Yo soy la desintegración – S/D.....	40
Ilustração 7	Diário de Frida Kahlo – S/D.....	41
Ilustração 8	As Duas Fridas – 1939.....	42
Ilustração 9	Diário de Frida Kahlo – S/D.....	44
Ilustração 10	Diário de Frida Kahlo – S/D.....	45
Ilustração 11	Hilda Hilst – 1950.....	49
Ilustração 12	Sonho em uma Tarde de Domingo em Alameda Park - 1947.....	66
Ilustração 13	O Abraço Amoroso Entre o Universo, a Terra (Mexico), Eu, o Diego e o Señor Xólot, de 1949.....	68
Ilustração 14	Moisés ou O Núcleo da Criação – 1945.....	76
Ilustração 15	Autorretrato na Fronteira do México com os Estados Unidos – 1932.....	81
Ilustração 16	A Coluna partida – 1944.....	99
Ilustração 17	Autorretrato em vestido de veludo – 1944.....	106
Ilustração 18	O tempo Voa – 1929.....	108
Ilustração 19	Diego em meu Pensamento – 1943.....	110
Ilustração 20	Unos Cuantos Golpes – 1935.....	112
Ilustração 21	Eu sou um veadinho – 1946.....	113
Ilustração 22	Autorretrato com colar de espinhos – 1940.....	115
Ilustração 23	O suicídio de Dorothy Hale – 1938-39.....	133

# SUMÁRIO

MEMORIAL ACADÊMICO.....	14
INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO PRIMEIRO – AS METÁFORAS DA ARTE MEXICANA E DA ARTE BRASILEIRA: Imagens de Frida Kahlo e vozes de Hilda Hilst .....	27
1.1 Marcas do autorretrato de Frida Kahlo.....	31
1.2 Com a palavra: Hilda Hilst.....	45
CAPÍTULO II – COMPARAÇÃO, IMAGEM E POESIA: proposições teóricas.....	63
2.1 Semiótica: Linguagem verbal e linguagem não verbal .....	64
2.2 O cruzamento de palavras e imagens.....	71
CAPÍTULO III - LITERATURA COMPARADA E A COMPARAÇÃO DA LITERATURA.....	79
3.1 Literatura comparada e arte da comparação.....	83
3.2 O imaginário no corpo das palavras: preceitos de Gilbert Durand.....	97
CAPÍTULO IV - QUANDO O CORPO FALA E A IMAGEM EXPRESSA: COR(E)GRAFIAS DA POÉTICA DE HILDA HILST E DE FRIDA KAHLO ....	104
4.1 O bailar do corpo no corpo retratado por Frida Kahlo.....	104
4.2 A dança das palavras nas palavras de Hilda Hilst.....	117
4.3 Diálogos (im)possíveis.....	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	135
REFERÊNCIAS.....	139

## MEMORIAL ACADÊMICO



Ilustração – 1 (Frida kahlo – 1938)

(Hilda Hilst – 1950)

No mundo contemporâneo, pós-revolução industrial, as revoluções, os fatos, as artes/linguagem e o surgimento de novas teorias, que ditaram a existência da geração atual, impuseram-se de forma demasiadamente rápida e com uma onda de informações muito grande. As formas de linguagem, no geral, evoluíram muito, seja pela televisão, pelo rádio, pela fotografia, pela pintura, pelo cinema, pelas formas de comunicação impressa até chegarmos à era da internet. Santaella (1983, p. 13) postula, nesse sentido, que “as linguagens estão no mundo e nós estamos na linguagem”. Essa explosão de conhecimentos alterou a forma como vemos o mundo, e isso marcou a forma como interagimos, hoje, com a poesia de Hilda Hilst e a pintura de Frida Kahlo.

Num tempo em que a principal forma de divulgação da poesia era pelo livro impresso, Hilda Hilst, além de não ter sido bem vista pela crítica literária da época, não conseguia vender suas obras, por ter sido considerada hermética. Frida Kahlo, por outro lado, em poucos momentos de sua existência, conseguiu ver apenas parte de sua obra exposta em museus de arte, na França e no México, mas, no entanto, não alcançou, em vida, a projeção de artista a partir do próprio trabalho.

O meu interesse pela poesia, pintura e artes, em geral, é uma constante desde a minha tenra idade, o que me motivou a cursar Letras (Português-

Espanhol), com ênfase em estudos literários, uma vez que este seria o modo de estar diretamente ligado aos textos artísticos (poesia, romance, crônica etc). No entanto, foi somente na graduação, cursada entre os anos de 2004 e 2007, na UniEvangélica, na cidade de Anápolis-Go, que direcionei o meu olhar para a pesquisa acadêmica, quando fui apresentado à pintora Frida Kahlo e à poeta Hilda Hilst.

No final de 2004, o meu desejo de desenvolver um projeto de iniciação científica era muito grande; a pesquisa ainda caminhava a passos lentos e uma das minhas professoras de teoria Literária, a Profa. Dra. Débora Cristina Santos e Silva, viu a possibilidade de trabalharmos as metáforas do corpo na pintura e na poesia. A partir daí, li algumas obras de Hilda Hilst – *Cantares, Cartas de Um Sedutor, Bufólicas e Trovas de Muito Amor para um Amado Senhor* –, entre outras, além de algumas biografias e críticas de arte direcionadas a Frida Kahlo.

Com o título de “As (IM)Possibilidades do Corpo em Hilda Hilst e Frida Kahlo”, desenvolvi a pesquisa PIBIC entre 2005 e 2007, com bolsa da própria universidade na qual cursei a graduação. É relevante dizer que o título com o prefixo (IM), antes da palavra ‘possibilidades’, ressalta o que é possível e o que não é possível no corpo imagético e na poesia metafísica.

O olhar, as cores, a imagem, o som e o cheiro são sinestésicos e nos movem a fim de nos fazer compreender e sentir a arte que se transforma e nos forma como seres humanos. A pintura de Frida Kahlo e as palavras de Hilda Hilst se entrelaçam nesse misto de desejos, dores, angústias e paixão, levando-nos ao encantamento pelo complexo mundo dessas artistas. A poesia e as artes plásticas se hibridizam, no campo dos sentimentos, proporcionando-nos um outro olhar, atento tanto ao mundo que nos cerca quanto ao horizonte de Frida Kahlo e de Hilda Hilst.

A partir de duas linguagens diferentes, encontrei em Frida Kahlo e em Hilda Hilst o desejo sufocado, a esperança perdida e a arte descreditada, mas com uma vontade de crescer entre pedregulhos da crítica e os espinhos, que sangravam as feridas do ego artístico, as quais não as deixaram sucumbir, diante das adversidades individuais. As duas artistas dispuseram da habilidade de transmigrar as suas realidades subjetivas para as respectivas artes, cada uma com uma forma de linguagem diferente – as artes plásticas e a escrita –, e é nesse ponto que este estudo traz tais convergências, como veremos adiante.

Esmiuçar a biografia das artistas, olhando para os elementos semióticos da pintura e da escrita, fez-me entender como a arte mexicana de Frida Kahlo e a arte brasileira de Hilda Hilst tornam-se, nesta abordagem, interdisciplinares e

se transfiguram, de maneira plural e dinâmica, deixando o campo aberto para futuras discussões.

A obra dessas duas mulheres incomodou o mundo que as cercava, uma vez que não obtiveram aceitação do público em geral: Frida Kahlo por ser interpretada ora grotesca, ora difusa e confusa, e Hilda Hist por usar uma linguagem distante do grande público e parecer incompreendida. Tais aspectos estruturais de suas obras ainda me impactam profundamente: às vezes não acredito no que leio ou vejo. A esse respeito, Roland Barthes destaca que “nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações associados?” (BARTHES, 1988, p. 23).

“Eu vi e nunca mais parei de olhar”. Essa fala de Diego Rivera, marido de Frida Kahlo, reflete a minha vivência ante as obras das duas artistas. São quase 20 anos lendo, estudando e escrevendo sobre a arte de ambas – uma fixação principiada em 2007 no curso de Letras, que perpassou o mestrado, em 2018, concretizando, em 2024, com esta tese de doutorado, além de artigos e estudos publicados acerca das artistas.

A primeira marca que Frida Kahlo me deixou foi o acidente, em que ela e o namorado Alex voltavam da escola, e o bonde se chocou com um ônibus, deixando-na gravemente ferida. Sempre ouvi que, para entender os caminhos que a vida toma, é preciso mergulhar nas profundezas do dor, da solidão e do sofrimento para, assim, encontrar o seu lugar no mundo, e foi essa a situação que acometeu Frida. O acidente a impeliu a se tornar pintora, uma vez que vinha de uma família vulnerável socioeconomicamente e precisava ganhar dinheiro de alguma forma. Foi, portanto, nas artes plásticas que ela

encontrou a possibilidade de ajudar a família, já que, até então, o seu desejo era o de ser médica. O desastre deixou-a acamada por vários meses, proporcionando, contudo, que pudesse ver-se e conhecer-se profundamente, o que a levou a refletir, assim, toda a sua história nos inúmeros autorretratos, que apresentarei mais adiante.

Em Hilda Hilst, a ousadia da linguagem, o pensamento de vanguarda e a poesia, ora mística, ora amorosa, ora de ódio-amor, fez-me encantar por seu mundo literário. Uma mulher que, ao ler *Carta El Greco*, sobre como compor uma obra literária, abandona a vida de festas e luxo na cidade de São Paulo e enclausura-se numa chácara, com ares de convento, escrevendo pornografia, dedicando-se à leitura, dizendo acreditar em duendes e, ainda, gravar vozes de

gente que morreu. Esses fatos a respeito da vida da autora me deixaram intrigado no sentido de buscar saber mais o que essa mulher tinha a dizer, e ela assim o fez, ao longo de sua vida, em mais de 40 obras entre poesias, teatro, crônicas e romances.

Este estudo, o qual entrego ao final do curso de doutorado em literatura na Universidade de Brasília (UnB), proporciona ao espectador curioso a possibilidade de conhecer essas artistas a partir de suas feridas e alegrias, amores e desamores, fraquezas e fortalezas, mas, sobretudo, conhecer as suas respectivas formas de se expressar, por meio do sujeito poético com o mundo que as cercava.

No decorrer desta pesquisa, apresentamos algumas propostas de análises, dos recortes das obras de Hilda Hilst e Frida Kahlo, desenvolvidas na perspectiva de abrir caminhos de continuidade para os estudos realizados, conforme desde o primeiro contato com as artistas, ainda no PIBC, perpassando o mestrado e, por fim, o doutorado.

É preciso reiterar que a escrita é um trabalho solitário, o qual requer dedicação por parte do pesquisador, debruçado em horas, dias e meses de leitura, de forma praticamente individual. Os efeitos da pandemia de Covid-19 nos fizeram alterar o plano inicial de trabalho, uma vez que as dificuldades e os percalços para o desenvolvimento da pesquisa dependiam de encontros, conversas, seminários, congressos e vivências, de modo geral, para a escrita do trabalho, o que, infelizmente, não pôde ocorrer.



Devo agradecer muito ao meu orientador, aos meus professores e colegas de estudo, que tive ao longo desses quase 20 anos de fixação na obra dessas mulheres. O estudo aprofundado sobre Frida Kahlo e Hilda Hilst é, para mim, o fechamento de um ciclo, que, de certa forma, deixou-as intrínsecas na minha existência.

## INTRODUÇÃO

Entendemos que estudar as pinturas de Frida Kahlo e a poética de Hilda Hilst exige a observação e a compreensão de seus contextos de vida, uma vez que essas vivências se ligam diretamente ao sentido de cada palavra na construção de uma pintura sensitiva e visual. Como afirma Ana Carolina Rodrigues (2010, p. 04), “somente através da observação é que se torna possível conhecer algo novo”.

Assim, com esta pesquisa, buscaremos investigar o erotismo como recurso estético-literário, em seus aspectos ideológico, simbólico e cultural, constituindo uma proposta de intertextualização da poesia com a arte visual, destacando os elementos dialógicos da dor, do sofrimento, do desejo, da morte e do sagrado, tendo o próprio corpo como metáfora, destacando as relações entre poesia e pintura na captação e no registro de uma dada realidade.

Para se concretizar as intenções e os objetivos deste estudo, além de Ana Carolina Rodrigues, buscamos arcabouço teórico em Adorno (2003), Bataille (2004), Candido (1976/2006), Carvalhal (1994/2010), Durand (1979/1999), Nitrini (2010), Paz (2012), Ponty (2004) Santiago (2000), Figueiredo (2022), entre outros, visando aclarar as ideias sobre a relação das artes plásticas com as artes visuais e para falar, ainda, sobre a ideia do corpo operando como imagem de si, bem como da presença do erótico tanto na poesia quanto na pintura das artistas em questão.

A ideia de metamorfose por meio do corpo na pintura de Frida Kahlo e na poesia de Hilst procura, como destacamos nos objetivos e na metodologia, investigar a problemática estética do erotismo, por meio das formulações artísticas, que apresentam-se como sinestésicas, imbricando duas formas de linguagens diferentes. Para esclarecer o pensamento constante no objetivo geral desta tese, citamos Lúcia Santaella:

Quando dizemos da linguagem, queremos nos referir a uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada, mas absorve também, inclusive, a linguagem dos surdos-mudos, o sistema codificado da moda, da culinária e tantos outros. Enfim, todos os sistemas de produção de sentido aos quais o desenvolvimento dos meios de reprodução

de linguagem propiciam hoje uma enorme difusão”. (SANTAELLA, 1983, p. 12).

Diante dessa perspectiva teórica instaurada pelas abordagens contemporâneas, os estudos comparatistas possíveis entre ambas são relevantes, uma vez que o erotismo presente como forma de expressão nas obras de Frida Kahlo e de Hilda Hilst constitui um forte elemento para a difusão dos desejos e dos sofrimentos, presentes, a partir da composição textual e pictórica, nos elementos estruturais das imagens e da poesia, aparecendo, em sua maioria, como temas centrais de suas reflexões.

Kahlo e Hilst mostravam-se como diferentes das outras mulheres de sua época – como se costuma dizer, estavam à frente de sua geração artística. Elas expressavam o real e o seus cotidianos de forma objetiva, mas emulando subjetividades em suas obras. O que experienciavam parece seja de modo erótico, seja como angústia ante a realidade, mas quase em relação com o universo metafísico, construído de modo ora ácido ora suave para chamar a atenção dos leitores.

Desse modo, Antonio Candido postula que “nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la” (CANDIDO, 2006, p. 13), e essas artistas acentuavam seus desejos e sofrimentos por meio das linguagens visual e escrita, como forma de expressão de seus sentimentos. As hipérboles metafóricas dispostas em suas obras associam-se ao corpo e à transformação dele através do tempo.

As ideias a respeito do corpo são fundamentais para que se compreenda como as mulheres conceituam a sua situação na sociedade, conforme pontua Elaine Showalter: “os temas da diversidade e do corpo emergem juntos, porque a diferença mais visível entre homens e mulheres e a única que temos certeza ser permanente, é de fato a diferença no corpo. “E ainda continua com sua fala: Essa diferença tem sido usada como um pretexto para justificar o poder total de um sexo sobre o outro”. (SHOWALTER, 1994, p. 33).

Nesse sentido, desenvolvemos este estudo a partir do *corpus* de obras de Hilda Hilst e Frida Kahlo, uma vez que, na primeira, selecionamos alguns poemas do livro *Cantares*, reeditado e publicado, em 2004, pela Editora Globo, que será, exclusivamente, a obra da poeta analisada, no último capítulo de acordo com a proposta desse trabalho. Na realidade, o livro em estudo é a reunião de dois outros publicados pela autora em um intervalo superior a dez anos: *Cantares de Perda e Predileção*, de 1983, com setenta poemas, e *Cantares do sem Nome*

e de *Partida*, de 1995, com dez poemas. Ao longo desta tese, citamos outras obras visando suscitar a curiosidade do leitor para trilhar o caminho hisltiano e desdobrar a fortuna crítica de alguns especialistas.

Quanto à segunda artista, além de conferir ênfase aos autorretratos, buscamos imagens da transformação do corpo nas seguintes telas: *Auto Retrato O Tempo Voa*, de 1929; *Auto Retrato com Colar de Espinhos*, de 1940; *Auto Retrato*, de 1948; *As Duas Fridas*, de 1939; *A Coluna Partida*, de 1944, e *Eu Sou Um Pobre Veadinho* ou *O Veado Ferido*, de 1946, além de outras pinturas, de menor relevância ao longo dos capítulos, para exemplificar as teorias apresentadas.

A partir do que foi exposto, compreendemos que este trabalho se identifica como uma pesquisa bibliográfica de cunho exploratório, já que, para Odília Fachin, “a pesquisa bibliográfica é, por excelência, uma fonte inesgotável de informações, pois auxilia na atividade intelectual e contribuiu para o conhecimento cultural em todas as formas do saber” (2006, p. 119).

A partir do que propõe Fachin, esta tese parte de uma abordagem estético-filosófica e comparativa dos aspectos temáticos e formais da poética de Hilda Hilst e da pintura de Frida Kahlo, considerando-se a relevância da relação poesia e arte visual nos estudos da atualidade com vistas à constatação de certo erotismo que perpassa tanto as pinturas quanto os poemas implicados na pesquisa.

Assim, para falar dessas artistas, tomemos por base o que afirma Heloisa Buarque de Hollanda (1994, p. 35): “a diferença da prática literária das mulheres, deve ser baseada (nas palavras de Miller) ‘no corpo de sua escrita e não na escrita de seu corpo’”.

Nesse contexto, Frida retrata em sua arte a sua própria experiência e se utiliza de cores vibrantes para sustentar essa relação entre vida e obra. A sua pintura sugere-nos repensar as necessidades, os anseios e as fragilidades do corpo e, embora as cores tenham um significado diretamente ligado às decepções, é possível perceber certo humor na demonstração dessas limitações. O mesmo ocorre com Hilda Hilst, que escreve de maneira a promover, de forma agressiva, os imperativos do corpo em busca do amor e do seu lugar no mundo.

Para Odília Fachin (2005, 119), “a pesquisa bibliográfica é, por excelência, uma fonte inesgotável de informações, pois auxilia na atividade intelectual e contribuiu para o conhecimento cultural em todas as formas do saber”. Nesse prisma, sendo esta uma pesquisa de natureza teórica, o seu desenvolvimento

privilegia o estudo exploratório e bibliográfico de revisão dos autores selecionados entre críticos literários implicados no tema, por meio do levantamento estético (formal) – tendo em vista a análise comparativa entre os recursos formais da pintura, apropriados pela literatura –, e filosófico (conteudístico) do objeto em questão, visando a discussão das autoras abordadas. Usaremos como arcabouço teórico Adorno (2003), Bataille (2004), Candido (1976;2006), Carvalhal (1994;2010), Durand (1979;1999), Nitrini (2010), Paz (2012), Ponty (2004) Santiago (2000), Figueiredo (2022), entre outros.

O estudo apresentado deu-se por meio do acervo bibliográfico particular, pertinente ao respectivo tema, como obras impressas de poesia, crítica, biografia e revistas de arte, como constam nas referências bibliográficas deste estudo, além de material multimídia disponível nos canais de difusão eletrônica, a partir de buscas no google, a exemplo de e-books literários e sites especializados nos temas abordados, como repositórios de artigos – Capes, Redalyc, Sciello –, bem como críticas disponibilizadas pelas universidades do país.

De caráter teórico, relacionado ao tema central, a nossa tese apresenta uma pesquisa bibliográfica por meio do método comparativo, buscando em Sandra Nitrini (2010), Silviano Santiago (2000), René Wellek (2010) fundamentação teórica para um enfoque intertextual e estético-filosófico, diferenciando, assim, as modalidades de linguagem literária e arte visual. A revisão dos autores selecionados entre críticos literários implicados no tema, como já citamos, e a partir do levantamento estético-formal– tendo em vista a análise comparativa entre os recursos expressivos da pintura, apropriados pela literatura – e filosófico e substancial do objeto de estudo constituem caminhos para a discussão das autoras abordadas.

O trabalho sistemático e comparativo das diferentes modalidades da Arte (plásticas e visuais), bem como das mídias, em sua relação com a poesia brasileira vintemporânea (enquanto modalidade estética de natureza estritamente literária), intenta alcançar pontos de confluência e interação que as interpretem em suas dimensões referencial e simbólica, em uma abordagem estético-filosófica, abrangendo os diversos níveis de apreensão do fenômeno artístico enquanto processo estético e cultural na sociedade brasileira contemporânea. Para compreender esse pensamento, empreendemos sustentação teórica em José Luís Jobim, Todorov, Roland Barthes, Roberto Acízelo, entre outros.

Alem do objetivo geral já aresentado, cabe ressaltar que, entre os objetivos específicos, discutimos as metáforas do corpo voltadas a representar

as (im)possibilidades deste na pintura de Frida Kahlo e na poesia de Hilda Hilst, focalizando o erotismo, como recurso estético-literário, em seus aspectos ideológico, simbólico e cultural, em uma proposta de intertextualização, transmigração e reescritura da poesia com a arte visual.

A transmigração da poesia de Hilda Hilst e da pintura de Frida Kahlo, por meio da imagem do corpo, configura outra via em nossa abordagem. Para Roland Barthes, em *A Morte do Autor*, a questão da razoabilidade subjetiva resolve-se, uma vez não ser o autor o proprietário da língua, mas, sim, ela que o toma:

É a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de um impessoalidade previa – impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista -, atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, (performa), e não (eu)". (BARTHES, 2010, p. 19)

Nesse sentido, o corpo como poética da imagem de si, partido do eu particular para o eu público, nas palavras de Hilda Hilst e na pintura de Frida Kahlo, transforma-se, desprendendo-se do real-individual para o real compreensivo e universal, credenciando essas obras como objetos de estudo no campo das artes/linguagens.

Falar acerca dessas duas mulheres, sem conhecer os meandros que as levaram a tornar-se essas grandes artistas, seria um equívoco, uma vez que as suas obras são de cunho íntimo, confessional, carreando grandes subjetividades para o leitor, o que, conseqüentemente, impele-o a aproximar-se, querer conhecer um pouco mais das artes de Frida e de Hilda. A esse respeito, Phillipe Lejeune (2008, p. 42) pontua que “o narrador é protagonista na capa do livro, mesmo que o nome não se repita ao longo do texto, e de maneira explícita, em que o nome do narrador- personagem coincide com o nome do autor na capa do livro”.

Para o escritor francês, há um pacto direto entre o autor e a sua obra. Em Frida Kahlo, os autorretratos contam as histórias de si mesma o tempo inteiro ao longo de sua vida; em Hilda Hilst, a voz do sujeito poético entranha-se na esfera perceptiva do leitor, ao atestar que uma mulher empreende esse diálogo com ele no campo poético. Nessa perspectiva, é de fundamental importância conhecer o contexto de ambas as artistas.

Estruturamos esta tese em capítulos e subitens, para melhor aproveitamento das discussões e teorias apresentadas. Ao todo são quatro capítulos, os quais descrevemos, rapidamente, a seguir.

No capítulo primeiro –“As metáforas da arte mexicana e da arte brasileira:

imagens de Frida Kahlo e vozes de Hilda Hilst” – há um breve relato acerca da biografia de cada uma das artistas, visando demonstrar como as suas vivências são compartilhadas em pontos estruturais de suas obras. Dispomos, também, de dois subitens no capítulo: o primeiro com fotos e relatos do diário íntimo de Frida Kahlo, trazendo, assim, o seu íntimo para perto do leitor; e, no segundo, relatos de entrevistas e textos biográficos de Hilda Hilst, bem como sobre a sua vida na Casa do Sol, para aproximar o leitor, ávido de curiosidade, à poeta, como gostava de ser chamada.

No capítulo segundo, “Comparação, Imagem e poesia: proposições teóricas”, apresentamos uma discussão teórica sobre o que é semiótica a partir da visão de Lucia Santaella, destacando o conceito de linguagem verbal e não-verbal. No segundo subitem, a discussão envereda para o conceito de estudos comparados, a partir das proposições de Ivete Lara Camargos Walty, Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Ilda Ferreira Cury, apoiados no pensamento de Octavio Paz, que destacam o caminho do surgimento do pergaminho ao livro eletrônico, com enfoque no processo comunicacional da imagem e da poesia e nas imagens transmitidas, respectivamente, pela palavra e pela poesia. Os subitens desdobram as elucidações em torno das obras de arte visual e poética de Frida Kahlo e Hilda Hilst.

Já no terceiro capítulo, “Literatura Comparada e a Comparação da Literatura”, a partir das formulações de Sandra Nitrini, René Wellek, Eliane Showalter, Silviano Santiago, Theodor Adorno, entre outros, discutimos o conceito do que é literatura e como surgiram os estudos de comparação da literatura, como conhecemos hoje. Já no segundo subitem, segundo George Bataille, a escrita intenciona compreender o erotismo na perspectiva de sua relação com a poesia e a pintura. Nesse sentido, dispomos imagens e textos das duas artistas para desdobrar as teorias implicadas.

No capítulo quarto – “Quando o Corpo Fala e a Imagem Expressa: Cor(e)grafias da Poética de Hilda Hilst e Frida Kahlo” –, apresentamos alguns diálogos ora próximos ora distantes dos estudos empreendidos nesta tese: a análise e os resultados da pesquisa de algumas telas selecionadas de Frida Kahlo, citadas no início desta introdução, e de determinados poemas da obra *Cantares* de Hilda Hilst em seus diálogos (im)possíveis no contexto das relações intertextuais.

Fechamos a apresentação da estrutura desta tese, com as considerações finais, aportando pontos de convergência e de divergências analisados nesta pesquisa, além da relevância dos estudos comparados para a atualidade, bem

como as interpretações finais das afinidades entre as obras das duas artistas, deixando, desse modo, o caminho aberto para possíveis novas pesquisas.

Por fim, o enriquecimento e a ampliação do conhecimento estético-literário, por meio da abordagem crítico-literária, é um dos itinerários que desejamos, estimulando a pesquisa nas múltiplas possibilidades dos estudos estéticos e literários, envolvendo pintura e literatura, entre as diversas artísticas, que perfazem a nossa construção cultural, em suas diferentes tradições locais e universais. A expectativa com este trabalho é constituirmos mais um canal de discussão da poesia de Hilda Hilst e da pintura de Frida Kahlo, sem dúvida, nomes absolutamente relevantes na atualidade.



## Capítulo I – As metáforas da arte mexicana e da arte brasileira: imagens de Frida Kahlo e vozes de Hilda Hilst

*A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus.*

*(...) Suposto desejo que um dia eu vi e senti em algum lugar. Eu vi Deus em algum lugar. É isso que quero dizer.*

(HILST *apud* DINIZ, 2009, p. 51 e 65)

Por vezes, uma das maneiras de compreendermos a produção de um artista é desvendando o seu trabalho, como transcorreu a construção da sua obra, além de considerar determinados aspectos de sua existência. Philippe Lejeune (2008, p. 18) assinala que “uma identidade existe, ou não existe”. Para que haja autobiografia, é preciso que haja relação entre o autor, o narrador e o personagem”. Nessa perspectiva, uma das chaves para que se entenda a obra do artista, está no conhecimento de sua biografia e nos relatos íntimos deixados por ele – autor – e nas conexões pessoais constituídas ao longo da vida.

Neste capítulo, buscamos apreender e interpretar esses fatos da existência –no caso de Frida Kahlo, por meio de cartas por ela deixadas, quando relatava, para amigos íntimos, ex-amores e, igualmente, para a sua irmã Cristina, as suas incertezas, a sua dolorosa existência e, também, alguns momentos de felicidade nos quais vivenciou. Deve ser ressaltada, ainda, a leitura atenta de seu diário íntimo, quando fala de seu acidente, dos seus amores, da sua vida conturbada com Diego Rivera, das ideologias políticas, bem como das frequentes e varuadas dores em seu corpo.

Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo, simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. Para o leitor, que não conhece a pessoa real, embora creia na sua existência, o autor se define como a pessoa capaz de produzir aquele discurso, e vai imaginá-lo, então, a partir do que ele produz (LEJEUNE, 2008, p. 27).

Nessa linha, Frida Kahlo e Hilda Hilst constituem essas autoras que Philippe Lejeune aponta, pois produzem um discurso real e imbrincado às suas

existências pessoais, reproduzindo, a partir disso, subjetivamente, o seu lugar no mundo por meio da arte visual e da escrita, para se recolocarem nesse lugar ainda desconhecido tanto para elas quanto para os seus leitores, os quais sequer saberão quem são e serão.

A imagem, por si só, conversa com o leitor, ela é semiótica. A esse respeito, Lúcia Santaella (1983, p. 13) destaca que “todas as linguagens possíveis, ou seja, tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e sentido”. Desse modo, torna-se factível olhar para a tela de Frida Kahlo e enxergar a artista, mas também traços que marcaram a sua vida. A autora está intrínseca na representação mimética da sua própria arte.

Em Hilda Hilst, na poesia III do livro *Cantares*, observamos um sujeito poético lamentando a possível extensão de sua vida em relação ao eudo amado. A artista foi acometida por confessadas perdas amorosas ao longo de sua vida, seguindo, por escolha própria, idosa e sozinha, na Casa do Sol, em Campinas – SP, como sugere o que o poema enreda. Há uma simetria mimética no poema e na vida da poeta.

### III

Se tua vida se estender  
 Mais do que a minha  
 Lembra-te, meu ódio amor,  
 Das cores que vivíamos  
 Quando o tempo do amor nos envolvia.  
 Do ouro. Do vermelho das carícias.  
 Das tintas de um ciúme antigo  
 Derramado  
 Sobre meu corpo suspeito de conquistas.  
 Do castanho de luz do teu olhar  
 Sobre o dorso das aves. daquelas arvores:  
 Estrias de um verde-cinza que tocávamos.

E folhas da cor de tempestades  
 Contornando o espaço  
 De dor e afastamento.

Tempo turquesa e prata  
 Meu ódio-amor, senhor da minha vida.  
 Lembra-te de nós. Em azul. Na luz da caridade.

(Hilda Hilst, 2004, p. 35)

Lembranças várias e saudosismo do passado, em um tempo presente, perpassam os elementos estruturais do poema, impelindo o leitor a pensar na sua própria efemeridade, tanto nas suas relações quanto na própria existência.

Para clarear esse pensamento, Philippe Laujence (2008, p. 46) postula que “na biografia é a semelhança que deve fundamentar a identidade, na autobiografia, é a identidade que fundamenta a semelhança”. Essa similaridade na biografia de Hilda Hilst também comparece na biografia de autorretratos, constante no diário de Frida Kahlo. Para Carlos Fuentes:

O diário liga-a ao mundo através de uma magnificente e misteriosa consciência de que nos dirigimos a nós mesmos, através de milhões de seres-pedras, de seres-aves, de seres-astros, de seres-micróbios de seres-fontes em direção a nós mesmos. (FUENTES, 2012, p. 15).

A obra de Frida Kahlo reflete a vida dessa mulher consciente da sofrível realidade do seu tempo, mas em busca de si enquanto mulher e artista. Ela encontra na natureza, nos animais e no homem uma maneira de se conectar com o mundo que a cerca e a tira da sombra artística de Diego Rivera, o seu marido, o qual já era considerado um notável artista mexicano. As suas telas ainda hoje nos transmitem, enquanto espectadores, uma forte reflexão para a nossa vivência contemporânea, propondo um olhar de quem somos nesse mundo, mesmo depois de quase um século de produzidas, fazendo dela uma artista de vanguarda.

Já, em Hilda Hilst, a partir de relatos, entrevistas e cartas deixadas/enviadas aos amigos próximos, encontramos algumas respostas visando adentrar o seu mundo metafísico, já que viveu reclusa e, ao mesmo tempo, rodeada de amigos, características também presentes no mundo contemporâneo e que, de alguma forma, serviram para compor a sua produção em poesia, prosa e teatro, levando-nos a refletir sobre a nossa existência. A esse respeito, Hilda Hilst dizia:

Acredito no importante papel revelador, na grande possibilidade de aproximação, na descoberta e possível verdade eu, 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. (HILDA HILST *apud* Dinis, 2013, p. 07).

As obras das duas artistas convergem com os percalços de suas humanidades. Hilda Hilst, já conhecida por rechaçar entrevistas, deixava

claro que tudo o que precisava dizer já estava em sua obra, de certa forma, impelindo, assim, as pessoas para a leitura de seus livros. Para compreender essa relação, tomamos por base, novamente, o entendimento de Philippe Laujence sobre a realidade não coexistir fora do autor que a produz:

O que define a autobiografia, para quem a lê é, ante de tudo um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também, para quem escreve o texto. Se eu escrever a história da minha vida sem dizer meu nome, como meu leitor saberá que sou eu? É impossível que a vocação autobiográfica e a paixão do anonimato coexistam no mesmo ser. (JAUJENCE, 2008, p. 39).

Apesar de ter dado mais de uma centena de entrevistas, sobretudo nos anos 1990, a escritora detestava comentar a própria obra, pois, para ela, a explicação já integrava a sua produção literária: “Acho desagradável ter que falar sobre minha obra. Não sou crítica. Expliquei nos livros. Não entenderam. Então não adianta falar mais.” (HILST *apud* DINIZ, 2013).

Não falar de sua obra, portanto, era, também, uma maneira encontrada pela poeta para se proteger da falta de interesse dos críticos por sua obra, jantes da década de 90. Segundo Hilda Hilst, a sua produção somente seria compreendida passados vinte anos de sua morte. Para muitos, por abordar temas contemporâneos, ela acabou sendo rotulada como incompreendida e, assim, acabou transformando-se em uma mulher à frente de seu tempo, como veremos neste capítulo.

## 1.1 Marcas do autorretrato de Frida Kahlo

Depois de decorrido quase um século do início de composição de sua obra, Frida Kahlo prossegue a figura mais fascinante da pintura moderna mexicana. Ela sempre deixou claro que não se enquadrava em rótulos, quando quiseram classificá-la como surrealista, “nunca pintei sonhos, pintei minha própria realidade.” (Kahlo).

A pintura muralista figurava nas principais rodas de artistas no México e fugindo dos estereótipos vigentes, da imposição desse estilo como doutrina estética oficial, Frida Kahlo, em seus autorretratos, perpassa o clássico, compondo, ainda, telas extremamente pessoais, de apelo sedutore com traços fortes da história e da cultura do seu país que tanto amou, como mostraremos adiante.

Frida Kahlo são muitas. Sem deixar de ser uma. Ou

única. Por sua história de vida, que pode ser lida por inteiro em sua obra, é inquestionavelmente um mito. Um mito que não se esgota, iluminando a pintura que lhe serve de suporte, estimulando assim, novas leituras sobre seus múltiplos significados. (MORAIS, 2012, p. 09).

Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón nasceu no dia 06 de julho, de 1907, em Coyoacán, na Cidade do México, tendo vivido 47 anos de dores, mutilações e desilusões, uma vez que assim considerou: “quase fui assassinada pela vida”.

Apesar do seu nascimento datar oficialmente no ano de 1907, a artista dizia ter nascido em 1910 por causa da sua forte identificação com a Revolução Mexicana, que ocorreu de 1910 a 1920 e que, como veremos adiante, essa relação com política, influenciou nas suas obras como aparece no seu diário íntimo.

Frida Kahlo, ainda no ensino secundário, em 1922, quando desejava seguir a carreira da medicina, ao sair do colégio e tomar um ônibus em direção a sua casa, sofreu um acidente, que a deixou debilitada por toda a vida. Passou meses sem poder movimentar-se, foi posta sobre uma cama, uma vez que tinha o corpo todo engessado. Aquela menina alegre e sonhadora foi obrigada, então, a se resguardar, sozinha, no quarto.

Na tentativa de ocupar os pensamentos e rotinas, dando-lhe um sentido para os dias longos que Kahlo vivia, os seus pais Guillermo Willian Kahlo Calderón e Matilde Calderón y González improvisaram uma espécie de cavalete sobre o corpo da jovem, que permanecia sempre deitada. Acima do dossel da cama fixaram um espelho para refletir a sua imagem. Dessa forma, surgiu a obsessão da artista por autorretratos. De acordo com Hayden Herrera, a Frida assim se via:

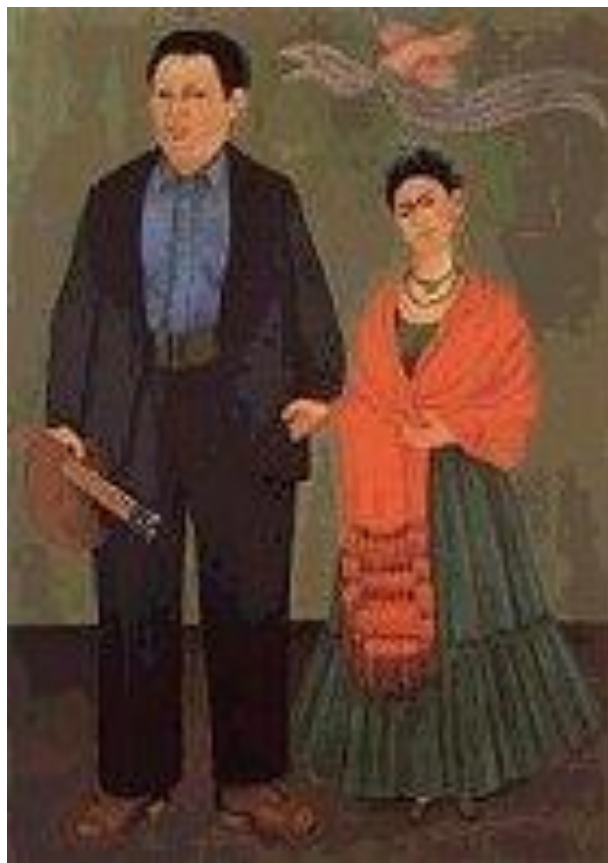
[...] eu pinto a minha propria realidade. Ela disse. ‘a única coisa que eu sei é que pinto porque preciso, e pinto tudo o eu passa pela minha cabeça, sem levar nada mais em conta’. O que passava pela cabeça de Frida e na sua arte, ensejou as imagens mais dramáticas e originais do século XX. Ao pintar a si mesma sangrando, chorando, aberta ao meio, ela transmutou sua dor em arte com a extraordinária fraqueza, temperada com humor e fantasia. (HERRERA, 2011, p. 12).

A solidão e a dor no corpo de Frida fizeram com que se conhecesse melhor do que ninguém, e os seus autorretratos ajudaram a moldar o seu próprio eu. Ainda com o auxílio de muletas e transitando em eventos e reuniões de arte,

Frida foi apresentada a Diego Rivera. Em 21 de agosto de 1929, casaram-se. Diego era mais velho do que ela 20 anos.

Segundo Andrea Kettenman, (2003, p. 24) “a influência ideológica que ele exerceu sobre a esposa está refletida no quadro “Frida Kahlo e Diego Rivera – 1931”, inspirado tanto em uma fotografia de casamento como, ainda, no envolvimento de Frida Kahlo no círculo de artistas e intelectuais mexicanos, que procuravam fazer uma arte mexicana independente”. Cabe observar, na imagem 2, composta a partir de uma fotografia de casamento, a idealização de Frida Kahlo de Diego Rivera, pois se retratam minúscula ao lado do homem, artista já considerado grande e notório no México. Os pés da artista parecem desaparecer ao lado dos pés de Diego, impostos fixamente no chão, convertendo-se, assim, no ponto seguro e de apoio para ela, ao longo de sua vida.

Imagem 2 – Frida Kahlo e Diego Rivera – 1931



Fonte: Acervo particular.

É possível, também, na pintura, notar o quanto a imagem de Diego avulta com mais evidência do que a de Frida. Desde já, havia uma idealização dela ante o marido. A própria Frida destaca que o encontro com Diego,

[...] aconteceu numa época em que as pessoas carregavam pistolas e saíam pelas ruas dando tiros nas lâmpadas dos postes da avenida Madero e se metendo em encrencas. Durante a noite, quebravam tudo e saíam distribuindo rajadas de balas. Uma vez, fui numa festa de Tina, Diego atirou em um fonógrafo, e comecei a ficar bastante interessada por ele, apesar do medo que sentia dele". (KAHLO *apud* HERRERA, 2011, p. 113).

Em 1942, não satisfeita com a conjuntura da época, Frida Kahlo ingressa no Partido Comunista de seu país, quando a situação política do mundo estava a se tornar cada vez mais explosiva devido a Segunda Guerra Mundial.

Nesse período, a artista começou a escrever o seu diário, uma das chaves mais importantes para se perscrutar seus sentimentos e pensamentos. Não somente registrou cronologicamente as suas experiências, desde os anos 1940 até o fim da sua vida, como, também, voltou aos tempos de infância e de juventude, escrevendo sobre temas como a sexualidade e a fertilidade, a magia e o esoterismo, além do seu sofrimento físico e psíquico. Essas imagens da infância ficam perceptíveis na tela *O que a água me deu*, de 1938, na qual retrata várias fases e facetas da sua existência.

Imagem 3 – O que a água me deu - 1938



Fonte: Acervo particular.

Na tela, a artista está sentada em uma banheira, e as imagens da sua vida começam a emergir na água parada. Seus pais são retratados atrás de plantas típicas da flora mexicana, um vestido tehuana de Frida flutua do lado esquerdo da composição e há, ainda, abaixo do vulcão, a figura de uma caveira, tão representativa para a cultura mexicana, entre outros elementos que descrevem a sua vida. Para Carlos Fuentes,

Ler o diário de Frida Kahlo é sem dúvida um ato de transgressão, um empreendimento com inevitável toque de voyeurismo. O diário é uma expressão profundamente pessoal de seus sentimentos, e ela jamais o escreveu pensando em publicá-lo. O diário de Kahlo pertence, desse modo, ao ramo do diário íntimo, um registro pessoal que certa mulher escreveu só para si mesma. (FUENTES, 2012, p. 18)

Frida Kahlo configura muitas mulheres sem deixar de ser apenas uma. Nas suas telas, a artista buscou retratar os seus temperamentos em desenhos a



aquarela e a guache, os quais Hayden Herrera, André Breton e outros consideraram-nos os mais verdadeiramente surrealistas, apesar de a artista nunca se reconhecer como tal. Como sublinha Herrera, “não obstante” tais desenhos são os menos conhecidos da artista.

O Instituto Nacional de Belas Artes destaca que

[...] a arte de Frida – que nunca se reconheceu como surrealista – foi definida por André Breton em 1939 como ‘um laço de fita ao redor de uma bomba, por causa de seu espírito criativo e responsável pela festa da imagem, que hoje lhe traz aclamação internacional. (2015, p. 04).

É preciso dizer que, mesmo casada com Diego Rivera, Frida Kahlo nunca recebeu aulas ou lições de pintura do marido. Ela desenvolveu a habilidade, no campo da observação, e, conforme pontua Herrera, “aprendeu a pintar analisando reproduções de obras de artistas como Paolo Ucello, Botticelli, Piero de Cosimo, Hieronymus Bosch, Brueghel, El Greco, Marx Enerst entre outros”. Frida apenas recorreu a esses artistas como referências, mas nunca como modelos. Tal era a sua reputação na segunda metade dos anos 1940 que a sua obra figurava na maioria de exposições de grupo levadas a cabo no México. No final da década de 30 e princípios dos anos 40, a sua obra adquiriu outras dimensões. Esse progresso foi favorecido pelo fato de, sendo conhecida por um maior número de pessoas, por memio das exposições, cada vez mais quadros seus foram objetos de encomendas pagas. Hayden Herrera destaca que:

Em 1942 o antigo Liceu de Escultura, sob administração do Ministério da Educação Pública do México, torna-se a escola de pintura e escultura. Os seus alunos o chamaram “*La Esmeralda*”, por causa do nome da rua onde ficava. O ensino da arte tinha que ser reformado e foram assim nomeados vinte e dois artistas para ali ensinarem, contando-se entre eles, a partir de 1943, Frida Kahlo. Ela ministrava doze aulas por semana a uma turma de pintura. (HERRERA, 2011, p. 267).

Essa experiência a ajudou a sair do casulo familiar e se abrir ainda mais a outras realidades artísticas. Para Herrera (2012, p. 268), “como consequência das convicções mexicano-nacionalistas dos professores, o ensino tornou-se muito diferente em relação ao das outras escolas de arte”. Em vez de trabalharem com modelos de gesso ou de copiarem modelos europeus no estúdio, os alunos eram mandados para as ruas e para o campo a fim de se inspirarem na realidade mexicana. E isso mudou a questão da perspectiva dos artistas mexicanos, que

passaram a valorizar temáticas locais e não européias e estadunidenses, algo que Frida Kahlo sempre criticava e que a fez ser tão patriota e difundir o seu amado México.

Conforme citamos anteriormente, René Wellek e Austin Warren pontuam que:

[...] para alcançar a sua plenitude, os estudos comparados deveriam se desligarem das singularidades do passado, das artes de “nações cultas” e fazer um intercâmbio cultural dentro de seu próprio contexto, de seu próprio país, promovendo assim um processo analítico, crítico e de liberdade das raízes estrangeiras vistas como clássicas, para assim, construir sua identidade própria. (WELLEK; WARREN, 2006, p. 57).

Ao propor uma nova forma de composição artística, pintar a si própria tal como se via, inserindo os elementos da fauna e da flora mexicanos e propondo métodos de ensino que levavam os estudantes a pensar de outras formas, Frida Kahlo tentava transmitir essa libertação do conceito de influência e imitação do qual René Wellek e Austin Warren salientam.

Os métodos de ensino pouco ortodoxos de Frida surpreenderam muitos dos seus alunos, mas ela não tergiversou. Por exemplo: insistia para que todos usassem a forma de tratamento considerada íntima no México daquele momento, ou seja, manifestar o pensamento por tu, logo desde o princípio, além de ter dado grande ênfase às relações de camaradagem. Não protegia os alunos, mas, sim, encorajava-os a um autoprogresso e à autocrítica. Procurou ensinar-lhes alguns princípios técnicos e a necessária autodisciplina e comentava os trabalhos deles sem nunca se intrometer diretamente no processo criativo. Tudo isso foi uma novidade entre os professores, a qual deu bons resultados nessa diminuição de distância entre docente e discente.

Frida Kahlo também negociou algumas encomendas de obras de arte para vários alunos que estudavam pintura mural – um curso obrigatório com Diego Rivera. Uma das encomendas era um esquema decorativo para a *pulquería* “La Rosita” em Coyoacán, um dos muitos bares que serviam apenas *pulque*, uma bebida à base de suco fermentado do Agave, muito popular até hoje naquele país.

Kahlo ajudou a procurar locais para exposições dos quadros de seus alunos. Do grande grupo inicial frequentava a sua casa em Coyoacán para assistir às aulas, Herrera (2001) pontua que apenas quatro permaneceram-lhe fiéis e seguiram carreira: “Arturo Estrada, Arturo García Bustos, Guillermo Monroy e Fanny Rabel, que ficaram conhecidos como “Los Fridos”. Eram convidados

assíduos da Casa Azul, mesmo nos últimos anos de vida da artista”. Pelo entendimento de Kettenmann:

A obra de Frida Kahlo é marcada pelo princípio dualista, que caracteriza muitos de seus trabalhos remontando a mitologia do antigo México, em que a artista se inspirou. Tornou-se a expressão de sua filosofia da natureza e de vida, a sua visão do mundo. (Kettenmann, 2003, p. 68).

Para diversas artistas do século XX, o corpo feminino tornou-se um lugar de resistência e de energia criativa. Em suas composições, às vezes, os corpos aparecem tolhidos ou fragmentados, ou focalizados nos rostos e nos olhos, para revelar a existência de uma vida interior. Em outros momentos, fazem referência à sexualidade e à capacidade reprodutora, rompendo a tênue linha, que separa o âmbito público do privado.

Nesse período, as mulheres surrealistas buscavam difundir o seu pensamento artístico por meio do cinema, das artes plásticas, da literatura, do teatro e no mundo da moda. Lola Álvarez Bravo, conhecida por ser a primeira fotógrafa mexicana, cujo foco principal eram as questões sociais do seu tempo, fez incursões no cinema, tendo iniciado a produção de um filme sobre a dupla identidade de Frida Kahlo.

Como exemplo de mulher artista, para além de Frida Kahlo, fazemos um parêntese, para citar uma tela de Maria Izquierdo, artista e pintora, também, mexicana, que morreu ao final de 1955. A sua obra ficou marcada por cores fortes, naturezas mortas e elementos da cultura mexicana, a qual marca as raízes da artista. Na tela *Retrato de María Asúnsolo*, de 1941, nota-se, no centro da imagem, a figura de uma mulher muito bem vestida, com o olhar fixo, nariz pontiagudo e um chão muito vermelho, característica da artista.

Imagem 4 – Retrato de María Asunsolo - 1941



Fonte: Acervo particular.

As mulheres surrealistas expressam a sua criatividade por diversos meios. Várias delas estiveram envolvidas com o mundo da moda e das artes em geral. Frida Kahlo foi capa da revista *Vogue* em 1937. De acordo com o Instituto Nacional de Belas Artes,

[...] as mulheres desempenharam papel fundamental da obra de outras mulheres. Natasha Gelman foi uma grande mecenas para Frida Kahlo. Inés Amor fundou a primeira galeria comercial no México, que abrigou a Exposição Internacional de Surrealismo em 1940 e ofereceu às artistas, exposições individuais. María Asúnsolo criou a galeria GAMA, e Lola Alvarez Bravo fundou a Galeria de Arte Contemporânea, que abriu espaço para a primeira exposição individual de Frida Kahlo. (2015, p. 190).

Na obra de Frida Kahlo a representação do corpo e da dor física aparecem com frequência, seja de maneira explícita, seja de modo simbólico. O cheiro de tinta, as cores, as manchas recriam-se na imaginação da artista para compor a sua pintura e seus relatos pessoais: “Quem diria que as manchas vivem e ajudam a viver? Tinta, sangue, cheiro. Não sei que tinta usar, qual delas gostaria de deixar desse modo o seu vestígio (KAHLO, 1915)”. Como exemplo pictórico, a tela O

*Meu Nascimento*, de 1932:

Imagem 5 – O Meu Nascimento – 1932



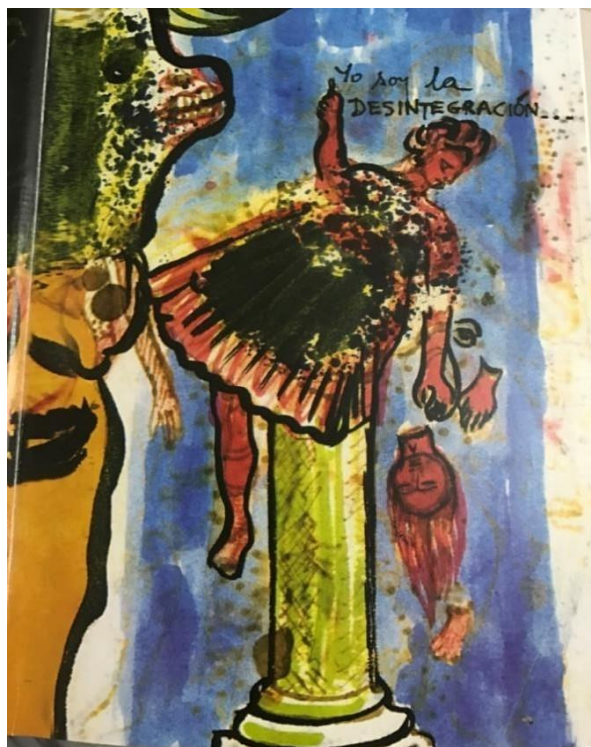
Fonte: Acervo particular.

No caso dessa tela, a artista fora encorajada por Diego Rivera a retratar os acontecimentos que considerava mais importantes em sua vida. Na composição, é possível depreender um descompasso entre o tamanho da cabeça da criança, que está nascendo, e o corpo da mãe. Nota-se, ainda, que a progenitora está coberta por um lençol, já que, nessa época, a sua mãe já havia falecido. Na parede ainda há uma imagem de Nossa Senhora, que também é mãe e que remonta aos aspectos religiosos constantes no México.

O sofrimento do corpo recriado no imaginário de Frida Kahlo está evidente desde as primeiras páginas do seu diário. Já na abertura, ela se autorretrata sobre uma coluna grega jônica, que também representa a feminilidade, aparecendo toda desintegrada e partida, como se estivesse sofrendo uma explosão, e os seus membros saltando, dilacerados – pés, mãos, braços, pernas e cabeça – e, mesmo à parte de seu tronco, a impressão é de que a vida continua.

A mulher, que está presa no alto da coluna, está desintegrando-se e mira os próprios membros voando por toda parte. Apesar de vestida, tais imagens denotam a feminilidade a partir dos traços marcados na pintura. A indumentária é outra característica desse corpo feminino, coberto, mas, ao mesmo tempo, exposto e partido.

Imagem 6 - Yo soy la desintegración – S/D



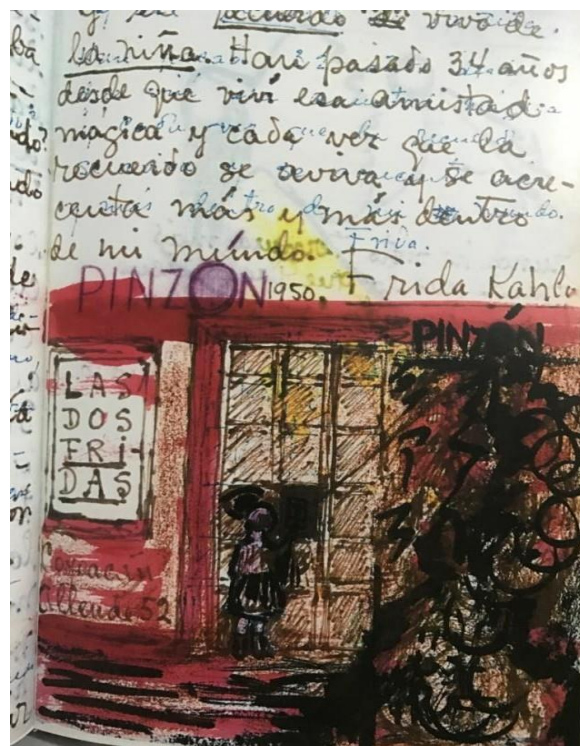
Fonte: Acervo particular.

A imagem da abertura do diário de Frida Kahlo, escrito e ilustrado entre os anos de 1944 e 1954, quando a artista descreve-se como a imagem da desintegração, converge com a tela *A Coluna Partida* (1944). Essa composição foi pintada em um momento no qual a sua saúde piorava a ponto de ter de usar um colete de aço para dar sustentação ao corpo. Nessa mesma tela, como na imagem do diário, há uma coluna jônica no centro, a qual sustenta o seu corpo. Antepomos aqui essa informação, porém, adiante, nos capítulos a seguir, essa obra será analisada mais detalhadamente.

Nesse sentido, uma das frases mais notórias da artista – “Pés, para que os quero se tenho asas para voar” (1953) (Tradução nossa)<sup>1</sup> – representa, de maneira clara, o contexto do seu corpo (des)integrado e retratado em quase todo o seu percurso.

Uma das obras-primas da artista, *Las dos Frida* (1939), que busca consignar o seu sofrimento quando se separou de Diego Rivera, alude-nos a esse campo imaginário.

Imagem 7 - Diário de Frida Kahlo – S/D



Fonte: Acervo particular.

---

<sup>1</sup> Na versão original: *Piés, para qué los quiero se tengo alas para volar.*

Em seu diário, há um relato de que, ainda na infância, aos seis anos de idade, vitimada pela poliomielite, viveu intensamente uma amizade imaginária com uma menina da mesma idade, a qual descobriu, observando-a da janela do seu quarto que dava para a rua. Frida descreve-a como “ágil. E dançava como se não tivesse peso nenhum. Observa os seus movimentos e enquanto ela dançava eu lhe contava os meus problemas secretos. Quais? Não me lembro”. (KAHLO, 1950).

Apesar desse relato ter sido feito por Frida Kahlo apenas onze anos depois da sua obra-prima, na qual retrata-se duplamente em uma única tela, pode-se inferir que a menina imaginária, com a mesma idade da pintora, anos depois, retornaria no quadro “As duas Fridas”, visando representar a única companheira de toda sua vida, que, conforme atestamos em seu diário e em sua obra, trata-se de uma pessoa muito solitária.

Na ocasião em que se autorretrata duplamente, a artista havia acabado de se divorciar de Diego Rivera. Nessa pintura, a artista trata das emoções envolvidas na separação e na crise matrimonial. Em uma análise geral da pintura, a parte de si que era amada e respeitada por Rivera é a Frida mexicana, com roupas *tehuana*, enquanto a outra, sob um vestido europeu, é a mulher traída.



Imagem 8 - As Duas Fridas – 1939



Fonte: Acervo particular,

Na pintura, os corações das duas mulheres estão expostos, ligados um ao outro por uma fina artéria. A Frida, a que foi preterida, aparece com um porte europeu, corre o risco de morrer, pois a artéria está sangrando. É interessante notar que a mancha do sangue, que se esvai pela artéria, tem o mesmo formato dos desenhos da barra do seu vestido, o que significa que a pintora já estaria sangrando há muito tempo, a ponto de contornar toda a vestimenta.

Outra situação particular da vida da artista, retratada em seu diário, é o seu perturbado envolvimento político e afetivo com a Revolução Mexicana. Como já foi dito, Kahlo nasceu em 6 de julho de 1907, em Coyoacán, arredores da capital mexicana. Frida, porém, afirmava considerar a sua data de seu nascimento o ano de 1910, período em que eclodiu a revolução social mais importante do século XX, no país. Segundo Herrera, “uma vez que era filha da década revolucionária [...] Frida decidiu que ela e o México moderno haviam nascido no mesmo ano” (HERRERA, 2011, p. 158).

Apesar de suas relações amorosas, na maioria das vezes, transcorrer com homens politizados, tanto com Diego Rivera ou com León Trotsky, Kahlo sempre foi uma leitora atenta, e a sua obra, assim, marcada por inquietações sociais e preocupações políticas. Tais fatos são notórios não apenas em suas telas, mas em relatos em seu diário e nas próprias cartas de sua autoria.

Imagem 9 - Diário de Frida Kahlo – S/D  
Fonte: Acervo particular.



Nessa página de seu diário – como mostra a imagem 9 - percebemos a preocupação da artista com o partido comunista, o qual, para ela, seria o meio em que os seus compatriotas encontrariam a igualdade social. Kahlo também participou de passeatas e de ligas clandestinas atreladas ao partido de Engels, Marx, Lenin, Stalin e Mao Tsé- Tung. Além de se dedicar aos ideais sociais do partido comunista, sempre se relacionou com homens de pensamentos políticos fortes, a exemplo de Diego Rivera, que já era muralista famoso no México e que foi, confessadamente, o grande amor de sua vida, além do político russo e filósofo Léon Trotski.

Por meio de sua pintura, a artista conferia ênfase ao futuro político do México. Ela queria que a sua arte servisse para despertar o ideal nacional mexicano. O seu diário é uma das ferramentas para se compreender o seu engajamento político, bem como o processo criativo, incluindo as constantes dores e sofrimentos experienciados. Observe a imagem 10, a seguir:

Imagem 10 - Diário de Frida Kahlo – S/D



Fonte: Acervo particular.

A convergência entre o imaginário estético e a vida da pintora está na sua representação a partir dos fatores políticos, da cultura religiosa marcante de sua terra, das referências indígenas e da natureza, temas que aparecem tanto em seu diário quanto em sua obra. Frida amava o seu país, tendo-o, sempre, como referência para a sua ambientação pictural.

É claro que, nas páginas folheadas, encontramos muito da sua figuração imaginativa e de sua trajetória pessoal: objetos, flora e fauna mexicana, roupas, ideias, ideologias, crenças. Sem reservas, e com muita intensidade, o diário de Frida Kahlo propõe revelar um pouco do seu espírito e sofrimento, impelindo o leitor a se interessar e conhecer um pouco mais da sua vida e da sua arte.

## **1.2 Com a palavra: Hilda Hilst**

Falar de Hilda Hilst é pensar em uma escrita contemporânea tida como de difícil compreensão. Sempre marcada e massacrada pela crítica literária como uma escritora voltada a um público intelectualmente “superior”, com uso de linguagem muito hermética, situações estas que a desagradavam profundamente: “A poesia não vem daqui, você recebe a poesia, ela vem de alguma coisa que você não conhece” (HILST, 1999, p. 28). Por isso, a fim de popularizar a sua obra, buscou escrever textos de cunho supostamente pornográfico, perpassando a poesia, o teatro e a prosa. O jornalista Diniz pontua, em uma entrevista, a sua relação de ourives – lapidadora da palavra – que a poeta tinha com a linguagem, destacando, ainda, o seu estilo único para conceber a escrita, o que a tornou, popularmente, conhecida como escritora de difícil acesso:

Hilda Hilst é dona, sem dúvida, de uma das escritas mais estranhas que circulam na literatura em língua portuguesa atualmente, um desvario temático e estilístico. Num momento de textos comedidos, cronometrados, ‘bem pensados’, é impossível não considerar positiva a vontade de libertação do texto hilstiano, passando por cima de todas as convenções linguísticas e literárias, numa busca obsessiva de outras formas de representação do real. (DINIZ, 2013, p. 217).

Hilda Hilst, poeta, dramaturga e ficcionista da contemporaneidade, construiu, de forma singular e solitária, em mais de 50 anos de carreira literária (1950-2003), um número muito vasto de obras, hoje consideradas, pela crítica,

de significativo valor literário, devido à riqueza de um estilo erudito e refinado, pois foge ao comum ao lançar mão de termos pouco usuais. Muito da sua escrita está ligada ao mundo metafísico e ao corpo como veremos adiante.

Segundo o editor Massao Ohno, na sua juventude, ela era considerada uma das mulheres mais bonitas de sua geração. “Hilda era deslumbrante. A mais bela entre as mais cortejadas mulheres de São Paulo. Além de bacharel em Direito, lia muito, era culta e ainda por cima escrevia bem” (FOLGUEIRA, 2018, p. 27). A beleza e a personalidade forte tocaram também Carlos Drummond de Andrade, que lhe dedicou o seguinte poema:

Abro a folha da manhã  
Por entre espécies grã-finas  
Emerge de musselinas  
Hilda, estrela Aldebarã.

Tanto vestido enfeitado  
Cobre e recobre de vez  
Sua preclara nudez  
Me sinto mui perturbado.

Hilda girando boates  
Hilda fazendo chacrinha  
Hilda dos outros, não minha  
Coração que tanto bates.

Mas chega o Natal  
e chama a ordem Hilda.  
Não vez que nesses teus giroflês  
Esqueces quem tanto te ama?

Então Hilda, que é sab(ilda)  
Manda sua arma secreta:  
um beijo em morse ao poeta.  
Mas não me tapeias, Hilda.

Esclareçamos o assunto.  
Nada de beijo postal  
No Distrito Federal  
o beijo é na boca e junto.

(DRUMMOND, 1952)

Nessa época, Hilst tinha apenas vinte e dois anos, enquanto Carlos Drummond de Andrade havia recém-completado cinquenta. O talento e a beleza da poeta encantaram o veterano, que a ela dedicou esses versos, acompanhados de uma carta. O poema de Drummond traduz bem a atmosfera boêmia de Hilda Hilst antes de sua mudança para a Casa do Sol.

Hilst, além de Drummond, foi musa de artistas, intelectuais e poetas da sua época, como Vinicius de Moraes, que chegou a se apaixonar por ela. Foi amiga

de Lygia Fagundes Telles – “até o fim da vida”, afirma Lygia – e, com seu comportamento avançado, chocava a sociedade paulistana em meados da década de 1950, que ainda não estava preparada para aceitar uma mulher fumante, inteligente, independente e um tanto livre de estereótipos sociais.

Hilda Hilst é uma temperamental, ouvi alguém dizer. Mas o que significa isso? – perguntaria um moço da geração atual, vamos lá, eis uma palavra que saiu da moda mas que me parece insubstituível: na temperança estaria a qualidade que equilibra e modera os apetites e as paixões. Nessa linha, o temperamental não pode ser um refreado. Um comedido. Consegue se conter até certo ponto mas de repente (os impulsos) abre as comportas e solta s cachorros. Mas pode ser moderado alguém com uma obra tão flamante? (TELLES, 1999, p. 14).

Hilst, também, como esses artistas mencionados, circulava pelo Clube de Poesia de São Paulo, nos anos 50. Nessa época, aliás, a agitada vida social da poeta era parte indispensável de sua personalidade, pano de fundo de suas primeiras criações literárias. Frequentadora da noite paulistana, era estrela de colunas sociais, vestida, por exemplo, com modelos assinados por Dener Pamplona de Abreu, um dos pioneiros da moda no Brasil, e cercada de amigos e amantes. Essa vida, no entanto, ficou para trás, quando, aos trinta e cinco anos, a escritora decidiu mudar-se para o interior do estado e dedicar-se, exclusivamente, à literatura na Casa do Sol, morada com estrutura monástica, construída por ela somente com esse propósito.

A Casa do Sol teve grande impacto na literatura de Hilst, uma vez ter servido de abrigo e templo de sua produção literária, como um espaço de interlocução e de efervescência artística e intelectual. Não à toa os espaços entre o pátio e a centenária figueira do jardim ganharam protagonismo como cenário, ensejando, ainda, personagens de muitos de seus livros. Para Nelly Novaes Coelho,

Em Hilda, tudo era extremado. A tudo que fazia, entregava-se de corpo inteiro. Não conseguia o meio-termo, virtude rara que, se por um lado deixou o mundo maior e mais belo do que quando nele chegou, por outro lhe causou contínuos dissabores e problemas. Pois a vida comum exige o meio-termo, o disfarce... (COELHO, 1999, p. 87).

Filha do fazendeiro e poeta Apolônio de Almeida Prado Hilst, a poeta nasceu na cidade de Jaú (SP), em uma família rica do interior paulista. O seu pai morreu esquizofrênico aos trinta e cinco anos, o que fez com que ela optasse por não ter filhos, uma vez que um médico lhe teria dito que a doença era hereditária.

O pai e a sua doença tiveram grande impacto sobre a obra de Hilst: “Quase todo meu trabalho está ligado a ele porque eu quis. Eu pude fazer toda a minha obra através dele” (HILST, 1999).

A escritora nunca temeu afirmar ser uma perfeita edipiana, ou seja, apaixonada pelo seu progenitor, e que procurava em todos os homens o seu pai. Não economizava palavras para elogiar sua genialidade: “Escrever é sentir meu pai dentro de mim, em meu coração, me ensinando a pensar com o coração como ele fazia, ou ter emoções com lucidez”. (HILST, 1978).

Em 1937, foi para o colégio interno de freiras e lá estudou por oito anos. No ano de 1945, frequentou o curso clássico da Escola Mackenzie. Em 1948, iniciou os seus estudos de Direito na Faculdade do Largo de São Francisco. A partir daí, levaria uma vida boêmia, ao lado de artistas e intelectuais da época, situação prolongada até 1963. Quanto à formação na área das leis, nunca exerceu a profissão. As pessoas que conviveram com a poeta descrevem-na como uma mulher deslumbrante, generosa, mas dona de palavras ácidas, embora íntegra e culta.

A escritora alcançou o reconhecimento do público alguns anos depois, tendo sido agraciada com o prêmio *Pen Club* de São Paulo pelo livro *Sete Cantos do poeta para o anjo*, em 1962. Entre outras teses, defendia a necessidade do isolamento do mundo para tornar possível o conhecimento do ser humano. Nessa perspectiva, permaneceu por quarenta anos vivendo na Casa do Sol, feita no sítio de seu pai e longe das agitações da cidade. A sua obra é uma evidência de que isso é possível. Veja na imagem 11 como Hilda Hilst figurava pela sociedade paulistana na década de 1950:

Imagem 11 – Hilda Hilst - 1950



Fonte: Acervo particular.

Nelly Novaes Coelho destaca que, em Hilda Hilst, nada era efervescente, a sua escrita endereçada a algo mostrava-se não de imediato, era a sua forma de persuasão.

Uma das coisas que me chamou atenção na sua literatura é que ela não é nada eufórica, de jeito nenhum. É dura. Expressa, não tem leveza nenhuma de esperança festiva de que tudo acabe bem. Entretanto, passa-nos a sensação de que tudo vai ser descoberto. A sua palavra está empapada de húmus, de uma lama inaugural. Eu a sinto assim. E lama, não a lma de destruição mas de fermentação. (COELHO, 1999, p. 53).

Preocupada, então, com a sua produção literária, Hilst chegou à conclusão de que precisava sair da vida agitada de festas, bebidas e luxos que mantinha em São Paulo, deixando de lado bebedeiras, amigos e as paixões,



para conseguir dar vazão ao desejo de criação. Assim, de 1966 até 2004, Hilda Hilst morou na Casa do Sol, onde se dedicava exclusivamente a seus livros, bichos e plantas.

A casa foi construída para que sua obra nascesse também. Foi a leitura da carta *El Greco*, do escritor grego Níkos Kazantzákis, que provocou em Hilda Hilst a ânsia de isolamento para produzir a sua literatura. Em entrevista aos Cadernos de Literatura do Instituto Moreira Salles, a artista fala sobre essa decisão: “Eu tinha que ser só para compreender tudo, para desaprender e para compreender outra vez. Aquela vida que eu tinha era muito fácil, uma vida só de alegrias, de amantes”. (HILST, 1999). A poeta tinha consciência de que, em São Paulo, apesar de já ter escrito e publicado o seu primeiro livro de poemas *Presságio*, em 1951, sabia que para a sua obra florescer precisaria renascer em outro lugar, e a Casa do Sol foi o *habitat* onde tudo aconteceu.

Lygia Fagundes Telles, na abertura do *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999), destaca que nessa época havia muitas homenagens até Hilda Hilst interromper tudo: “tempo de homenagens e também de brigas, que Hilda Hilst interrompeu quando decidiu ir morar longe, na Casa do Sol, com seu belo pátio de mosteiro”.

Quem a visitava nesse sítio, encontrava-a rodeada por pilhas de livros, mas poucos deles eram relacionados à literatura. Em sua maioria, obras teóricas, relacionadas à física, à filosofia, à religião e à matemática, com as quais procurava refletir sobre questões como a imortalidade da alma “do ponto de vista científico, não apenas metafísico”, (HILST, 1996 p. 61). Por isso, Hilst viveu mergulhada na obra do físico Stephane Lupasco, que defende a ideia de que a alma é feita de matéria quântica. No entanto, nem sempre o gosto dessa poeta pelas ciências foi muito fácil. Ela lembra que, em menina, era péssima em matemática:

As freiras do colégio onde eu era interna propunham problemas impossíveis para mim, tais como: eu tenho 3 galinhas, uma ficou doente e morreu, outra desapareceu; com quantas galinhas eu fico? Isso me deixava desesperada, porque eu queria saber a razão destes fenômenos. Por que deixaram a galinha morrer? Por que descuidaram da outra para que sumisse? Eram exemplos muito sacrificais que me davam. Eu achava as freiras horríveis. (GRANDO, 2006, p. 07).

A citação demonstra que, desde cedo, Hilst possuía aquela medida de sensibilidade com os seres e os fatos da vida tão necessários ao exercício e ao

cultivo da poesia, que, mais tarde, confluiria em sua obra poética, como forma de questionamento sobre a condição humana. Para a escritora, a sua formação religiosa estruturou o fazer literário, até mesmo a parte pornográfica: “Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus” (HILST, 2013, p. 30).

Além de estudar por um período de oito anos em um internato de freiras Marcelinas, onde aprendeu francês e latim, a sua formação tradicional não a impediu de se transformar em uma jovem transgressora, para o tempo em que viveu, e uma leitora voraz de Camus, Sartre e Kafka. Ainda em 1949, teve um poema publicado na revista de colégio, o qual já questionava a morte como um lugar de tranquilidade, percebendo a existência modulada por um grande cansaço. Abaixo, o poema nunca publicado:

### III

Não existe amanhã...  
Amanhã será um grande  
dia triste Como o dia de hoje.

Amanhã, vou chegar perto daquela  
árvore Ao lado do rio, e de qualquer modo  
Me matarei.

Não importa o que os amigos vão  
dizer Nem a decepção que Augusto, meu  
grande E maior amigo vai ter.

Talvez eu precisasse dizer aos  
outros Muita coisa, mas seria inútil  
porque Nem o homem, nem a mulher  
amiga Haveriam de realizar o sentido  
imenso Dessa minha conclusão.

Eu desejei amigos e  
livros: Tive. Desejei amor,  
também tive... Apesar de ele  
nunca ter me dito.

Amanhã desejarei morrer.  
Mas vou morrer sem barulho,  
docemente E ninguém vai descobrir o  
quanto eu Compreendi para chegar ao  
final.

Escutem meus amigos: a morte é  
grande Muito grande, imensa, e se todos  
Compreendessem, haveriam de morrer  
Sem barulho, docemente como eu.

Vou matar-me amanhã.

E que dia comprido o  
de hoje. (Hilda Hilst, 1949).

A sua percepção do mundo buscava tangenciar, com complexidade, o metafísico, o absoluto, no sentido de não simplificar os fenômenos, mas de buscar o sentido oculto dos assuntos mais cotidianos e banais. A sua poética carregava espanto e encantamento com o mistério da vida, o qual revela-se, pouco a pouco, em justa medida com o que cercava.

Ela deixa pistas no momento em que dedica. Os livros dela respeitam muito a época em que foram escritos. Voltam-se para um filósofo, um escritor, pessoas as quais ela estivesse muito próxima. E são por vezes autores poucos lidos. Não é que ela não acreditava em inspiração, mas combinava a leitura com coisas que estava investigando. (ARAÚJO *apud* DINIZ, 2013, p. 71).

Para Caio Fernando Abreu, a literatura de Hilda Hilst sempre foi levada a sério. O escritor a incentivava e divulgava suas obras nas rodas de amigos e de críticos de literatura da época. Eram amigos íntimos, tanto que passou um tempo vivendo na Casa do Sol, junto com ela. No entanto, durante toda a sua carreira literária, prosseguiu vitimada do estereótipo de “escritora difícil”, de poucos leitores.

O poeta e amigo da escritora, em *Cadernos de Literatura Brasileira* pontua que “o teu livro de poesia vendeu MESMO [...] lembra de um amigo meu daqui, que encomenda livros às distribuidoras paulistas para as livrarias daqui? Eu tinha escrito a êle pedindo eu encomendasse o teu livro; êle encomendou, colocou e vendeu. A semana passada dei o teu livro a Luiz Alcione. Às vezes ele publica crítica literária muito boa, é um dos eu posso te mostrar o “Triângulo”. (ABREU, 1999, p. 23).

Para acabar com esse rótulo, Hilst publica a sua trilogia pornográfica, iniciada com *O Caderno Rosa de Lory Lambi*, em 1990, seguido por *A Obscena Senhora D*, do mesmo ano e, depois em 1991, *Cartas de um Sedutor*.

Entre outros assuntos, aborda temas sobre incesto, pedofilia e zoofilia, deixando os críticos estarecidos pela sua ousadia, porém conseguiu o que queria: chamar a atenção sobre o seu trabalho. Além dessa trilogia, Hilst escreveu um pequeno livro com sete poemas, chamado *Bufólicas*, de 1992, comportando textos considerados também pornográficos.

E aqui, no meu país, eu sou tratada, depois de 40 anos de trabalho, exatamente como era tratada aos

olhos dos hipócritas quando eu tinha vinte e um anos: uma puta. Sim, porque eu era tão autêntica, tão livre, tão inteligente, tão bela e tão apaixonante! Ahhhh! O ódio que toma conta das gentes quando o talento é muito acima da média! E como se agrava contra nós esse ódio quando se é mulher! E quando se fica uma velha mulher, aí somos simplesmente velhas loucas, putas velhas, poetisas sacanas, asquerosas, enfim. (HILST, *apud* DINIZ, 2013).

O estilo transgressor e a linguagem inventiva de Hilda Hilst desafiaram a rotulagem de sua literatura e, muitas vezes, renderam-lhe, como já dito, a taxaço de uma produção hermética e de difícil compreensão. A explicação da poeta, para esse fato, era a de que sempre escreveu sobre o ser humano, não podendo simplificar o que, naturalmente, é complexo: “As pessoas me perguntam: por que você é tão complexa? Mas não sou eu quem sou complexa, o ser humano é complexo e não posso fazer uma linguagem fácil num contexto difícil”, pontuava. (HILST, 1989).

Um exemplo de que a sua obra não chegava ao grande público está nesta fala de Lygia Fagundes Telles para os Cadernos de Literatura Brasileira, em 1999: “Críticas houveram, prós, contras e muito-ao-contrário. Poquíssimos poetas receberam tanto espaço na mídia como HH ou despertaram tanto interesse em diretores de teatro, e estudantes de mestrado e doutorado”. Nessa assertiva, fica explícito que a obra hilstiana circulava, especialmente, na elite acadêmica.

Importante destacar que o arquivo pessoal foi comprado pelo Centro de Documentação Alexandre Eulálio, Instituto de Estudos de linguagem, IEL, da Unicamp, em 1995, estando aberto à pesquisa para o mundo inteiro. Alguns de seus livros foram traduzidos para o francês, o inglês, o italiano e o alemão.

Na sua biblioteca pessoal, com mais de três mil volumes, deixados na Casa do Sol, determinados títulos eram como livros sagrados, aos quais, a artista sempre retornava. A propósito, o seu método de escrita valia-se muito da imersão na leitura. O seu conhecimento de mundo era vasto, e a escritora buscava, de modo irrequieto, conhecer sempre mais. Entre as páginas desses livros, não são raras as intervenções, nas margens, como grifos, rabiscos, anotações e, até mesmo, esboços de versos e narrativas. Além de destacar frases interessantes e fazer comentários sobre obras e autores, deixou várias pistas do seu processo criativo nessas obras.

Hoje na Casa do Sol funciona o Instituto Hilda Hilst, criado por Mora Fuentes, após a morte da escritora. O espaço abriga parte de seu acervo

peçoal, incluindo a sua antiga biblioteca, além de escritos inéditos, rascunhos de textos e desenhos.

Hilda Hilst morreu em 04 de abril de 2004, de falência múltipla dos órgãos, depois de uma queda em que fraturou o fêmur, deixando uma vasta obra, que integra os valiosos escritos da literatura contemporânea. Um ano antes a artista reconheceu que começava a ser lida e reconhecida por tantos anos de trabalho dedicados a literatura, “finalmente estão lendo o meu trabalho. Até o começo dos anos 1990 diziam que eu era uma tábua etrusca, totalmente incompreensível.” (HILST *apud* DINIZ, 2013).

Certamente, hoje, a poesia de Hilda Hilst destaca-se entre as mais significativas da lírica brasileira –lamentavelmente pouco lida pela grande massa, como a poeta gostaria, mas muito estudada nos cursos superiores e em pós-graduações. Em 2018, a escritora foi homenageada no evento de literatura mais importante do país, a Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), que acontece no estado do Rio de Janeiro.

De nomes bastante sugestivos, as suas obras apontam para uma inovação de linguagem, estrutura exótica da sintaxe, o que atesta um tratamento incomum da palavra, assim como se percebe nas imagens retratadas por Kahlo. Ademais, através dessas leituras, percebemos a utilização da cor de forma singular em sua poesia e a marcante presença do eu-lírico.

O elemento misterioso que envolve o exercício poético de Hilda Hilst atrela-se, primordialmente, à obsessão por uma linguagem cuja a essencialidade seja capaz de refletir as contradições dos dilemas da consciência humana em sua quase totalidade existencial, envolvendo, portanto, não apenas os elementos que marcam a concretude da matéria e, por isso, a sua transitoriedade temporal, como também as esferas mais profundas do pensamento de caráter místico e metafísico, cujo os questionamentos buscam um meio de transcender a própria finitude. (CARVALHO, 2014, p. 43).

Nesse sentido, a obra de Hilst é, essencialmente, plurissignificativa, exigindo mais do que uma crítica do seu pensamento ou de sua linguagem, pois amplia os horizontes da sua escrita para uma exegese e uma hermenêutica, com o intuito de matizar os sentidos que se conjugam na construção do seu texto, perseguindo verdades que permeiam o mundo metafísico e exploram as fronteiras entre o real, a fantasia e o sobrenatural.

Para exemplificar a plurilinguagem, recorreremos ao livro *Bufólicas*, reeditado em 1992, quando a escritora se utiliza de personagens de contos de

fadas, presentes no imaginário infantil, transformando-os, parodicamente, em seres transgressores, com anomalias sexuais, e de forma jocosa, contrariando a relação com o que representam na tradição.

No poema “O Reizinho Gay”, o chefe da nação não tinha sequer voz diante de seus súditos, passava, por todos, sempre mudo e cabisbaixo até ser desafiado pelos eruditos e doutores, que se destacavam dentro do reino. Há, nesses versos, uma crítica velada de silenciamento do homem gay, bem como a sua sexualização a partir do falo, como demonstra o poema a seguir:

### O Reizinho Gay

Mudo, pintudão  
 O reizinho gay  
 Reinava soberano  
 Sobre toda nação.  
 Mas reinava...  
 APENAS...  
 Pela linda peroba  
 Que se lhe adivinhava  
 Entre as coxas grossas.  
 Quando os doutos do reino  
 Fizeram-lhe perguntas  
 Como por exemplo  
 Se um rei pintudo  
 Teria o direito  
 De somente por isso  
 Ficar sempre mudo  
 Pela primeira vez  
 Mostrou-lhes a bronha  
 Sem cerimônia.  
 Foi um Oh!!! geral  
 E desmaios e ais  
 E doutos e senhoras  
 Despencaram nos braços

De seus aios.  
 E de muitos maridos  
 Sabichões e bispos  
 Escapou-se um grito.  
 Daí em diante  
 Sempre que a multidão  
 Se mostrava odiosa  
 Com a falta de palavras  
 Do chefe da Nação  
 O reizinho gay  
 Aparecia indômito  
 Na rampa ou na sacada  
 Com a bronha na mão.  
 E eram ós agudos  
 Dissidentes mudos  
 Que se ajoelhavam  
 Diante do mistério  
 do régio falo Que  
 de tão gigante

Parecia etéreo.  
 E foi assim que o reino  
 Embasbacado, mudo  
 Aquietou-se sonhando  
 Com seu rei pintudo.  
 Acabou-se da turba a fantasia.  
 O reizinho gritou  
 Na rampa da sacada  
 Ao meio-dia:  
 Ando cansado  
 De exhibir meu mastruço  
 Pra quem nem é russo.  
 E quero sem demora  
 Um buraco negro  
 Pra raspar meu ganso.  
 Quero um cu cabeludo!  
 E foi assim  
 Que o reino inteiro  
 Sucumbiu de susto.  
 Diante de tal evento...  
 Desse reino perdido na memória dos tempos  
 Só restaram cinzas  
 Levadas pelo vento.  
  
 Moral da história:  
 A palavra é necessária  
 Diante do absurdo.

(HILST, 2014, p. 2021)

No poema, depois de romper o silêncio ao qual estava condenado, a protagonista da história mostra-se desconstruída para a figura do rei, caracterizado pela sexualidade, rompendo com o imaginário ideal de um chefe da nação, já que, para reinar soberanamente, precisava exhibir o seu membro, para conseguir governar um reino, que acaba em cinzas.

Outro poema desse mesmo livro, e que apresenta essa forma de linguagem plurissignificativa, é “A Rainha Careca”, o qual nos apresenta uma mulher honesta, que cumpre as regras impostas pela sociedade, uma vez que a sua posição de rainha faz de si uma figura pública. Porém, uma pequena anomalia genital deixa-na descredibilizada diante de todos: não tem pelos pubianos. Observe, no poema, como Hilda Hilst transmigra o imaginário de uma mulher bem quista para uma problemática de sofrimento silente.

#### A Rainha Careca

De cabeleira farta  
 De rígidas ombreiras  
 de elegante beca  
 Ula era casta  
 Porque de passarinha  
 Era careca.

À noite alisava  
 O monte lisinho  
 Co'a lupa procurava  
 Um ténue fiozinho  
 Que há tempos avistara.  
 Ó céus! Exclamava.  
 Por que me fizeram  
 Tão farta de cabelos  
 Tão careca nos meios?  
 E chorava.  
 Um dia...  
 Passou pelo reino  
 Um biscate peludo  
 Vendendo venenos.  
 (Uma gota aguda  
 Pode ser remédio  
 Pra uma passarinha  
 De rainha.)  
 Convocado ao palácio  
 Ula fez com que entrasse  
 No seu quarto.  
 Não tema, cavalheiro,  
 Disse-lhe a rainha  
 Quero apenas pentelhos  
 Pra minha passarinha.  
 Ó senhora! O biscate exclamou.  
 É pra agora!  
 E arrancou do próprio peito  
 Os pelos  
 E com saliva de ósculos  
 Colou-os  
 Concomitantemente penetrando-lhe os meios.  
 UI!UI!UI! gemeu Ula  
 De felicidade.  
 Cabeluda ou não  
 Rainha ou prostituta  
 Hei de ficar contigo

A vida toda!  
 Evidentemente que aos poucos  
 despregou-se o tufo todo.  
 Mas isso o que importa?  
 Feliz, mui contentinha  
 A Rainha Ula já não chora.

Moral da estória:  
 Se o problema é relevante,  
 apela pro primeiro passante.

(HILST, 2014, p. 22)

Para Octávio Paz, crítico literário mexicano, certas obras recorrem a metáforas para abordarem um assunto do qual não se pode falar “cara, animal, sexual: a bunda e os órgãos genitais” (PAZ, 1979, p. 10). Para o estudioso, as obras obscenas ensinam-nos a encarar a realidade que está abaixo da cintura,



encoberta por nossa roupa, e que está presa apenas ao nosso imaginário, como é o caso de Ula e de muitas mulheres, que escondem os seus desejos, reprimindo-os diante de uma possível psíquica anormalidade.

A jornalista Hilda Leusa Araújo, editora e amiga de Hilda Hilst, considera que a trilogia pornográfica da escritora constituiu um movimento marqueteiro muito consciente, a fim de vender e divulgar a sua obra. “Quando você chega a um limite extremo, você procura alguns caminhos de salvação, e um deles, é o riso, apesar de parecer patético, mas esse é um dos caminhos de salvação”. (HILST *apud* DINIS, 2013, p. 34).

Hilst compôs diversas obras, perpassando gêneros textuais variados, contemplando o lírico, o épico e o dramático, porém, é na poesia que a escritora alcança maior expressão, pois até mesmo em suas peças teatrais e obras ficcionais encontramos marcas desse aspecto lírico explícito de Hilst. Para a própria escritora, a poesia é uma forma de renúncia, como a renúncia religiosa: “a poesia e o amor para mim foi[sic] vivido(s) em uma intensidade absoluta. Não o amor de agora. Esse não tem nada a ver comigo. O amor é uma outra coisa, inexplicável, é um outro segmento” (HILST, 1999, p. 31).

Em meio, portanto, à produção mesclada, é a poesia que inscreve a sua marca maior, resgatando a memória, o mundo metafísico, a vida na Casa do Sol, os amigos, as cores e o corpo como metáforas para a sua escrita. “Não sei nada sobre minha obra. Só sei que a escrevi. Durante cinquenta anos pude escrever tudo o que queria escrever”. (HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 216).

Outra característica marcante da escritora, segundo Massao Ohno, em *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999 p. 105) “é a sua capacidade em contrapor textos da tradição clássica literária com recriações modernas, além de experimentações vocabulares”, o que dá tons de liberdade a sua escrita, mas também liberdade da mulher, do homem, do corpo em geral, das coisas, do mundo e da língua.

Como sabemos, a grande poesia contemporânea vem sendo energizada por essas interrogações que são vitais para o homem de hoje, vagante num mundo belo-horrível, que perdeu seu “centro sagrado” (a Palavra Revelada de Deus, negada pela Ciência), e com ele perdeu também o sentido último da vida e de sua presença no mundo. Na poesia (e ficção) de Hilda Hilst, essas interrogações radicais, surgem, obviamente, de uma tríplice voz: a do ser humano, a da mulher e a da poeta. Sendo que é esta última que cabe a *tarefa nomeadora*: a palavra demiúrgica que cria o Real. Hilda Hilst assume lucidamente essa tarefa de poeta. (COELHO, 1999 p. 67)

Assim, podemos encontrar em Hilst, desde formas poéticas fixas, como odes, trovas, sonetos, baladas, elegias e cantares, até a criação de vocabulários próprios, como vimos nos dois poemas anteriores *O Reizinho Gay*, ao falar sobre a “bronha”, ao invés de pênis, e em *A Rainha Careca*, ao citar a “passarinha”, ao invés de vagina. Além de um peculiar trabalho com imagens do corpo fazendo uma rica construção de grande sonoridade rítmica, a poeta busca refletir recorrentes temas da contemporaneidade, como se percebe nesse excerto do poema VI do livro *Trovas de Muito Amor para um Amado Senhor*:

XX

Guardai com humildade  
Estas trovas de amor.  
E se um dia eu morrer  
Antes de vós  
Como soi muita vez  
Acontecer

Lembra-vos: O que dei  
Foi um amor tão puro  
Atormentado mas  
Tão Claro e limpo  
E sentireis, senhor  
Tudo o eu sinto.

(HILST, 2017, p. 130)

No poema acima, vemos a harmonia musicalizada à medida que os versos vão coreografando na cabeça do leitor. Há a presença de rimas intercaladas, o terceiro e o último versos tanto da primeira quanto da estrofe ginal. O sujeito poético teme a perda do seu amado, caso ele morra e tenha que deixá-lo neste mundo. A dimensão da dor é tão profunda e voltada para o amado que a voz poética recorre às lembranças da vida que tiveram, a fim de que ele permaneça em paz. Há um misto de amor e egoísmo, ao mesmo tempo.

Difícilmente, um poeta é compreendido a ponto de ser elevado à categoria de um clássico, ainda em vida. Vinte anos após a sua morte, Hilda Hilst destaca-se como uma das mais relevantes personalidades da literatura contemporânea brasileira, às vezes ainda incompreendida. Foi somente, nos anos 2000, que diferentes textos de Hilda Hilst subiram ao palco para serem declamados e encenados –e, a partir daí, a sua escrita tem despertado o interesse de diversos grupos e variadas gerações. É uma escritora tomada pela paixão da palavra que submerge o leitor em um mundo intrépido de terror e tremor, de beleza

indescritível e de uma fascinante prospecção filosófica sobre o tempo, a morte, o amor, o horror e a busca pelo amor, como veremos adiante. Segue a cronologia da obra de Hilda Hilst.

1970	A empresa; Fluxo-Floema (Prosa)
1973	Kadosh/Qadós (Prosa)
1974	Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão (Poesia)
1977	Ficções (Prosa)
1980	Da morte. Odes mínimas (Poesia); Tu não te moves de ti (Prosa); Poesia 1959/1979 (Poesia)
1982	A Obscena Senhora D (Prosa)
1983	Cantares de Perda e Predileção (Poesia)
1984	Poemas Malditos, gozosos e devotos (Poesia)
1986	Sobre a tua grande face (Poesia); Com meus olhos de cão e outras novelas (Prosa)
1989	Amavisse; Via espessa; Via vazia (Poesia)
1990	Alcoólicas (Poesia)
1992	Do desejo; Da noite (Poesia)
1990-1992	O caderno Rosa de Lori Lamby; Contos d'escárnio, textos grotescos; Cartas de um sedutor; Bufólicas (Tetralogia obscena)
1993	Rútilo nada (Prosa)
1995	Cantares do sem nome e de partidas (Poesia)
1997	Estar sendo, ter sido (Prosa)
1998	Cascos e carícias: crônicas reunidas (1992/1995) (Crônicas)
1999	Do amor (Poesia)

É de fundamental importância destacar que Hilda Hilst estará figurando como um dos nomes mais relevantes da literatura brasileira, seja na prosa, no romance e na ficção, mas, sobretudo, na poesia, leito escritural em que descreve o sentimento do homem contemporâneo, problematizando o seu lugar no mundo. No capítulo seguinte, apresentamos uma discussão sobre a relação entre poesia e artes plásticas, recorrendo a Santaella como arcabouço teórico para as proposições em questão.

## Capítulo II – Comparação, Imagem e Poesia: proposições teóricas

*Ou isto ou aquilo: ou  
isto ou aquilo... e vivo  
escolhendo o dia inteiro!*

*Não sei se brinco, não sei  
se estudo, se saio correndo ou  
fico tranqüilo.*

*Mas não consegui  
entender ainda qual é melhor: se  
é isto ou aquilo.*

Cecília Meireles

Deparar-se, hoje em dia, na rua, em uma loja, ou, mesmo, em uma pesquisa na internet sobre Frida Kahlo é, automaticamente, imaginar, ou para quem já conhece, lembrar da sua obsessão por autorretratos. É deparar-se com elementos da cultura e da história mexicana e saber que aquilo tudo existe, mas não está a nossa frente. A partir de Frida, temos uma representação dela mesma e do seu amado país.

Em Hilda Hilst, a imagem que a poeta criou sobre si mesma, ou que erigiram a respeito dela, gira em torno do mundo místico, religioso, metapoético, mas, também, da fantasia, do abandono e da solidão, vividos na Casa do Sol. Frida Kahlo e Hilda Hilst são artistas que usaram do significante e do significado para construir a sua obra.

O signo linguístico não é uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão, (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, chegamos a chama-la de material, é somente nesse sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato. (SAUSSURE, 2012, p. 105)

Uma necessidade básica da vida em sociedade é desenvolver a capacidade de comunicação com o outro. Para isso, precisamos aprender a construir sentidos, seja no momento em que falamos ou ouvimos, seja quando lemos ou escrevemos. Faz-se necessário compreender que construir sentidos, essencialmente, é fazer uma conexão entre um objeto, um fato ou uma coisa, a nossa frente como algo que está ausente. Esse objeto, que está visível,

chamamos de “significante”. O outro –invisível e que faz a conexão com o significante – é o “significado”. A relação entre os dois configura o “signo”, como, assim, definiu o filólogo Ferdinand de Saussure.

Neste capítulo, vamos abordar a relação entre significante e significado, tendo como objeto de análise a obra de Frida Kahlo, a partir de seus elementos pictóricos, e a poesia de Hilda Hilst, por meio dos elementos estruturais da sua escrita, buscando entender o enfeixamento semiótico entre textos verbal e não verbal.

## **2.1 Semiótica: linguagem verbal e linguagem não verbal**

O foco da semiótica é o estudo dos signos, ou seja, o modo como construímos o sentido das coisas, as quais estão ao nosso redor, ou seja, a maneira como significamos o mundo a partir do signo como algo dotado de sentido. Para elucidar essa definição, tomamos por base o conceito apresentado por Lúcia Santaella (1983, p. 13): “a semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação, todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significado e de sentido.

A semiótica chama atenção para as coisas que estão presentes no mundo e que se conectam com o nosso pensamento. É preciso sublinhar que cada uma carrega, consigo, o seu conhecimento próprio de mundo, e essa conjugação do que já possuímos envereda-nos para outras interpretações, que, inevitavelmente, fazemos das coisas.

Os sentidos que produzimos geram um efeito tanto sobre a realidade quanto em outros sujeitos com quem interagimos, e essa implicação emerge nas formas como Frida Kahlo e Hilda Hilst reelaboravam, semântica e esteticamente, os seus mundos. O modo como dispuseram essas dimensões, respectivamente, na pintura e poesia, confluem com as subjetividades de cada leitor, ao apreender tais obras.

Poesia e pintura são formas distintas de arte, mas que possuem linguagem e emitem comunicação ao seu interlocutor. A pintura pode, ainda, fornecer-nos a imagem poética das horas do ocaso contemplativo, por exemplo, enquanto a poesia informa-nos, pela escrita, acerca do que não vemos, ajudando-nos a criar a imagem na mente.

Como, neste estudo, mencionamos textos verbais e não verbais, é preciso demonstrar como o leitor se relaciona com cada um, uma vez que a interação com o texto verbal pode ser mais demorada, ao fixar uma linha de leitura de um limite a outro da página, enquanto o não verbal direciona o interlocutor para o todo, para uma dimensão mais ampla, levando-o, aos poucos, para a captação de dados específicos, oferecidos pela imagem, pintura ou fotografia.

Para compreender melhor a dimensão de signo, pensemos que, a todo instante, somos atraídos por meios de comunicação variados, os quais recorrem a imagens ou palavras, oferecendo-nos uma informação. Não há como fugir dessa realidade, e a linguagem verbal e não verbal é utilizada, corriqueiramente, por vezes, para nos persuadir à necessidade de comparar algo que sequer precisamos, ou para noticiar/informar acerca de uma guerra, por exemplo, entre a Rússia e a Ucrânia, do outro lado do planeta. Sobre esses dois tipos de texto, Santaella destaca que:

Em todos os tempos, grupos humanos constituídos sempre recorreram a modos de expressão, de manifestação de sentido e de comunicação sociais outros e diversos da linguagem verbal, desde desenhos nas grutas de Lascaux, os rituais de tribos “primitivas”, danças, músicas, cerimoniais e jogos, até as produções de arquitetura e de objetos, além de formas de criação de linguagem que viemos a chamar de arte: desenhos, pinturas, esculturas, poéticas, cenografia, etc. e quando consideramos a linguagem verbal escrita, esta também não conheceu apenas o modo de decodificação alfabética criado e estabelecido no ocidente a partir dos gregos. Há outras formas de codificação escrita, diferentes da linguagem alfabeticamente articulada, tais como hieróglifos, pictogramas, ideogramas, formas estas que se limitam com o desenho. (SANTAELLA, 1983, p. 11).

Embora as inúmeras formas de comunicação proporcionem-nos o conhecimento e a possibilidade de interação, ou de contemplação de uma imagem, ou, ainda, com a de uma leitura atenta de um poema, conforme destaca Santaella, é preciso ir além do que vemos e conhecemos, pois não produzimos sentido apenas com as palavras que falamos ou escrevemos, mas também com as imagens, os gestos, as roupas e os alimentos que usamos, entre outros. Sendo assim, um único texto pode incorporar várias categorias de signos. Observe, abaixo, a pintura mural *Sonho em uma Tarde de Domingo em Alameda Park*, de 1947.

Imagem 12 – Sonho em uma Tarde de Domingo em Alameda Park – 1947



Fonte: Acervo pessoal.

Em um primeiro olhar, notamos apenas um grupo de pessoas em um passeio por um parque de uma determinada cidade. Ao se observar com mais clareza, percebemos, no centro da imagem, a representação de Diego Rivera e de Frida Kahlo, ainda jovens –ele aparece de botinas e meias listradas vestido com um casaco cinza e, na mão, um guarda-chuva, além de usar um chapé de palha; ela, atrás de Diego, tem um olhar tenro, um lenço preso na cabeça, com a mão direita sobreposta no ombro do marido e, na mão esquerda, segura o símbolo do *yin-yang*. Frida sempre cuidou de Diego de forma muito maternal, e ele ilustrou isso nesse mural de 1947. Para Hayden Herrera,

Frida estava preparada para defender seu marido de todas as maneiras, tanto fisicamente como com palavras, certa ocasião, num restaurante, um bêbado comprou briga com Rivera, chamando-o de Trotskista maldito. Diego pôs o homem a nocaute, mas um dos amigos do beberrão sacou uma arma. Furiosa, Saltou na frente do agressor, berrando todo tipo de insulto, e foi derrubada com um soco no estômago. Felizmente os garçons intervieram, mas em todo caso Frida chamara tanta atenção que os agressores fugiram. (HERRERA, 2011. P. 440).

Todas essas informações são signos extraídos do conhecimento de mundo dos dois artistas e das suas vivências, já que, à época da pintura do mural, os dois já estavam juntos. Ao mesmo tempo a tela nos sugere a informação de passeio público, também denota a relação de Diego Rivera e Frida Kahlo.

Em uma de suas cartas, Frida compõe um poema em que demonstra essa relação de cuidado, de posse, com o marido, o qual interage com essa pintura de Diego. Para a artista, o marido era quase o filho, que não chegou a ter:

Diego princípio  
 Diego construtor  
 Diego meu bebê  
 Diego meu noivo  
 Diego pintor  
 Diego meu amante  
 Diego meu marido  
 Diego meu amigo  
 Diego meu pai  
 Diego minha mãe  
 Diego meu filho  
 Diego eu  
 Diego universo  
 Diversidade na unidade.

Por que é que lhe chamo Meu Diego?  
 Ele nunca foi meu e nunca será meu.  
 Ele pertence a si próprio.

(KAHLO *apud* ZAMORA, 2002, p. 76)

Embora os desentendimentos entre o casal Rivera fossem constantes, algo em comum os prendia: o humor, a inteligência, o mexicanismo, a consciência social e a visão boemia da vida. Apesar disso, ambos admiravam os trabalhos um do outro, tanto que Rivera costumava dizer que perto de Frida todos éramos uns tolos, estúpidos. Frida é a melhor pintora do seu tempo.” (RIVERA *apud* HERRERA, 2011, p. 438).

O marido de Frida Kahlo não dominava apenas o seu coração, mas, também, o seu pensamento, como destaca esse texto de Frida. Esse poema



interage, ainda, com outra tela da artista, que ilustra essa devoção da mulher com o seu amado.

Imagem 13 – O Abraço Amoroso Entre o Universo, a Terra (Mexico), Eu, o Diego e o Señor Xólot, de 1949.



Fonte: Acervo pessoal.

Como sugere a ilustração 10, na tela *O Abraço Amoroso Entre o Universo, a Terra (Mexico), Eu, o Diego e o Señor Xólot*, de 1949, transparece a idealização do marido, por parte da artista. Na pintura, há a mãe Terra, que cobre Frida Kahlo com um abraço, e esta abraça Diego, em uma representação de que todas as mulheres queriam Diego para si, e, na imagem, ela o acolhe como a um bebê recém-nascido. Sobre essa obra, Hayden Herrera destaca que:

Quando pintou *O abraço amoroso*, afogando na solidão, ela ainda chora, mas o relacionamento parece ter encontrado alguma resolução; Frida segura Diego num abraço, e não num estrangulamento. Se no retrato de casamento de 1931 Frida desempenhava papel de filha e se em 1944 o casal parece ter alcançado se não a mutualidade ao menos uma batalha menos ferrenha, em *O abraço amoroso* Frida por fim possui Diego de maneira que supostamente funciona melhor para os dois – ele é um bebezão deitado, contente, no colo materna de Kahlo. (HERRERA, 2011, p. 437).

As relações pictóricas estabelecidas pela imagem também podem ser estendidas à forma como esses elementos visuais conjugam-se com o texto

verbal, com a imagem não verbal e com o contexto social no qual o ser humano está inserido, uma vez que reage aos estímulos ao seu redor, como descreve Santaella:

O simples fato de estarmos vivos, existindo, significa, a todo momento, consciência reagindo em relação ao mundo. Existir é sentir a ação dos fatos externos resistindo à nossa vontade. É por isso que, proverbialmente, os fatos são denominados brutos: fatos brutos e abruptos. Existir é estar numa relação, tomar um lugar na infinita miríade das determinações do universo, resistir e reagir, ocupar um tempo e espaço particulares, confortar-se com outros corpos. (SANTAELLA, 1983, p. 47).

O poema de Hilda Hilst, abaixo disposto, desdobra essa reação ao mundo que cerca o sujeito poético, que parece estar tentando decifrar o enigma da vida, ao demarcar as transformações constantes em si mesmo e no mundo contemporâneo. A voz poética busca em si a verdadeira imagem feminina, questionando o seu ser-estar nesse mundo, e, de certa forma, interage com a tela de Frida, a qual, também, persegue algo similar, seja ao lado de Rivera, como pintora ou como mãe, que não pôde ser. Observe o poema extraído do livro *Da Morte, Odes Mínimas*:

## XI

Ainda em desamor, tempo de amor será.  
 Seu tempo e contratempo.  
 Nascendo espesso como um arvoredo  
 E como tudo que nasce, morrendo  
 À medida que o tempo nos desgasta.  
 Amor, o que renasce.

Voltando sempre. Docilmente sábio  
 Porque na suavidade nos convence  
 A perdoar e esperar. Em vida. In pace.  
 Sutil e fratricida. Sem estima  
 Pelo que ama. Tristemente irmão  
 Antes de começar sua jornada  
 Antes de repetir sua canção.  
 Amor, o desejado.

Filho varão à espera de um condado.  
 E cobiçando agora essa minha terra  
 Tornou-me submissa e receosa  
 De assim com duas vozes mais cansá-lo  
 Que encantá-lo  
 E não será em vão o meu receio  
 Se da dúvida sempre te alimentas?  
 Se um elogio da mentira às vezes  
 Te refaz?  
 Por isso é que prossigo atenta  
 Aos teus caprichos como aquela  
 Que ao amante se desvenda

Aos poucos, cautelosa e lenta.  
(HILST, 2017, p. 317)

A vida está caminhando, e o sujeito poético sente a efemeridade do tempo ao pensar na morte como o fim terreno. Há uma discussão entre o sagrado e o profano, mas, para além disso, o questionamento da existência, do amor, mesmo havendo desamor. A figura da mulher é desvendada como amante cautelosa e, mesmo sendo um elogio mentiroso, isso lhe traz um sentimento de pertencimento.

Aceitar interagir com o mundo é esbarrar o tempo inteiro com a “pedra”, de Carlos Drummond de Andrade, que sempre está no meio do caminho lembrando-nos da existência cotidiana e da realidade na qual estamos imersos. Nesse sentido, Santaella (1983, p. 47) nos traz o pensamento de que “estamos continuamente esbarrando em fatos que nos são externos, tropeçando em obstáculos, coisas reais, factivas, que não cedem ao mero sabor das nossas fantasias”.

Percebemos, nas duas artistas, uma dimensão semiótica perpassando o texto verbal e não verbal das duas artistas. Mesmo em contextos distantes, Frida e Hilda buscaram refletir sobre o papel da mulher diante do amado, uma mais submissa ao amor e a outra ao profano.

## **2.2 O cruzamento de imagem e poesia**

Estamos acostumados com a palavra escrita como suporte de ideias, que nos permite a comunicação com outras pessoas, além do entendimento para as regras de convivência no mundo que nos cerca. As palavras também são imagens e se apresentam sob formas variadas, como placas de trânsito, definição de gênero em banheiros públicos, o pôr do sol nas horas do ocaso e até a imagem do botão liga/desliga do controle remoto – tudo a serviço da transmissão de uma mensagem textual.

Como a utilização de imagens é, no mundo contemporâneo, cada vez mais generalizada, estamos a todo tempo olhando para o nosso redor e produzindo com as imagens que vemos e lemos, com a possibilidade de sair do aspecto literal para uma leitura plural e muito mais ampla, principalmente se cruzamos a imagem com a escrita nesse processo de apreensão do conhecimento.

Desde antes do nascimento de Jesus Cristo, a poesia já se fazia presente

nas mais antigas formas de arte literária, como os hieróglifos encontrados no Egito. Maria Nazareth Soares Fonseca (2012, p. 62), na obra *Palavra e imagens Leituras Cruzadas*, pontua que “a literatura lê imagens e/ou as fabrica com as palavras. A pintura retrata processo de leitura. O leitor ao ler um texto ou um quadro, cria novas imagens”. Nesse sentido, Octávio Paz (1996, p. 37) destaca que “o vocábulo possui um valor psicológico: as imagens são produtos imaginários”.

A imagem, como representação de uma dada realidade, suscita, na obra de arte, a possibilidade poética da imagem das palavras e das palavras no texto, e isso vale para pintura, fotografia, poema, cinema, entre outras expressões, como destacado, no subitem anterior, sobre a semiótica. A imagem provém, também, do imaginário, da mente, provocando, no leitor, a partir do seu conhecimento de mundo, a multiplicidade subjetiva da poesia na obra de arte.

Dessa forma, para Ivete Lara Camargos Walty (2012, p. 8), o artista plástico, que cria o seu objeto artístico, ou o professor, que descreve uma obra de arte para os seus alunos, ou, ainda, o poeta que constrói o seu poema, a partir de imagens pictóricas, participam do processo de interação e de criação do artefato artístico:

Esse leitor decifra palavras e outros códigos: pintura, filme, cartazes de rua ou imagens virtuais construídas pelos computadores. Considere-se ainda o autor, ele mesmo, antes de tudo, um leitor. Autor ou leitor, ou melhor, autor e leitor. Esse leitor que pode subverter textos codificados ou textos políticos-sociais, seria o leitor crítico que “lê, levantando a cabeça”. Aquele que não abre mão de refletir e estabelecer relações, mesmo as que são propostas pelos textos lidos, relaciona o que lê agora com o que já leu antes, viveu ou está vivendo, fazendo dialogar os textos que o cercam. (WALTY, 2012, p. 8).

A imagem e a escrita estão ligadas desde o processo de criação até o momento de recepção. Ambas perpassam os olhos e a mente do autor-leitor e do leitor-autor, durante o seu nascimento. Ao vir à luz, o verbo se faz poesia e passa a habitar entre nós. A esse respeito, Octávio Paz, nas suas discussões, na obra *O arco e a lira*, sugere que a poesia liberta a palavra para criar a imagem de si. O texto verbal, então, passa a ter várias possibilidades, no sentido de inúmeras imagens complementando-se ou se justapondo. O escritor mexicano destaca que:

A palavra imagem é toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que, juntas compõem o poema. Essas expressões foram

classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogo de palavras, paronomásia, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. (PAZ, 1996, p. 38).

Tais nomenclaturas propostas pela retórica dentro dos textos, nos dão a possibilidade de refletir sobre a pluralidade da imagem e da palavra, levando em conta que o sentido parte do denotativo e vai ao encontro do conotativo, dando as dimensões para a leitura subjetiva da poesia e das artes não verbais. Quando um artista cria um texto, seja verbal ou não verbal, mesmo que não haja intenção, há também a possibilidade de trazer, junto, um aprendizado, uma reflexão, que induz a um determinado pensamento ou uma imagem do cotidiano.

Embora não pareça, qualquer pessoa, no uso da linguagem corriqueira, seja ela padrão ou coloquial, formal ou informal, vai criar imagens com as palavras. Durante a leitura, há a probabilidade de existir uma troca, um diálogo entre o que se está lendo e vendo, e as imagens e as percepções de mundo que esse leitor já possui, seja de vivências, leituras e escritas anteriores, vão condicionar esse receptor. Segundo Octávio Paz, “épica, dramática ou lírica, condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas. Indiferentes ou distanciadas entre si”.

O poema tem a capacidade de transcender das palavras para a imagem, com uma vasta possibilidade de leitura. Para Paz, um exemplo prático, para isso, está na imagem da pedra, que, obviamente, é um material pesado, e a pena, por ser tão leve, pode ser levada pelo vento, mas o interessante dessa afirmativa é que, em um primeiro momento, a imagem de ambas sobrepõe-se à interpretação textual do fator, em uma pergunta óbvia. Veja:

Graças a uma redução racional, indivíduos e objetos – plumas leves e pesadas pedras – convertem-se em unidades homogêneas. Não sem um justificado assombro as crianças descobrem um dia que um quilo de pedras pesa o mesmo que um quilo de plumas. Custa-lhe muito reduzir pedras e plumas a abstração do quilo. (PAZ, 1996 p. 38).

O escritor considera que a palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações, e o real pode ser visto, dentro de determinado contexto, por outra possibilidade de leitura. Há, então, por parte do leitor, o cruzamento entre a palavra e a imagem, que são produzidas no seu imaginário: “há um ponto em que isto ou aquilo, pedras e plumas se fundem”. (PAZ, 1996, p. 41).

Diante do que foi exposto fica a indagação: ler a imagem, construindo um texto verbal ou ler um texto verbal construindo imagens? A seguir, a poesia e a pintura de Hilda Hilst e Frida Kahlo vão mostrar alguns caminhos para trilhar esse desafio.

Hilda Hilst estava longe de ser uma mulher que lia apenas literatura, gostava de ciência, história, filosofia, religião e misticismo. Ao olharmos para a sua poesia, identificamos elementos do seu conhecimento de mundo que ajudam a formar a imagem poética que ela quer transmitir. Para Nelly Novaes Coelho, compreender a poesia de Hilda Hilst é um trabalhoso para o leitor, tendo em vista as imagens que dificilmente podem ser explicadas racionalmente:

Linguagem simbólica (como toda grande poesia), a de Hilda Hilst não é de fácil decodificação. Comunica-se de imediato com o leitor, pela grande carga de paixão e emoção que ela concentra, em imagens e ritmos, cuja beleza e fascínio dificilmente podem ser explicadas racionalmente. Sua verdade maior, porém, pode ser pressentida através de certos *Índices*, que revelam algumas de suas “afinidades eletivas” (como dia Goethe) patentes ou latentes em seu fluxo. Pensadores, ficcionistas, poetas, santos, filósofos, psicólogos, textos sagrados ou textos profanos, de épocas e de origens mais diversas, convivem com o húmus do universo criado por Hilda Hilst. (COELHO, 1999. P. 77).

A partir de seu conhecimento de mundo, a poeta canta a existência dramática para o homem contemporâneo, passeia entre o mundano e o sagrado, de forma a repensar o sentimento amoroso atrelado à solidão, mostrando ao leitor que o efêmero é agora além do processo de lucidez ou cegueira em torno do autoconhecimento. Observe a poesia, a seguir, extraída da obra *Da Morte. Odes Mínimas*, reeditada pela editora Globo em 2003:

Honra-me com teus nada.  
 Traduz me passo  
 De maneira que eu nunca me perceba.  
 Confunde estas linhas que te escrevo  
 Como se um brejeiro escoliasta  
 Resolvesse  
 Brincar a morte de seu próprio texto.  
 Dá-me pobreza e fealdade e medo.  
 E desterro de todas as respostas  
 Que dariam luz  
 A meu eterno entendimento cego.  
 Dá-me tristes joelhos.  
 Para que eu possa fincá-los num mínimo de terra  
 E ali permanecer o teu mais esquecido prisioneiro.

Dá-me mudez. E andar desordenado. Nenhum cão.  
 Tu sabes que amo os animais  
 Por isso me sentiria aliviado. E de ti, Sem Nome  
 Não desejo alívio. Apenas estreitez e fardo.  
 Talvez assim te encantares de tão farta nudez.  
 Talvez assim me ames: desnudo até o osso  
 Igual a um morto.

O que me vem, devo dizer-te DESEJADO,  
 Sem recuo, pejo ou timidez. Porque é mais certo mostrar  
 Insolência no verso, do que mentir decerto. Então direi  
 O que se coleia a mim, na intimidade, e atravessa os vaus  
 Da fantasia. Deito-me pensada de bromélias vivas  
 E me recrio corpórea e incandescente.  
 Tu sabes como nasceu a idéia das pontiagudas catedrais?  
 De um louco incendiando um pinheiro de espinhos.  
 Arquiteta de mim, me construo à imagem das tuas Casas  
 E te adentras em carne e moradia. Queixumosa vou indo  
 E queixoso te mostras, depois de te fartares  
 Do meu jogo de engodos. E a cada noite voltas  
 Numa simulação de dor. Paraíso do gozo.

(HILST, 2003, p. 11)

O sujeito poético deseja o desejado, sem escrúpulos mundanos, em uma busca constante e incansável para entender a si próprio. Mesmo que seja com pensamentos e palavras fúteis, com “glosas ecolíastas”, esse amado aceita como se estivesse cego, apenas se entrega ao que lhe oferece. Há presença da religiosidade ao citar os joelhos dobrados em um momento de contemplação do desejo, em silêncio.

A imagem da pontiaguda catedral, a qual aponta para o céu, converge com a imagem do pinheiro incendiado, uma vez que, no alto dos céus, está a luz de Deus criador. No verso “arquiteta de mim”, Hilda Hilst confronta o existencial, e tanto o amado quanto o amante estão queixosos da existência, mas ao se encontrarem, na volta, pela noite, ambos se entregaram ao “paraíso do gozo”, em uma recriação corpórea de prazer.

É comum olhar para a obra de Hilda Hilst e enxergar o questionamento da condição humana, bem como as intermitências entre o humano e o divino, o sagrado e o profano, o espírito e a carne, a inevitabilidade e a pungência da morte e os efeitos do amor, conforme notamos nesse poema em questão.

As imagens que a poeta cria constituem-se do contexto real, objetivo, uma vez que, para Octávio Paz (1996, p. 45), “as imagens do poeta têm sentido em diversos níveis. Em primeiro lugar possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência de mundo”.

Na pintura de Frida Kahlo, as experiências de mundo também permeiam

a sua composição artística. A tela, mostrada a seguir, *Moisés ou O Núcleo da Criação*, de 1945, foi encomendada à pintora por seu amigo, e depois patrono, José Domingo Lavin. Ele próprio emprestou o livro *Moisés, o homem e a religião monoteísta*, de Sigmund Freud, demonstrando a sua compreensão e interpretação do livro por meio da sua arte. E Frida Kahlo, em 1945, assim o fez:

Imagem 14 – Moisés ou O Núcleo da Criação – 1945



Fonte: Acervo pessoal.

Depois da leitura do livro, Frida Kahlo ficou fascinada e pintou essa tela em apenas três meses. É possível notar que, talvez por interferência de Diego Rivera, essa obra foi composta em forma de mural, expressão na qual notabilizou o pintor muralista no México. Observa-se, no centro da tela, um bebê abandonado, como se tivesse acabado de nascer e, curiosamente, como em outras pinturas, ele possui semelhanças físicas com Diego Rivera, sendo dotado, ainda, do terceiro olho na testa, considerado como o olho da sabedoria. O personagem está abraçado pelos braços da morte. O nascimento desse bebê é assistido por deuses mitológicos, heróis da história universal e seres humanos que se destacaram na sua existência, como Jesus Cristo, ao lado de Moisés, a direita da tela. Este último também carrega a imagem do terceiro olho na testa. Há, então, na imagem verbal em questão desdobráveis conhecimentos de mundo que a artista traz consigo, devidamente repassados para a obra de arte.



A própria Frida Kahlo comentou esse seu trabalho em uma palestra informal na casa de Domingo Lavin:

Como esta é a primeira vez na minha vida que tento explicar uma das minhas pinturas a um grupo de mais de três pessoas, perdoem-me se ficar um pouco confusa e um pouco chata. Li [Moises, de Freud] apenas uma vez, e comecei a pintar o quadro sob a primeira impressão que o livro causou em mim. Ontem, enquanto escrevia essas palavras pra vocês, reli o texto. E devo confessar que acho a tela bastante incompleta e diferente de uma interpretação daquilo que Freud analisa de maneira tão maravilhosa em seu Moisés. Mas, agora, não há nada o que ser feito, nem para acrescentar nem para tirar, então vou falar sobre o que eu pinteí do jeito que está e sobre o que vocês podem ver aqui no quadro. Obviamente, o tema principal é “Moisés” ou o nascimento do herói. Mas generalizei do meu jeito (um jeito bastante confuso) as ações e imagens que mais me impressionaram quando li o livro. Quanto ao que “incluí por minha própria conta” vocês podem me dizer se meti os pés pelas mãos. (HERRERA *apud* KAHLO, 2011, p.395).

Percebe-se, portanto, que Frida conseguiu figurar, na pintura, uma expressão pessoal com a procriação como parte do ciclo da vida. Esse incômodo era constante na vida artista, uma vez que nunca conseguiu ter filhos. Acerca da obra, Herrera (2011, p. 396) destaca que “Frida combinou um método aditivo *naif* de organização de formas a uma coerência geral, baseada numa simetria bilateral e que evoca a anatomia da região pélvica feminina”. O nascimento de Moisés está situado. De maneira bastante apropriada, no centro.

Nessa perspectiva, as duas artistas convergem em um ponto. Ao olharmos para o poema de Hilda Hilst e para a tela de Frida Kahlo: ambas falam da vida e da Morte, ao mesmo tempo, bem como da efemeridade, a qual corrói a existência humana, do desejo de amor e, principalmente, como apontamos, neste capítulo, da intertextualidade com outros conhecimentos de mundo que o autor-leitor dispõe no momento de construir a sua arte.

No próximo capítulo, iremos abordar a contextualização histórica do surgimento da literatura comparada no Brasil e no mundo, além de intentar compreender a sua concepção no un iverso das artes.

### Capítulo III – Literatura Comparada e a Comparação da Literatura

*Dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca.*

(ASSIS, Machado, 2006, p. 72).

Os estudos comparados são mais antigos e tradicionais do que imaginamos. A ideia de empreender comparações reflete-se, sempre, no modo como determinado elemento pode sobrepor-se a outro, ou vice-versa. Essa ideia de confrontar relaciona-se, também, ao fato de valorizar-se o que se compara. Mas, para os nossos estudos, conforme estamos pesquisando desde o mestrado ao trazer esse contexto para esta pesquisa de doutorado, a concepção comparatista não funciona como objeto de análise, tendo em vista que imagem e poesia se inter-relacionam neste trabalho, objetivando conferir um sentido novo acerca da ideia do corpo em transformação.

No entanto, faz-se necessário salientar tais considerações para que se compreenda como surgiram os primeiros conceitos a respeito da literatura comparada, bem como os que apareceram mais tarde também.

Propomos, assim, contextualizar o leitor sobre o surgimento de noções de influência e imitação, que, por certo tempo, tramitou ao redor dos primeiros textos acerca da comparação. Como veremos adiante, no Brasil, essa ideia de imitar atrelou-se, historicamente, à nossa cultura, desde quando os portugueses chegaram por aqui e perceberam a facilidade dos indígenas no sentido de se adequarem ao cotidiano lisboeta, conforme destaca Silvano Santiago:

Os índios só queriam aceitar como moeda de comunicação a representação dos acontecimentos narrados oralmente, enquanto os conquistadores e missionários insistiam nos benefícios de uma conversão milagrosa, feita pela assimilação passiva da doutrina transmitida oralmente. Instituir o nome de Deus equivale a impor o código linguístico no qual seu nome circula em evidente transparência. (SANTIAGO, 2000, p. 13)

Dois dos principais teóricos especializados no assunto, como veremos, Sandra Nitrini e Lúcia Helena, convergem quanto à necessidade de se conhecer o passado para se compreender o presente, tendo em vista que a defesa dos estudos da literatura comparada parta de um fato anterior para se entender o que vem depois, como forma de aprimoramento.

Mais adiante, no capítulo terceiro, há um subitem intitulado “O imaginário no corpo das palavras: preceitos de George Bataille e Gilbert Durand”, que postula a convergência por contrastes de imitação relacionado ao imaginário. É evidente que a arte de comparar está ligada diretamente a arte de imaginar, tendo em vista que o imaginário flutua por outros caminhos, ampliando, assim, a construção dos conceitos comparados dentro do texto. A esse respeito, Possenti pontua que a comparação perdura pelo tempo afora, o que pode alinhar-se ao processo imaginativo, proposto por Bataille e Durand:

A imaginação mais do que a experiência trabalha por meio de comparações; mas esquece-se com frequência que o alcance destas comparações está longe de ser ilimitado no espaço e no tempo, na vida social e no ambiente físico. (POSSENTI, 1979, p. 18).

Sabe-se que o conhecimento é uma máquina que se aprimora a todo tempo. Mas nada nasce do agora, e essa afirmativa está diretamente ligada ao processo para se compreender como transcorreram os estudos da literatura comparada, buscando-se perscrutar o passado, os conceitos de influência e imitação, sobretudo das chamadas “nações cultas” da época, quando os estudiosos buscavam referências para as investigações de intercâmbios culturais, desmotivando, assim, a cultura local.

Para tanto, após inteirarmo-nos do contexto histórico, apresentamos o conceito de literatura comparada, que era, até então, uma pequena ramificação da literatura, a qual relacionava a obra de um escritor com as suas particularidades culturais, sociais e históricas, com a de outros artistas e áreas do saber, como a filosofia, a psicologia, o cinema, o teatro, entre outros. No geral, esse conceito vem-se transformando.

Possenti, a respeito da literatura comparada, ressalta a necessidade de combinar os estudos comparatistas tanto com outras áreas do conhecimento quanto com outros contextos sociais, a exemplo do que ocorria na Europa, desde os primórdios.

Desde aquela época o método de comparação tem sido aplicado a vários assuntos além da linguagem; e muitas influências novas foram combinadas para tornar o pensamento da Europa mais pronto do que nunca para comparar e contrastar. A máquina a vapor, o telégrafo, a imprensa diária agora colocam a vida - local e central, popular e culta - de cada país europeu e as ações do mundo inteiro face a face; e os hábitos de

comparação surgiram e predominaram de uma maneira ampla e vigorosa como nunca. (POSSENTI, 1979, p. 17).

Ainda hoje, há quem busque por atualizações culturais, modelos de arte, ciência e estudos no velho mundo, na perspectiva de encontrar uma suposta qualidade superior, face ao contexto de suas origens.

A partir desse excerto, acima citado, compreende-se que a convergência das artes visual e escrita, presente nas obras de Kahlo e Hilst faz-se relevante a fim de se desnudar a ideia de metamorfose do corpo, a qual funciona como metáfora em ambas as artistas, diante da névoa de dor, amargor, anseios, dúvidas e sofrimentos dos corpos ressequidos e impelidos a reconfigurarem-se e transformarem-se em uma forma de expressão artística e cultural.

Imagem 15 – Auto-retrato na fronteira do México com os Estados Unidos 1932



Fonte: Acervo pessoal.

Em Kahlo, a representação da dor e da solidão dá-se em seu próprio corpo, o qual verteu-se em matéria para a composição de sua pintura, como disposto no quadro acima reproduzido:

Quando Frida pintou essa tela, a artista vivia nos Estados Unidos, para acompanhar o seu marido Diego Rivera. Ambos começaram a ter sérios desentendimentos, uma vez que a artista já estava cansada daquele lugar e não se sentia pertencente àquele contexto. Na pintura, Kahlo aparece sozinha, sentido-se abandonada na fronteira dos dois países. O seu descontentamento é perceptível, por exemplo, no campo à direita de Frida, onde há uma paisagem morta, repleta de fábricas, chaminés, inclusive com o nome Ford, ao fundo, além de concreto, prédios e arranha-céus, tomando conta da paisagem. Alguns fios conectam-se ao solo, procurando, por força, tentar manter essa parafernália da vida industrial.

à esquerda de Frida, aparece o seu amado México, com paisagem limpa, ar puro, plantas e animais, os quais ilustram que a vida está pulsante no seu país, da mesma forma que a sua vontade de voltar. Há ainda elementos da cultura e história mexicanas, como as pirâmides e as caveiras. A artista está no meio, segurando a bandeira mexicana, do lado esquerdo, e com um cigarro no lado direito.

É possível, ainda, retomar, aqui, o pensamento de Sírio Possenti, no sentido de que as pessoas buscam referências longe dos seus países. Esse ideal norte-americano, ovacionado por Diego Rivera, não era o ideal para a vida de Frida Kahlo. Para ela, tudo o que os artistas precisavam encontrava-se no México.

Já, em Hilda Hilst, a linguagem poética e os confrontos metafísicos, amorosos e existenciais, vão contornando-se para traçar o perfil do corpo em constante transformação, como percebemos no poema extraído do livro *Júbilo, Memória Noviciado da Paixão*:

I  
Toma-me. A tua boca de linho sobre a minha boca  
Austera. Toma-me AGORA, ANTES  
Antes que a carnadura se desfaça em sangue, antes  
Da morte, amor, da minha morte, toma-me  
Crava a tua mão, respira meu sopro, deglute  
Em cadência minha escura agonia.

Tempo do corpo este tempo, da fome

Do de dentro. Corpo se conhecendo, lento,  
Um sol de diamante alimentando o ventre,  
O leite da tua carne, a minha  
Fugidia.

E sobre nós este tempo futuro urdindo  
Urdindo a grande teia. Sobre nós a vida  
A vida se derramando. Cíclica. Escorrendo.

Te descobres vivo sob um jogo novo.  
Te ordenas. E eu deliquescida: amor, amor,  
Antes do muro, antes da terra, devo  
Devo gritar a minha palavra, uma encantada  
Ilharga

Na cálida textura de um rochedo. Devo gritar  
Digo para mim mesma. Mas ao teu lado me estendo  
Imensa. De púrpura. De prata. De delicadeza.

(HILST, 2017, p. 264)

É possível perceber que a função sexual aludida nesse poema passa a ser celebrada, também, como algo a mais da vida cotidiana, uma dimensão mais profunda do que apenas o apelo fisiológico e orgânico do corpo. Para Adam Sun:

Como uma sacerdotisa a cumprir um ritual, a Mulher exorta o homem à união, segura da verdade essencial da experiência amorosa que lhe oferece. Da primeira a última estrofe, há um chamamento erótico, na mais alta significação do termo. (SUN, 1999, p. 74)

Nessa perspectiva, tanto em Frida Kahlo como em Hilda Hilst, o corpo aparece como uma poética de si, clamando pela companhia do amado, reclamando a solidão e reconfigurando-se para mostrar a sua identidade própria. A comparação das duas formas de linguagem –pintura e poesia –torna-se importante para esses modos de influência de pensamento, que destaca Possenti.

### **3.1 Literatura Comparada e Arte da Comparação**

Quando se fala em literatura comparada na atualidade, muitos relacionam o termo ao mero estudo paralelo de um texto com outro, de um texto com um autor, de uma língua com um texto, ou, ainda, pautam-se em um tripé entre texto-autor-língua, deixando de lado a hegemonia de abarcamentos críticos e teóricos, possíveis dentro dos estudos comparados e das possibilidades comparativas que a intertextualidade oferece ao leitor.

Segundo Julia Kristeva, pensar em literatura comparada é refletir sobre a interdisciplinaridade, entre áreas afins ou não, dentro ou fora do campo da literatura, convergindo ou divergindo, mas que possibilitam uma inferência de outros campos do saber, sejam eles das ciências biológicas, das ciências humanas, das ciências exatas e, até mesmo, com a própria ciência da linguagem por meio da poesia, das artes plásticas, da arquitetura, entre outros, relacionando a outros métodos de análise para enriquecer e ampliar as possibilidades de comparação científica.

O eixo horizontal (sujeito destinatário) e eixo vertical (texto contexto) coincide para desvelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, aliás, esses dois eixos, que ele chama respectivamente de diálogo e ambivalência, não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta eu Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. (KRISTEVA, 1969, p. 145)

É preciso salientar que, no campo da intertextualidade, não existem cópias, mas, sim, confluências artísticas e científicas. Trata-se de um elemento fundamental quanto ao trabalho da língua no texto e /à discussão do texto com outros textos, sem necessariamente a descrição de sua pertença ou origem. Conforme pontua Bahtin (BAKTIN, 1988, p. 77), “a fala do outro é introduzida no discurso do autor sob uma forma dissimulada, isto é, sem qualquer indicação formal da sua pertença a outrem, seja direta ou indireta.

Para Carvalho, comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. A comparação, no entanto, não é apenas um “método” específico, mas um procedimento mental, que favorece a generalização ou a diferenciação.

Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso. (CARVALHAL, 2006, p. 7).

Quando se analisa uma obra, tende-se a estabelecer confrontos com outras obras de autores diferentes, visando elucidar e fundamentar juízos de

valor. A literatura comparada, portanto, utiliza-se da comparação não pelo procedimento em si, mas pelo recurso analítico voltado para a exploração de seus campos de trabalho e o alcance de seus objetivos.

Conforme Brunel, no cenário das correntes da crítica ocidental, a literatura comparada surgiu, nos primeiros anos do século XIX, como disciplina sistemática e método de investigação literária, embora diversos estudos comparativos de autores e obras já tivessem sido feitos, anteriormente. Essa perspectiva nasceu como fruto de duas vertentes do pensamento moderno: a) as transformações estéticas que brotam nas literaturas nacionais, levando estudiosos a conceber uma visão universal da literatura; b) a aplicação bem-sucedida do método científico na biologia e na filosofia. (BRUNEL, 1990).

Depois de caminhar ao lado dos conceitos de influência e de imitação, a literatura comparada, do século XIX e XX, por meio de Júlia Kristeva, Síviano Santiago, Tania Carvalhal e, até mesmo Mikhail Bakhtin, entre outros, buscou encontrar referências implícitas dentro de outros textos valorizando a intertextualidade e a intratextualidade. Assim, a intertextualidade, neste trabalho, funciona como recurso para a inserção de teorias de outras disciplinas, como arte, psicologia, erotismo, em um processo de abordagem científica, que favorece os estudos comparatistas como procedimento mental de generalização ou diferenciação entre a poesia e a pintura, tal como preconizam os autores mencionados.

Em 1974, Julia Kristeva cunhou o termo “intertextualidade”, a partir de suas leituras em Mikhail Bakhtin, para designar o processo de produtividade do texto literário. Para ela, a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação, que passa a chamar de transposição de vários textos – operada por um texto centralizador, que detém o comando do sentido.

O termo intertextualidade designa esta transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em um outro, mas já que esse termo tem sido frequentemente entendido no sentido banal de – crítica das fontes – de um texto, preferimos a ele o de transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significativo a um outro exige uma nova articulação do tético – posicionamento enunciativo e denotativo. (KRISTEVA, 1974, p. 60).

Porém, antes de compreendermos a Literatura Comparada no conceito hodierno, é necessário que façamos um breve acompanhamento histórico de



como foi sendo construída e desenvolvida ao longo dos anos.

Segundo Tania Franco Carvalhal, a literatura comparada surge no início do século XIX em território francês com o intuito de encontrar regras gerais para apreender a literatura em si, baseada em princípio de fonte e influência. Apenas um século depois, passou a ser vista com interesse por outros países norteamericanos e europeus, e estes transformam-na em disciplina dentro das universidades, contemplando pesquisas e bibliografia específica, como a conhecemos hoje.

Embora empregada amplamente na Europa para estudos de ciências e linguística, é na França que mais rapidamente a expressão “literatura comparada” irá se firmar. Ali o emprego do termo “literatura” para designar um conjunto de obras era aceito sem discussão desde o seu aparecimento, com essa aceção, no *Dictonnaire philosophique* de Voltaire, enquanto na Inglaterra e na Alemanha a palavra “literatura” custou mais a ganhar esse conceito. (CARVALHAL, 2010, p. 9-10).

Desde o seu surgimento, a “literatura comparada”, termo recente e datado de 1828, criado por Abel-François Villemain, como aponta Tania Franco Carvalhal, (2010, p. 10), “parece ter sido Abel-François Villemain quem se encarregou de divulgar a expressão, usando-as nos cursos de literatura do século XVIII que ministrou na Sorbonne em 1828-1829”. A esse respeito, o professor Sidney Barbosa, da Universidade de Brasília, (2019), destaca que “naquele momento o mundo estava se expandindo. Na Europa começa-se a ler os clássicos de literatura sânscrita”, aproveitando para explicar que “o que vinha da Índia, Japão e China estava sendo traduzido, e os intelectuais passam a enxergar a literatura para além da língua e da nacionalidade, num aspecto mais abrangente”.

Indiferente aos locais onde se expandiu, a literatura comparada preservou a nomenclatura dada pelos franceses. No Brasil, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, antes era chamada de “Panoramas Comparados”, “Estudos Comparados” e “História Comparada”, sofreu para desbravar e conquistar terrenos nacionais e internacionais, pois era voltada apenas para a investigação de movimentos migratórios de um fato literário a outro campo literário, passando a furar o bloqueio das fronteiras nacionais e saindo do isolamento do cosmopolitismo literário, a qual estava presa desde a sua origem.

A que se propõe comparar, Philaretos Chasles, professor francês de literatura estrangeira, já dizia, em 1835, que “nada vive isolado, todo mundo

empresta a todo mundo: este grande esforço de simpatias é universal e constante” (CHASLES *apud* CARVALHAL 1994, p. 11). Já para Eliot:

Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem valor isolado. Seu significado, sua apreciação é feita em relação a seus antecessores. Não é possível valorizá-lo sozinho, mas é preciso situa-lo, por contraste ou por comparação entre os mortos. (ELIOT, 1975, p. 37-338).

Nesse contexto, a literatura comparada, no momento do seu aparecimento, funciona como uma espécie de termômetro para creditar relevância ou irrelevância de uma literatura com referência a uma outra, de uma produção sobre outra. Havia um afastamento da produção local para se valorizar o universal, como maneira de dar crédito e não subestimar o domínio literário já estabelecido, isto é dar crédito ao que vinha de fora, pois parecia ser mais genuíno a ter um olhar apurado para a produção local. Era uma forma de se manter o que já era de conhecimento universal e tido como clássico.

A distinção entre literatura maior ou literatura menor limitaria a segunda a um rótulo de inferioridade periférica e de integração aos modelos de superioridade daquela que já estaria estabelecida, hierarquicamente, por países que exercem algum tipo de outro poder, seja ele artístico, cultural, político ou socioeconômico. “A literatura comparada surgiu como uma reação contra o nacionalismo limitado de muitos estudos do século XIX, como um protesto contra o isolacionismo de muitos historiadores da literatura francesa, alemã, inglesa, italiana, etc.” (WELLEK 2006, p. 15).

No entanto, é preciso conceituar o que é literatura comparada. Para a professora Luz Aurora Pimentel, pesquisadora sobre teoria literária da *Universidad Autonoma del México*, *Configuraciones Descriptivas: Articulaciones Simbólicas e Ideológicas em la Narrativa de Ficción*, comparar está além do paralelismo entre textos, uma vez que o método comparativo também auxilia na aquisição de conhecimento e na inter-relação de dois ou mais tipos de textos em línguas diferentes ou não, a fim de relacioná-la com outros fatores sociais:

Vamos começar por definir o campo. Paradoxalmente, a literatura comparada não é a "comparação da literatura", porque, como aponta Etiemble, "comparaison n'est pas raison" O método comparativo em si não é o que distingue a literatura comparada como disciplina, uma vez que, comparar é uma operação básica e racional na aquisição de conhecimento. O que define a literatura comparada é o estudo inter-relacionado de duas ou mais

literaturas em uma linguagem diferente. (PIMENTEL, 1990, p. 106). (Tradução nossa).<sup>2</sup>

René Wellek, no texto *A Crise da Literatura Comparada* (1994, p. 121), observa que estabelecer fronteiras entre diferentes tipos de literatura deve desaparecer porque o objetivo de estudo deve ser uníssono e voltado apenas para a literatura, e não para peculiaridades do autor e da língua, independentemente do lugar onde é produzida:

A tentativa de restringir a “literatura comparada” ao estudo do comércio exterior entre duas literaturas limita-a a uma preocupação com as aparências, com escritores secundários, com traduções, diários de viagem, “intermediários”; em suma, torna a “literatura comparada” uma mera subdisciplina que investiga

---

<sup>2</sup> Na versão original: *Empezaremos por definir el campo. Paradójicamente, la literatura comparada no es la "comparación de la literatura", pues como bien lo apunta Etiemble, "comparaison n'est pas raison". El método comparativo en sí no es lo que distingue a la literatura comparada como disciplina, puesto que comparar es una operación racional básica en la adquisición de conocimientos. Lo que define a la literatura comparada es el estudio interrelacionado de dos o más literaturas en lengua diferente.*(PIMENTEL, 1990, p. 106)

dados acerca de fontes estrangeiras e reputações de escritores. (WELLEK, 1994, p. 121).

Para o autor citado, a literatura comparada precisa deixar de se preocupar apenas com lendas e mitos ao redor de textos, com poetas e escritores ditos menores, para se ver como processo crítico, analítico e libertador das singularidades do passado, abandonando as raízes estrangeiras que cresceram junto de seu surgimento. Em convergência com o pensamento de René Wellek, Tania Franco Carvalhal destaca que o seu alerta atinge os pontos fracos das propostas classicistas da comparação: “o exagerado determinismo causal das relações, a ênfase em fatores não literários, a análise dos contatos sem atentar para os textos em si mesmo, o binarismo reducionista”. (CARVALHAL, 2010, p. 38).

A esse respeito, Silviano Santiago salienta que esse movimento de influência de poder começa no Brasil a partir da escrita da Carta de Pero Vaz de Caminha, um dos primeiros relatos históricos do país colonizado pelos portugueses, uma vez que as narrações feitas pelo escrivão-mor lusófono argumentam em favor da inocência dos indígenas, ressaltando a capacidade dos índios em copiar e imitar os hábitos e comportamentos do imigrante europeu: “Segundo o testemunho do escrivão-mor, os índios brasileiros estariam naturalmente inclinados a conversão religiosa, visto que, de longe, imitavam os gestos dos cristãos durante o sacrifício da missa.” (SANTIAGO, 2000, p. 13).

Do século do descobrimento do novo mundo para a atualidade, a emulação como referência e valorização de outra forma de expressão artística ou de escrita, tornou-se genuína, ditando as regras para os primeiros pensamentos a respeito da comparação.

O darwinismo imbuído de pensamento político social atrelado ao colonialismo deixava claro que quem fazia literatura eram somente as nações civilizadas, e o primitivo não teria a capacidade de produzir nada, frente à sua capacidade de imitar o português, valorizando a dependência cultural, consoante à fala de Carvalhal: “Havia uma intenção mais oculta: a demarcação da dependência cultural. Reconhecida a semelhança, contraída a dívida, chegava-se, com naturalidade, a uma conclusão: a dominação cultural de um país sobre outro.” (CARVALHAL, 2010, p. 75-76).

De lá pra cá, “a América se transforma em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua origem, apagada completamente pelos conquistadores” (SANTIAGO, 2000, p. 14).

Ainda para Silvano Santiago, o uso de vozes dissonantes dentro do texto literário seria uma forma de enriquecer o campo dos estudos comparados tendo em vista que “Evitar o bilinguismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista” (SANTIAGO, 2000, p. 14).

Paul Valéry, no texto de Silvano Santiago, chama-nos a atenção sobre esse olhar que se volta para o passado em detrimento do presente, como se houvesse uma dívida, um furto de ideias que ficaram creditadas a alguém que as tomou apenas por empréstimo como sustento para si: “Nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém digeri- los. O leão é feito de carneiro assimilado”. (SANTIAGO *apud* Valéry, 2000, p. 19).

A esse respeito, Sandra Nitrini, em *Literatura Comparada* (2010, p. 127), deixa claro que, por mais variadas que sejam os pareceres de especialistas e teóricos ligados à área de literatura comparada, há um conflito entre influência e imitação, a serem aclarados neste trabalho.

Para ela, o conceito de influência apresenta acepções diferentes da imitação, uma vez que a primeira pode estabelecer relações de contato entre o emissor e o receptor, e a imitação apenas reproduz a obra, que já está estabelecida:

A influência pode confundir-se com a imitação, assim como, em sua outra acepção, confundia-se em parte com a difusão. Nesse caso, o matiz que diferencia as duas noções é que a imitação refere-se a detalhes materiais como a traços de composição, a episódios, a procedimentos, ou tropos bem determinados, enquanto a influência denuncia a presença de uma transmissão menos material, mais difícil de se apontar, cujo o resultado é uma modificação da *forma mentis* e da visão artística e ideológica do receptor. A imitação é um contato localizado e circunscrito, enquanto a influência é uma aquisição fundamental que modifica a personalidade artística do escritor. (NITRINI, 2010, p. 127).

A imitação reconhece-se a partir de um simples paralelo feito entre um texto e outro, já a influência dá-se no momento da reescrita do texto com o qual se identifica, funcionando nas entrelinhas como um processo de refinamento da ideia anterior, mas que, na maioria dos casos, não se percebe, explicitamente.

René Wellek e Sandra Nitrini convergem nesse ponto, tendo em vista a defesa de que o estudo da literatura comparada parta de um antes para entender um depois, como forma de aprimoramento. Pelo entendimento de Wellek, fica implícito “um relativismo histórico: deveríamos estudar os padrões do passado para escrevermos uma história literária objetiva. A literatura comparada deveria situar-se por trás da cena e não na frente do palco como se a peça não fosse o essencial em literatura”. (WELLEK, 1994, p. 112).

Sob esse prisma, é perceptível no texto de Silviano Santiago – “Uma Literatura nos Trópicos” – questionamentos sobre um método tradicional e reacionário, de uma “obra que se nutre de outra sem lhe acrescentar algo de próprio” (SANTIAGO, 2000, p. 18), a partir da reprodução de algo já estabelecido por forças de poder, cujo único valor se pautaria na relação das fontes e no estudo das influências, desmontando, assim, a cultura de um país para pô-la abaixo da cultura da metrópole, desprezando a sua originalidade por meio de seu colonizador.

Nessa perspectiva, o brilho da produção literária ficaria atrelado à construção externa do que vem de fora, do texto que imigre para dentro do país e o magnetismo literário, que, segundo Santiago, está atrelado ao autor, e, ao causar o fulgor, a luz da produção perderia essa força única imposta pelo crítico literário aos artistas locais, em virtude das fontes e produções estrangeiras:

A fonte torna-se a estrela intangível e pura que, sem se deixar contaminar, contamina, brilha para os artistas da América Latina, quando estes dependem de sua luz para o seu trabalho de expressão. Ela ilumina o movimento das mãos, mas ao mesmo tempo torna os artistas súditos de seu magnetismo superior. O discurso crítico que fala das influências estabelece a estrela como único valor que conta. (SANTIAGO, 2000, p. 18).

Tal contaminação é a interferência intratextual ou intertextual dentro da nova obra, que toma de empréstimo de outrem. Além da alusão a textos da mesma área, o comparatista também busca, em outras áreas do conhecimento, teorias que procuram traduzir, explicar e complicar a formação dos conflitos, as relações entre as personagens, os problemas sociais vividos pelos diversos papéis, bem como os tipos que aparecem na obra e ambientes aos quais estão inseridos para elucidar e para reconstruir o texto literário em si.

Anselmo Peres Alós, em *Margens da Poética/poéticas da margem: o comparatismo planetário como prática de resistência* (1994. p. 133), professor de literatura comparada na Universidade Federal de Santa Maria, destaca a preocupação com o rompimento de barreiras culturais as quais os estudos literários sempre se dispuseram a discutir e a incluir no bojo de seus debates desde o seu surgimento no século XIX:

Os estudos literários deram-se no momento da consolidação dos Estados Nacionais na Europa, e seus pressupostos estavam atrelados, ainda que de maneira incipiente, às discussões sobre questões de fronteira, cultura e identidade nacional. Cabe destacar pois, que desde os seus primórdios, a literatura comparada mostra-se preocupada com o diálogo cultural de calibre internacional. (ALÓS, 1994, p. 133).

Segundo a citação, o comparatismo, desde sempre, esteve atento a interdisciplinaridade entre a literatura, o aprimoramento do conhecimento, como defendia Renan Wellek, e outros domínios do saber científico. A esse respeito, o crítico literário Antonio Candido salienta que a literatura brasileira buscou uma reparação nos modelos estrangeiros, tentando autoafirmar-se, o que teria causado, ainda, o esmorecimento da nossa realidade histórico-cultural:

A nossa produção foi sempre vinculada aos exemplos externos, que insensivelmente os estudiosos efetuavam as suas análises ou elaboravam os seus juízos tomando a esses como ponto de reparo. (CANDIDO *apud*, 1988, p. 17).

Nessa mirada, a literatura comparada só poderia existir a partir da imitação e da influência do que era visto como superior vindo de nações com elevado nível cultural para época. De acordo com Faria, “a literatura comparada só podia existir nas nações cultas, pois somente elas tinham obras capazes de resistir ao confronto severo dos intercâmbios culturais.” (BITENCOURT, 1991, p. 27).

Esse processo de resistência, para Candido, sistematizaria a relação de

consanguinidade do escritor brasileiro com o que era produzido fora, pois “além de influírem na nossa [literatura – grifo meu] vinham deste modo dar- lhe um sentimento confortante de parentesco”. (CANDIDO, 1988, p. 17), atendendo, assim, ao desejo do escritor que se via sem referência dentro de seu país, ou buscava por uma referência cultural estrangeira consciente.

Para a construção dos conceitos de literatura comparada, essa é uma preocupação muito eloquente na fala de Candido. A absorção exacerbada do modelo europeu transforma-se em “ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus” (CANDIDO, 1976, p. 109).

Em um primeiro momento, em linhas gerais, o nascimento da literatura comparada no Brasil pauta-se em imitar para se encaixar ao restante do que estava sendo produzindo no mundo. Em Hilst e Kahlo, as suas produções destoavam desse pensamento de “ajuste cultural”, uma vez que a poeta brasileira escreveu até o fim da sua vida versos cunhados em um mundo metafísico e de loucura, fator de pouca influência e popularidade de sua obra, enquanto a pintora mexicana sempre fugia do rótulo de surrealista, em voga na época, sendo usado, até hoje, para classificá-la.

Em um movimento temporal, em território brasileiro, por volta de 1800, a preocupação dos escritores, para desconstruir o seu passado de submissão à metrópole portuguesa, volta-se para o projeto de construção da identidade nacional. Para Lúcia Helena,

Desse modo, a Literatura Comparada nascia do esforço de articular as modalidades do nacional e do internacional através de estudos de literatura de línguas e culturas diversas, fazendo com que nacionalidades migrassem em direção a uma visão do todo. (HELENA, 2017, p. 40).



Essa visão total a que se refere Lúcia Helenadiz respeito à sistematização do pensamento do homem e da organização da cultura, uma vez que as diferentes áreas do saber humano comunicam-se para ilustrar as relações de conhecimento produzido na atualidade. A hegemonia em um campo do saber deixa de existir para “a literatura comparada instituir-se como termo empregado para qualquer estudo de literatura que transcenda os limites de uma literatura nacional”. (WELLEK, 1994, p. 112).

No Brasil, os estudos comparados de literatura ganharam terreno, sobretudo depois da criação da Abralic (Associação Brasileira de Literatura Comparada), fundada em 1986, por ocasião do I Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada, ocorrido em Porto Alegre, tendo realizado, nos seus 47 anos de existência, dezoito congressos internacionais, de grande porte, com publicação de Anais, do boletim *Contraponto* e da própria *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. O enfoque abrangente que a disciplina tem adquirido, no Brasil, não é um caso isolado, segundo Coutinho (2006, p. 57), mas “uma tendência universal, decorrente do questionamento empreendido sobre noções relevantes como a de ‘literariedade’, de construções como a ‘nação’ ou o ‘idioma’, pilares tradicionais do comparativismo” (grifos do autor).

Apesar da expressão “Literatura Comparada” apresentar-se sempre no singular, por trás de sua produção, o termo se culmina no plural, seja no campo das diversas áreas do estudo científico hodierno. Nesse sentido, isto é, na sua relação com ela mesma, “ela designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas.” (CARVALHAL 2010, p. 05).

Pensemos, então, na poligamia de pensamentos e ideias oferecidos pela literatura comparada no Brasil. Sobre a obra de Antonio Candido, Tania Carvalhal observa que o fato literário isolado, ao se cruzar com o universal, forma o seu simbólico particular para se fazer presente no mundo:

Sua obra ilustra exemplarmente uma forma legítima de comparatismo no Brasil: a do esforço empenhado na análise dos processos de transformação da colaboração europeia, examinando como o individual se cruza com o coletivo, para que se possa perceber o que é peculiar à literatura aqui produzida, na expressão de seu vínculo com o país e a cultura através da qual ele se faz presente no mundo. (CARVALHAL, 1988, p. 16)

Desse modo, refletir sobre a convergência de temas dentro de um texto poético e em uma tela pintada, como nos propomos a empreender com Kahlo e Hilst, cabe ressaltar a complexidade e a pluralidade de pesquisas que a comparação pode abarcar, bem como as transformações que se movimentam do texto para imagem, ou seja, da poesia para pintura, ou vice-versa – em outras palavras, ao entrelaçamento das duas formas de expressão artística.

Depois de seu surgimento, a literatura comparada tornou-se uma colcha de retalhos na atualidade, uma vez que a sua emulação com outros textos e formas de arte é inevitável. Tania Franco Carvalhal postula que a influência, na construção textual, vai funcionar como elemento de fruição para a nova composição: “o processo de escrita é visto, então, como resultante também do processo de leitura de um *corpus* literário anterior.” (CARVALHAL, 2010, p. 50).

Essa imbricação do texto literário – poesia – com outras formas de expressão artística demonstra a riqueza que os estudos comparados adquiriram ao longo da sua formação, exigindo, do pesquisador, um conhecimento amplo do mundo que o circunda – filosofia, linguagem, ciência, história, arte – tendo em vista a posição do entre-lugar que a literatura comparada ocupa nos estudos da atualidade.

O estudo da literatura além das fronteiras de um país em particular, e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como artes (pintura, escultura, arquitetura, música), a filosofia, a história, as ciências sociais (política, economia, sociologia), as ciências, as religiões, etc., de outro. Em suma é a literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana. (REMARK *apud* CARVALHAL, 2010, p. 74).

A falecida professora Tania Carvalhal, ao citar Remak, considera que a literatura assume a função de questionar o texto literário com outro texto ou imagem com a qual se relaciona e vice-versa, ressaltando o conceito de entrelaçamento e ampliando os estudos das diversas formas de expressão da cultura e da arte, consoante ao que este trabalho demonstra, ao estudar as possibilidades de transformação do corpo, por meio da imagem e da poesia, entre países distintos, como é o caso do México e do Brasil.

Destacamos, então, que a literatura comparada funciona como forma de dialogar e de questionar as diversas maneiras de expressão artística, como as produções literárias na sua relação com outros textos, sejam eles ficcionais, jornalísticos, científicos ou, ainda, da área jurídica, em um processo de compreensão e de organização das diferentes formas de expressão cultural e artística, permeando também interculturalidade.

O estudo da relação entre literatura e outras artes, e entre a literatura e outras disciplinas, é um dos grandes motivos da dissensão entre os comparatistas, uma vez que, nesses campos, os problemas metodológicos são especialmente sérios, na medida em que poderia questionar a própria validade dessas inter-relações. (PIMENTEL, 1990, p. 111) (Tradução nossa).<sup>3</sup>

Esse diálogo comparatista integra a mente do ser humano construtor de sua própria cultura. Tais procedimentos expressos na fala de Pimentel, dissidentes ou não, configuram um método que acompanha as diversas áreas do conhecimento humano, conforme destaca Carvalhal:

Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura do pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência do emprego do recurso. (CARVALHAL, 2010, p. 06).

De acordo com esse conceito, a comparação ocorre por aproximação ou por diferenças, sejam elas culturais, sociológicas, históricas ou pessoais, dentro de um determinado campo do saber, o qual se busca construir um juízo valorativo, iluminar o processo de compreensão, a fim de entendê-las melhor e perceber a riqueza de cada uma. Todavia, ressalta-se que a literatura comparada, aqui, especificamente, não é um fim em si mesma, porém, apenas um instrumento de trabalho, um recurso para se ver com objetividade por meio

---

<sup>3</sup> Na versão original: *El estudio de las relaciones entre la literatura y otras artes, y entre la literatura y otras disciplinas, es uno de los grandes motivos de disensión entre los comparatistas, ya que en estos campos los problemas metodológicos son especialmente graves, a tal grado que se podría poner en tela de juicio la validez misma de esas interrelaciones. (Poligrafías. Configuraciones descriptivas: articulaciones simbólicas e ideológicas, 1990, p. 111).*

da igualdade ou da diferença em um processo de investigação e de construção de questionamentos, conforme veremos adiante nas obras de Kahlo e Hilst.

O processo de comparação, então, vincula-se não apenas com o objetivo de concluir algo sobre a natureza dos elementos confrontados, mas também para saber se são iguais ou diferentes em um processo indutivo, tomando aspectos de método e interpretando os resultados das análises.

### **3.2 O imaginário no corpo das palavras: preceitos de Gilbert Durand**

Um dos temas também relevantes, nesta tese, é a do imaginário, que passou por processos de condenação à imitação, conforme o histórico da literatura comparada, que acabamos de tratar. Platão, em seu conceito de *mimeses*, na obra *A República*, rechaça a imitação artística, por julgá-la a manter a identidade aparente entre cópia e objeto copiado, ostentando um falso conhecimento da realidade. Ivan Teixeira explica que “se o imaginário pertence ao universo das construções simbólicas, seu conceito pode partilhar da teoria da *mimeses*, que concebe a arte como imitação, representação ou cópia do real - natureza, vida, caracteres, paixões”. (TEIXEIRA, 1987, p. 46).

Para desdobrar o conceito de imaginário, tomaremos como referência os estudos de Gilbert Durand, professor de filosofia, antropólogo, mitólogo e crítico de arte, nascido na França, criador de três conceitos básicos: o mítico heroico, o mítico místico e o mítico dramático. Segundo Durand, esses conceitos estão inter-relacionados entre si: o primeiro deriva a partir das imagens fálicas ligadas ao mundo masculino; o segundo seria a imagem da escavação, relacionadas ao universo feminino; e o terceiro construído por meio das imagens que equilibrariam as forças masculinas e femininas das imagens, respectivamente.

Para Maria Cecília Sanches Teixeira, professora da USP, “o imaginário revela-se muito especialmente como um lugar de entre-saberes, senão mesmo como o lugar do espelho, um museu que designa o conjunto de todas as imagens possíveis produzidas pelo animal simbólico que é o homem” (TEIXEIRA, 2009, p. 07).

Segundo Teixeira, o homem se constrói e reconstrói a sua própria história por meio dessas representações imagéticas, que vão sendo deixadas, ao longo de sua existência, como um autoconhecimento de sua própria vivência. No desenvolvimento de sua argumentação, Durand define imaginário como o “[...] conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* [...]”, a estrutura essencial na qual se constituem todos os processamentos do pensamento humano (DURAND, 2009. p. 14), seja por meio do mundo metafísico, como sugere Hilda Hilst, em sua produção poética, seja pela angústia e sofrimento com a vida, conforme nos transmite Frida Kahlo na construção de suas telas, ou, ainda, na convergência de ambas, pelas metáforas da imagem do próprio corpo transformando-se ao longo da produção dessas duas artistas.

O professor Ivan Teixeira a partir do sufixo *ario*, denotado como lugar onde se guardam coisas, diz-nos que “o imaginário nada mais é do que um conjunto ou coleção de imagens, visto que o termo decorre de *imagem*, e não de *imaginação*, embora ambos sejam correlatos” (TEIXEIRA, 1987, p. 43), dimensão correspondente à definição de Durand, como mostraremos neste estudo.

Assim, é possível depreender que a imaginação seja o fundo de produção do conhecimento, atualizado a todo tempo pelo próprio homem. O que temos na memória não deixa de ser imagens, tanto quanto aquelas que estão no imaginário, porém, as que pertencem ao imaginário, às vezes, tornam-se deslocadas da realidade interior. Desse modo, passamos a imprimir ênfase maior apenas àquelas que estão na memória individual, marcada pela existência pessoal, conforme apontamos na escrita poética de Hilst e em determinadas pinturas de Kahlo.

Compreendemos a imaginação como o produto da interação com o tudo e com o nada. Trata-se do produto do eu por inteiro, mas localizada do lado externo, visível para o mundo. Mesmo nos faltando tudo ainda é possível construir o nosso imaginário. Durand afirma que a polissemia da construção imagética definiu-se pelas civilizações não ocidentais em um conceito pluralista entre o verdadeiro e o falso, o individual e o social, gerando uma desconfiança iconoclasta:

Todas estas civilizações não-ocidentais, em vez de fundamentarem seus princípios de realidade numa verdade única, num único processo de dedução da verdade, num modelo único do Absoluto sem rosto e por vezes inominável, estabeleceram seu universo mental, individual e social em fundamentos

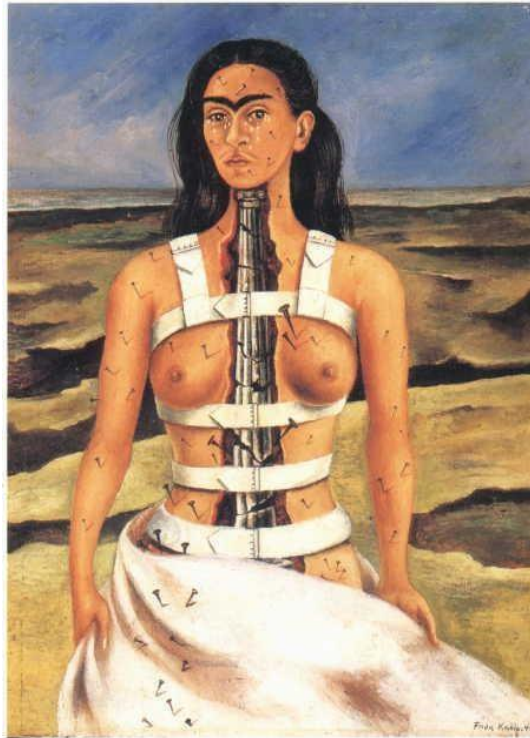
pluralistas, portanto diferenciados. (DURAND, 1999, p. 04).

O imaginário refere-se a uma contra parte do mundo interior, a qual tem uma face exterior, objetiva e concreta, conhecida por meio dos símbolos da própria natureza, da cosmologia ou da simbologia, a exemplo do que transcorreu com a ciência tradicional desde sempre. A divisão entre o mundo interior e o mundo exterior, privilegiando este último, fez com que perdessemos a capacidade de perceber o imaginário de uma maneira concreta e real com o que vivemos.

Quando se perde essa noção do imaginário, o conhecimento cosmológico, representado pela imaginação, leva-no a perceber o mundo, mas nada consegue ligar esses dois universos.

O artista pode produzir, em seu trabalho, imagens de coisas possíveis, como a tela “A Coluna Partida”, quando Kahlo retrata-se com a sua coluna dilacerada, ou imagens de coisas impossíveis, como, por exemplo, na mesma obra, a coluna cervical da artista é representada por um pedestal jônico destruído.

Imagem 16 – A Coluna partida - 1944



Fonte: Acervo pessoal.

Percebemos, com essas representações, que o mundo do imaginário não é algo absolutamente individual e subjetivo, em conformidade com o que nos esclarece Durand:

É por ela [pela imaginação] que passa a doação do sentido e que funciona o processo de simbolização, é por ela que o pensamento do homem se desaliena dos objetos que a divertem, como os sonhos e os delírios que pervertem e a engolem nos desejos tomados por realidade. (DURAND, 1979, p. 37).

Em outras palavras, por meio da representação artística, o autor francês diria que a imaginação funciona como eufemismo para a realidade do homem, dimensão encontra-se presa na mente, a fim de proporcionar equilíbrio biológico, psíquico e social aos indivíduos golpeados por esses mesmos fatores no cotidiano. Tal conceito aplica-se, por exemplo, ao poema III do livro *Cantares*, republicado pela editora Globo, em 2004, ao qual este trabalho propõe-se a analisar, versos em que Hilst recorre às cores para encampar sentimentos de amor e de desejo, que acometem o sujeito poético:

## III

Se a tua vida se  
estender Mais do que a  
minha Lembra-te, meu  
ódio-amor, Das cores que  
vivíamos  
Quando o tempo do amor nos envolvia.  
Do ouro. Do vermelho das carícias.  
Das tintas de um ciúme antigo

Derramado  
Sobre o meu corpo suspeito de conquistas.  
Do castanho de luz do teu olhar  
Sobre o dorso das aves. daquelas árvores:  
Estrias de um verde-cinza que tocávamos.

E folhas da cor das  
tempestades contornando o  
espaço  
De dor e afastamento.

Tempo turquesa e prata  
Meu ódio-amor, senhor da minha vida.  
Lembra-te de nós. Em azul. Na luz da caridade.

(HILST, 2004, p. 35)

Para o autor, somente a arte pode dar vazão às lembranças aprisionadas na imaginação:

Existe imaginário individual. E as estruturas e regimes desenhados para o imaginário retratam de que forma o homem tem procurado equilibrar as tensões e pulsões que advêm do seu próprio corpo e do mundo. A arte é um dos produtos mais reveladores dessas atitudes imaginativas, que realizam a mediação entre o eterno e o temporal e constituem a própria atividade dialética do espírito. (DURAND, 1979. p. 53).

A imaginação estaria, então, fundida ao contexto social do ser humano recriando-se por meio de suas imagens pessoais e sociais, dando corpo à sua expressão por meio da poesia, do imagético, da fala, formando, assim, esse conceito plural e diferenciado da imagem, a qual defende Durand. A assimilação desse processo denomina-se verossimilhança e está vinculada à imitação, pois “entre a vida e a arte coloca-se a linguagem da arte, que determina o modo de apreensão da imagem do real a ser imitada pelo discurso do artista.” (TEIXEIRA, 1987, p. 50).

Nessa esteira, a imagem, pública e particular, integrada socialmente à vida do ser humano, passa por um trajeto antropológico, que, segundo o filósofo



francês, começa a nível neurobiológico para se estender à esfera cultural, produzindo, pelos desejos e impressões do sujeito, a imagem pluricultural, a qual, conforme postula Durand, repousa no equilíbrio entre a assimilação da vida afetiva, subjetiva e os estímulos do meio, presentes na obra poética de Hilst e nas imagens produzidas por Kahlo.

Finalmente o imaginário não é outra coisa que este trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual reciprocamente, como magistralmente Piaget mostrou, as representações subjetivas explicam-se pelas acomodações anteriores ao sujeito, ao meio objetivo. (DURAND, 1979, p. 38).

Durand afirma, ainda, que as estruturas e a imaginação do universo simbólico do homem o impulsionam a representar, subjetivamente, o seu próprio imaginário, que estaria submetido ao comportamento desse mesmo indivíduo. Afinal, a conduta do ser humano, as suas escolhas subjetivas, a formação do seu caráter e até a definição de sua profissão estão ligadas à imagem na formação do imaginário:

A imagem midiática está presente desde o berço até o túmulo, ditando as intenções de produtores anônimos ou ocultos: no despertar pedagógico da criança, nas escolhas econômicas e profissionais do adolescente, nas escolhas tipológicas (a aparência) de cada pessoa, até nos usos e costumes públicos ou privados, às vezes como “informação”, às vezes velando a ideologia de uma “propaganda” e noutras escondendo-se atrás de uma “publicidade” sedutora. (DURAND, 1994, p.23).

Para o filósofo francês, a imagem hodierna está presente em todos os níveis de representação da vida do homem ocidental. É por meio dela que se cria uma consciência moral em favor, ou em desfavor, do que é social e político a partir de uma manipulação iconoclasta, ou não, determinando os designios de seus criadores.

Talvez esse possa ser o aspecto perverso da produção de imagens no imaginário da humanidade atualmente, uma vez que os seus efeitos apenas podem ser entendidos pela pesquisa. Durand considera que:

[...] a razão é simples: o “efeito perverso” jamais foi previsto nem mesmo considerado. Embora a pesquisa decorrente do positivismo tenha se apaixonado pelos meios técnicos da produção, reprodução e transmissão das imagens, ela desprezou e ignorou o produto de seus descobrimentos. (DURAND, 1994, p. 11).

Essa repulsa pelo conhecimento descoberto deu-se pela desvalorização do Ocidente, uma vez ainda não inquietar a consciência moral do novo mundo, que se acreditava vacinado diante do culto endêmico à imagem.

Por fim, é preciso dizer que o imaginário forma-se a partir da essência da alma, da fruição artística, que concebe uma luta constante para dar vazão à esperança contra um mundo sem expectativas ou formulações felizes, na maioria das vezes, fadado apenas à morte e ao sofrimento. Ele “funciona” seja por meio da música, da poesia, da pintura da escultura ou das artes em geral. No último capítulo desta tese, apresentaremos as discussões e os pontos de convergência e divergência entre as obras de Hilda Hilst e Frida Kahlo.

## Capítulo IV – Quando o corpo fala e a imagem expressa: cor(eo)grafias da poética de Frida Kahlo e Hilda Hilst

*“A única coisa boa é que estou começando a me acostumar a sofrer” (Frida Kahlo, 1925).*

*“Eu queria muito ser santa. Eu estudava em colégios de freiras, rezava demais, vivia na capela. Sabia de cor a vida das santas. Eu ouvia a história daquela santa Margarida, que bebia a água dos leprosos, e ficava impressionadíssima. Vomitava todas as vezes que as freiras falavam disso. Elas diziam: “Não é pra vomitar!”. Eu queria demais ser santa.” (Hilda Hilst, 1999).*

### 4.1 O bailar do corpo no corpo retratado por Frida Kahlo

Se pensarmos bem, notamos que o objeto artístico, para além da qualidade da sua obra, guarda uma relação indissolúvel com quem o cria: o artista. Nem todos são detentores de um título tão nobre, e Frida Kahlo parece ter tornado a sua arte como parte intrínseca da sua existência. A sua produção confunde-se com os principais episódios de sua trajetória, sejam eles amorosos, políticos, familiares e, principalmente, aqueles atravessados por dores físicas e psicológicas, a partir do acidente que mudou, drasticamente, a sua vida.

Em um momento no qual o México passava pela polarização política, Frida Kahlo aparece como uma artista incompreendida, produzindo uma pintura considerada inadequada, pois só falava dela mesma –e isso, aos olhos da esquerda mexicana, mostrava-se como incoerente com os temas políticos urgentes, até então, para os cidadãos do país. Esperava-se que os artistas falassem do povo, das massas, da opressão, dos imperialistas e dos comunistas, e ela estava mergulhada em seu mundo, reportando-se a si mesma, às próprias experiências, o que, sem dúvida, imprimiu-lhe, porém, autenticidade.

O interesse por si mesma, visto como quase egocêntrico, e a abundância de autorretratos, talvez se justifique pelo fato de, por muito tempo, a artista dispor a si mesma como única imagem, a exclusiva autoimagem refletida ao longo de dias, no espelho no docel de sua cama. De tanto se mirar, dizia: “pinto a mim mesma porque sou sozinha e porque sou o assunto que conheço melhor”. (KAHLO *apud* KETTENMANN, 1994, p. 68). Pois essa reconstrução e recomposição da sua imagem confunde-se com a sua reestruturação interna ante

os fatos da realidade: após o acidente, Frida Kahlo tornara-se uma outra mulher, debilitada, mas, ainda, com força para viver, como pontua: “Não estou doente. Estou partida. Mas me sinto feliz por continuar viva enquanto puder pintar”. (KAHLO *apud* KETTENMANN, 1994, p. 68).

Em 1923, pouco antes de Frida Kahlo procurar por Diego Rivera, a fim de lhe apresentar a sua arte e esperar que o então artista, já consagrado no México, incentivasse-lhe a seguir nesse ofício, o grupo do sindicato de pintores e escultores do qual Rivera fazia parte, publicou um rigoroso manifesto, repudiando a pintura de cavalete, considerada intelectual e aristocrática, modo expressivo praticado por Frida Kahlo. O coletivo, naquele momento, queria romper com o classicismo estabelecido, acabar com as comparações europeias e/ou norte americanas e valorizar a produção nacional mexicana, a qual deveria alcançar a todos. Mesmo assim, Kahlo, recorrendo a cavaletes, conseguiu demonstrar ao grupo que a sua arte estava à frente de convenções pré-estabelecidas e que o seu desejo era apenas o de pintar.

O primeiro autorretrato feito por Frida Kahlo – *Autorretrato em vestido de veludo vermelho*, de 1926 –, composto para presentear o seu ex-namorado Alejandro, denota esse período no qual a artista busca referências de uma produção mais intelectualizada e existencialista. Após o acidente, ela, sozinha e acamada, começa a experimentar o seu próprio eu e projeta essa sua descoberta já em sua primeira tela.

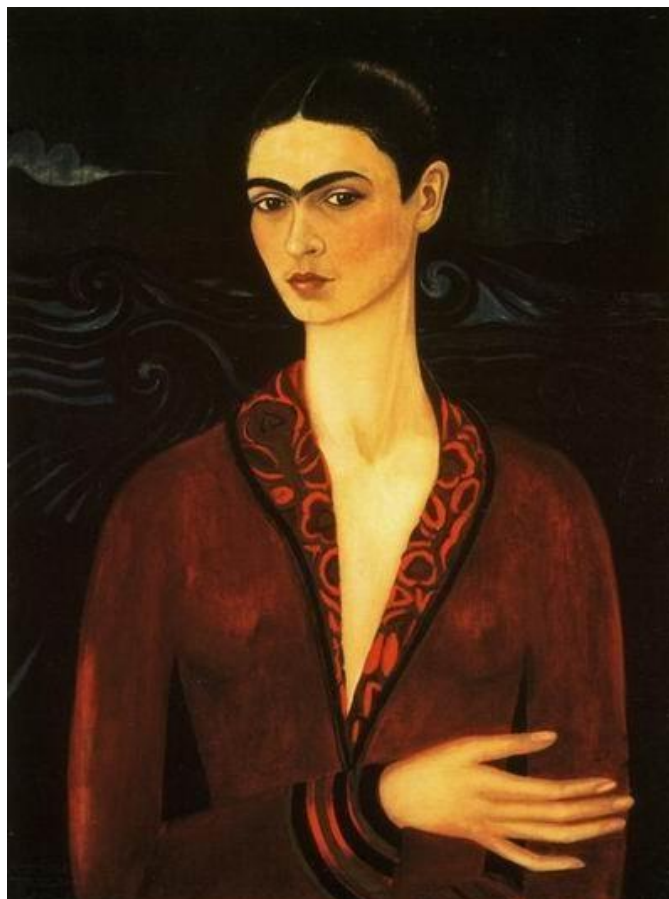
É possível notar, ainda, que a sua obra segue a linha de orientação da pintura de retratos mexicanos do século XIX, com influências europeias, quando o México passava por uma fase de reconstrução cultural, conhecido como renascimento artístico mexicano. A esse respeito, sobre o primeiro trabalho de Frida Kahlo, Barbezat considera que:

[...] a pintura tem, sem dúvida, uma influência renascentista. Frida se retratou com traços elegantes, pescoço comprido e mãos alongadas. A figura central se destaca com o fundo escuro que retrata um mar tempestuoso, muito vento, com ondas contínuas e um céu cinza-escuro. Ela assinou em setembro de 1926 e escreveu o verso em alemão: “*Heute ist immer noch*”, que significa “Hoje é sempre”. Quando entregou a Alejandro, ela lhe pediu que pendurasse em lugar baixo, assim quando olhasse para o quadro, seria como se olhasse para ela. (BARBEZAT, 2018, p. 40).

Tais obras diferenciam-se muito dos autorretratos produzidos mais tardiamente pela artista, ao se revelarem uma clara tendência para o

mexicanismo, ou para a consciência nacional, ovacionada pelo grupo de Diego Rivera. Esse sentido de identidade nacional era partilhado por todo o país, depois da revolução.

Imagem 17 – Autorretrato em vestido de veludo – 1944



Fonte: Acervo pessoal.

A artista, como em quase todas as suas obras, situa-se no centro da tela, o tema principal retratado. Nessa pintura, Frida Kahlo aparece com o pescoço alongado, um vestido de golas clássicas, o qual ressalta o seu colo, já que o decote é profundo. O tronco da mulher na imagem impõe-se, de forma altiva, como quem se mostra a seu interlocutor e convida-o para o embate.

O estado anímico da mulher, em evidência na tela, reflete esse momento de solidão, pós-acidente. É possível observar que o ambiente no fundo da tela é escuro, frio, com possíveis rajadas de vento, aludindo a uma atmosfera solitária.

O olhar profundo de Frida nesse autorretrato, ao mesmo tempo que nos impele decifrar os seus pensamentos, desnuda-se pela profundidade com que nos encara, refletindo o seu semblante triste diante dos fatos da vida. As sobrancelhas unidas, em formato de ave, com asas abertas, é outra marca da

sua pintura e que converge com os cabelos para trás da artista, denotando a típica mulher mexicana. O nariz muito bem delimitado e os lábios de um vermelho quente demonstram a tessitura exata das pinceladas iniciais da carreira de Frida Kahlo.

Esse primeiro trabalho da artista mexicana, não por acaso, sugere a imagem de uma fotografia, uma vez que, desde pequena, Frida tivera contato com o trabalho do pai, que era fotógrafo. O interesse de Frida pela fotografia surgiu cedo, motivado, talvez, pelo carinho e admiração que tinha por seu pai. A esse respeito, Monasterio destaca que:

Uma das influências decisivas na obra de Frida Kahlo, foi a fotografia. Isso se deve ao contato que teve com as imagens por meio da profissão de seu pai e, mais tarde, pela proximidade com artistas da lente, como Tina Modotti, Edward Weston, Lola Alvarez Bravo, Manuel Alvarez Bravo, Gisèle Freund, entre outros (MONASTERIO, 2010, p. 17).

Muito se fala que Frida Kahlo obteve referências de arte, da política e da história mexicana a partir de figuras masculinas –Dom Gullhermo, seu pai, e Diego Rivera, seu marido, este último, já engajado com questões ideológicas de cunho artístico e político, quando ambos se conheceram. Apesar dessa afirmativa, Frida Kahlo conseguiu, por meio de sua pintura, desnudar o universo feminino mexicano por meio das suas fraturas, montadas e remontadas em seu corpo.

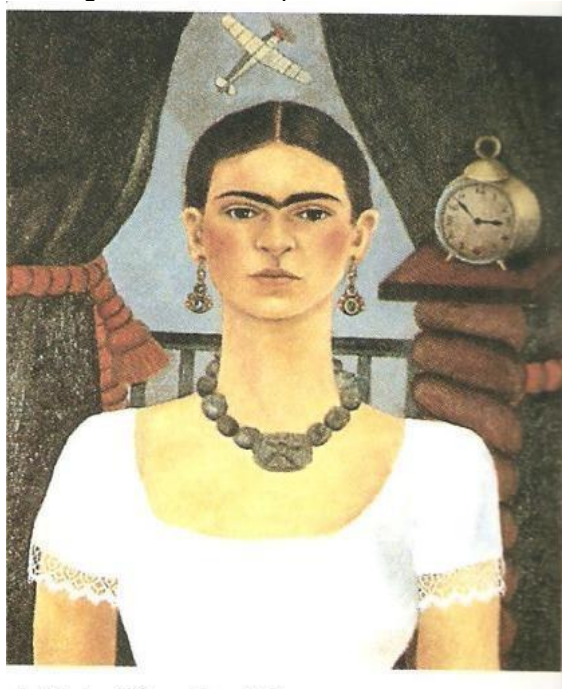
Os autorretratos de Frida Kahlo nos ajudam a moldar uma ideia do seu próprio eu, do seu olhar para o mundo, bem como dos seus conflitos, como afirma Kettenmann:

Ao recriar-se tanto na arte como na vida, encontrava agora uma identidade. Este fato pode explicar porque é que seus autorretratos diferem uns dos outros em apenas alguns aspectos. A artista olha para quem observa o quadro, sempre com uma cara do tipo máscara, em que seus sentimentos e temperamentos se tornam difíceis de ler. Os olhos dela encaixado nas sobrancelhas fartas e escuras que se unem acima do nariz, parecendo as asas de um pássaro, são particularmente impressionantes. (KETTENMANN, 1994, p. 20).

Essas mudanças na vida de Frida tornaram-se mais visíveis depois de casada. Ela começou a usar trajes mexicanos e misturava itens de regiões distintas do México, dando o seu toque pessoal, mas sempre preferindo roupas

do istmo de Tehuantepec, no estado de Oaxaca, local onde a sua família materna tinha raízes. Em 1929, Frida Kahlo pinta *O tempo Voa*, e essas mudanças evidenciam-se.

Imagem 18 – O Tempo Voa – 1929



Fonte: Acervo pessoal.

O autorretrato, *O Tempo Voa*, de 1929, foi pintado durante o seu primeiro ano de casada com Diego Rivera. A artista abandona o ar aristocrático da sua primeira tela, que fora presenteada a Alejandro, e se impõe como uma mulher genuinamente mexicana, com uma blusa camponesa de renda nas mangas. Frida aparece com um semblante fresco e corado, a mirar, de maneira positiva e determinada, para quem olha o quadro. Em pormenores, com roupa simples, brincos coloniais e colar pré-colombiano de jade, Frida Kahlo ressalta as influências culturais coloniais e pré-coloniais, assim como o destaque para o cortinado ao fundo, puxado por cordões grossos, fazendo alusão ao período citado. Frida Kahlo assume-se como mestiça, em cujas veias corre uma mistura de sangue índio e espanhol. Revela-se uma artista aparentemente sem conflitos, inteira e serena. Sobre essa tela, Barbezat ressalta que:

[...] a aeronave que se vê através da janela situa a obra no período moderno. A aeronave pode ser uma referência a Lindbergh, que Frida provavelmente conheceu, mas o conceito de voo era um tema recorrente em sua obra. À direita um despertador figura sobre uma coluna de madeira entalhada. A coluna tem a mesma altura da sua problemática coluna vertebral (BARBEZAT, 2018. p. 59).

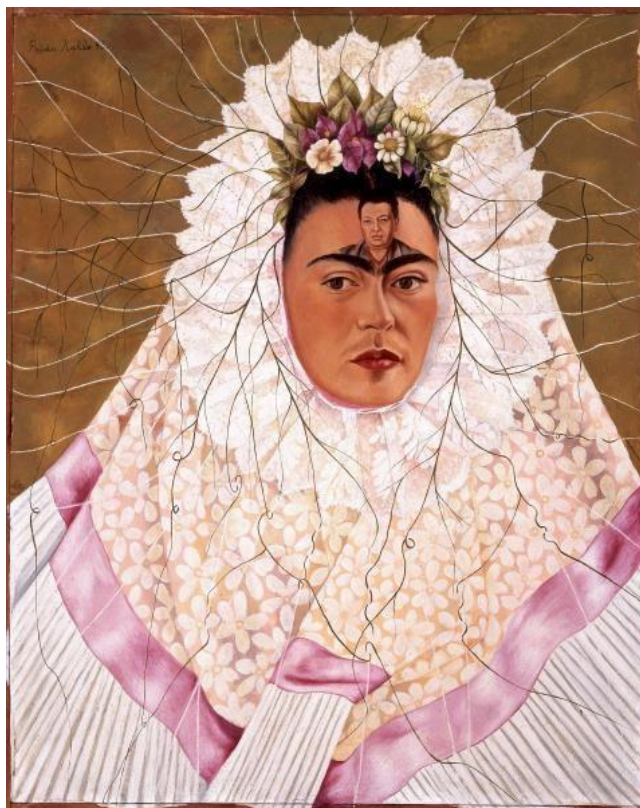
O relógio que aparece no seu lado esquerdo e o avião ao fundo sugerem a ideia de que o tempo corre, de maneira rápida e singular, além do tempo moderno, presente. Frida Kahlo dizia sempre que se pintava porque estava, muitas vezes, sozinha e porque era o tema ao qual melhor conhecia. Nesse período, a sua identidade mexicana verteu-se como genuína, nos trajés, na aparência e nos diversos níveis que isso envolvia.

As mulheres tehuanas, como são chamadas as oriundas da região de Oaxaca, são consideradas fortes e independentes. Essa região manteve-se resistente ao período colonial espanhol, preservando a sua identidade cultural ao longo do tempo. Para Barbezat,

Frida declarava sua identidade mexicana e o orgulho das raízes indígenas, um sentimento que Diego compartilhava. As longas saias e blusas bordadas também tinham as vantagens de cobri-lhes as pernas e desviar a atenção para a parte de cima do corpo, disfarçando as suas deficiências físicas. Na época, ela não era a única mulher no mundo intelectual e artístico a adotar esses trajes, mas com o tempo a roupa passaria a fazer parte integrante da sua imagem. (BARBEZAT, 2018. P. 60).

Tal imagem de mulher forte e independente aparece na tela *Diego en mi pensamiento*, de 1943, usando o traje cerimonial de tehuana, resgatando a sua ascendência histórico-familiar. Pode-se inferir, assim, o sofrimento suportado por Kahlo, ao longo de sua vida, como sugere a tela a seguir:

Imagem 19 – Diego em meu Pensamento – 1943



Fonte: Acervo pessoal

Quando Frida Kahlo terminara a composição dessa tela, transcorridos quatro anos de sua separação com Diego Rivera, a obra, no entanto, estampa no seu pensamento a figura do ex-marido.



A representação constante da fauna, da flora, das roupas de tehuana, que Kahlo destaca em seus autorretratos, está intimamente ligada ao espírito de sua identificação com a população indígena e, conseqüentemente, com a própria identidade nacional. Desse modo, conforme ressaltamos, a arte guarda as impressões da vida através do “imaginário como uma coleção de imagens” (TEIXEIRA, 1987, p. 43), algumas vezes revividas e outras representadas durante a existência do homem, no caso, da artista.

Ao imprimir Diego Rivera em sua frente, Frida Kahlo parece retratar o ex-marido como o seu porto seguro, a quem confiava a vida artística e amorosa, não por acaso, é ilustrado justamente no lugarno qual, espiritualmente, situa-se o chamado “terceiro olho”: aquele que tudo sabe e que tudo vê. Frida confere a Diego esse lugar na sua vida.

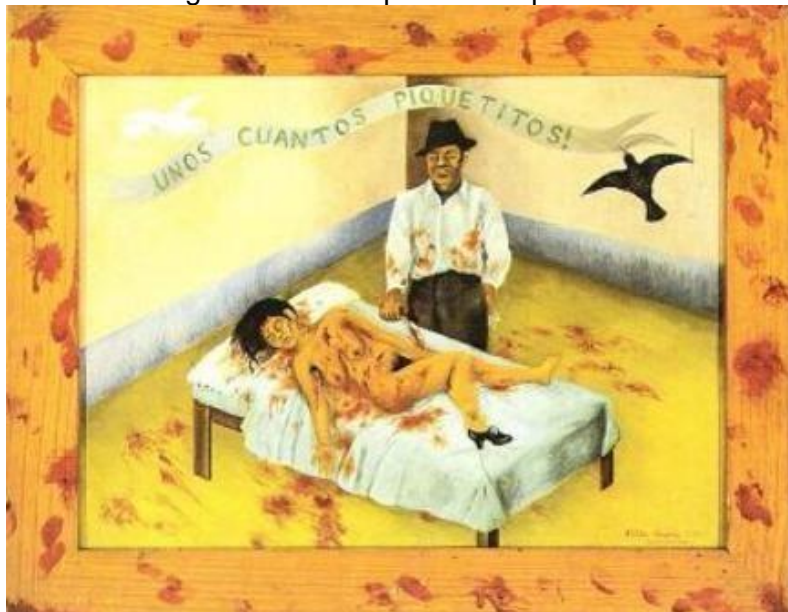
Sobre a tela *Diego em meu pensamento*, faz-se, ainda, possível notar o contexto cristão, muito comum no México. Frida está vestida com as roupas de tehuana, tão apreciadas por Diego Rivera, mas, apesar da imagem dessa mulher forte, o seu olhar sugere um semblante sombrio, o qual, composto com a indumentária, lembra-nos as máscaras mortuárias e o sudário.

O Santo Sudário, para os católicos, configura a representação da imagem de um homem que sofreu traumatismos em seu corpo, de maneira consistente com a sua crucificação. Essa imagem, diferente das obras de Frida Kahlo, não foi feita a mão, mas o próprio tecido teria sido usado para cobrir o corpo, ficando a imagem da mutilação impregnada no tecido. Para os cristãos católicos, tal imagem é a do próprio Jesus Cristo.

Algumas telas de Frida Kahlo são marcadas por essa mutilação do corpo, com destaque para dor, angústia e decepções, ao longo da vida. Duas obras da artista e que merecem destaque nesse quesito são: *Uns quantos golpes* de 1935 e *Eu Sou um Pobre Veadinho Ferido*, de 1946.

Em *Uns quantos golpes*, a pintora compõe uma pintura com intenção votiva, ou seja, representando partes do corpo, para pagamento de promessa ou agradecimento de uma graça alcançada. Mais uma vez, a interferência cristã permeando a obra de Frida Kahlo. No entanto, na tela em destaque, ao invés de presenciarmos um milagre, a artista demonstra um crime ocorrido aos arredores da Cidade do México, o qual fora destaque no jornal local, como se vê abaixo:

Imagem 20 – Uns quantos Golpes – 1935



Fonte: Acervo pessoal.

Nessa imagem, um homem de chapéu está em pé, ao lado de uma cama em que está disposto um corpo ensanguentado de uma mulher. Ele tem a mão esquerda no bolso, descansando como se houvesse cumprido a sua missão, enquanto, na direita, segura uma faca com a qual esfaqueou, várias vezes, a mulher que, ali, jaz. A mulher aparece nua, com apenas um sapato preto de saltos e uma meia na altura da perna direita, em posição retorcida, com a parte superior do corpo voltada para quem a observa, e a de baixo, para o outro lado.

No local do crime, há sangue espalhado no chão, no lençol que cobre a cama, na camisa do homem, que cometera o assassinato, bem como, até mesmo, respingos na moldura de madeira, o que parece deixar a imagem mais próxima e real de quem a observa. Para compor a cena macabra, dois pombos, um preto e outro branco, aparecem sobre as personagens, segurando uma faixa com os dizeres: “Uns quantos golpes!”. Para Barbezat,

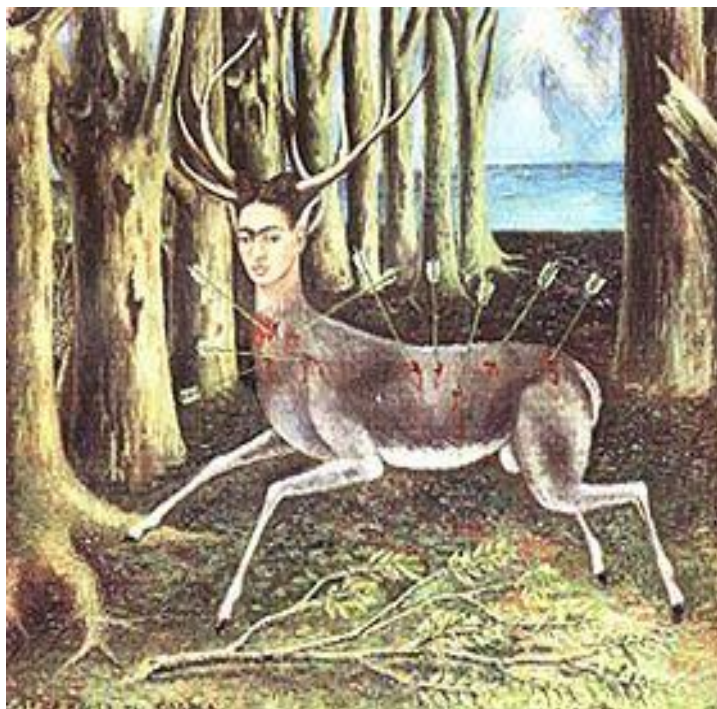
Frida disse que a inspiração para a obra se origina de uma notícia sobre um bêbado que dera vinte facadas em uma mulher e, quando questionado sobre o motivo, respondera: “foram apenas unos quantos golpes”. Apesar de seguir a tradição dos ex-votos, Frida faz alusão ao trabalho de José de Guadalupe Posada, um famoso ilustrador e gravador que retratava cenas satíricas de política e acontecimentos. Esse quadro pode ser visto como uma ilustração dos sentimentos de Frida na ocasião: ela disse que “se sentia assassinada pela vida”. O assassino não parece ciente do seu ato e seus efeitos, espalhando a desconsideração de Diego quanto ao impacto que seu comportamento causara em Frida. Mas o quadro também traz uma mensagem sobre o duplo padrão social para homens

e mulheres. No esboço da pintura, Frida escreveu uma linha, possivelmente de uma canção: “minha querida não me ama mais porque se entregou a outro bastardo, mas hoje eu a peguei, chegou a hora dela. Essas palavras mostram que a vítima foi infiel. (BARBEZAT, 2018. p. 99).

Indiretamente, Kahlo sublinha que o homem é livre para ter relações sexuais com quem quiser, mas as mulheres se assim o fizerem correm o risco de sofrer sérias consequências. Além do elemento votivo, há uma preocupação político-social com a mulher, que lhe é contemporânea.

Em outro trabalho, também de caráter votivo, Frida Kahlo, em 1946, apresenta-nos *Eu sou um pobre veado ferido*:

Imagem 21 – Eu sou um pobre veado ferido – 1946



Fonte: Acervo pessoal.

Nessa pintura, a artista expressa o desapontamento que se seguiu à operação da sua coluna, em Nova York, em 1946, situação na qual, com otimismo, esperava que lhe curasse as dores. A saúde de Frida continuou a se deteriorar cada vez mais, inclusive, bebendo muito para aliviar a dor e o desespero. Consultou vários médicos, e todos disseram que seria necessária uma cirurgia nas costas. Esse seu contexto, durante esse período, faz-se notório na obra *Eu sou um pobre veado ferido*.

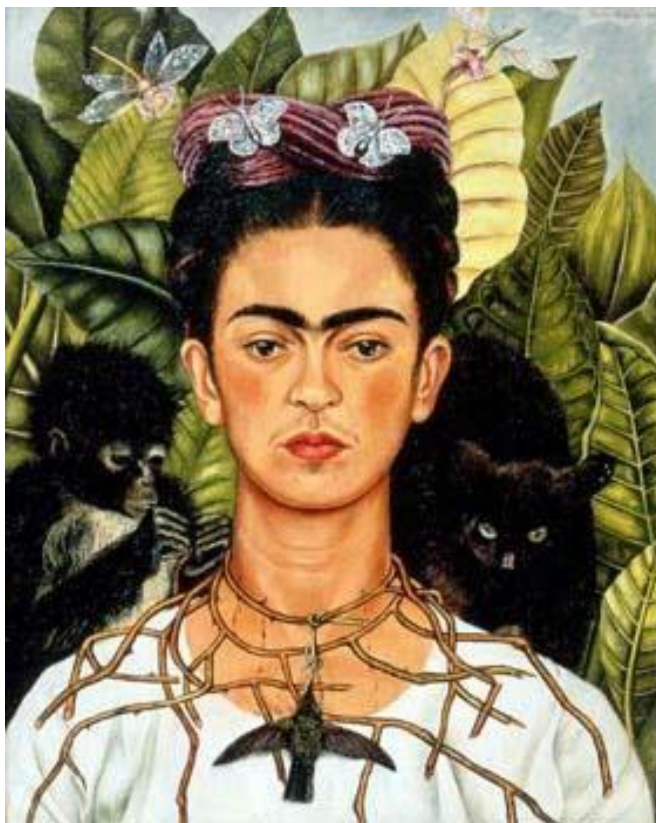
A solidão da artista reflete-se na figura do veado, que parece perdido na floresta, caçado por predadores. Ao fundo, o ambiente escuro e fechado de árvores contrasta com o abandono e o sofrimento físico de Frida Kahlo, que, apesar dos percalços, não vê luz no fim do túnel. As pernas do animal parecem mover-se para fugir de quem o persegue, porém não se sabe para onde. As flechas, no seu dorso, representam a dor e o desapontamento que seguiu na vida da pintora após a cirurgia sem sucesso. Todo o contexto da tela é de desamparo e sem destino aparente.

De volta ao México, Frida Kahlo continuou tanto com dores físicas quanto com depressões. O seu rosto, nessa tela, aparece no corpo de um pequeno veado desesperado, sem ter para onde ir, e o seu olhar de angústia completa a narrativa pictórica. Ao fundo, um céu também escuro e com relâmpagos, o que sugere a solidão e as mutilações que sofreu de médico em médico, de hospital em hospital.

Mas o importante é que algo vai ficando pelo caminho. De radiografia em radiografia, de interrogatório em interrogatório, de cirurgia em cirurgia – junto com as telas e a escritura e as inúmeras fotos que tiram dela ou que ela mesma tira – vai se formando a *collage* que permite a Frida ver de fora, inventar, imaginar esse universo descomposto que é seu corpo. (MONASTERIO, 2010, p. 192).

Por fim, não menos importante do que os outros, mas carregados de elementos que descrevem o amado México de Frida Kahlo, e também a sua vida, acompanhada de suas preferências e referências artísticas, está *Autorretrato com colar de espinhos*, 1940.

Imagem 22 – Autorretrato com colar de espinhos – 1940



Fonte: Acervo pessoal.

Nessa obra, Frida Kahlo figura a si mesma, literalmente com o colo coberto de espinhos, aludindo, mais uma vez, ao signo cristão da coroa de espinhos, em Jesus Cristo durante a crucificação; como símbolo de dor e sofrimento, na tela, um colar entrelaçado ao redor do pescoço e dos ombros. Há alguns animais sobre os ombros de Frida, um macaquinho de um lado; um gato preto, de outro. O macaco parece mexer nos espinhos, que penetram o pescoço de Frida, fazendo-no sangrar. Esses animais de estimação são os seus companheiros nos momentos de solidão e integram o símbolo da fauna mexicana.

Outra curiosidade que chama atenção, na pintura, está no beija-flor morto, preso ao colar de espinhos, o qual aparece como amuleto, além de as suas asas abertas fazerem referência à sobrancelha de Frida Kahlo. No pano de fundo, plantas das florestas primitivas do México representando a rica flora do seu país. Em sua cabeça, uma fita roxa, amarrada em forma de coroa, em que pousam duas borboletas prateadas e duas flores similares a libélulas com asas prateadas para cima. O semblante é sombrio e triste, sem dúvida, uma metáfora da encarnação da dor. De acordo com Barzebat,

[...] nesse autorretrato como em muitos outros, ela incluiu símbolos da iconografia cristã, bem como das antigas culturas mesoamericanas, que em geral tem diferentes significados, desafiando uma interpretação simples. A roupa branca e o sangue dão a ela a aparência de mártir cristã: o colar de espinhos talvez se refira a coroa de Cristo, e as borboletas a ressurreição, outra alusão a Cristo. Os espinhos eram usados em rituais de sacrifício em antigas práticas religiosas astecas, e acreditava-se que as borboletas representavam os espíritos guerreiros mortos. O beija-flor talvez represente o Deus asteca da guerra, Huitzilopochtli, mas na tradução popular mexicana, essa ave morta é um amuleto que traz de volta um amor perdido. Os animais que acompanham também representam atitudes opostas: o macaco se diverte com espinhos, e o gato, como Frida, olha pra frente, mas tem o dorso arqueado, como se estivesse pronto para atacar. Esses símbolos contrastantes se imiscuem próximos ao olhar fixo de Frida. (BARBEZAT, 2018, p. 131).

Frida Kahlo extraiu de sua dor a matéria para a composição de sua obra. A vida da artista foi sempre acometida por dores física e emocional, as quais buscou canalizar para um só caminho: a paixão.

Meu corpo é um marasmo. Eu não posso mais escapar dele. Como o animal que sente a sua morte, sinto a minha tomar lugar na minha vida e com tanta força, que me tira qualquer possibilidade de combater. Não me acreditam, tanto me viram lutar. Não ousa mais acreditar que eu poderia estar enganada, esse tipo de relâmpago está se tornando raro... as noites são longas. Cada minuto me amedronta e eu sinto dores por toda parte. Os outros se preocupam e eu gostaria de poupá-los disso. Mas o que é que alguém pode evitar para os outros quando a si mesmo em nada conseguiu poupar da própria sina? A aurora está sempre distante demais. Já não sei se a desejo ou se o que que quero mesmo é penetrar mais fundo dentro da noite. Sim, talvez seja melhor acabar com tudo. (KAHLO *apud* ZAMORA, 2002, p. 89).

Nas palavras de Kahlo, é notório esse martírio, que perpassa tanto o seu corpo quanto a sua obra. A artista está preocupada não somente consigo mesma, mas também com todos aqueles que estão ao seu redor e lhe dispensam atenção. O colar de espinhos, que consta na tela anterior, descreve a condenação que acometeu a pintora: por toda vida, prisioneira de sua dor, sem ter como escapar dessa fatalidade.

Há, então, uma analogia com a dor de Jesus Cristo, condenado e submetido a sofrimentos físicos em seu corpo. A coroa e o colar de espinhos em ambos conotam a convergência de suplícios, os quais foram reprimidos.

Conforme pontuamos anteriormente, Kahlo constrói e reconstrói a sua história, por meio das representações da vida que o homem vai deixando, ao longo do tempo. Notamos, portanto, a presença de dois corpos representados, o de Cristo e o de Frida, como forma de autoconhecimento da sua própria existência.

## 4.2 A dança das palavras nas palavras de Hilda Hilst

É impossível contemplar criticamente a produção poética de Hilda Hilst sem pensar na sua mudança para a Casa do Sol, em 1966. A escritora deixou a vida badalada da cidade de São Paulo e foi viver em um sítio, cuja casa, com ares de monastério, foi construída e erguida por ela. Nesse sentido, a Casa do Sol precisava nascer para que o fazer poético de Hilda Hilst se concretizasse.

Foi durante esse período, que soma mais de 40 anos, que a poeta enclausurou-se nesse convento literário, dedicando-se, integralmente, à leitura e à escrita diária, compondo poesia, crônica, teatro, contos e romances.

A sua poesia comporta uma dimensão inovadora. Hilst era considerada como ourives da palavra, escrevendo sobre o sublime e o erótico, alçando um estado de sacralidade literária. Para a poeta, quase sempre incompreendida em seu meio:

Há pessoas que me falam: “é preciso ter os pés na terra”; “o seu teto não tem os pés na terra”, coisas assim. Mas o que significa ter os pés na terra? Será que eles querem dizer estar antenada com a terra? Aí fico pensando que é melhor ter os pés na superfície esplêndida do cérebro; é estar atento à poesia que existe em tudo e que nem sempre é claramente compreensível”. (HILST *apud* DINIS, 2013, p. 30).

Enquanto a poeta talhava a palavra a seu modo, no Brasil, em meados de 1960, o fazer poético amplia a sua identidade a partir da consciência aguda da realidade social brasileira e, também, do seu lugar enquanto metáfora do corpo. A literatura contemporânea firma-se em um contexto de massa, avanço tecnológico, desigualdade e consumismo. Nesse período, o mundo convivia com o contexto da Guerra Fria e a globalização; no Brasil, o cenário ficou marcado pela ditadura cívico-militar e o restabelecimento de governos democráticos.

Todavia, Hilda Hilst foi taxada, pela crítica literária, de abrir mão dos problemas sociais de seu país, mudando-se para um sítio no interior de São Paulo, vivendo à margem da realidade, situação na qual era inverídica. Sobre a escrita literária desse período, Giddens aponta o seguinte:

A poesia na década de sessenta começa a revelar o início de uma transformação de consciência sexual e social, tornando mais acentuadas quando o corpo se torna uma constante poética” e continua: “aos poucos, a palavra começa a desnudar o corpo e erotizar cada uma das partes através do discurso poético. (GIDDENS, 1992, p. 200).

Essa transição perceptível na linguagem e no fazer poético do período é perceptível na escrita de Hilda Hilst. A poeta maneja as palavras, usando, como pano de fundo, o erotismo e as imagens que o corpo denota, por si só. “O poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época – ou seja, o estilo do seu tempo – mas transmuta todos esses materiais e realiza uma obra única” (Octavio Paz, 2012, p. 25). O jogo proposto pela poeta instiga o leitor a se debruçar num frenesi literário, a partir dos símbolos, imagens e erotismo, trazendo um novo sentido e um significado totalmente subjetivo para o leitor e, concomitantemente, desperta a curiosidade para adentrar a essência da poesia de Hilda Hilst. Observem o poema XXXVIII do livro *Cantares*, o qual demarca essa relação do eu-lírico com o corpo entregue aos prazeres e à subserviência do amado.

### XXXVIII

Toma-me ao menos  
 Na tua vigília.  
 Nos entressonhos.  
 Que eu faça parte  
 Das dores empoçadas  
 De um estendido de outono.

Do estar ali e largar-se  
 Da tua vida.

Toma-me  
 Porque me agrada  
 Meu ser cativo do teu sono.  
 Corporifica  
 Boca e malícia.  
 Tatos.  
 Me importa mais  
 O que a ausência traz  
 E a boca não explica.

Toma-me anônima  
 Se quiseres. Eu outra  
 Ou fictícia. Até rapaz.  
 É sempre a mim que tomas.  
 Tanto faz.

(Hilda Hilst, 2004, p. 72)



O eu-lírico, nesse poema, implora para que o amado tome-a por objeto de desejo em sonho, durante a vigília, naquele sono longo, profundo e agradável do outono, o sono que, além do descanso, provoca prazer. A voz poética implora para “estar ali e largar-se”, entregando-se, subitamente, ao amado “nos entressonhos”, o corpo no frenesi “cativo do teu sono”. O elemento “água”, por sua vez, sugere a ideia do sonho, como aparece no verso “Das dores empoçadas” na água “de um estendido de outono”, quando o período chuvoso já acabou. A partir daí, os elementos corporais e o toque começam a fazer parte desse instante, e nada mais importa.

Observa-se, por parte do eu-lírico, a sua entrega sem fim, a uma profunda paixão e desejo pelo ser amado. A cada imperativo - “Toma-me”, por parte da voz poética, o oferecimento de si próprio para o amor verte-se como suplicante, instância fundamental para sanar o seu prazer e o desejo do amado. O poema ainda carrega várias formas de erotismo, como, por exemplo, nos versos “Boca e malícia”, “tatos”, sugerindo a ideia de toque sobre o corpo desejoso de paixão, no entanto, esse erotismo transmuta-se em sagrado, em instante único.

O poema em questão ainda parece demonstrar ao leitor um excesso de entrega, de subserviência ao amado, como forma de capturá-lo, de trazê-lo para perto.

A poética de Hilda Hilst transcende a busca do sagrado, recorrendo à mundanidade e ao erotismo como fio, que conduz o leitor até a redenção. A forma de abordagem dos sentimentos, na voz poética da artista, revela a sacralidade do desejo e da paixão. A esse respeito, Bataille pontua o seguinte:

É fácil perceber o que o erotismo dos corpos ou o dos corações designa, mas a ideia de erotismo sagrado nos é menos familiar. A expressão é, aliás, ambígua, na medida em que todo erotismo é sagrado, mas nós encontramos os corpos e os corações sem entrar na esfera sagrada propriamente dita. A busca de uma continuidade do ser perseguida sistematicamente para além do mundo imediato aponta uma abordagem essencialmente religiosa; sob sua forma familiar no Ocidente, o erotismo sagrado confunde-se com a busca, exatamente com o amor de Deus, mas o Oriente dá continuidade a uma busca semelhante, sem necessariamente colocar em jogo a representação de um Deus. O budismo, em particular, não precisa dessa ideia. Posso enfim sublinhar o fato de que, sem essa noção, a significação geral do erotismo e a unidade de suas formas nos escapariam (BATAILLE, 2004, p. 13).

Assim como o erotismo sagrado confunde-se com a busca pelo amor de Deus, a poesia de Hilda Hilst subverte uma experiência religiosa do sagrado: o eu-poético conversa com seu Deus criador e se deixa seduzir como criatura. Há um diálogo entre criador e criatura, que torna o texto de Hilda Hilst fluido, ora submisso, ora inquisidor. O sublime é uma dimensão constante e perene na poética hilstiana, o que lhe imprime o halo de um fato religioso a ser experimentando.

Em termos gerais, nesse poema, a saudade, a despedida, a entrega e o desejo configuram temas centrais na essência do texto.

No poema IV, de *Cantares* (2004), nota-se no eu-poético um tom de inquirição, questionamento e audácia, mas, ao mesmo tempo, suave, desvelando, também, nas entrelinhas dos versos, o uso de ironia. Nesse poema, o corpo é a imagem recorrente para metaforizar suas indagações e ousadas respostas, e a paixão parece estar sacramentada pela dor.

#### IV

Doem-te as veias?  
Pulsaram porque fizeste  
Do barro os homens.  
E agora dói-te a Razão?  
Se me visses fazer  
Panelas, cuias

E depois de prontas  
Me visses  
Aquecê-las a um ponto  
A um grande fogo  
Até fazê-las desaparecer

Dirias que sou demente  
Louca?  
Assim fizeste aos homens.

Me deste vida e morte.  
Não te dói o peito?  
Eu preferia  
A grande noite negra  
A esta luz irracional da Vida.

(HILST, 2004, p. 21)

O Deus criador é onisciente e onipresente, dispõe do poder de conhecer o íntimo pensamento do sujeito poético –e este, por sua vez, o inquire, em uma espécie de rivalidade existencial, duvidando da sua própria sanidade mental. Ao mesmo tempo em que o criador gerou o homem do barro, a poeta é capaz de

compor objetos do mesmo barro – panelas, cuias –, aludindo ao ventre feminino, em que os seres também são gerados. Assim como Deus tem o poder de fazer o homem e a mulher, a voz poética, igualmente, dispõe dessa capacidade. A matéria morta – barro – utilizada, tanto por Deus quanto pela mulher, fundem-se em forma de vida, de sopro, de veias que pulsam. Na primeira estrofe, verifica-se um diálogo erótico com o próprio Deus, relacionado à criação do homem, feito por Ele do barro, “metaforizado pelo eu-lírico, que também diz ser capaz de procriar, falando de cuias e panelas, já que estes objetos são símbolos do ventre feminino por serem objetos ociosos”, segundo Massaud Moisés (1978, p.374). Os questionamentos propostos pelo eu-poético, ao mesmo tempo em que dá o tom de diálogo, sugerem a dúvida, um pontinho de cinismo por trás de cada ponto de interrogação, marcando, desse modo, o recurso da ironia. Para Pécora (2010, p. 23):

O pensamento de Deus é, em essência, uma entrega a mais apavorante solidão. Isto é, pensar Deus é, no limite, compor na própria carne um discurso de ausência, de desejo sem nenhuma correspondência. A melhor esperança que pode alimentar esse pensar radical da poesia reside na diferença em relação às histórias de amor ordinárias, nas quais é irreversível a sucessão de posse, fastio e abandono. A perigosa esperança de que se mantém é a de que o Deus que se nega busca a perpetuidade de seu ser na dor de quem o deseja. Neste caso, a poesia, enquanto evidência do desejo é, por assim dizer a condição da existência de Deus.

Nas estrofes subsequentes do poema, o eu-lírico mostra-se como se não soubesse o que fazer com aquela sua criação, jogando a culpa de seu conflito existencial no próprio criador, como quem trava o diálogo, deixando o *enjambement* para a última estrofe, no primeiro verso, quando diz que o seu criador deu para si vida e morte, porém, preterindo o anonimato nas trevas a esta luz da vida que, para o sujeito poético, é irracional.

Também, na última estrofe, nota-se a presença da morte, da noite e do dia, um jogo de palavras, com uso de antítese para revelar que prefere a morte à vida, já que Deus não lhe deu escolha, presenteando-lhe com as duas possibilidades.

Para Silva (2004 p. 378), “a metáfora da morte aparece na obra de Hilst como um elemento intrigante e indissociável do grande mistério da vida e é esse mistério e a certeza da morte que nos faz refletir a respeito da vida”, como se observa na segunda estrofe, que é marcada pela capacidade de destruição, que

poderia desfazer o que anteriormente havia modelado com habilidade e ternura, por meio do fogo, sinalizando, assim, a efemeridade das coisas. Diante disso, assinala ainda o crítico acerca da poesia de Hilst:

As questões da morte e do erotismo são expressas, em seu texto lírico, por meio de imagens e metáforas que caracterizam seu estilo poético, retratando na primeira questão o resgate da espiritualidade e a revelação última do sentido da vida, já que a morte é a única certeza que ampara o homem. Já na segunda questão, a lírica hilstiana aborda o erotismo segundo a visão da mulher contemporânea, que se redescobre como algo essencial através do chamamento erótico, revelando, assim, a verdadeira imagem feminina e seu possível novo lugar no mundo (SILVA, 2006, p. 376).

Conforme já dito, Durand postula que a divisão do mundo em dois, interior e exterior, com vistas a dar maior ênfase ao exterior, fez com que o ser humano perdesse a capacidade de perceber o imaginário de uma maneira concreta e real. Quanto a essa falta de percepção, a poesia de Hilda Hilst tenta buscar, de maneira metafórica, essa dimensão entre o real e o imaginário.

Fica evidente, então, que a imaginação é o produto da interação com o tudo e com o nada. E mesmo nos faltando tudo ainda é possível construir o nosso imaginário a partir do nada. O estado anímico que se apresenta no poema XLVI, do livro *Cantares*, aborda essa relação do sonho e do imaginário, para se construir a narrativa do eu-lírico em relação ao amado:

#### XLVI

Talvez eu seja  
O sonho em mim mesma.  
Criatura-ninguém  
Espelhismo de outra  
Tao em sigilo e extrema  
Tão sem medida  
Densa e clandestina

Que a bem da vida  
A carne se fez sombra.

Talvez eu seja tu mesmo  
Tua soberba e afronta.  
E o retrato

De muitas inalcançáveis  
Coisas mortas.

Talvez não seja.  
E íntima, tangente  
Aspire indefinida  
Um infinito de sonhos  
E de vidas.  
(Hilda Hilst, 2004, p. 82)

A possibilidade de ser algo, de ser alguém, converge com a ideia de se criar um imaginário a partir da possibilidade do que não foi, mas poderia ter sido. O eu-poético vê-se em um sonho em si mesmo, em que não se é ninguém e se torna clandestino dentro do próprio sonho. O poema termina com a voz de quem aspira algum sonho e alguma vida, nem que seja tangente, como forma de salvação para a existência.

No poema XV, da mesma obra, que segue abaixo, o sujeito poético descreve a imagem do seu corpo montado em um touro, aportando insinuação do desejo erótico, ideia de sensualidade associada à ânsia, a cavalgada em atos torpes e volúpias, a fim de saciar a libido e de trazer para perto esse Deus a quem tenta seduzir. Percebemos, na primeira estrofe, duas sinestésias em que a poeta trabalha a visão e o tato: “Desenho o touro numa seda”, e em “O pelo negro, faustoso/ Seduzo meu Deus montado/ Sobre este touro”.

A estranha imagem de um touro desenhado na seda com olhos ocre espelhado pelo negro, quando a voz poética oferece-se como recurso único do corpo (re)velado e fundido com outro ser estranho, descrevendo angústia e espera, pois Deus, objeto de desejo, como afirma Bittencourt (*apud* GIDDENS, 1992, p. 82) em relação à poesia de Hilda Hilst: “Fica evidente, entretanto, que há uma descoberta do corpo como instrumento do ritual erótico, ou seja, como sujeito do prazer como finalidade em si”. Observemos o poema:

#### XV

Desenho um touro de seda.  
Olhos de Ocre espelhado  
O pelo negro, faustoso  
Seduzo meu Deus montado  
Sobre este touro.

Desenhas Deus? Desenho o Nada  
 Sobre este grande costado.  
 Um rio de cobre deságua  
 Sobre essas patas.  
 Uma mulher tem nas mãos  
 Uma bacia de águas

Buscando matar a sede  
 Daquele divino Nada.  
 O touro e a mulher sou eu.  
 Tu és, meus Deus,  
 A Vida não desenhada  
 Da minha sede de céus.  
 (HILST, 2004, p. 47)

O imaginário também comparece nesse poema, quando o sujeito questiona a imagem de Deus e o compara com o nada. Há uma insinuação apontada para esse nada, que também pode ser tudo, ou seja, o Deus criador. E, por fim, recorre-se à sensualidade feminina para seduzir o divino nada e, talvez, encontrar, no céu, a tranquilidade esperada. Importantes as palavras de Bittencourt (s/d, p. 564), ao afirmar que:

A valorização do corpo integrada à busca da sexualidade sem culpa marca a quebra da passividade feminina, e o corpo fala, um só gesto deixa a nu a marca por onde passaram as sensações, os olhares estão carregados de sentimentos, as mãos desenharam e sublinham as histórias dos fatos.

Entende-se, pois, essa relação do eu-lírico ao se entregar nessa contemplação amorosa da figura de Deus, deixando transparecer, somente no último verso, a tensão e a frustração com a proximidade do inatingível, do vazio, “a minha vida não desenhada” sem cor, sem linhas, sem traço de existência ou de história. A esse respeito, Adorno tem a seguinte formulação:

Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais vive da densidade de sua individuação (ADORNO, 2009, p. 67).

Nesse poema, Deus não é senão dúvida, dor e ameaça de átomo vazio, como sugere Adorno. A ideia de Deus toma a forma de um mistério no qual as poucas respostas tendem para sinais de difícil compreensão, escondidos, os

quais, comumente, apenas manifestam a falta de vínculos ou a insuficiência essencial da matéria divina ante o desejo humano. O sujeito poético intenta matar a sede, mas as respostas são escorregadias, como a água que desliza entre os dedos.

A poesia de Hilst é construída por silêncios, desejos e angústias, que expressam a busca por uma linguagem que preencha tais vazios e ausências.

O corpo e o passado são temas constantes no poema a seguir:

XXXI

Barcas  
Carregando a vida  
Descendo as águas.  
Passam pesadas  
Distantes do poeta e de sua caminhada.

Barcas  
Inundadas de afago  
Nas águas da meiguice.  
O fulgor dos cacos  
Ilumina o dorso dos afogados:  
Eu soterrada  
Em aguaduras escuras de velhice.

Barca é o teu nome.  
E passas  
Candente, clara  
Navegas tua última viagem  
Sobre o meu corpo molhado de palavras.

(HILST, 2004, p. 65)

O texto inicia-se descrevendo o velejar de uma barca, que segue carregada de passagens da vida, como *flashes* que o eu-poético faz a respeito do passado vivido. Nesse poema, o tempo e o corpo são efêmeros, pois revelam tinturas, sangue, envelhecimento, presságios de uma vida dolorosa em que o eu, de forma subjetiva, sugere que poderia ter sido melhor.

Somente na última estrofe é que nos é revelado: a barca é representada pelo companheiro, que, possivelmente, viveu aqueles momentos carregados pela embarcação. O mar é figurado pelo eu-lírico, e a imagem de seu corpo é o próprio mar pelo qual o seu companheiro veleja, saudoso daqueles instantes outrora vividos e que pode apresentar um sentimento saudosista, quando se refere à velhice.

O erotismo, nesse poema, torna-se explícito, justamente nessa estrofe, pois há uma sugestão de que os dois estão juntos, lembrando esses instantes

amorosos como se existissem marcas impregnadas no corpo, “molhado de palavras”, estas ditas por ambos no passado. O corpo avulta como metáfora para descrever esses instantes experienciados, sugerindo que o seu companheiro faça uma exploração dessas lembranças sensoriais.

Situação similar é passível de ser observada no poema XXII, que reforça a alusão ao corpo enquanto instrumento de revisitação dos sentimentos e sensações vividas a dois, como, igualmente, de veículo de passagem entre a dor e o prazer, como se observa abaixo:

XXII

Toma para teu gozo  
Esse rio de saudade  
Nenhum recobrirá teu corpo  
Com tamanha leveza  
E com tal gosto.

Ainda que sejamos muitos  
Os largos rios da Terra.

Toma para teu gozo  
Minha dor e insanidade  
De nunca voltar a ver  
Meu próprio rosto.  
E aguarda uma tarde sem tempo  
Quando serei apenas retalhada

Um espelho molhado de uma águas.

(HILST, 2004, p. 55)

Nesse poema, o corpo opera como repositório da dor, que será retalhada pela saudade, pela angústia e pelas memórias do sujeito poético. Apesar do sofrimento, o corpo é visto como algo sagrado e que, em outros

momentos, foi fonte de prazer. O sujeito poético mostra-se consciente de que não verá mais esse amor e nem se deixará ser visto, pois ambos chegaram à morte.

Nesse sentido, Bataille (2004, p. 15) reforça que "a poesia abre espaço para uma festa transgressiva na linguagem: ela se torna religiosa porque pretende saltar para fora de si em um movimento para a morte, para o silêncio do inefável", e é o que se observa, nesses versos, pois, depois dos instantes vivenciados, as personagens saltam da juventude e chegam à velhice, o que sugere o movimento para a morte.

O jogo da angústia é sempre o mesmo: a angústia extrema, a angústia até a morte, é o que os homens desejam para encontrar no final, para além da morte,



e da ruína, a superação da angustia. Mas a superação da angustia é possível sob uma condição: que ela esteja à altura da sensibilidade que a invoca. (BATAILLE, 2004, p. 58).

Nota-se, ainda, a transformação do corpo, que, na lembrança do sujeito poético, ainda na juventude era dotado de gozo, de prazer e de beleza, dados os traços de erotismo, porém, ao se encontrar na velhice esconde o rosto, vincado pela vida. Apesar de todos esses sentimentos, conforme o entendimento de Bataille, essa angústia pode ser superada, caso a voz poética e o ser amado alinhem-se à mesma sensibilidade após a morte.

### 4.3 Diálogos (im)possíveis

As artistas Frida Kahlo e Hilda Hilst precisaram, cada uma a seu modo, mergulhar em si mesmas, para construírem as suas obras, nas artes plásticas e na linguagem escrita, respectivamente.

Enquanto a artista mexicana fechou-se no seu mundo interior, retratou, em tinta e guache, a própria existência, a escritora brasileira tomou o mesmo caminho, isolando-se em uma casa rural, desligando-se do mundo exterior e compondo toda a sua obra literária.

Em ambas, o sofrimento pelo abandono, a saudade, a dor pela ausência do amado, a solidão e a identidade de se encontrarem no mundo constituem temas recorrentes em suas obras.

Quando se observam a tela *As duas Fridas*, de 1939, (figura 06 desta tese) e o poema XXXVIII, do livro “*Cantares*” de 2004, é notória a relação de entrega que essas narrativas entregam ao receptor. Em Kahlo, o corpo aparece sucumbido ao desejo do amado, haja vista o broche que leva em uma das mãos, com a foto de Diego Rivera, em um momento no qual descobre a traição já a Frida, ao lado, de tom mais europeu, está esvaindo-se em sangue, correndo o risco de morrer. As duas Fridas da tela, parecem expostas ao desejo e, ao mesmo tempo, à dor, já que os corações em seus colos são figurados de modo pulsante.

No poema de Hilda Hilst, essa relação do desejo torna-se ululante, quando a voz poética entrega-se ao sonho do amado, pedindo que a tome para si, anônima, conhecida, ou do jeito que quiser, mas que a tome para si, a fim de saciar a paixão presa no sonho.

Nas duas produções, o corpo opera como fio metafórico para expressar a paixão, configurando um diálogo que reflete sobre o poder do sentimento e da

vontade, quando o abandono passa a ser real diante do amor idealizado. Ao mesmo tempo em que se deseja tudo, também se deseja o nada, uma vez que o nada seria o controle para tudo que se almeja. A esse respeito Octavio Paz, destaca que:

[...] a imersão em estados de absoluta receptividade não implica a abolição do querer. O testemunho de São João da Cruz – “desejando o nada” adquire aqui um imenso valor psicológico: o próprio nada se torna ativo, pela força do desejo. O nirvana oferece a mesma combinação de passividade ativa, de movimento que é repouso. Os estados de passividade – da experiência do vazio interior à experiência oposta de congestionamento do ser – exigem o exercício de uma vontade decidida a romper a dualidade entre objeto e sujeito. O perfeito iogue é aquele que, imóvel sentado numa posição apropriada, “olhando com um olhar impassível a ponta do nariz”, é tão dono de si que se esquece de si. (PAZ, 2012. P. 45).

Em ambas as artistas, a passividade diante da dor transmite essa espera dentro do vazio, a inconstância do sentimento do companheiro ante a vontade do sujeito poético na tela e no texto.

Esse diálogo transparece em *A Coluna Partida*, tela de 1944 (imagem 13 desta tese), de Frida Kahlo, e no poema XXII, do livro *Cantares*, republicado em 2004. Na tela, a artista coloca-se no centro da narrativa, com um corpo fraturado, ressequido, intrépido, um depósito de dor, sustentado apenas por um colete que enfeixa a sua coluna e mantém a artista na posição ereta. No poema, a saudade e o vazio vivenciados pelo eu-lírico assumem a grandiosidade de um rio. Nas duas obras, há, ainda, o destaque para o tempo, bem como as transformações do corpo diante desse tempo que passa, os vincos, as feridas abertas e os retalhos advindos dos traumas e dores.

Às vezes, os diálogos impossíveis permanecem não ditos por questões impostas pela sociedade. As qualidades de uma obra de arte podem ser descobertas, ou comprovadas, algum tempo depois do seu lançamento. Livros pouco valorizados, quando os seus autores eram vivos, foram consagrados, posteriormente, pela história literária. O mesmo vale para outras manifestações artísticas, como a música e a pintura. As artistas, em destaque, nesta tese, são exemplos do desinteresse inicial por parte do grande público por suas obras.

Frida Kahlo e Hilda Hilst aportam, como já dito, o corpo como metáfora apontada para o sublime e para o grotesco, para o conhecido e para o desconhecido, para o suave e para o ácido, a exemplo da pintura *O suicídio de*

*Dorothy*, de 1938-39, e do poema I, do livro *Poema Malditos, Gozosos e Devotos*, republicado em 2005. Em Frida Kahlo, o retrato de um suicídio; em Hilda Hilst, a possibilidade de se conviver com um Deus impiedoso e vaidoso. Veja o poema:

I

Pés burilados  
Luz alabastro  
Mandou seu filho  
Ser trespassado

Nós pés de carne  
Nas mãos de carne  
No peito vivo.

De carne.

Pés burilados  
Fino formão  
Dedo alongado agarrando homens  
Galáxias. Corpo de homem?  
Não sei. Cuidado.

Vive do grito  
De seus animais feridos  
Vive do sangue  
De poetas, de crianças

E do martírio de homens  
Mulheres santas.

Temo que se aperceba  
De umas misérias de mim  
Ou de veladas grandezas

Soberbas  
De alguns neurônios que tenho  
Tão ricos, tão carmesins.  
Tem esfaimada fome  
Do teu todo que lateja.

Se tenho a pedir, não peço.  
Contente, eu mais lhe agradeço  
Quanto maior a distância.  
E só porisso uma dança, vezenquando  
Se faz nos meus ossos velhos.

Cantando e dançando, digo:  
Meu Deus, por tamanho esquecimento  
Desta que sou, fiapo, da terra um cisco  
Beijo-te pés e artelhos.

Pés burilados  
Luz-alabastro  
Mandou seu filho  
Ser trespassado

Nos pés de carne  
Nas mãos de carne

No peito vivo.  
De carne.  
Cuidado.

(HILDA HILST, 2005, p. 15)

Em todo o poema, avulta um eu-lírico questionador a respeito do que Deus criador poderia fazer com o homem, uma vez que ter entregue o próprio filho para o sacrifício. Há ainda o questionamento de para que serviriam a crença e a devoção a um Deus tão sanguinário. Em todas as perguntas ou sugestões veladas de respostas propostas pelo sujeito poético, esse Deus permanece em silêncio, e as poucas respostas apenas servem para confundir ainda mais o ser humano frente ao ser divino. Para Alcir Pécora:

Entretanto, tal interrogação jamais é pacífica ou contemplativa. Se é verdade que grande parte da poesia de Hilda Hilst é largamente construída em torno de uma ideia de Deus, também o é que ela jamais toma a forma de fé, e especialmente jamais a forma do discurso do crente satisfeito com o que conhece ou intui conhecer de seu Deus. Ele não é senão a dúvida, dor e ameaça do vazio. Na hipótese menos negativa, a ideia de Deus toma a forma de um mistério no qual as poucas respostas que se pode obter pendem sempre de sinais difíceis, escondidos, que comumente apenas manifestam a insubstancialidade ou a insuficiência essencial da matéria divina face ao desejo humano. (PÉCORA, 2010, p. 74).

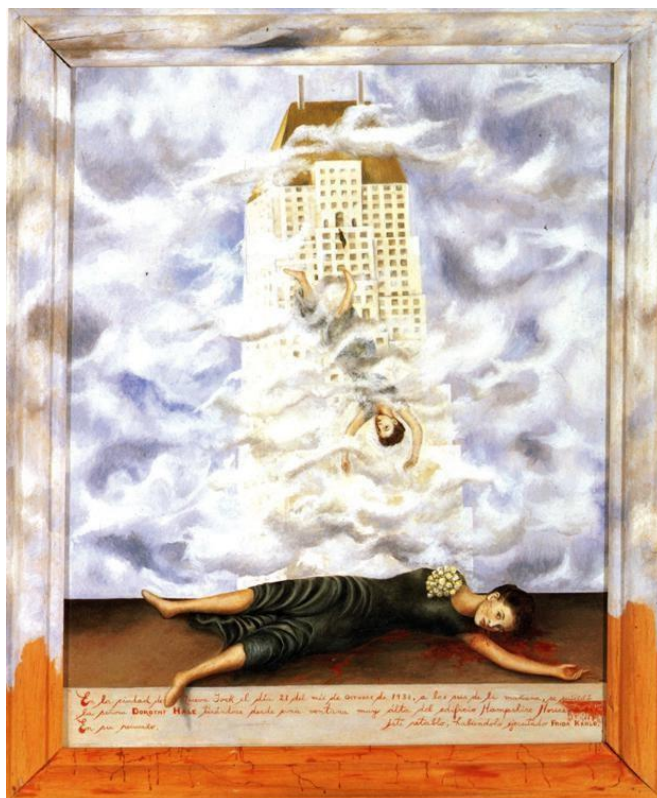
No primeiro verso do poema, os preceitos cristãos são destacados pela imagem dos pés lapidados de Cristo pelo mármore branco e translúcido, no entanto, essa clareza não se concretiza em perguntas e respostas dispostas nos versos, e o sujeito poético aconselha cuidado com o Deus que “vive do grito/ de seus animais feridos/ vive do sangue/ de poetas e crianças”, e do sangue do seu único filho. A dor constitui a essência da solidão àqueles que questiona,-na e o prazer para quem é questionado.

Questionar é uma das possibilidades que a obra de arte inscreve em sua essência propositiva. Olhar para as artes plásticas, para a música, para a arquitetura, para o texto escrito, entre outros, transmutando a realidade, é um dos pontos de consciência crítica que o ser humano pode alcançar a partir de um objeto artístico.

Nesse sentido, na tela na qual Frida Kahlo ilustra o suicídio de uma amiga conhecida, por exemplo, há esse processo de desabafo. A pintura foi encomendada por uma conhecida de Kahlo, que, por sua vez, era amiga da Hale,

a personagem que consta na tela. Clare Boothe esperava um quadro com o retrato da amiga morta, porém, ao receber a obra, ficou chocada com o que viu: Frida havia retratado, em vários ângulos, o suicídio de Hale. Observe a tela a seguir:

Imagem 23 – O Suicídio de Dorothy Hale – 1938-39



Fonte: Acervo pessoal

Hale, já viúva e mantendo-se como atriz e dançarina, estava passando por dificuldades financeiras. A pintora sugere em três figurações de Dorothy Hale, em três tamanhos diferentes, a queda da mulher, em câmara lenta, ao pular do alto de um prédio. A forma como o salto foi detalhado sugere que a mulher, aos poucos, vai aproximando-se de seu observador. Quando chega ao chão, o sangue se espalha e alcança as bordas de madeira da parte inferior do quadro, o que imprime maior realidade para a tela. No texto abaixo da tela, Frida escreveu: “Na cidade de Nova York, no dia 21 de outubro de 1938, às 6 horas, Dorothy Hale cometeu suicídio, atirando-se de uma janela muito alta do Hampshire House. Em sua memória, Frida Kahlo executou este retábulo”.

Nesses dois últimos trabalhos, o poema e a tela, as artistas promovem a reflexão de temas tão conservadores e inusuais entre as pessoas: no poema, a possibilidade de passar a vida crendo em um Deus criador, que se sustenta a partir da dor de sua criatura; e, na tela, o suicídio de uma mulher que não suportava mais a vida.

Tanto em Frida Kahlo quanto em Hilda Hilst, tudo era intenso e extremo, como apontamos ao longo desta tese. Os trabalhos de ambas visam provocar o seu admirador, seja pelo que não é dito, seja por meio do que não é permitido figurar na pintura ou na escrita, mas que, com a sutileza de genialidade, erigem em suas vidas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese propiciou-nos enveredar pelo fio condutor que sustentava Frida Kahlo e Hilda Hilst, em suas produções metalinguísticas: a consciência estética e social do fazer artístico. Em suas formas distintas de expressão –artes plásticas e linguagem escrita –,respectivamente, plasmaram a matéria a ser cultivada na vazão as às confissões do corpo, refletindo ausências, dores, amores, erotismo e solidão.

Em ambas, o corpo aparece como recurso de transformação e metamorfose do próprio eu, uma vez que Frida Kahlo e Hilda Hilst transfiguraram as próprias feridas cravadas pela vida, por meio de situações adversas e sofrimentos variados, mas que avultaram, na pintura e na escrita. As suas produções, portanto, refletem acerca da condição humana.

Tanto a poeta quanto a pintora recorrem à imagem do corpo, como demonstrado nesta pesquisa, como repositório da dor, como gestação de suas subjetividades, que vão à luz quando imprimem o vazio e a inquietante visão de mundo que as cercam. Em Kahlo, o corpo opera como aprisionamento da dor, que, com o passar do tempo, intensifica-se devido à condição física da artista; em Hilst, à medida que a sua escrita vai desenrolando-se, o corpo emerge como trilha que desvela e promove a libertação da dor, ponto nos qual que as artistas divergem em suas obras.

O resultado semiótico na constituição das imagens e na tessitura do texto poético são sedutores e remetem ao leitor a diversas fases e situações humanas, tais como: a infância, a descoberta da sua sexualidade, as intempéries da vida, as sensações de liberdade e o aprisionamento, bem como as suas contradições, os relacionamentos amorosos, a fantasia e o desejo. Frente a tudo isso, não se pode ser indiferente à força de suas imagens, ao poder de suas cores e formas, à rica elaboração do verso – linguagens tão universais e, ao mesmo tempo, pessoais e carregadas de sensibilidade individual.

Tanto Kahlo quanto Hilst precisaram declinar da existência mundana e mergulharem em seus próprios mundos, a fim de gerar os seus imaginários criativos e construir as suas identidades autorais.

“O corpo como poética da imagem de si” desvela-se, nesta tese, confirmando que a pintura de Frida Kahlo e a escrita de Hilda Hilst encampam a condição humana. Por meio de cada palavra e de cada pincelada, são desvendados, metaforicamente, os questionamentos do homem

contemporâneo, sendo o corpo o móbil para essas reflexões. .

A dialética do corpo incompreendido, portanto, é notória na produção dessas duas mulheres; o tudo e o nada; o ser e o inconstante, em busca de compreender a metamorfose e as (im)possibilidades do corpo, às vezes como ponto de chegada e, em outras, como ponto de partida, alfa e ômega.

Enquanto o mundo mexicano explodia com a revolta política da ascensão imperialista no país, a artista mexicana, de frente para o espelho, após o acidente que a deixara com marcas irreversíveis por toda a vida, e com a única visão possível naquele momento, estuda a própria imagem, compondo a sua obra, concomitantemente à sua identidade, a partir do que mais conhecia: a si mesma.

As marcas do , que deixaram Frida Kahlo mutilada, aparecem em suas telas, como dito, como metáforas da dor e da solidão. O corpo ressequido e intrépido, ora sangrando, ora chorando, ora entregue a amores, são reflexos de sua vida expressa em seus autorretratos.

A insistência de Frida em pintar a sua imagem, juntamente a gatos, macacos e, também, à flora mexicana, reflete o abandono, o isolamento e a solidão que viveu. Frida encontra, portanto, em seus companheiros de estimação, uma companhia efetiva.

Em Hilda Hilst, enquanto o Brasil vivia um período ditatorial, e caçava o direito à liberdade de artistas/escritores em geral, a poeta enclausura-se em uma casa com ares de convento, produzindo uma obra que, também, valia-se do corpo feminino como metáfora, representando o desejo e o erotismo de forma sublime.

A poeta brasileira encontra o seu lugar no mundo, desafiando o metafísico, o místico e o sagrado em sua escrita: Deus criador se torna um elemento de diálogo do sujeito poético ante o seu amado – Deus –, constituindo fonte inesgotável de indagações diante do mundo que a cercava.

Nem Hilda Hilst tampouco Frida Kahlo tiveram filhos: a poeta teve medo de a loucura do pai ser herdada para a sua gestação, assim, o isolamento e a solidão da escritora, além da escrita, foram preenchido por questões metafísicas, pelos animais criados na *Casa do Sol* (104 cães viviam com a poeta no sítio), como dispostos em toda a sua escrita.

O corpo na obra das duas artistas é tomado, desse modo, como via de expressão e transformação, ao longo de sua composição. E à medida que esse corpo transforma-se no decorrer das obras, também expressa constância, resistência e perenidade, frente aos percalços nas trajetórias de Kahlo e Hilst.

O corpo feminino configura a matéria orgânica e fundamental para a



concepção metafórica da dor, impregnada na carne de Frida Kahlo e sucumbida no mundo desalentado de Hilda Hilst. Ambas olham para si mesmas e conversam com os seus interlocutores a partir do que o corpo demanda, diz, sente e, ainda do que não consegue dizer e sentir .

É relevante afirmar que as obras dessas artistas assumem, ainda, um rótulo social e político, por demonstrarem como a mulher se apresenta na sociedade, frente aos incursos da dor, do desejo e de suas angústias, de modo geral. Os recursos figurativos do corpo, em Hilda Hilst e Frida Kahlo, fomentam o desvelar feminino frente a atualidade.

É preciso que destaquemos, igualmente, a importância da da pintora e da poeta nos livros didáticos e nas escolas de todo o país. Infelizmente, Frida Kahlo, quando comparece em algum estudo para alunos do ensino médio, é tomada como mera feminista e artista pop, clichê redutor que a cerca nos últimos anos e que não representa a sua essência, como vimos ao longo desta tese. Todo o tempo, a artista esteve com o olhar voltado para si mesma, tentando simbolizar a sua realidade dentro do contexto histórico-político-mexicano em que vivia, trazendo-nos, assim, uma longa série de autorretratos, que destacam o corpo feminino como representação de anseios, o que dista de um lugar 'pop', mas, sim, figura uma artista marginalizada.

O mesmo rótulo encobre a poeta brasileira: em um cenário no qual o Brasil vivia o seus anos de chumbo, a artista desloca-se da cidade de São de Paulo para o interior do eEstado, no município de Jaú, ali construindo uma casa monástica para compor a sua obra. Hilst encontrou, no isolamento e na solidão, o motivo para que a sua escrita literária nascesse, a partir de seus estudos e leituras com o mundo metafísico, com as referências de seu pai e com as suas experiências amorosas.

Tais contextos de Frida Kahlo e de Hilda Hilst deveriam ser evidenciados nas escolas, nos institutos de educação e nas universidades de todo o país, a fim de apontar a a contribuição significativa dessas artistas na construção de suas identidades femininas. Frida, enquanto feminista, e Hilda, como hermética, estão em posições marginalizadas, o que impede de serem, verdadeiramente, vistas como, de fato, propuseram-se a ser.

Salientamos, ainda, que esta pesquisa torna-se relevante, frente aos estudos comparados, abrindo caminhos para outras discussões e possibilidades de cotejamento de outras artes com a literatura, promovendo, desse modo, a reflexão dentro e fora da universidade, mas, em especial, para os profissionais que se preparam para atuar na educação básica e nos cursos superiores.

Cabe ressaltarmos, ainda, que os estudos demonstrados intentaram responder algumas questões implícitas por parte de Hilda Hilst, em seus poemas, e, igualmente, dispostas nas telas de Frida Kahlo, a exemplo dos aspectos ideológicos, simbólicos, culturais, além do estado anímico dessas artistas. Finalmente, podemos recomendar este trabalho a todos os profissionais e acadêmicos que buscam ampliar os seus conhecimentos na área, ou até mesmo para profissionais de outras áreas que procuram novos horizontes de fruição estética e literária, bem como visando promover a interculturalidade, entre distintos campos do saber.

Por fim, ressaltamos que o trabalho não se esgota nesta investigação, podendo, com certeza, abrir mais um canal de discussão e fruição para estudantes de todos os níveis de ensino, professores, pesquisadores, bem como para a sociedade em geral, a qual busca encontrar tesouros escondidos nas obras desses nomes tão relevantes para os estudos da literatura e das artes na atualidade.

## BIBLIOGRAFIA

ALÓS, Anselmo Péres; SCHMIDT, Rita Terezinha. **Margens da poética/poética da margem: o comparatismo planetário como prática de resistência.** Organon (UFRGS/Porto Alegre), v. 47, 1994, p. 129-145.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro.** Texto integral. Cultural Editora e Distribuidora LTDA. São Paulo: 2006.

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I.** Tradução Jorge Almeida. São Paulo: Editora. 34, 2003.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética.** Tradução Aurora Feroni Bernardini. São Paulo. Ed. UNESP-HUCITEC, 1998.

BARBEZAT, Suzanne. **Frida Kahlo em Casa.** São Paulo. Ed. UK, 2018.

BATAILLE, George. **O erotismo.** Tradução Cláudia Fares. São Paulo: ARX, 2004.

BERGEZ, Daniel. **Métodos Críticos Para Análise Literária.** Tradução Maria Olinda Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BITTENCOURT, Gilda Neves. **Literatura Comparada no Brasil.** Disciplina Acadêmica e Campo de Pesquisa. *In Dubito Ergo Sum – Sítio Cético de Literatura e Espanto.* Disponível em; <https://www.terraempresas.com.br/construsites/arte/dubitoergosum/convdado16.htm>. Acesso em 15/09/2023.

BRUNEL, Pierre *et al.* **Que é literatura Comparada?.** Tradução, Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva/EDUSP 1990.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade.** 9. ed., Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Cultura de 1900 a 1945.** *In: Literatura e Sociedade.* Nacional, São Paulo: Nacional, 5ª ed: 1976.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada.** São Paulo: Ática, 2010.

\_\_\_\_\_. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada.** São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003.

\_\_\_\_\_; COUTINHO, Eduardo F. **Literatura Comparada: Textos Fundadores.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da Teoria: Literatura e senso comum.** 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG 2014.

ELIOT, Tomas Stearns. **Selectd Prose**. London: Faber&Faber, 1975.

FACHIN, Odília. **Fundamentos da Metodologia**. 5. ed. São Paulo: Saraiva, 2006.

FERRONATO, Melânea Z. RODRIGUES, Ana Carolina. **P@rtes**. Breve discussão sobre os métodos científicos, dedutivo, indutivo e hipotético-dedutivo. Disponível em: <http://www.partes.com.br/2010/12/01breve-discussao-sobre-os-metodos-cientifico-dedutivo-indutivo-e-hipotetico-dedutivo/>  
Acesso em: 05 de Agosto 2019.

FUENTES, Carlos (Org.). **O Diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo**. 3. ed. Tradução Mário Pontes. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.

HAGHENBECK, Francisco Geraldo. **O segredo de Frida Kahlo**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

HELLENA, Lúcia. **Revista Brasil de Literatura Comparada**. A Construção da literatura comparada na história da literatura., Revista nº 2, ano de 2017. Disponível em <http://abralic.org.br/revista/index.php/revista/article/download/17/18>>. Acesso em 13/03/2021.

HERRERA, Hayden. **Frida: a biografia**. Tradução Renato Marques. São Paulo: Globo, 2014.

HILST, Hilda. **Bufólicas**. São Paulo: Globo 2002.

\_\_\_\_\_. **Cantares**. São Paulo: Globo, 2004.

\_\_\_\_\_. **Contos D'Escárnio Textos Grotescos**. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_. **Da Morte. Odes Mínimas**. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. **Da Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. **Fluxo-Foema**. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. **Poemas Malditos, Gozosos e Devotos**. São Paulo: Globo, 2005.

\_\_\_\_\_. **Tu Não Te Moves de Ti**. São Paulo: Globo, 2004.

\_\_\_\_\_. **Rútilos**. São Paulo: Globo, 2003.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KRISTEVA, Júlia. *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

\_\_\_\_\_. **La révolution du langage poétique**. Paris: Suil, 1974.

KETTENMANN, Andréa. **Kahlo**. México: Paisagem, 2003.

LEJEUNE, Philippe. *El Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução Jovita Matia Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

MUHANA, A. **Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida**. Tradução João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: FAPESP EDUSP, 2002.

MONASTERIO, Pablo Ortiz. *Frida Kahlo: Suas Fotos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ed. EDUSP, 2010.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **Signos em Rotação**. Perspectiva, São Paulo: 1996.

PÉCORA, Alcir. **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo: 2010.

PIRES, Orlando. **Manual de teoria e técnica literária**. Rio de Janeiro: Ed. Presença, 1989.

PIMENTEL, Luz Aurora. **Poligrafías**. Configuraciones descriptivas: articulaciones simbólicas e ideológicas en la narrativa de ficción. Número 1, disponível em: 1996<https://doi.org/10.22201/ffyl.poligrafias.1996.1.1575>. acesso em 05/01/2024.

POSSENTI, Sírio. **Sobre o discurso**. n. 6. Uberaba: Ed. Faculdades Integradas Santo Tomás de Aquino: 1979.

SAMUEL, Roger. **Novo Manual de Teoria Literária**. Petrópolis: Vozes, 2002.

SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma Literatura nos Trópicos**. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Hicitec, 2008.

SUN, Adam; MORAES, Eliane Robert; RIBEIRO, Leo Gilson; TELLES, Lygia Fagundes; EUGÊNIA, Maria; OHNO, Massao; COELHO, Nelly Novaes; PALLOTTINI, Renata; FIALDINI, Rômulo; LOPEZ, Telê Ancona; VOGT, Carlos;

FERNANDES, Millôr; COLI, Jorge. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Publicação semestral do Instituto Moreira Salles. Nº 8. São Paulo. 1999.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. **Gilbert Durand e a Pedagogia do Imaginário**. Revista Letras de hoje, Porto Alegre, v. 44, p. 7 – 13 dez/2009.

TEIXEIRA, Ivan. **Literatura como Imaginário: Introdução ao conceito de poética cultural**. São Paulo: Difel, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **Teoria do Símbolo**. Tradução Enid Abreu Dobransky. Campinas: Papyrus, 1996.

ZAMORA, Martha. **Cartas apaixonadas de Frida Kahlo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Tradução Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Teoría Literaria**. Gredos, Madrid: 1949.