

A Metáfora do Corpo Em Hilda Hilst e Frida Kahlo

Body Metaphor in Hilda Hilst and Frida Kahlo

Carlos Magno da Mata¹

Instituto Federal do Tocantins

Carlos Roberto Ludwig²

Universidade Federal do Tocantins

Resumo: Este artigo busca demonstrar o resultado dos estudos comparatistas feitos, tendo como foco, na arte visual, Frida Kahlo e, na escrita, Hilda Hilst, analisando as inter-relações entre erotismo, corpo, pintura e poesia. Também se ressalta o uso do corpo como metáfora, proposto por ambas as artistas, como forma de expressar seus sentimentos, anseios e conflitos vividos, fazendo com que essas obras tomem um rótulo de impactante para os leitores. Outro ponto de apreço que as artistas Frida Kahlo e Hilda Hilst expõem é exatamente a diferença que elas possuíam em relação às outras mulheres de sua época, pois estavam à frente de sua geração. Elas expressavam, de maneira clara e objetiva em suas obras, a realidade em que viviam, de um modo erótico, para chamar a atenção dos leitores.

Palavras-chave: Erotismo; Corpo; Metáfora; Poesia; Pintura.

Abstract: This article seeks to demonstrate the results of comparative studies made focusing on visual art by Frida Kahlo and in writing by Hilda Hilst, analyzing the interrelationships between eroticism, body, painting and poetry. It also highlights the use of the body as a metaphor; proposed by both artists as a way to express their feelings, anxieties and conflicts experienced, making these works impactful to readers. Another point of consideration that the artists Frida Kahlo and Hilda Hilst expose is the difference that they had from other women of their time, as they were ahead of their generation. They expressed the reality in which they lived in an erotic way in their works in order to draw reader's attention.

Key-words: Eroticism; Body; Metaphor; Poetry; Painting.

Submetido em 27 de maio de 2016.

Aprovado em 11 de agosto de 2016.

¹ Aluno do mestrado em Letras da Universidade Federal do Tocantins, Especialista em Docência Universitária e Graduado em Letras Português/Espanhol – UniEVANGÉLICA. Docente do IFTO, Câmpus de Porto Nacional. E-mail: magnomata@hotmail.com

² Professor do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Tocantins. Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: carlosletras@mail.uft.edu.br

1. Hilda Hilst: As Palavras do Corpo

Hilda Hilst nasceu na cidade de Jaú, interior do Estado de São Paulo, no dia 21 de abril de 1930, filha única do fazendeiro, jornalista, poeta e ensaísta Apolônio de Almeida Prado Hilst e de Bedecilda Vaz Cardoso.

Em 1937, foi para o colégio interno e estudou por oito anos. No ano de 1945 matricula-se no curso clássico da Escola Mackenzie. Inicia, então, seus estudos de Direito na Faculdade do Lago de São Francisco, em 1948. A partir daí, levaria uma vida boêmia que se prolongou até 1963.

No ano de 1949, é escolhida para saudar, entre os alunos de Direito, a escritora Lygia Fagundes Telles, que por diversos anos manteve relação pessoal e intelectual, tanto que a autora chegou a contribuir para alguns textos da Hilda Hilst, sendo frequentadora assídua da Casa do Sol. Na ocasião Hilst prestou uma homenagem a Telles no lançamento de seu livro de contos *O Cacto Vermelho*. Nos dois anos seguintes, Hilda lança seus primeiros livros: *Pressagio* (1950) e *Balada de Alzira* (1951). Conclui o curso de direito em 1952. Três anos depois publica *Balada do festival* e, em 1959, publica o livro de poema *Roteiro do Silêncio e Tovas de Muito Amor Para Um Amado Senhor*.

A escritora alcançou o reconhecimento do público alguns anos depois. É agraciada com o prêmio *Pen Club* de São Paulo pelo livro *Sete cantos do poeta para o anjo*, em 1962. Entre outras teses, defende a necessidade do isolamento do mundo para tornar possível o conhecimento do ser humano sendo assim, permaneceu por quarenta anos vivendo na “casa do sol”, que foi feita no sítio de seu pai e longe das agitações da cidade. E sua obra é uma evidência de que isso é possível.

Certamente a poesia de Hilst se destaca entre uma das mais significativas da lírica brasileira contemporânea, lamentavelmente pouco lida e estudada nos cursos superiores. De nomes bastante sugestivos, essas obras apontam para uma inovação de linguagem, estrutura exótica da sintaxe, que atestam um tratamento incomum da palavra em Hilda Hilst, assim como acontece nas imagens retratadas por Frida Kahlo. Além disso, através dessas leituras, percebemos a utilização da cor de forma singular em sua poesia e a marcante presença do eu-lírico.

Hilda escreveu obras, perpassando por gêneros textuais variados, contemplando o lírico, o épico e o dramático, porém, é no gênero lírico que Hilda tem maior

expressão, pois até mesmo em suas peças teatrais e obras ficcionais encontramos marcas deste lirismo explícito de Hilda. Outra característica marcante da escritora segundo Moura (2006, p. 376) “é a sua capacidade em contrapor textos da tradição clássica literária com recriações modernas, além de experimentações vocabulares”.

2. Frida Kahlo: A Insustentável Leveza do Corpo

Quanto à pintura de Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón, considerada a mais importante pintora mexicana e extremamente contemporânea, nasceu no dia 06 de julho de 1907 em Coyoacán e viveu 47 anos de muita dor, mutilações e desilusões com a sua existência, a própria artista diz: “quase fui assassinada pela vida”.

Em 1942, não satisfeita com a atual situação política da época Frida Kahlo ingressa-se no partido comunista quando a situação política do mundo estava a tornar-se cada vez mais explosiva.

Nesse período, Frida começou a escrever um diário, uma das chaves mais importantes para entender os seus sentimentos e pensamentos. Não só registrou cronologicamente as suas experiências desde os anos 40 até ao fim da sua vida, como também voltou aos tempos de infância e de juventude. Focou temas como a sexualidade e a fertilidade, a magia e o esoterismo, e o seu sofrimento físico e psíquico. Também captou os seus temperamentos em desenhos a aquarela e a gauche, que Hayden Herrera considerou os mais verdadeiramente surrealistas, não obstante serem os menos conhecidos da artista.

Em 21 de agosto de 1921, Frida Kahlo casou-se com Diego Rivera, mais velho que ela 20 anos. A influência ideológica que ele exerceu sobre ela reflete no quadro “Frida Kahlo e Diego Rivera” como também, no envolvimento de Frida Kahlo no círculo de artistas e intelectuais mexicanos que procuravam uma arte mexicana independente.

Tal era a reputação de Frida Kahlo na segunda metade dos anos 40, que a sua obra figurava na maioria de exposições de grupo levadas a cabo no México. No final dos anos 30 e princípios dos anos 40, a sua obra adquiriu maiores dimensões. Este progresso foi favorecido pelo fato de, tendo ficado conhecida por um maior número de pessoas através das exposições cada vez mais quadros seus serem objetos de encomendas pagas.

Em 1942, o antigo Liceu de Escultura, sob administração do ministério da educação pública, tornou-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 ensinarem, contando-se entre eles, a partir de 1943, Frida Kahlo. Ela ministrava doze aulas por semana a uma turma de pintura.

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.

Os métodos de ensino pouco ortodoxos de Frida Kahlo surpreenderam muitos dos seus alunos. Ela insistiu para que todos usassem a forma íntima de pensamento português, logo desde o princípio, e deu grande ênfase às relações de camaradagem. Não protegia os alunos, mas sim os encorajava a um autoprogresso e a autocrítica. Procurou ensinar-lhes alguns princípios técnicos e a necessária autodisciplina e comentava os trabalhos deles sem nunca se intrometer diretamente no processo criativo.

Frida Kahlo também negociou algumas encomendas para vários alunos que estavam a estudar 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 servia apenas *pulque*, uma bebida muito popular.

Kahlo também ajudou a procurar locais para exposições dos quadros de seus alunos. Do grande grupo inicial que iam a Coyoacán às aulas, apenas quatro lhe permaneceram fieis: 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.

Segundo Kettenmann (1994, p. 68) “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”.

Assim, com este projeto pretende-se analisar grande parte das pinturas de Frida Kahlo, porém, dando maior destaque às pinturas “Eu sou um pobre veado”, “O filho que não pude ter ou O meu nascimento” e “As duas Fridas”, quando representa

respectivamente, o desapontamento que se seguiu a operação à coluna em Nova Iorque, em 1946, e que ela com otimismo esperava que lhe curasse as dores, de volta ao México e continuou a ter tanto dores físicas, como depressões; Pintura que demonstra a visão que tinha do seu próprio nascimento e aponta, contudo, o aborto que sofrera pouco tempo antes; e uma obra de arte com seu auto-retrato, mas com duas personalidades diferentes. Neste quadro, ela trata as emoções envolvidas na separação e na crise matrimonial. A parte de si que era amada e respeitada por Diego Rivera é a Frida Mexicana com roupas tehuana, enquanto a outra Frida tem um vestido mais europeu. Os corações das mulheres estão expostos e ligados um ao outro apenas por uma artéria. A parte rejeitada europeia de Frida Kahlo corre o perigo de se esvaír em sangue até à morte.

As ideias a respeito do corpo são fundamentais para que se compreenda como as mulheres conceitualizam sua situação na sociedade, conforme pontua Elaine Showalter (1994, p. 33), “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. Essa diferença tem sido usada como um pretexto para justificar o poder total de um sexo sobre o outro.”

Sendo assim, a expectativa com esse projeto é poder abrir mais um canal de discussão da poesia hilstiana e da pintura de Frida, propondo uma análise comparativa, com estes nomes relevantes para os estudos de literatura na atualidade.

3. A Fusão da Poesia e da Arte Visual

3.1 Frida Kahlo: O Corpo como Metáfora

Frida Kahlo era diferente das outras mulheres de sua época, pois estava à frente de sua geração. Ela expressava, de maneira clara e objetiva em suas obras, a realidade em que vivia de um modo erótico, para chamar a atenção dos leitores.

Tendo como ponto de partida para análise, a questão da gestação obra de arte, segundo Daniel Bergez:

a obra é uma aventura de um destino espiritual que se realiza no próprio movimento de sua produção, e a arte é um conjunto dos padrões de comportamento, das crenças, instituições e outros valores espirituais e materiais transmitidos coletivamente e característicos de uma sociedade.(BERGEZ 1997, p. 101)

Esses valores e padrões de comportamento característicos de uma sociedade foram que trouxeram a primeira imagem relacionada ao corpo que envergonhava muito Frida Kahlo: “A Frida perna de pau”. Uma vida que, datada do início do século, foi perpassada pelo sofrimento físico, a paralisia infantil na tenra infância deixa-lhe como seqüela um rude golpe estético com esse rótulo.

A partir de então, Frida trava um trabalho contínuo de recomposição de sua imagem, uma luta pela reestruturação interna o que talvez justificaria sua obsessão por auto-retratos. Diz a artista: "Não estou doente. Estou partida. Mas me sinto feliz por continuar viva enquanto puder pintar" (KETTERNMANN,1996, p. 80).

Sob o prisma do erotismo, verifica-se que Frida Kahlo expressa e usa o erótico como recurso para verbalizar o enigma da dor que a imagem de seu corpo transmite. Para Lucia Castello Branco (2004, p. 10) o erotismo é “a linguagem enigmática de Eros, uma trajetória oposta ao desejo e ao impulso erótico que percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos”. Frida usa dessa tênue fugacidade para exprimir o caos e os conflitos vividos, pois desde criança, essa foi a única forma de expor o que sentia já, que esteve isolada numa cama sem possibilidade de andar devido a paralisia infantil que sofreu. Para Rachel Sztainberg:

ressalta-se em sua obra o inusitado da representação do corpo como fruto de uma percepção feminina que nada tem em comum com os nus idealizados dos pintores masculinos. Suas representações do corpo e da sexualidade feminina, desafiando os tabus da época, irrompem numa nova versão (SZTAINBERG, 2001, p.03)

Usando as palavras da artista, "Eu vou mal e irei pior ainda, mas aprendo pouco a pouco a ser só, e isso já é alguma coisa, uma vantagem, um pequeno triunfo". Com essas palavras compreende-se segundo Platão que é viver num corpo que é um sepulcro que nos aprisiona do mesmo modo como a concha aprisiona a ostra. Na tela "eu sou um pobre veadinho ferido”, Frida representa esse cárcere na imagem desse corpo violentamente atacado que contrasta com o olhar fixo e impenetrável, exprimindo a força da vontade que a fazia suportar seu martírio. (Anexo tela 1).

Para Rachel Sztainberg, (2001, p.04) “essa relação eu-corpo forja um encontro inaugural entre o eu e o espaço corporal, daí emana tanto a possibilidade de prazer quanto de sofrimento, e é a própria Frida quem vai modulando a relação do eu com a realidade. Uma relação naturalmente conflituosa e ambivalente que, por conta dessa qualidade, dota de uma potencialidade persecutória a estranheza vivida nesse embate

mortífero. A iminência permanente da destruição do eu e do corpo, agenciada, seja por um, seja por outro, situa a castração e revela-nos as possibilidades e impossibilidades do ponto limite no seu próprio corpo”.

Mesmo quando Frida se pinta sem esperança seu desalento é representado ao vivo e a cores. Ou ainda dividida como no auto-retrato em que figura na tela a imagem do corpo enfraquecido, violado e nu, refletindo a dualidade do seu ser, o duelo titânico que se travava em seu interior.

Para o surrealista Breton (SZTAINBERG apud BRETON, 2001 p. 06) “falar dessa força vital desse duelo derramado em obra de arte, acrescento que também não existe outra (pintura) mais exclusivamente feminina, no sentido de que, por ser a mais tentadora, ela prazerosamente consente em se fazer alternadamente a mais pura e a mais perniciosa... A arte de Frida é um laço de fita em torno de uma bomba”.

Para contextualizar essa fala de André Bretón, tomemos como exemplo a fala de Theodor W. Adorno (2008, p. 136), “o sonho age, certamente do mesmo modo, mas o mundo das coisas aparece nele de forma mais velada, sem se apresentar tanto como realidade – o que ocorre em maior grau no surrealismo, onde a arte abala a própria arte.”

Frida Kahlo em suas próprias palavras fala referindo à vida “... quase assassinada por ela”, forjou na própria carne dilacerada seu estilo de ser, sua transcendência, e talvez seja um dos modelos exemplares de que o desamparo pode, mesmo como fonte permanente de angústia, ganhar uma feição criativa, tornando a obra de arte explosiva, transformando o que é real em sonho e vice-versa.

Outra pintura que sugere a imagem do corpo de forma velada e desvelada é a obra intitulada *As Duas Fridas*, de 1939, que mostra a anatomia do coração. O objetivo dessa tela é apresentar as duas personalidades que se (con)fundiam em Frida quando da crise conjugal que resultou na separação de Diego Rivera. O trauma causado pela separação gerou uma pintura com um toque anatômico: uma personalidade é a Frida mexicana e a outra é uma Frida distante, europeia.

Também as duas personalidades retratadas na pintura demonstram uma crise de identidade que a artista viveu devido aos conflitos existenciais impostos pelas mutilações e sofrimentos sentimentais. Sugere-se uma Frida cosmopolita (que viveu em New York) oposto a Frida Kahlo local (de volta à terra de suas cores e dores).

Os corações em sofrimento estão unidos por veias braquiocefálicas direitas de ambos os corações. Tais veias estão tão unidas quanto unidas estão as mãos das Fridas.

A Frida europeia mostra seu coração dilacerado, aberto, com as válvulas, músculos papilares e cordas tendíneas à mostra. A sua veia direita está presa por uma tesoura sob controle da mão direita, dando a entender que a qualquer momento a Frida abandonada se deixará esvair em sangue até à morte. Mesmo estando as duas Fridas cobertas por vestidos de tehuana e europeu, ambas demonstram um colo e busto completamente exposto devido aos corações que estão em evidencia na pintura. (Anexo tela 2).

Diante da abertura teórica instaurada pelas abordagens contemporâneas, os estudos comparatistas que separam ambas são tênues, pois o erotismo presente como forma de expressão na ficção de Hilda Hilst e da realidade, em Frida Kahlo, propagou os *desejos* e os *sofrimentos* como temas centrais de suas obras.

Quando se diz que a literatura imagina, diz-se que ela produz imagens, manifestações sensíveis das ideias, das coisas, visibilidade mental, é o que ocorre na pintura de Frida Kahlo, pois assim afirma a autora: “Disseram que a minha pintura era surrealista, mas eu não pinto sonhos, pinto a minha própria realidade”, Kahlo (2004, p. 45) se referindo às frustrações e impossibilidades do corpo, fazendo articulações das suas obras, mostrando sua vida ao público, sem nenhum pudor.

Esses valores e padrões de comportamento característicos de uma sociedade foram que trouxeram a primeira imagem relacionada ao corpo que envergonhava muito Frida Kahlo: “A Frida perna de pau”. Uma vida que, datada do início do século, foi perpassada pelo sofrimento físico, a paralisia infantil na tenra infância deixa-lhe como seqüela um rude golpe estético com esse rótulo.

A partir de então, Frida trava um trabalho contínuo de recomposição de sua imagem, uma luta pela reestruturação interna o que talvez justificaria sua obsessão por auto-retratos. Diz a artista: "Não estou doente. Estou partida. Mas me sinto feliz por continuar viva enquanto puder pintar" (KETTERNMANN, 1996, p. 80).

Enquanto pôde trabalhar produziu, então, uma tela que sem dúvida expressa essas palavras já citadas da autora: “A coluna partida”. Nessa pintura em que a imagem de seu corpo é o tema central, aparece atado a ele um colete de aço alusiva ao que a artista passou a usar devido às dores fortes que sentia, e as correias que perpassam seu abdômen parecem ser a única coisa que segura o corpo fendido da artista e que o mantêm direito. Uma coluna jônica, rachada em vários lugares ocupa o espaço de sua coluna vertebral fraturada. Há ainda na pintura, pregos espetados no rosto e no corpo,

lembrando imagens do martírio de São Sebastião atravessado por setas, estes são símbolos ainda mais poderosos a sua dor.

No fundo da imagem há um ambiente desabrigado e gretado com grandes fendas no solo, o que passa a ser símbolo da solidão da artista segundo Kettenmann. (Anexo tela 3).

Sob o prisma do erotismo, verifica-se que Frida Kahlo expressa e usa o erótico como recurso para verbalizar o enigma da dor que a imagem de seu corpo transmite. Frida usa dessa tênue fugacidade para exprimir o caos e os conflitos vividos, pois desde criança, essa foi a única forma de expor o que sentia já que esteve imóvel em sua cama se coalescendo das dores e mutilações impostas ao seu corpo, sobretudo depois do acidente que sofreu.

Frida, nas suas pinturas, mostrava não somente as impossibilidades do seu corpo, mas o amor pela sua pátria, denunciava a realidade injusta de seu amado país, o México, no século XX, combatendo as corrupções daquele governo, defendendo o comunismo e propagando as ideias de Karl Marx.

3.2 Hilda Hilst: As Palavras do Corpo

Hilda Hilst, poeta, dramaturga e ficcionista da contemporaneidade escreve, em mais de 50 anos de carreira literária (1950-2003) um número muito vasto de obras, as quais são consideradas, pela crítica, de significativo valor literário, devido à riqueza do estilo, que é refinado, pois foge ao comum ao lançar mão de termos pouco usuais.

Hilda escreveu obras, perpassando por gêneros textuais variados, contemplando o lírico, o épico e o dramático, porém, é no gênero lírico que Hilda tem maior expressão, pois até mesmo em suas peças teatrais e obras ficcionais encontramos marcas deste lirismo explícito de Hilda. Outra característica marcante da escritora segundo Moura (2006 p. 376) “é a sua capacidade em contrapor textos da tradição clássica literária com recriações modernas, além de experimentações vocabulares”.

Assim podemos encontrar em Hilda desde formas poéticas fixas como: odes, trovas, sonetos, baladas, elegias e cantares até a criação de vocabulários próprios, além de um peculiar trabalho com imagens do corpo e a construção de uma grande sonoridade rítmica. As imagens do corpo usadas na obra hilstiana são instigantes, uma vez que revelam o universo poético trabalhado pela escritora e engrandecem a poesia, tornando-a fascinante e bastante simbólica, o que possibilita ao leitor a construção de

um significado poético pessoal, ao mesmo tempo em que aguça neste a curiosidade de desvendar essas imagens e adentrar-se na essência da poesia de Hilst. Para Silva,

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)

Hilda encontra esse seu lugar no mundo de constantes indagações angustia desespero e agressividade revelando as necessidades do corpo em busca do amor, que contribuiu para o engrandecimento da literatura feminina, num mundo ainda machista e preconceituoso.

No poema IV de “Poemas Malditos, Gozosos e Devotos” observa-se esse tom de indagações que vai seguindo ao longo do poema marcado também pela presença de ironia da autora; Hilda recorre à imagem do corpo nos seus questionamentos e nas insinuadas respostas de que ela também é capaz de fazer objetos igualmente valiosos da mesma matéria morta que é o barro, observe:

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
Aquece-las a um ponto
A um grande fogo
Até faze-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.

Segundo 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 também desfazer o que anteriormente havia modelado com habilidade e ternura por meio do fogo.

Já 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.

Os textos de Hilda Hilst despertam-nos as emoções, associações e uma infinidade de situações contextuais, como afirma Walt (Walt apud Barthes, s/d p.39) “ler levantando a cabeça aponta o trabalho de tessitura dos significados que não estariam, então circunscritos, limitados ao texto, assim como não estão no autor ou no leitor exclusivamente, mas no cruzamento de olhares entre eles”.

No poema XV do mesmo livro já citado, ela aparece montada em um touro, insinuação desvelada do desejo, ideia da sensualidade associada à ânsia, o erótico à estranha imagem de um touro desenhado na seda de olhos ocre espelhado e pêlo negro, quando o eu-poético se oferece como recurso único do corpo (re)velado e fundido com outro ser estranho, descrevendo sua angústia e espera, pois o objeto de desejo é Deus, como afirma Biettencourt (BITTENCOURT apud GIDDENS, 1992, p. 82) direcionado a 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”, observe o poema:

XV

Desenho um touro de seda.
Olhos de Ocre espelhado
O pêlo 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.

Tendo por base as palavras de Bittencourt (s/d, p 564) “a valorização do corpo integrada à busca da sexualidade marca a quebra da passividade feminina. O corpo fala, um só gesto deixa a nu o caminho por onde passaram as sensações, os olhares estão carregados de sentimentos, as mãos desenharam ou sublinham as histórias dos fatos”. Explicando essa relação do eu-lírico a entregar-se nessa contemplação amorosa da figura de Deus deixando transparecer somente no último verso a tensão e a frustração com a proximidade do inatingível. Para Paz (2001, p. 106) “não há sociedade sem ritos e práticas eróticas, pois o erotismo é a dimensão humana da sexualidade. As práticas eróticas no poema exigem a presença do outro, por isso são práticas eróticas amorosas em essência”.

O último poema da série a ser comentado pertence ao livro cantares, 2002 que surge da reunião de outras duas obras de Hilda Hilst: Cantares de perda e predileção, de 1983, e cantares do sem nome de perda e de partida, de 1995, observe:

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 cacós
 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.

Neste poema, o tempo é efêmero, pois revela tinturas, sangue, presságios de uma vida dolorosa, que podia ter sido diferente e não foi. Hilda faz com que o leitor participe do texto, como afirma Grandó (2006, p. 01) “Hilda expõe um espaço interno em

convulsão com um jogo de versos no qual não se sabe quem é exatamente o eu e o tu. É uma dialética que põe o leitor dentro do texto”.

A estudiosa da obra de Hilda Hilst, Vera Queiroz, classifica de alta literatura “toda a possibilidade que uma obra oferece ao leitor de transformar suas experiências existenciais, linguísticas e imaginárias, ao mesmo tempo em que alarga a dimensão dos paradigmas literários que a tradição lhe legou”. Escritores com uma obra deste tipo, diz Queiroz, são “fundadores de discursividade”.

Conclusão

Esse estudo nos leva a perceber o quanto a pintura de Frida e a poesia de Hilst são impactantes. O efeito semiótico na construção das imagens e a temática utilizada são fascinantes e remetem o leitor à infância, à vida em suas contradições, aos relacionamentos amorosos, à fantasia e ao desejo. 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, tão pessoais, tão carregadas de sensibilidade individual.

Na pintura Frida Kahlo e na poesia de Hilda Hilst o erotismo é ululante como recurso de expressão artística, fato que leva aos estudos comparados dessas mulheres de vanguarda. Frida deixa visível as características marcantes do corpo feminino na maior parte de suas telas, usando o erotismo como recurso estético para a sua arte de influencia surrealista. Em Hilst, suas composições mostra o uso do erotismo, contrapondo às indagações feitas a Deus, a autora relata sentimentos extremamente eróticos falando para Deus, das delícias da carne, de encaixes e de toques que levam a mulher ao êxtase que foram criados por ele.

As artistas convergem entre si por meio das indagações que a vida sugere, da solidão que é recorrente na vida de ambas, do sofrimento e do desejo do corpo que acabam se tornando recurso para a composição da obra de arte nos aspectos imagem visual e da linguagem.

Ao vislumbrarmos o universo fascinante dessas duas artistas, desvelou-se o significado de cada palavra utilizada, na poesia, e de cada expressão imagética, na pintura. Sendo assim, nossa expectativa até aqui foi atendida: poder abrir mais um canal de discussão e fruição, em busca dos tesouros escondidos nas obras desses nomes tão relevantes para os estudos da literatura e das artes na atualidade.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Ed. 34, São Paulo: 2003.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. São Paulo. Unesp-Hucitec, 1998.

BRUNEL, p.et al. *Que é literatura Comparada?*. Perspectiva, Edusp, São Paulo: 1990.

COMPAGNON, Antonie. *O Demônio da Teoria Literatura e Senso Comum*. 2ª Ed. Editora UFMG. Belo Horizonte: 2014.

HIST, Hilda. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *Poemas Malditos, Gozosos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005.

_____. *Cartas de um setutor*. São Paulo: Globo, 2002.

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

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

MUHANA, A. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*. Tratado de Seiscentista de Manuel Pires de Almeida. Trad. João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 2002.

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

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

TODOROV, Tzvetan. *Teoria do Símbolo*. Trad. Enid Abreu Dobransky. Campinas; Papyrus, 1996.

WELLEK, René. *Teoria da Literatura*. Nova Iorque: 1949.

5 ANEXOS

Tela 1 – Eu Sou Um Pobre Veadinho (1946)



Tela 2 – As Duas Fridas (1939)



Tela 3 – A Coluna Partida (1944)

