

## HILDA E O UNICÓRNIO

*Hilda Hilst and the unicorn*

**Eduardo Nunes<sup>1</sup>**

Cineasta

Quando participava de conversas sobre o filme *Unicórnio* havia uma pergunta frequente: como conheci Hilda Hilst? Como foi esse encontro? Já não lembro bem como conheci a obra da Hilda.

Naquele momento, o que vinha como resposta era uma lembrança de quando era adolescente e estudava numa escola católica de Niterói. Os livros de Hilda não eram uma sugestão do professor de literatura; na verdade, nem passavam perto das referências dele. Mas, por algum estranho motivo, me lembro de ter lido naquela época “O unicórnio”, um texto, aliás, que mal compreendi. Eu não fazia ideia de quantas pessoas estavam naquela história, onde estavam e muito menos como aquele unicórnio surgia. Mas me lembrava de uma história dentro da história que era contada pela personagem: uma menina numa escola católica que – por desejar fazer parte daquele universo – tentava compreender o Deus católico e suas leis, a Virgem Maria, ainda virgem depois do parto, o sangue e o corpo de Cristo – que estavam na hóstia da comunhão – e todos aqueles mistérios acima de tudo e de todos.

De tempos em tempos, a memória daquele texto ia e vinha, eu já nem lembrava quem o tinha escrito, mas as imagens permaneciam. Eu havia iniciado, mesmo que de um jeito ainda muito frágil e torto, uma conexão com Hilda.

Só muitos anos depois, quando já estudava cinema na Universidade Federal Fluminense, fui conhecer “oficialmente” a obra de Hilda. O que me chamou atenção nesta nova descoberta, antes dos seus livros, foi a história daquela senhora: vivia cercada de cachorros numa casa que construía para si mesma e para os amigos, distante da área urbana de Campinas. Aquelas fotos em que usava uma bata, caminhava na natureza, pareciam, para mim, uma espécie de movimento *hippie* tardio. Então, li algumas entrevistas que a Hilda deu para um jornal da época (meados dos anos 1990), e fui me deixando levar por suas opiniões sobre o mundo e sobre o que estava “fora do mundo”. Só então voltei aos livros de Hilda. Recomecei por *A obscena senhora D* e *Com os meus olhos de cão* e depois fui seguindo: terminava um e começava outro, colocava todos juntinhos numa mesma prateleira e na ordem que gostaria de seguir. Assim fui lendo toda a obra da Hilda que estava editada até então.

---

<sup>1</sup> Diretor, roteirista e dramaturgo. Graduado no Curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense. Realizou filmes como *Sudoeste* (2012), *Unicórnio* (2017) e *Cinco da Tarde* (2023). Este artigo propõe uma reflexão entre a obra de Hilda Hilst e o processo de criação do filme *Unicórnio*.



No meio dessa *febre histiana*, reencontrei “O unicórnio”, também a história contada dentro da história por aquela personagem. Nessa nova leitura, a experiência foi bem diferente, pois – de certa forma – compartilhávamos uma memória comum: e não me refiro a minha memória de uma escola católica, mas sim a da primeira leitura daquele livro. Aqueles personagens, que pareciam totalmente incompreensíveis, agora dialogavam comigo com uma intimidade inesperada.



É um lugar-comum de muitos críticos ao se referirem à obra de Hilda Hilst comentários do tipo: “um texto hermético e incompreensível, dificuldade de conexão com o leitor”. A própria Hilda levantava essas questões em suas entrevistas quando mencionava a pouca venda de seus livros. Levantava as questões para – claro – rebatê-las: “tento ser a mais sincera possível, me coloco ali”. Talvez este seja o ponto: em um romance de leitura “mais fácil” a conexão é rápida, imediata. Mas, na obra de Hilda, como ela se dá? Por onde ela atinge?

Intuitivamente, “enquanto consumidor cultural”, acabo me aproximando de obras de arte de lenta digestão. Um dos cineastas que mais admiro, e que foi muito influente em meu trabalho, é o russo Andrei Tarkovski. Um realizador que tem uma fama semelhante à da nossa Hilda no que diz respeito à narrativa supostamente hermética de seus filmes. Eu cheguei aos filmes de Tarkovski pelas beiradas, na leitura do lindo *Esculpir o tempo*; e fui assistindo, um a um, os filmes que ele comentava no livro. Assim ia – de certa forma – compartilhando, na relação livro-filme, uma vivência íntima com o autor-cineasta. Por este caminho, nunca chegou para mim a mencionada qualidade hermética dos filmes de Tarkovski.



Seria estranho levantar a questão da utilidade da obra de arte, justo a arte que sempre demonstra não ter uma função utilitária. Talvez por também estar no papel de artista, a minha crença na arte sempre foi a de que ela é capaz de uma comunicação que somente se dá por este meio específico, um meio inacessível em nosso cotidiano e que, no entanto, acontece na arte. Quando escutamos uma música clássica – um Mozart, por exemplo – cuja única forma de se comunicar conosco é através do som, nos deixamos afetar por aquela melodia. Antes da compreensão racional, vem a percepção musical: podemos ser totalmente ignorantes em composição musical ou do significado histórico daquela obra e mesmo assim sermos levados por sua sugestão emotiva. Pois a forma como esta música se comunica é por meio de uma sensação artística que antecede um entendimento racional.

Aqui reside a qualidade artística: a comunicação a partir dos sons de uma música, das cores de uma pintura, das palavras de um texto, das imagens e sons de um filme. Apenas a partir disso; independentemente de uma prévia compreensão racional da obra em si. O que chamaríamos de hermético nos livros de Hilda ou nos filmes de Tarkovski é justamente uma comunicação direta por meio das propriedades únicas da arte. Os mecanismos utilizados por Hilda em sua obra passam por uma espécie de compartilhamento comum de experiências e percepções entre a autora e os leitores. É por meio da poesia presente em toda a sua obra, mesmo na prosa, que esta comunicação se dá. O ordinário, o comum, o prosaico estão sob um olhar transformador, estão sob uma perspectiva que – paradoxalmente – é nova por ser anciã e pertencente a uma memória remota, comum a todos nós.



Antes de seguirmos com Hilda, voltemos ao cineasta russo. Em seu livro *Esculpir o tempo*, Andrei Tarkovski mostrava-se preocupado com que seus filmes chegassem a um público mais amplo e desejava ser compreendido pelos espectadores (a mesma preocupação que Hilda demonstrou em várias de suas entrevistas). Apesar – assim como Hilda – de estar convicto de suas escolhas artísticas e de que elas, de alguma forma, conseguiriam uma comunicação plena, ele sabia que havia barreiras impostas e que estas barreiras precisavam ser rompidas.

Tarkovski cita a carta de uma espectadora que escreveu sobre o seu filme *O espelho*. Segue trecho do livro *Esculpir o tempo* (1990):

Sr. Tarkovski,

Obrigada por *O espelho*. Tive uma infância exatamente assim... Mas você... como pôde saber disso?

Havia o mesmo vento, e a mesma tempestade... “Galka, ponha o gato para fora”, gritava a minha avó... O quarto estava escuro... E a lamparina a querosene também se apagou, e o sentimento da volta da minha mãe enchia-me a alma... E com que beleza você mostra o despertar da consciência de uma criança, dos seus pensamentos! E, meu Deus, como é verdadeiro... nós de fato não conhecemos o rosto das nossas mães. E como é simples. Você sabe, no escuro daquele cinema, olhando para aquele pedaço de tela iluminado pelo seu talento, senti pela primeira vez na vida que não estava sozinha (p. 5).

Certamente Hilda viveu experiências semelhantes no contato com seus leitores; o que nos faz acreditar nesta singular capacidade de comunicação da arte. A literatura de Hilda expressa o específico de Hilda, o que lhe é próprio, único em si. Por ser único, próprio, atinge com mais verdade o também “único” e “próprio” de cada leitora e leitor. É o falar da sua própria aldeia para falar com verdade sobre o mundo.

Tratando-se de uma literatura tão especial, vem a questão que surgiu quando eu preparava o filme *Unicórnio*: como conseguir um equivalente cinematográfico desta literatura? Se entendermos que o específico da literatura é tão distinto do específico do cinema, como se dá esta adaptação – ou transposição – de um meio ao outro?

Depois que realizei meu primeiro filme de longa-metragem, *Sudoeste*, com roteiro original em parceria com o querido amigo Guilherme Sarmiento, o projeto seguinte era a adaptação do romance *A morte feliz*, de Albert Camus. O produtor do projeto, Patrick Leblanc, havia comprado os direitos com a Editora Gallimard e, durante três anos, tentamos os recursos para o filme. Mas se tratava de uma produção muito dispendiosa, envolvendo quatro países (Brasil, Argentina, Chile e França), e o projeto não se concretizou. Nesta época estava relendo Hilda Hilst, e veio a ideia de – finalmente – levar adiante esta relação que mantinha por tanto tempo com a escritora. Procurei primeiro por “O unicórnio”, e mesmo fascinado pelas ideias do texto, não consegui ver o filme ali. Cheguei então a “Matamoros (da fantasia)” e durante a sua leitura o filme foi surgindo em forma de imagens, sons e até cheiros. Eu via aquelas duas mulheres caminhando numa paisagem vazia e a tensão crescente entre elas. Uma tensão emoldurada por uma natureza que é, ao

mesmo tempo, o lugar onde se vive e a representação da imagem de um Deus que julga todos.



Para entender o contexto de “Matamoros”, comecei a ler diversas entrevistas de Hilda e alguns relatos biográficos. Tentava fazer parte daquele universo porque percebi que a coerência artística da obra fazia com que a vida da escritora estivesse presente – de um jeito muito íntimo – em todos os seus textos. Ela se dirigia aos leitores buscando uma cumplicidade, falando ao pé de seu ouvido para contar-lhes seus segredos. Compreendi que, para adaptar uma obra de Hilda, eu teria que compartilhar daquele universo, ser seu cúmplice.

A estrutura narrativa do filme *Unicórnio* já não se bastava em “Matamoros”, tinha que reproduzir esta cumplicidade, este convite para fazer parte de um outro mundo, do mundo de Hilda. A história que contava no filme precisava ser contada também por Hilda ou por uma personagem que assumisse este papel; mas havia a questão: contada por quem? E quem seria este ouvinte/espectador para quem seria contada a história?

Neste momento surgiu a ideia de a narrativa do filme estar estruturada numa história que era contada da Hilda para o leitor, do realizador para a plateia, da filha para o pai.

Em uma de suas últimas entrevistas, Hilda foi perguntada sobre a importância de seu pai em sua obra, e ela respondeu: “Tudo que escrevi foi para ele”. Quando entendi a importância da figura paterna na vida de Hilda, tentei imaginar os diálogos de *Unicórnio* como uma longa conversa com seu pai, conversas sobre os assuntos que sempre importaram à escritora: a existência de um Deus; a percepção do mundo através dos sentidos; a descoberta e a vivência plena da sexualidade; a relação com a natureza, e – claro – a busca da presença desta figura paterna, um pai que pudesse ser cúmplice de todas estas questões. Em “O unicórnio”, lemos:

O pai é um esquizofrênico, a mãe, uma possessiva gorda, o pai é louco, o pai é louco. Você sabe que meu pai também era louco? Ah é? Eles fingiam que não sabiam que o pai deles era louco, eles faziam a família perfeita, e era tão triste ver aquelas quatro pessoas numa mesma casa e sempre posando como se fossem tirar fotografias. Quando eu disse para os dois irmãos que o pai deles era louco, os olhinhos ficaram ferozes a princípio, depois encheram-se de

lágrimas e eu me desculpei várias vezes, falei do meu pai, o meu pai, vocês podem crer, era muito mais louco, muito mais, lógico, lógico. (2018, p.78-79)



A ausência do pai na vida da escritora fez com que ele se tornasse uma presença muito forte. O vácuo deixado por esta pessoa que era inacessível e, depois, idealizada faz surgir uma figura paterna quase divina. Mas um divino no estilo Hilda: um Deus atormentado, cheio de dúvidas e desacreditado em sua própria existência. As seguidas leituras que fiz de “O unicórnio” me faziam entender este texto como uma espécie de “acerto de contas”, uma prosa poética que disfarçava um longo diálogo em que se pretende compreender o mundo através das confissões de seu criador, um criador que se diverte com suas próprias criações:

Escute, por que será que associam a bondade com Deus? Os teólogos já escreveram muito sobre isso. Deus é o bem e a bondade. É, mas não dá certo, quando falam de Deus e do bem e que todo bem vem de Deus, mas o mal não vem porque... é sempre uma grande cagada metafísica. Então você acredita que Deus é o mal? E o sol, o mar, o verde, as estrelinhas? Olha, é assim: os homens não colocam as cobaias em caixas limpas, transparentes, cheias de comidinhas e brinquedinhos? A um sinal as cobais tocam os brinquedinhos, as luzinhas se acendem e as cobais comem as comidinhas. É, isso é. Mas não é só isso. Não. Os homens injetam todas as doenças do mundo nas cobaias. Para salvar o homem. Então, minha velha, Deus também faz assim conosco, só que as cobaias somos nós e existimos e estamos aqui para salvar esse Deus que nos faz de cobaia. (2018, p.83)

Mas em “O unicórnio” a ideia de Deus também está ligada ao entendimento da Natureza como um mundo de contato com o sensorial, com o entendimento da própria intimidade por meio das sensações. A Natureza é a ponte entre Deus e as suas criações. A percepção do mundo é o diálogo com Deus. Em “Matamoros”, o aprendizado da personagem central se dá por esse contato com a Natureza, por meio do sensorial: “desde sempre tudo toquei, só assim é que conheço o que vejo, tocava os morangos antes do vermelho, tocava-os depois gordo-escorridos, tocava-os com a língua também, mexia tudo muito” (2018, p.291).

Por diversas pontes entre “O unicórnio” e “Matamoros” criei o roteiro do filme, em que um texto complementava o outro, um observava o outro, num diálogo entre o contar a história e a história contada.

Nessa escolha, a estrutura narrativa do filme foi montada. Ainda assim, existia a problemática da adaptação de uma obra literária para o cinema.

De uma forma geral, há o entendimento de que o cinema é reducionista nas capacidades lúdicas quando comparado com a literatura, pois a qualidade lúdica seria própria da natureza sugestiva da literatura. A literatura trabalha com a ideia de imagem e não com a imagem em si, como o cinema ou a fotografia. Quando escrevemos “uma pequena casa de madeira no alto de uma colina verde” surge, em cada leitor, uma diferente casa de madeira numa colina verde. Cada leitor cria a sua própria imagem e ela sempre será perfeita, porque será a sua casa de madeira numa colina verde criada por meio de sua própria ideia dessa imagem, uma imagem que se forma a partir de toda uma bagagem das suas memórias em relação à situação sugerida. O cinema, por sua vez, reduz os milhares de possibilidades a uma única imagem. Escolhemos uma única casa de madeira numa colina verde, damos a ela um corpo, uma cor, uma textura e, assim, retiramos toda a capacidade de sugestão que a frase proporciona.



Estaria então o cinema condenado a ser uma “arte menor” em relação à literatura por perder a capacidade de sugestão que a última proporciona? Mas esta mesma questão não poderia surgir no confronto entre a sensação provocada pela leitura do texto criado e a sensação da “vida vivida”? A vida sugerida na literatura não seria sempre um simulacro da própria vida? No trecho abaixo, Hilda expõe a problemática entre o dizer e o sentir. Entre as palavras e as sensações. Os limites de uma obra de arte quando confrontada com a própria vida, que – em si – é sempre mais rica.

SÃO SEIS HORAS DA MANHÃ, NÃO HÁ NINGUÉM NA PRAIA. E dentro desta frase há uma infinidade de sensações, há uma embriaguez, há uma grande felicidade de estar aqui e existir, mas ao mesmo tempo que essa alegria me invade, há uma grande tristeza em saber que qualquer gesto, qualquer palavra, não será suficiente para te fazer partilhar dessa minha embriaguez, dessa alegria, dessa tristeza. SÃO SEIS HORAS DA MANHÃ, NÃO HÁ NINGUÉM NA PRAIA mas não é só isso, há um verde margeando as dunas de areia, há uma ilha em minha frente, mas dizer isso não basta, dentro de mim é que as coisas tomam corpo, é assim como se eu as engolissem, como se a vida entrasse de repente pela minha boca, pela minha garganta e distendesse meus pulmões a tal ponto que se tornasse impossível respirar.

O que eu estou descrevendo pode resultar para o outro assim: são seis horas da manhã, você está na praia, sozinha e simplesmente com falta de ar. SÃO SEIS HORAS DA MANHÃ, NÃO HÁ NINGUÉM NA PRAIA, estou parada e cada segundo é muito importante. Por quê? Porque a vida está dentro de mim, porque eu estou consciente de estar viva e muito mais, mas eu só posso te dizer: olha, olha para mim, eu estou viva (2018, p. 102).

A beleza do texto da Hilda é que, ao evidenciar os limites da linguagem em transpor a sensação que a frase poderia provocar, ela transcende isso. Faz do entendimento do problema a sua autoreflexão, e da autoreflexão a transcendência. A arte afirma-se quando abandonamos a leitura lógica e racional do entendimento de combinação de letras em palavras, de palavras em frases, e vamos para a sensação que a imagem invocada nos proporciona. A própria Hilda aponta aqui uma possível solução para a problemática da adaptação literária para o cinema. As imagens de um filme não precisam ser necessariamente reducionistas, ou sempre explicitar o que é sugerido pela literatura; pode-se criar um novo universo artístico, em que as imagens passam de sua “função explicitatória” para um novo poder de sugestão provocado por uma determinada narrativa cinematográfica. O cinema é capaz deste poder de sugestão, e o faz por meio da escolha de uma narrativa poética.

Podemos entender que a narrativa clássica do cinema tem como base a relação causa-efeito: o personagem olha para fora do quadro, cortamos para o que ele vê, voltamos para o personagem sorrindo, é a sua reação ao que ele vê. Esta é a base da criação do cinema clássico narrativo e que predomina no *mainstream* até hoje. Mas é apenas uma das infinitas possibilidades de se trabalhar imagem e som narrativamente. Uma análise rápida da narrativa poética do aqui citado cineasta russo Andrei Tarkovski já demonstra que o simples tempo de duração de uma imagem (por exemplo, alterar de um tempo rápido para um mais longo) desloca a narrativa da função prática (de causa-efeito) para a função poética da contemplação. O cinema tem, em sua natureza, em sua essência, a possibilidade da transcendência. A possibilidade de criar entre o espectador e o realizador uma relação íntima, de cumplicidade, que faz do tempo de duração de um filme uma experiência sensorial única, possível apenas através do cinema.



Ao “adaptar” a obra de Hilda para o cinema me encantava esta possibilidade: não a de criar uma obra que reproduzisse em outro meio (o cinema) o que estava em seus livros (na literatura), mas sim a de transpor a minha impressão deste texto por meio das imagens que surgiam

na leitura e que encontrariam no cinema a sua base narrativa. As ideias que estavam no livro já encontravam a sua expressão ideal no próprio livro. Simplesmente adaptar essas ideias para uma outra narrativa só as tornariam um simulacro do original, uma cópia fraca de uma obra já existente. Era necessário reproduzir a leitura que eu tinha desta obra, a forma como ela me atingia e como eu manifestaria estas sensações provocadas pela leitura. Sabia que, apenas assim, estaria sendo honesto comigo e com a Hilda, além de dar ao cinema esta capacidade de contemplação, tão necessária à criação de uma obra.

No processo de criação, a cada trecho lido eu fazia anotações das imagens e dos sons que surgiam. Como a escritura de “Matamoros (da Fantasia)” segue o fluxo do pensamento narrativo da personagem, por vezes uma pequena frase fazia surgir mais de um minuto de filme, outras vezes parágrafos inteiros eram omitidos, pois pareceriam redundantes na nova narrativa que se formava. A “adaptação”, portanto, não seguia o processo natural de transposição de uma literatura para o cinema, mas sim a da transposição de um fluxo de pensamento pessoal que surgia na medida em que a leitura era realizada. Cito, como exemplo, um trecho do filme em que foi realizada a transposição de um trecho de “Matamoros”. Ali, a personagem da filha, desconfiada da relação da mãe com “seu homem”, parece escutar a canção da mãe nos lábios de outro.



mãe, vou subir a colina para vê-lo  
há de alegrar-se, vamos sim  
digo que vou sozinha, tu retornas à casa  
Subindo aquele atalho olhei-a depois de alguns passos,  
olhava-me também, então adeus gritou-me, muito clara a voz  
de fingimento, fingida Haiága. (2018, p.301)

As três primeiras frases são um diálogo entre a filha e a mãe, em que a filha diz que vai subir a colina para ver o homem, que quer ir só e para que a mãe não suba com ela. Na frase seguinte, entendemos que a filha começa a subir pelo atalho e, ao afastar-se para o alto do morro, observa a mãe à distância. A voz da mãe, ao dizer “adeus”, desperta na menina o sentimento de repulsa ao que seria “a voz de fingimento”. No filme, a menina observa a mãe mergulhar a cabeça em um tanque de água. Ao levantar a cabeça, a mãe parece sentir prazer neste gesto, e é essa visão que faz despertar na filha a repulsa pela mãe. Depois de encarar a mãe, ela corre colina acima. No livro, a narrativa de “Matamoros (da fantasia)” é toda construída na voz da filha, e a questão da mãe ter ou não uma relação com o “homem das cabras” passa exclusivamente pelo julgamento da filha. Neste ponto, ela está certa da “voz de fingimento”

da mãe, que já foi julgada e condenada pela filha. Minha opção no filme era a de preencher com silêncios as – ainda possíveis – dúvidas de julgamento, preencher com olhares trocados, perscrutadores, em busca das mínimas informações contidas nos gestos de cada uma. O meu entendimento do livro era o de que, mesmo que a narrativa da filha (que é a do livro), houvesse condenado a mãe, como leitor eu sabia que este era apenas um dos pontos de vista, e que era um ponto de vista propositalmente parcial, sem atenuantes. Os pensamentos da filha sobre a mãe, que na literatura de Hilda formam a base do julgamento, no filme foram reduzidos ao mínimo, para dar espaço às dúvidas e a um julgamento da situação não pelo narrador, mas pelo espectador.



Apesar de acompanharmos detalhadamente o fluxo de raciocínio da personagem, no texto de Hilda esses pensamentos da filha não seguem uma lógica clara, eles vão da certeza absoluta até uma incredulidade na capacidade da mãe de consumir seus atos; a dúvida existe no confronto interno do fluxo de ideias da filha. No filme, a opção foi a de manter a dúvida dos pensamentos (por meio da voz em *off* da menina) e dar às imagens elementos insuficientes para um julgamento completo, pois estas imagens, enquanto imagens, representam uma verdade inquestionável, já que elas existem e são entendidas como fato acontecido. Na citação trecho abaixo, seguinte ao trecho anterior, Hilda sai do fluxo de pensamentos da filha para a descrição de uma ação física: ela escuta a canção que seria da mãe, mas ela vem de um outro lado. Portanto, não poderia ser a mãe a cantar. Esta ação independe de um julgamento da filha, a ação acontece e – dentro do raciocínio desenvolvido pela menina – é decisiva para comprovar a culpa da mãe.



meu peito magro cada vez mais afundava, que subida, que caminho de cabras, ponta de pedra no mais curvo do pé, parei para respirar, para afagar o machucado, e fui ouvindo como se viesse dos altos a canção de lamentos de

Haiága quando se pôs nos claros da janela, a canção sem palavras, mas então, Senhora dos Angustiados, não era a minha mãe que cantava, pois ainda podia vê-la pingo de tinta amarela nos longes, e quem é? (2018, p.301)

A primeira frase desse trecho - *meu peito magro cada vez mais afundava* - evidencia a baixa autoestima da personagem, que está presente em toda a narrativa. No filme, tal ideia encontra representação na postura da atriz; e o mesmo acontece com as ações descritas no trecho *ponta de pedra no mais curvo do pé, parei para respirar, para afagar o machucado*. As imagens seguintes dessa cena do filme mostram os dois pontos de vista da menina: a casa com a mãe à distância, como um *pingo de tinta amarela nos longes*, e o lugar desconhecido de onde - ela acredita - vem a voz da canção. Para fechar a transposição desse trecho do livro, há o uso da edição de som: a música parece surgir dos ruídos da natureza, é trabalhada para criar a incerteza do lugar de origem da canção.



No filme, o maior desafio era encontrar este equilíbrio da cumplicidade entre o espectador e a personagem da filha, que - no livro - compartilha com o leitor a sua indignação e o ódio crescente com as atitudes da mãe. Quando, no filme, optamos por uma narrativa paralela no que chamamos de “espaço branco”, em que acompanhamos o diálogo da filha com o pai, encontramos uma forma de aproximar o espectador dessa posição de cúmplice que, mesmo não aceitando as ações da filha, compreende o que as move. As imagens buscam encontrar a verdade nessa espécie de “registro neutro”, observacional, sem julgamentos. A poesia, como lugar de observação, era a opção para estas imagens.

Talvez com a realização de *Unicórnio* eu tenha encerrado um longo ciclo que se iniciou na adolescência, naquele primeiro contato com a obra de Hilda. Acredito que esta seja a grande força de sua obra, de sua poética narrativa: a de criar fortes elos com seu leitor, de torná-lo cúmplice de um olhar para o mundo.



## REFERÊNCIAS

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

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2. ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990.

*\* Todas as imagens inseridas ao longo deste texto são frames do filme Unicórnio (2018).*

### **Contato do autor:**

**Autor:** Eduardo Nunes

**E-mail:** ed.nunes@terra.com.br

Manuscrito aprovado para publicação em: 15/03/2024