UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

JULIANA CALDAS

BORDA, BABA E BURACO: HILDA HILST E LYGIA CLARK

Versão original

São Paulo

2017

JULIANA CALDAS

BORDA, BABA E BURACO: HILDA HILST E LYGIA CLARK

Versão original

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte das exigências para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura brasileira

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Robert Moraes

São Paulo

2017

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE
TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO,
PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C145b Caldas, Juliana
 Borda, baba e buraco: Hilda Hilst e Lygia Clark /
 Juliana Caldas ; orientador Eliane Robert Moraes. -
 São Paulo, 2017.
 143 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Literatura
Brasileira.

1. Hilda Hilst. 2. Lygia Clark. 3. literatura
comparada. 4. arte contemporânea. 5. erotismo. I.
Moraes, Eliane Robert, orient. II. Título.

CALDAS, Juliana. **Borda, baba e buraco: Hilda Hilst e Lygia Clark**. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestra em Letras.

Aprovada em: _____

Banca examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Resumo

Borda, baba e buraco: Hilda Hilst e Lygia Clark

Esta dissertação aproxima o livro *Fluxo-floema*, 1970, de Hilda Hilst (1930-2004), e as obras relacionais de Lygia Clark (1920-1988). Contemporâneas, apesar de não estabelecerem diálogo explícito em vida, as poéticas dessas artistas tangenciam temas comuns à arte da segunda metade do século XX. Apesar de se expressarem em linguagens diferentes, elas tematizam em sua obra literária ou plástica o desejo da comunicação e da alteridade como *topos* recorrente e privilegiado, a ponto de tal questão deslocar-se para rupturas formais que colocam em xeque a materialidade de seus códigos – as palavras e as imagens – e os limites de suas gramáticas – a narrativa e a pintura. Além disso, Hilda Hilst experimenta o desenho e Lygia Clark se aventura em textos poéticos, memórias e cartas, o que permite uma leitura transversal das artistas. Ao comparar o gesto criativo de ambas, pode-se ver na escritora a plasticidade sugerida pela artista, ou ainda, ler na artista as palavras evocadas pela escritora.

Palavras-chave: Hilda Hilst; Lygia Clark; erotismo; comunicação; interartes

Abstract

Edge, drool and hole: Hilda Hilst and Lygia Clark

This research brings closer the book *Fluxo-floema*, 1970, by Brazilian writer Hilda Hilst (1930-2004) to the relational objects by Brazilian artist Lygia Clark (1920-1988). Despite there is no evidence that they have established a dialogue in life, their contemporary poetics affect themes shared with the art from the second half of 20th century. In their literary and plastic works, Hilst and Clark, respectively, express the wish of alterity and communication as privileged topics. Such issues disrupt the form and even challenge the materiality of the adopted codes – words and images – and the borders of their system of rules – that is, the narrative and the painting. Moreover, Hilst experiments with drawing and Clark experiences adventures with poetic texts, memories and letters, which allows us a transversal reading of their oeuvres. The comparison of their creative gestures allows us to see in the writer the plasticity suggested by the artist and to read in the artist the words evoked by the writer.

Keywords: Hilda Hilst; Lygia Clark; eroticism; communication; interart studies

**ao vô, Genésio Caldas (*in memoriam*), pela força do fluxo desde o Amazonas;
ao pai e à mãe, pelo vazio e pelo sopro.**

Agradecimentos

À Eliane Robert Moraes pelo acolhimento generoso e pela disponibilidade corajosa diante de um tema inusitado e de uma jovem pesquisadora “intuitiva”, mas sobretudo por conduzir a prática acadêmica em paralelo com o afeto e me ensinar que o conhecimento pode ser uma das formas mais sublimes do amor.

Ao Ricardo Nascimento Fabbrini pela leitura precisa e por apontar horizontes tão profícuos para a análise das obras. À Verônica Stigger pelas sugestões bibliográficas e pelos apontamentos concisos.

Ao CNPq pelo apoio financeiro concedido para realização deste trabalho.

Ao Instituto Lygia Clark e à Casa do Sol pelas portas abertas para a consulta ao acervo das artistas.

Ao João Schmitt pela manufatura cuidadosa das “ideias” de minha cabeça para os abres dos capítulos desta dissertação.

Aos colegas do grupo de estudos, Ronnie Francisco Cardoso, Geovanina Maniçoba Ferraz, Estevão Andozia Azevedo, Vinicius Galera Arruda, Vania Gumiero, pelas provocações argutas e construtivas.

Aos amigos que se expandiram a partir do grupo de estudos, Marcos Visnadi, Maria Carolina Fabri, Luciano Gonçalves, Larissa Costa da Mata, pelas trocas sensíveis, pelas risadas tresloucadas, pelos banquetes pornográficos, pelas viagens entorpecentes e inspiradoras.

À Aline pela irmandade acadêmica, pelos conselhos orientadores do texto, pelas conversas dias afora e pelo território de afeto, riso e choro, que construímos como a “melhor” dupla de palhaças que o mundo poderia reunir: destrambelhadas e escrachadas.

À Rafaela Fernandes pela rigidez que afaga. À Savina João pela perspicácia que grita. Às duas, pelo exercício infundável de entregar-se ao outro como arte, pelo tanto de gesto,

verbo e afeto que multiplico com e por vocês, coautoras de inumeráveis, intangíveis e invisíveis marginalias que percorrem este trabalho, meu grito de Evoé!

Ao Aristóteles Predebon, à Beatriz Camacho, à Carolina Domingues, à Jadiânia Pedrosa, ao Michel Esmério, ao Serginho Dallfollo, à Talita Moço, à Valéria Aranha pelo tanto de conversa fiada e afiada no entremeio destes anos de pesquisa e escrita, cada um de vocês foi fundamental nos meus processos.

À Lígia Balista e à Luisa Destri pela bela experiência compartilhada na feitura da revista *Opiniões* 8, pelo comprometimento e pelo empreendimento, sobretudo afetivo, que tanto me ensinaram.

À Lili, de Fortaleza, um agradecimento especial por ter nos acolhido, eu e esta dissertação, no coração do Ceará e ter me lembrado em tão pouco tempo da fortaleza que a amizade conforta.

À Claudia Murta pela escuta que repercute meu de dentro e faz-me ouvir, como experiência inaugural infinita, o som da minha voz.

Ao meu pai, Clóvis, pelo riso e pelo caminhar, líricos. À minha mãe, Margarida, pela dança e pelo falar, dramáticos.

Ao meu irmão, Alexandre, pela presença brincante e pela parceria firme nas “coisas de casa” que dividimos. A minha cunhada Alessandra, irmã de coração, pela doçura que acolhe.

Ao tio Antônio (*in memoriam*) por me ensinar a pegar no lápis e rabiscar na folha em branco. Ao tio Toninho por me presentear com o livro de meu vô, entre outros.

À vó Sophia pela “flor de maracujá” que diz tanto de mim para mim: agridoce. À vó Joanita (*in memoriam*) por evocar meu nome com afeto antes mesmo de eu vir à luz: Juliana.

Às tias Célia, Sandra, Nêga e Matilde e ao tio Chico, pelo testemunho carinhoso do meu crescimento. Às primas Natália e Vanessa e aos primos Leandro e Matheus, pelo lastro de família marcado pelo respeito e pelo afeto à diferença.

Ao Luís, por acompanhar os gérmenes deste projeto, com quem descobri um tanto sobre a vida e o amor aos vinte e poucos anos.

Ao Renato, pela fenomenologia do afeto que “é, está sendo”, encontro talhado na paixão pelas letras que se fazem carne e desejo e com quem reelaboro o mundo e o amor, fruto maduro.

Aos futuros leitores ou manuseadores deste trabalho, pela partilha guardada no tempo, meu verbo e meu silêncio: um corpo.

Nós somos os propositores: nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa existência. [...]

Lygia Clark, em “Nós somos os propositores”, 1968.

Toma as minhas mãos ainda quentes, galopa no meu dorso, tu que me lês, galopa, não é sempre que vais ver alguém que é um, feito de três, assim à tua frente [...]

Hilda Hilst, em “Fluxo”, 1970.

Sumário

Nota introdutória	13
PARTE I	
(a) forma: o geométrico e a borda.....	20
1.1 tateando o bicho-mundo: a geometria das formas vivas.....	21
1.2 triangulação e simetria: corpos em perspectiva.....	42
PARTE II	
(in) forme: o escarro e a baba	57
2.1 sangue e seiva: vermelho-carne ou vísceras-terrosas	58
2.2 a borda ou o corpo que escapa: merdafestança da linguagem.....	86
PARTE III	
(entre) brechas: o vazio e o silêncio.....	101
3.1. Deus, a alteridade radical ou o corpo do outro	102
3.2 buraco: o vaso comunicante do desejo	127
Bibliografia.....	137

Nota introdutória

Aprender a pegar no lápis inclinando-o sobre o côncavo da mão enquanto os dedos polegar e indicador pinçam a ponta para deslizar o grafite no papel em branco, descoberta que devo ao tio Antônio (*in memoriam*), está gravado no meu corpo como gesto inaugural que guarda, possivelmente, muitas das fantasias que me levaram ao interesse desta pesquisa. Devia ter em torno de cinco anos, quando descobri que para desenhar e escrever era necessário mais do que um movimento selvático da mão sobre o papel em branco, era imprescindível uma técnica e uma delicadeza, para que não rasgasse a folha sob o lápis nem quebrasse a ponta do grafite ao iniciar o traço.

Tal ato, corriqueiro e banal, abriu-me um portal, afinal, diante dessa descoberta eu poderia rabiscar o mundo com esse lápis. Minhas mãos não apenas sabiam apanhar goiaba no pé da árvore ou coçar o dedão depois da picada da formiga, elas podiam imitar o formato de uma goiaba na folha de sulfite ou recriar em tamanho ampliado a formiga que picara o dedão.

Mais tarde ainda aprenderia que esses traços que o lápis me permitia também poderiam representar sons, que, agrupados, formavam sílabas, e elas reunidas originavam palavras, que, organizadas, davam frases, e as frases em sequência de intenção e desejos faziam nascer textos.

Assim eu descobria a linguagem e o corpo como partes de uma mesma medida: o eu no mundo. Nesse sentido, peço licença por verter sobre essas páginas introdutórias de modo mais explícito o meu “eu”, incorrendo no risco de cair num animismo pouco objetivo, contrário ao que se espera daqueles que almejam o fazer crítico.

No entanto, confesso ser importante a digressão, posto que ao longo desses três anos vivendo fantasmaticamente próxima aos objetos desta dissertação, percebi o quanto o recorte, as indagações e as escolhas que norteiam possíveis respostas para as questões aqui colocadas passaram pelos meus buracos anatômicos e existenciais. Esses vazios, “corpo-oco-ovo-porco”, que enfrentamos diariamente quando colocados frente às alteridades e ao mundo-coisa exigindo-nos alguma forma de interação e de comunicação.

Se, por um lado, o ato do pensamento tem origem na fonte obscura das sensações e da percepção, por outro ele também se nutre no desejo relacional que funda a experiência humana, na medida em que os corpos sobre a Terra não existem aprioristicamente. Fadados a despertarem-se e retroalimentarem-se em teia: um tecido urdido pelo entrelaçamento dos inúmeros fios de linguagem lançados a partir de alguma

origem desconhecida ou mítica, os corpos no mundo compõem a tradição e marcam a longa caminhada dos homens no planeta.

Desse modo, conforme Ricouer¹, “[...] onde quer que um homem sonhe, profetize ou poetize, outro se ergue para interpretar”, ou ainda, Merleau-Ponty², “[...] aquele que fala cifra seu pensamento. Ele o substitui por um arranjo sonoro ou visível que não é mais que sons no ar ou garatujas num papel”, teríamos nessa cadeia interdiscursiva e atemporal um conjunto de ecos que se reatualizam a cada nova fala que organiza o pensamento e as intuições sobre o mundo e a existência. Aos artistas, filósofos e também aos críticos caberia a tarefa de emprestar seu corpo ao mundo, inserindo-se nessa malha de gestos, falas, sons e formas, para assim reatualizá-lo em linguagem.

Há de se considerar que um corpo sensível prenhe de vida não é resultado apenas da junção de suas partes, tampouco um títere encampado por um sopro divino. Antes, existe apenas no intervalo entre o sujeito e o objeto, entre o eu e o mundo, entre o que vê e o que é visto, entre o que toca e o que é tocado, ele é, assim, o cruzamento sensível a meio-termo entre o que é em si mesmo e o que há de extensivo a si mesmo. Um corpo sensível é o entreato capaz de dar voz às falas emudecidas na sombra do tempo e trazer à luz as formas escondidas nas rochas dos acidentes geológicos.

O poder da linguagem não está nem nesse porvir de intelecção para o qual ela se dirige, nem nesse passado mítico de onde ela proviria: está inteiramente em seu presente enquanto ele consegue ordenar as pretensas palavras-chaves de modo a fazê-las dizer mais do que jamais disseram, enquanto ele se ultrapassa como produto do passado e nos dá assim a ilusão de ultrapassar toda fala e de ir às coisas mesmas, porque de fato ultrapassamos toda linguagem dada. Nesse momento, algo é realmente adquirido de uma vez por todas, fundado para sempre, e poderá ser transmitido, assim como os atos de expressão passados o foram, não porque teríamos apreendido um pedaço do mundo inteligível ou atingido o pensamento adequado, mas porque nosso uso presente da linguagem poderá ser retomado enquanto a mesma linguagem estiver em uso, ou enquanto estudiosos forem capazes de recolocá-la no presente. Essa maravilha de que um número finito de signos, de construções e de palavras possa dar ensejo a um número indefinido de empregos, ou essa outra e idêntica maravilha de que o sentido linguístico nos oriente para um além da linguagem, é o prodígio mesmo do falar, e quem quisesse explicá-lo por seu “começo” ou por seu “fim” perderia de vista seu “fazer”.³

¹ RICOUER, Paul apud MENESES, Adélia Bezerra de. *As portas do sonho*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 20.

² MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 35.

³ Ibidem, p. 84-85.

Para mim, esse mistério da linguagem sempre exerceu extremo fascínio: lembro-me dos pequenos gozos eróticos que experimentei, ainda adolescente, ao ler cenas de sedução erótica em *Um certo capitão Rodrigo*, de Érico Veríssimo; da frustração infantil toda vez que me esforçava para apreender na memória cada fagulha de um dia especial e quando abria o diário em branco descobria que não era tão simples guardar naquelas páginas as sensações de alegria e de epifania que havia sentido no corpo; ou também da noite de estreia no teatro, quando junto a outros jovens atores andamos pelos arredores convidando as pessoas que ali transitavam para nos assistir, afinal acreditávamos no poder “revolucionário” das personagens brechtianas que por meses estudamos e deveriam fazer sentido para todos e qualquer um, só não contávamos que das poucas pessoas que aceitaram o inusitado convite, duas se levantariam para ir embora logo após as primeiras palavras enunciadas pelo coro, e outra, não sei bem o porquê, manteve-se até o fim do breve espetáculo nitidamente entediada e cochilando entre uma passagem e outra.

Nesse brevíssimo anedótico de experiências pessoais, creio retomar alguns sentidos primários para as páginas que se seguirão: o que nos mantém fiéis ao jogo da linguagem, a despeito de todos os riscos que ele comporta, como, por exemplo, o da (im)possibilidade de comunicação? Qual desejo fundante se esconde por detrás de cada palavra ou traço que manifestamos? Há no ato de comunicar-se, sobretudo por meio das artes, uma utopia por engendrar uma comunidade reatualiza constantemente no tempo e no espaço?

Entre encontros reveladores e mágicos com a linguagem e a frustração diante da limitação dos signos frente ao alumbramento do mundo, revelava-se cada vez mais para mim que qualquer ato de fala era uma recombinação de elementos já disponíveis na história da linguagem, e toda linguagem remetia sempre a toda linguagem que a precedeu e recomeçava com cada criança que nascia.

Assim, parecia evidente para mim que o princípio da comunicação estaria no fato de que o homem percebe outro homem no mundo como parte do espetáculo, na medida em que visa partilhar com ele o mundo sensível que lhes é comum.

Desse modo, para compreender a linguagem em sua operação original, fazia-se necessário desnudá-la dos significados aparentes e sedimentados a fim de encontrar o oco por detrás das palavras ou o branco por detrás das imagens. Como crianças diante de um jogo de encaixes infinitos com peças limitadas, o fenômeno da linguagem pressupunha cada vez mais um ato inaugural que para ser esteticamente válido necessitava de uma atitude espantosa frente ao que está dado: um cego ao ouvir os sons de uma floresta desconhecida, um mudo ao observar o despontar da aurora no horizonte longínquo.

Ao entrar na faculdade de Letras e depois no percurso que aprofundei em Direção teatral tomava contato com essa necessidade brincante da linguagem e, numa visão que mais tarde iria saber em ressonância com Merleau-Ponty, o artista e o filósofo habitam a linguagem como se estivessem constantemente grávidos e sua visão ou sua fala testemunhassem um nascimento contínuo. Assim, toda expressão artística teria origem no corpo sensível dos sujeitos e, portanto, ao atritar-se com o mundo, o artista plasmava uma matéria carregada de sentidos para recolocá-la nesse mundo, agora transformado por essa nova presença.

A despeito de toda abstração filosófica que decorre do enigma da linguagem, é fato que um dos campos mais frutíferos para refletir sobre a comunicação humana encontra-se na primitiva relação entre as palavras e as imagens. Tal correspondência secular está enraizada na própria estrutura do pensamento, afinal trata-se de uma relação primária entre as palavras e as coisas ou as palavras e o que elas nomeiam. Se por um lado, a imagem gera fascínio pelo seu valor descritivo da “coisa em si”; por outro, à palavra cabe a dimensão de atribuir narratividade e historicidade à imagem.

A ideia de uma fraternidade das artes está tão enraizada no pensamento humano desde a mais alta antiguidade, que deve bem haver aí, mais uma realidade profunda, do que uma especulação desnecessária. [...] Poderíamos dizer que sondando estas correspondências misteriosas, o homem tem o sentimento de penetrar o segredo da criação artística.⁴

Uma vez que essa correspondência pode guardar o mistério da linguagem humana e da longa história da comunicação entre os homens, não é de estranhar que os primeiros registros simbólicos nas cavernas fossem desenhos, as primeiras formas de escrita conhecidas sejam pictográficas, como os hieróglifos da tradição do Egito pagão, e entre os mitos fundantes da tradição ocidental, nas *Metamorfoses* de Ovídio, por exemplo, encontre-se a alegoria⁵ dessa relação instável entre as palavras e as imagens personificada nas figuras de Eco e Narciso.

Narciso, o jovem mais belo que os imortais, encanta-se pela própria imagem refletida no espelho d'água e não consegue mais estabelecer contato com a realidade que

⁴ PRAZ, Mario apud SALDANHA, Nuno. *Poéticas da imagem: a pintura nas ideias estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Caminho, 1995, p. 29-30.

⁵ Para João Adolfo Hansen, a alegoria é um procedimento construtivo ou retórico, segundo o qual se estabelece uma relação de semelhança entre dois pensamentos por meio de uma maneira de falar e escrever ou pelo modo de interpretar e decifrar. Walter Benjamin que também estuda a alegoria no seu livro *Origem do drama barroco alemão* considera, para além da retórica ou da hermenêutica, que a alegoria é um recurso que protege o conhecimento da história-destino, portanto, guarda-o de certo modo cifrado.

o circunda além do seu reflexo, preso à autorreferencialidade torna-se estéril e incapaz de ser afetado pelo exterior. A ninfa Eco, condenada a ouvir apenas as últimas sílabas das suas palavras, não consegue chamar a atenção de Narciso para si e, apaixonada pelo jovem, consome-se em magreza até ter a própria pele e o corpo ressequidos e pulverizados no ar, sem, no entanto, perder a voz, é reduzida a mero som que não tem boca, torna-se ruído que ressoa sem corpo.

Condenados à incomunicabilidade, Narciso e Eco estão vinculados pela impossibilidade de afeto marcada pela indiferença do outro inalcançável. Mais do que uma narrativa clássica, pode-se considerar o mito recontado por Ovídio uma alegoria que tematiza o desejo humano pela linguagem que dê conta de estabelecer contato com os outros homens. Desse modo, recorrer a essa relação entre as palavras e as imagens abre caminho para uma discussão que desloca o centro da linguagem de uma materialidade sólida e estável e propõe um deslizamento entre os materiais sensíveis (visuais ou literários) construídos pelos artistas no intuito de dar forma à comunicação.

*

Para além do fato de que Hilda Hilst gostava de desenhar: “São as horas da respirada, quando não dá para dizer nada, quando está muito difícil tudo. Aí então, eu desenho um pouco”⁶ e Lygia Clark mostrava inclinação literária nas cartas e diários que escreveu, como também no livro *Meu doce rio* que “não tem nenhuma pretensão de literatura e em que entram as vivências arcaicas e mitológicas de minha análise, banalizando toda a minha fantasmática e emprestando mágica às coisas banais”⁷, a escolha dessas artistas como objeto de análise desta dissertação passou pelo interesse em dissecar a linguagem: a forma como receptáculo de um querer dizer e comunicar sobre o mundo.

Hilda Hilst e Lygia Clark, embora não tenham estabelecido contato explícito em vida, tematizaram em sua obra literária ou plástica a problemática da comunicação como *topos* privilegiado de suas poéticas, a ponto de tal questão deslocar-se para rupturas formais que colocaram em xeque a materialidade de suas linguagens – as palavras e as imagens –, e os limites de suas gramáticas – a narrativa e a pintura.

⁶ Entrevista concedida a Nelly Novaes Coelho em 1987 in DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013, p. 124.

⁷ CLARK, Lygia em *Vidas das Artes*, ano 1, nº 3, agosto de 1975.

Nessa medida, pelo trânsito entre sentidos e formas que se acumulam sem jamais encontrarem uma estabilidade organizada; pela consciência desesperadora da cisão que decorre da impossibilidade de conexão com alguma forma de totalidade; pelo desejo da comunicação como potencialidade da arte; pelo convite ao engajamento do corpo do leitor e do espectador na obra é que esta dissertação pretende discutir os pontos de intersecção entre as obras de Hilda Hilst e Lygia Clark, sobretudo nas suas fases pós-ruptura quando ambas radicalizaram seus experimentos: o livro *Fluxo-floema* (1970) e as proposições relacionais clarkianas (1960-1980).

Adentrar o universo das obras de cada uma dessas artistas em suas especificidades, a fim de analisar o arcabouço arquitetônico que as constitui e, a partir da matéria sensível daí retirada, estabelecer pontos de contato ou diferenças entre as produções, requereu a compreensão das particularidades de cada uma das matérias dessas linguagens e o desenredamento dos recursos formais a fim de encontrar o substrato comum ou diverso sob o qual ambas se assentam. Assim, o que está em questão nesta dissertação são as formas artísticas e a matéria carregada de sentidos que elas guardam.

Diante dos dilemas ontológicos, políticos e estéticos que se apresentavam no mundo pós-vanguardas, Hilda Hilst e Lygia Clark passaram a criar procedimentos poéticos, a partir dos anos 1960, que explicitavam rupturas formais, como o deslizamento do lirismo e do ritmo da poesia para a corporeidade e a narratividade da dramaturgia e da ficção; ou o rompimento da moldura e do espaço bidimensional da pintura para o espaço arquitetônico e físico corporal da escultura.

Na medida em que essas artistas mesclaram as problemáticas da sua matéria expressiva às discussões da forma e da arte contemporânea criaram uma indiferenciação na qual os elementos conceituais e formais se avolumam às possibilidades da própria linguagem no mundo pós-vanguardas. Ambas, de certo modo, estavam encarnando uma linguagem que convocava organismos vivos a serem incorporados em sua produção poética, e o problema da arte para estas inquietas figuras parecia estar se configurando para além de uma discussão estética, uma vez que mobilizava também uma ética e uma política, ou seja, um modo de vida.

O doce rio fora criação sua, canalizado por ela depois de uma longa história, estendia-se não importa onde o seu desejo se expressasse, corria pelas ruas da cidade, entre os quintais das casas, subia veloz as montanhas, era a geografia da virgem relacionada à geografia do seu desejo, depois de ter elaborado a geografia do seu próprio corpo.⁸

Aquarela e nanquim de Hilda Hilst. Sem título, 1972.

⁸ CLARK, Lygia. *Meu doce rio*. Rio de Janeiro: Galeria Paulo Klabin, 1984, p. 14.

PARTE I

**(a) forma: o geométrico
e a borda**

1.1 Tateando o bicho-mundo: a geometria das formas vivas

Ponto. Do latim *punctus* é a unidade elementar e a base de toda geometria, sem dimensões e sem forma, pode ser compreendido como o elemento formado pela intersecção de duas retas. Linha. Do latim *linea* é o prolongamento de um ponto no espaço, ou seja, um conjunto de pontos que deslizam no plano. Pontos e linhas permitiram ao homem criar superfícies e volumes, tridimensionalidades e triangulação.

A geometria, saber que remete ao Egito antigo, quando o alagamento do rio Nilo alterava suas margens e as áreas para cultivo e demandava um retrabalho de medição da terra, está associada ao “restabelecimento do princípio da ordem e da lei sobre a terra”⁹. Ou seja, no princípio, a geometria é o estudo da ordem espacial e da organização social.

Além de sua aplicação no cotidiano das antigas civilizações, desde tradições antigas do Extremo Oriente, a geometria também é relacionada à harmonia musical. Pitágoras, por exemplo, percebeu que ao produzir notas de uma oitava musical¹⁰ tinha-se uma percepção física e sensorial simultâneas:

[...] um violonista que toca uma corda e em seguida solta-a deixando seu dedo exatamente em seu ponto médio, tocando essa metade de corda a seguir, confere que a frequência das vibrações produzidas é dupla em relação à dada pela corda inteira. Assim o tom se eleva de uma oitava. A amplitude da corda foi dividida em dois e o número de vibrações por segundo se multiplicou por dois: $1/2$ criou o seu reflexo oposto, $2/1$. Nesse momento um acontecimento abstrato e matemático se vincula a uma percepção física e sensorial; a resposta direta e intuitiva humana, no caso, coincide com a definição concreta e matemática.¹¹

Esse trânsito entre o abstrato e o físico, o conceitual e o sensorial era para Pitágoras, um instante mágico e misterioso em que a vibração ouvida podia ser vista. O intuitivo ganhava contornos geométricos e perceptíveis na superfície do corpo sensível.

Ao longo do tempo, essa arte de medir a terra e que também se relaciona ao estudo da simetria pôde ser encontrada na observação da natureza, desde o DNA ou um elementar átomo, tanto nos seres vivos como em formas inorgânicas, em um cristal ou na

⁹ LAWLOR, Robert. *Geometria Sagrada*: mitos, deuses, mistérios. Madrid: Edições Del Prado, 1996, p. 13 apud KOPKE, Regina Coeli Moraes. *Imagens e reflexões: a linguagem da geometria nas escolas. Calígrama: Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia*. São Paulo, v. 2, n. 1, 2006.

¹⁰ A oitava musical é o intervalo entre uma nota musical e a outra com a metade ou o dobro da sua frequência.

¹¹ LAWLOR, Robert apud KOPKE, Regina Coeli Moraes, op cit., 2006.

formação molecular das plantas e das flores, nas colmeias das abelhas ou nas teias das aranhas.

Desse modo, noções de proporção, simetria, perspectiva, distância, ponto de fuga, tridimensionalidade, infinito advêm da geometria e também permeiam as artes e a natureza. Haveria, desse modo, uma ideia de ordem que rege o cosmos, a arte e a ciência e aproximaria os homens das formas e do Deus que organiza o caos dos desejos.

Nas marginais de livros, nos cadernos de notas e nos papéis avulsos de Hilda Hilst encontram-se traços, desenhos e manchas de cores nos quais vislumbra-se também parte do universo ficcional da autora. Hilda Hilst, que achava “gostoso pintar”¹², nutre uma percepção plástica da vida, percebida pelas cores que evoca em sua narrativa, e também privilegia o sentido da visão como modo de conhecimento do mundo ao descrever as formas das “coisas” e a geometria como organizadoras do seu mundo interior:

A ordem sempre teve uma grande importância para mim. Eu queria uma certa geometria, isso me emocionava, eu achava bonito. Ao mesmo tempo, havia uma desordem muito grande dentro dos seres humanos e de mim mesma. Eu queria saber a raiz dessa desordem. E o conceito das coisas também me impressionava. Por exemplo, você fala *coisa* – o que é *coisa*? *Coisa* não é nada, *coisa* é tudo. Então, uma *coisa* acontece dentro de mim para eu me colocar numa determinada posição para escrever. Junto com essa *coisa*, vem o que você sentiu, o que você amou, leu, e vem também um lastro de escolaridade, de cultura.¹³

A ideia de ordem como advinda de uma desordem parece expor a necessidade de uma organização geométrica que transborda a palavra-conceito para ser materializada na forma. Se uma “*coisa* não é nada, *coisa* é tudo”, o que acontece “dentro”, que é sentido, em si não é *nada*, mas coloca a autora num determinado ponto para escrever, ou seja, enunciar essa *coisa* enquanto forma a ser vista ou falada.

Hilda Hilst que estreara na poesia com *Presságio*, em 1950, e, no ano seguinte, *Balada de Alzira*, foi desde então acolhida com entusiasmo por poetas já consagrados como Jorge de Lima e Cecília Meireles. Seu projeto, na primeira fase de sua dicção poética, tinha predileção pelas formas tradicionais da lírica, como as elegias, as odes e as bucólicas, no entanto, já anuncia ali alguns *topos* que perpassam sua produção posterior,

¹²ALVES, Mariana G. de Castro. *Hilda Hilst – Respiros: uma experiência de divulgação*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem – Unicamp, Campinas, 2012, p. 17.

¹³ Entrevista concedida a Caio Fernando Abreu em 1987. Cf. DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013, p. 96 (grifo do organizador).

como a morte, o corpo, o desejo, e, sobretudo, Deus e a impossibilidade de comunicar-se com essa alteridade.

Em “Exercícios para uma Ideia”, Hilda Hilst mobiliza essa “composição de sete poemas geométrico-conceituais nos quais se problematiza a imagem-ideia de Deus”¹⁴. Escrito em 1967, o poema é formado por exercícios em que a elaboração quase geométrica da “*coisa*” pode ser percebida tanto no campo semântico das palavras evocadas como na cadência rítmica dos versos que traçam essa imagem-ideia como um delineamento-sonoro a ocupar o espaço e o tempo no papel e na imaginação do leitor:

Exercício nº 1

Se permitires
Traço nesta lousa
O que em mim se faz
E não repousa:
Uma ideia de Deus

Clara como Couse
Se sobrepondo
A tudo que não ouse.

Clara como Couse
Sob um feixe de luz
Num lúcido anteparo.

Se permitires ouse
Comparar o que penso
A Ouro e Aro
Na superfície clara
De um solário.

E te parece pouco
Tanta exatidão
Em quem não ousa?

Uma Ideia de Deus
No meu peito se faz
E não repousa.

E o mais fundo de mim
Me diz apenas: Canta,
Porque à tua volta
É noite. O ser descansa.
Ousa.

[...]

¹⁴ ALMEIDA, Gerusa Zelnys de. A geometria do pensar na poesia de Hilda Hilst. *Terra roxa e outras terras* – Revista de Estudos Literários. Londrina, v. 11, 2007, p. 91.

Exercício nº 3

Dentro do prisma
A base, o vértice
De suas três
Pirâmides contínuas.

Dentro do prisma
A Ideia
Que perdura e ilumina
O que já era em mim
De natureza pura.

Dentro do prisma
O universo
Sobre si mesmo fechado
Mas aberto e alado.

Dentro de mim,
De natureza ígnea:
Uma Ideia do Amado.

[...]

Exercício nº 5

E se a mão se fizer
De ouro e aço,
Desenharei o círculo.
E dentro dele

O equilátero.

E se a mão não puder,
Hei de pensar o Todo
Sem o traço.

E se o olhar
A um tempo se fizer
Sol e compasso
Medita:

Retículo de prata
Esfera e asa
Tríplice
Una
E infinita.¹⁵

Ao pedir permissão para “traçar uma ideia de Deus”: “clara como cousa”, o eu-lírico deseja construir uma ideia-forma que tem a exatidão e a lucidez de uma forma geométrica, um prisma, talvez, dentro do qual a ideia-forma se encerra, universo, sem

¹⁵ HILST, Hilda. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002.

deixar de ser “aberta e alada”. Uma figura com os lados iguais dentro de um círculo: esfera com asa; tríplice, mas una. Um prisma, três pirâmides contínuas, rocha ou mineral de origem magmática: a ideia do Amado, fogo solidificado em cristal.

Percebe-se a busca da autora em definir essa ideia, mesmo que lhe escape um aspecto preciso, Deus é figura fugidia, inapreensível numa exata medida. É no tatear dessas formas, numa circularidade sem princípio nem fim, que esse ser-ideia-forma se revela inominável, impalpável e inconforme, que no limite é o Nada ou um vazio fundante do movimento de busca infinita, exercícios:

Meus poemas nascem porque precisam nascer. Nascem do inconformismo. Do desejo de ultrapassar o Nada. [...] Embora sinta, muitas vezes, que a poesia é incomunicável, publico meus versos justamente pela vontade de comunicação. Já disse, aliás, num poema: “estão terrivelmente sozinhos/ os doidos, os tristes, os poetas”.¹⁶

Nessa quase obsessão pela forma perfeita que lhe permitisse ordenar e “ultrapassar o Nada”, tornando-se acessível e comunicável, Hilst debatia-se com o lirismo hermético da sua obra poética, considerando-a pouco fértil para falar do estado de coisas em que se via imersa, tanto no mundo dos anos 1960 como em seu inconformismo diante dos impasses metafísicos da existência. Tal sentimento de impossibilidade materializa-se na constante queixa que a autora manifesta ao dizer “sofrer da vontade de comunicação”.

No entanto, o que poderia ser suficiente para que Hilda Hilst desistisse de qualquer tentativa a torna ainda mais obstinada a seguir com seu projeto literário, encarnando a compulsão dos “doidos, tristes e poetas”. Herdeira da tradição moderna e leitora de autores como Franz Kafka e Samuel Beckett, dos quais é possível encontrar ressonância nos temas que mobiliza, como a prisão diante do insondável da existência ou a afasia frente ao vazio contemporâneo, Hilst decide afastar-se do burburinho da capital paulista e se resguardar na fazenda Casa do Sol, onde veio a se dedicar à literatura como modo de vida.

Eu senti que em São Paulo não iria mais poder trabalhar. Com a vida agitada demais, não iria mais ser possível, pelo menos como eu pretendia trabalhar. Acontece que, ao mesmo tempo que sentia isso, li *Carta a El Greco*, do escritor grego Kazantzákis e esse homem e esse livro modificaram a minha vida totalmente.¹⁷

¹⁶ Entrevista concedida a Alcântara Silveira em 1952 in DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst, São Paulo: Globo, 2013, p. 21-2.

¹⁷ Entrevista concedida a Regina Helena em 1969 in DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst, São Paulo: Globo, 2013, p. 26.

Inspirada por essa “nova odisseia”, na qual Kazantzákis envia uma carta imaginária ao pintor El Greco narrando suas aventuras em busca da transcendência e do diálogo com Deus e com os homens, Hilda Hilst assume sua literatura como um projeto estético que atravessa a metafísica e a imanência. Assim, o trânsito entre o corpo e o espírito, o eu e a alteridade (imediata, como o leitor, ou metafísica, como o Grande Outro, esse ser contraditório que pode ter todos os nomes do mundo – Aquele Outro, o Nada, o Grande Obscuro, o Sem Nome, o Infundado, o Cara Cavada – e ser inominável, intocável, incompreensível) tornam-se cada vez mais presentes em sua obra.

Entendendo sua produção literária como parte de um problema maior, no qual a palavra é também carne, som e forma, e a escrita passa pelos corpos: dos personagens/narradores, da própria autora e daqueles com quem deseja comunicar-se, Deus e o leitor, Hilst afirmava querer escrever sobre os estados extremos das paixões humanas:

Talvez tenha vindo desse acúmulo de desordem. Um acúmulo de emoções. A poesia tem a ver com a matemática, porque as palavras têm que ter uma medida, uma rítmica. Então, a partir daquela convulsão social dos anos 67, 68 aqui no Brasil, comecei a sentir essa premência de me expressar para o outro. Através da poesia, não dava mais. Não cabia na poesia essa vontade de me ordenar. Aí aconteceu essa emergência toda de ficção.¹⁸

É, sobretudo, o “acúmulo de desordem” e das emoções que tornam imprescindível uma medida “matemática”, um ritmo, audível no silêncio, ou uma geometria, palpável no vazio, que pudesse ordenar esse “de dentro” com os contornos da carne. Hilda Hilst passa, então, a investir na dramaturgia, e entre 1967 e 1969 compõe oito peças teatrais¹⁹ marcadas por “uma produção de ocasião, mas não uma produção oportunista, pois estavam e estão lá os problemas que se tornariam centrais em sua obra em prosa, a qual mal começava a existir”²⁰.

Na medida em que a forma dramática apresenta uma condição transitória, na qual o texto só se perfaz em cena e no instante do ato representativo, a “vontade de ordenar” e de comunicar emerge na ficção hilstiana numa plasticidade poligonal. Nesse polígono se

¹⁸ Entrevista concedida a Caio Fernando Abreu em 1987, In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*, São Paulo: Globo, 2013, p. 97.

¹⁹ *A possessa*, 1967; *O rato no muro*, 1967; *O visitante*, 1968; *Auto da barca de Camiri*, 1968; *As aves da noite*, 1968; *O novo sistema*, 1968; *O verdugo*, 1969; *A morte do patriarca*, 1969.

²⁰ PÉCORA, Alcir. “O limbo de Hilda Hilst: teatro e crônica” em *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, p. 135.

encerram texto, cena e espectador, e a autora parece romper o suporte livro-papel ao vislumbrar palavras que se destinam ao palco, à voz e ao corpo dos atores.

Mais do que escrever a ação dos personagens, Hilst se empenha em desenhar projetos de cena, nos quais esboça cenários e descreve os espaços em que o enredo de suas peças ocorre. Em “A Empresa (A possessa) – estória de austeridade e exceção”, de 1967, estabelece uma lista de observações para a encenação em que descreve um cenário extremamente geométrico. Pensado em três planos (A, B, C) de “diferentes alturas, e distribuídos como os vértices de um triângulo equilátero imaginário, sendo que um desses vértices aponta para o público e marca o lugar do plano”, a “*empresa* pode ser entendida como um teorema” que “mantivesse no homem sua verdadeira extensão metafísica”²¹.

Uma alegoria geométrica da condição do homem frente ao absurdo da existência regida por instituições detentoras do poder – o exército, a igreja, a justiça, o capital financeiro e os empresários, a escola etc. – explicita a falta de sentido do destino humano diante da qual só restaria o riso, certa ironia e sarcasmo:

BISPO (*sarcástico*): Começou com o impossível...

AMÉRICA (*tom anterior*): Desenharei o círculo. (*desenha um círculo grande e malfeito*)

INQUISIDOR (*rindo*): E isso é um círculo?

AMÉRICA (*tom anterior*): E dentro dele... o equilátero. (*América desenha dentro do círculo um triângulo equilátero*)

BISPO (*rindo*): E isso é um equilátero?

*Risos*²²

²¹ HILST, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008, p. 26.

²² *Ibidem*, p. 82.

O riso nervoso que explicita o irreconciliável também desperta uma consciência constrangedora dirigida a alguma inteligência superior. Ele desvela também o ardil da existência diante do qual apenas pelo mecanismo do escárnio torna-se possível subverter o funcionamento da natureza e a regulamentação da sociedade. Hilst, assim, profana a consciência do absurdo pelo riso e sintetiza a existência ao trabalho e à comida, num “teorema” matemático, geométrico e cômico:

BISPO (*sorrindo, com algum pedantismo*): A natureza é tão artificiosa...

INQUISIDOR (*levanta-se e encaminha-se para o quadro negro*): Artificiosa é América. Eis agora uma demonstração lúcida, isenta de mistérios. Esta: (*escreve no quadro negro*)

$T = C$

$C = T$

E isso quer dizer: Trabalho para comer, comer para trabalhar. E estas duas essencialidades (*faz um círculo ao redor da fórmula*) serão moldadas numa única essencialidade vigorosa (*faz outro círculo ao redor do primeiro*)... Esta: A Técnica. (*escreve técnica no quadro negro e faz uma seta*)

Em suas outras peças de teatro, a mesma obsessão pelo cenário e pelo desenho da cena é encontrada, chamando atenção a recorrência de motivos geométricos, da plasticidade e das cores dos materiais: “o cenário deve ter dois planos [...]”. As freiras estão em círculo [...]”; “Uma pedra de mármore com muitos pães, redondos, compridos. [...]”. Sob a jarra, uma bandeja redonda de metal. [...] Vejo tudo entre o medievo e o nazareno – branco, vermelho e marrom”; “Cilindro de altura variável [...] Janela à volta do cilindro recoberta de material transparente (arame, acrílico etc.)”; “No fundo, ao centro do palco há um enorme triângulo equilátero que pode ser feito de material leve, imitando pedra.”; “Semi-obscuridade. Sombras”. Assim, Hilst dá a entrever sua preocupação com o espectador, conforme nota que escreve para a peça “As aves da noite”:

²³ Ibidem, p. 84.

Idealizei o cenário de *As aves da noite* de forma a conseguir do espectador uma participação completa com o que se passa no interior da cela. Quis também que o espectador sentisse total isolamento, daí as cadeiras estarem separadas por divisões.²⁴

Do ponto de vista dramaturgico, o teatro hilstiano se valeu das tendências comuns da época, que insuflavam a cena teatral de um caráter politizado e panfletário, lembrando, muitas vezes, o teatro didático que teve bastante repercussão na obra de Bertold Brecht. Nesse sentido, a investida hilstiana na dramaturgia passa pelo fato de que este era o gênero mais contundente e catalisador da recepção cultural na época. É justo enfatizar, no entanto, que a dramaturgia de Hilst interessa aqui, sobretudo, na medida em que representa uma ruptura formal importante na obra da escritora e que, se em si teve pouca recepção crítica, deixou rastros que podem ser encontrados em sua produção futura:

De maneira simplificada, é possível dizer que a dicção poética alta que buscava em sua poesia ganhou contraponto surpreendentes de humor, de registro vulgar e de vivacidade dialógica que lhe deram mais alcance estilístico e complexidade nos propósitos, distinguindo-a da normalidade da chamada “geração de 45”, que mais ou menos balizava o registro poético do período imediatamente anterior.²⁵

Não é espantoso afirmar que o teatro hilstiano também foi perpassado pela obstinação da autora em estabelecer contato mais direto com o público e com o tempo histórico. Assim, sua produção teatral como um todo “dá-nos o retrato de uma situação injusta, de um mundo feito de homens submetidos à força, de um mundo ameaçado pelo poder absoluto e despersonalizante, poder que se defende fazendo emudecer as vozes dos artistas e dos poetas”²⁶.

Ao escolher construir personagens alegóricos e não sujeitos individualizados e psicologizados, a autora assume sua dramaturgia como um projeto no qual o que está em questão são vozes e personas trágicas imersas numa ordem e num sistema que as aliena ou emudece. Não se encontram em cena nas peças hilstianas dramas pequeno burgueses, mas sim questões de ordem ética e ontológica que atravessam a existência desses seres-títeres diante do cosmos, do Deus inalcançável e das relações humanas dominadas por jogos de poder.

²⁴ Ibidem, p. 231.

²⁵ PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008, p. 8.

²⁶ PALLOTTINI, Renata. “Do teatro”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles. Número 8 – Outubro de 1999, p. 113.

É nessa perspectiva que as narrativas “Fluxo” e “Floema”, pertencentes à primeira obra em prosa da autora, *Fluxo-floema*, serão lidas nesta dissertação como desdobramentos-acumulativos dessa poética de organização geométrica, mas superfície instável. Ou seja, uma formação rochosa que, oriunda do encontro de placas tectônicas convergentes, estilhaça desde a base pedacinhos de pedras multiformes que se rearranjam em novas configurações sem perder os lastros que lhe constituem na origem, sejam eles formais ou temáticos.

Dando continuidade a um projeto estético e literário em constante atrito com a linguagem, *Fluxo-floema* começa a ser escrito em 1969, conforme revela Hilda Hilst em entrevista ao *Correio Popular*, de Campinas²⁷. Trata-se de um livro de novelas curtas ao qual seria incorporado outro, cujo nome, *Triângulo*, revela novamente a persistência geométrica da poética hilstiana. Composto por “Osmo”, “Lázaro” e “O unicórnio”, este equilátero de três lados veio constituir *Fluxo-floema* lançado pela editora Perspectiva em 1970.

Nas análises aqui desenvolvidas, optou-se por concentrar a leitura transversal apenas em “Fluxo” e “Floema”, entendendo-as como “linhas orgânicas” que emolduram este triângulo hilstiano [Δ] e são exemplares para explicitar os procedimentos estilísticos e narrativos que também podem ser encontrados nas outras três novelas curtas que inauguram a prosa da autora. Além disso, dada a presente proposta comparatista, empreender a análise integral do livro poderia incorrer no risco de uma extensão demasiada.

Nessas narrativas breves, que colocam em relevo uma forma sintaticamente radical e cadenciada pela oralidade, aproximando seu texto de um jorro de consciências e de uma escrita convulsiva. Percebe-se, então, uma prosa que agrega a força lírica das imagens condensadas de sentidos e de uma organização interna à dramaticidade de personagens e narradores em diálogos vertiginosos, desfilando diante dos leitores e

²⁷ Em entrevista ao *Correio Popular* de Campinas no ano de 1969, Hilda Hilst revela estar escrevendo um livro de novelas curtas que se chamaria *Fluxo-floema* e diz ter outro na gaveta, cujo nome era *Triângulo* e tinha as narrativas “Osmo”, “Lázaro” e “O unicórnio”, no entanto, estas outras novelas foram incorporadas ao livro *Fluxo-floema* lançado pela editora Perspectiva em 1979. Devido à densidade de cada uma destas narrativas, escolhemos concentrar a análise desta dissertação apenas em “Fluxo” e “Floema”, entendendo-as como “molduras” deste triângulo hilstiano [Δ] e exemplares dos procedimentos estilísticos e narrativos que podem também ser encontrados nas demais novelas curtas que inauguram a prosa da autora. Ver: entrevista concedida a Regina Helena em 1969 in DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst, São Paulo: Globo, 2013, p. 27.

convocando-os a serem partícipes e cúmplices no erguimento de um sólido que se funda numa erupção vulcânica de vozes e de formas:

Não se trata, contudo, de um fluxo de consciência usual, em que a narração ou o enunciado se apresenta como realista de pensamentos do narrador. O fluxo em Hilda é surpreendentemente dialógico, ou mesmo teatral: o que dispõe como pensamentos do narrador não são discursos encaminhados com uma consciência solitária supostamente em ato ou formação, mas como fragmentos descaradamente textuais, disseminados alternadamente entre diferentes personagens que irrompem, proliferam e disputam lugares incertos, instáveis, na cadeia discursiva. Daí a impressão de que aquilo que no narrador de Hilda pensa está atuando em cena aberta (e até de que está atuando cara a cara com uma plateia tendenciosa, hostil e mesmo estúpida).²⁸

*

No outro ponto deste percurso comparativo, Lygia Clark inicia seus estudos de pintura e descobre sua vocação em 1947 com Roberto Burle Marx, que lhe deu total liberdade de criação e apresentou-lhe a “‘personalidades marcantes’ da pintura moderna, como Picasso, Matisse e Mondrian”, além de estimular seu interesse pela vida animal e sensitiva.²⁹ Em 1950, viaja a Paris, onde passa a se dedicar ao estudo da pintura a óleo, com Arpad Szènes, Dobrinsky e Fernand Léger, privilegiando o tema “escadas” em muitas obras desse período.

Em França, Arpad Szènes “a iniciou nos segredos do claro e escuro, obrigando-a a desenhar em busca do sensível. Com Dobrinsky, um artista “raté”, mas “o melhor deles como professor”, desenvolveu o “vigor linear bem mais próximo dos severos ícones bizantinos do que das imagens adocicadas da iconografia ocidental”. E com Léger buscou o “senso estrutural” da composição, conciliando os “esquemas gráficos” (os elementos lineares do desenho) aos problemas cromáticos (os “elementos sensíveis do quadro”).³⁰

Ao retornar para o Brasil, em 1952, realiza sua primeira exposição nacional no Ministério da Educação e Cultura, e, em 1954, participa da fundação do Grupo Frente³¹,

²⁸ PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003, p. 10.

²⁹ “Carta de Lygia Clark a Maria Cecília França Lourenço”, de 18 de agosto de 1984, in FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. Dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, 1991, p. 16.

³⁰ Ibidem, p. 16-17.

³¹ O Grupo Frente, liderado por Ivan Serpa, abriu sua primeira exposição em 1954 no Rio de Janeiro. Considerado um dos precursores da abstração geométrica no Brasil, teve vinculado a ela importantes nomes das artes plásticas brasileiras, entre eles, Lygia Clark, Lygia Pape, Ferreira Gullar e Aluísio Carvão.

no Rio de Janeiro. Criado por Ivan Serpa, este grupo teve importantes nomes a ele vinculados, como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, entre outros, os quais pensavam a linguagem geométrica como uma possibilidade de experimentação nas artes. Com predileção pelas manifestações artísticas das crianças, dos loucos e dos povos primitivos, consideravam perigosa a exacerbação racionalista que atravessava o movimento concretista no país, sobretudo, o paulista encabeçado por nomes como Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

No Grupo Frente, Lygia Clark passa a dedicar-se ao estudo do espaço e da materialidade do ritmo e também começa a se expressar de um modo mais orgânico intentando uma pintura que permitisse ao observador entrar no espaço representativo. Propõe pela primeira vez o rompimento da moldura com as séries “Superfícies Modulares – 1955-57” e “Planos em Superfície Modulada – 1957-58”:

Plano em superfície modulada, 1956.

Estudo para um plano em superfície modulada, 1957.

Plano em superfície modulada, 1957.

Diferentemente da ordem suscitada pelas formas abstratas puras e pelo uso do espaço, do ritmo e da cor de Mondrian, mestre de Clark nos caminhos da abstração, a artista brasileira deixa entrever em sua série modulada certa dramaticidade das formas. Mesmo valendo-se de linhas e planos, parece impossível repousar os olhos diante de suas obras, pois o olhar vaza para fora do quadro, a moldura não contém o espaço e as cores não harmonizam o ritmo, antes, trazem à baila um movimento dodecafônico. Ou seja,

nesse momento, Lygia Clark parece já ambicionar a projeção da superfície de suas figuras geométricas para fora do suporte, ganhando o espaço “tridimensional”.

A acentuação da divergência teórica dos artistas cariocas em relação ao grupo de São Paulo fica cada vez mais evidente e, em 1959, na I Exposição de Arte Neoconcreta, é divulgado o Manifesto Neoconcreto³², também assinado por Lygia Clark, o qual, entre outras premissas, afirma que a pintura não se sustenta mais em seu suporte tradicional. Pouco afeita aos debates teóricos, no entanto, Clark logo deixa entrever a insatisfação com as discussões fomentadas pelo grupo neoconcreto, como se vê em “carta-ficcional” escrita pela artista a Mondrian:

Você hoje está mais vivo para mim que todas as pessoas que me compreendem, até um certo ponto. Sabe por quê? (...). Você já sabe do grupo neoconcreto, você já sabe que eu continuo o seu problema, que é penoso (você era homem, Mondrian, lembra-se?). No momento em que o grupo foi formado havia uma identificação profunda, a meu ver. Era a tomada de consciência de um tempo-espaço, realidade nova, universal como expressão, pois abrangia poesia, escultura, teatro, gravura e pintura. Até prosa, Mondrian... Hoje a maioria dos elementos do grupo esquecem dessa afinidade (o mais importante) e querem imprimir um sentido menor a ele. Agora, velho, simpático mestre, diga-me com toda franqueza: meu desejo é deixar o grupo e continuar fiel a esta minha convicção, respeitando a mim mesma, embora mais só que ontem e hoje eu serei amanhã.³³

Desde o início da sua produção plástica, Lygia Clark empreende uma busca que transcende a materialidade do objeto-arte e visa uma pintura-gesto. Assim, a triangulação com a alteridade imediata, ou seja, o espectador, é parte da própria estrutura do objeto, configurando-se em elemento inerente e necessário para a constituição e o funcionamento dessa obra na dinâmica do mundo, entendido mais do que um espaço-tempo histórico, mas fundamentalmente cosmológico. “Se eu trabalho, Mondrian, é para, antes de mais nada, me realizar no mais alto sentido ético-religioso. Não é para fazer uma superfície e outra. Se exponho é para transmitir a outra pessoa este ‘momento’ parado na dinâmica cosmológica que o artista capta”³⁴.

³² Publicado em 23 de março de 1959, no suplemento dominical do Jornal do Brasil, foi assinado por Ferreira Gullar, Reinaldo Jardim, Theon Spanudis, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark e Lígia Pape tratava-se de uma reação ao concretismo ortodoxo e racionalista e propunha, entre outras coisas, a retomada do caráter sensível da criação artística e a efetiva participação do observador na obra. Os artistas neoconcretos foram fortemente influenciados por filósofos como Cassirer e Merleau-Ponty.

³³ CLARK, Lygia apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 48-49.

³⁴ *Ibidem*, p. 46.

Esse posicionamento da artista parece denotar o que Guy Brett, crítico inglês que entrou em contato com a produção brasileira ainda nos anos 1960, define como um modo peculiar e inédito dos artistas brasileiros responderem aos impasses da cultura ocidental, a saber: o dualismo entre o corpo e a mente, entre o sensorial e o intelectual, entre o “visível e o invisível”, entre a percepção e a representação:

Foi esse espírito rebelde da vanguarda brasileira nos anos 50 e 60 que a possibilitou penetrar ao fundo as ideias de abstração europeia sem qualquer cerimônia exageradamente respeitosa ou sentimento de inferioridade. Era possível, portanto, para estes artistas visar o universal, até o cósmico, estando ao mesmo tempo imersos no local e no particular. [...] Não se pode encaixar o trabalho desses artistas no esquema da arte do pós-guerra como se ele fosse uma variação local de movimentos centrados na Europa ou na América do Norte. A fusão particular que eles realizaram, à medida que se tornar mais conhecida, deve mudar os princípios básicos de interpretação daquela história. No processo, o elo entre os artistas brasileiros e certos artistas do ocidente – especialmente em torno das inovações da “participação do espectador” – também se tornará claro.³⁵

É o interesse pela alteridade, pelo contorno exterior e estranho ao enquadramento, pela ruptura entre o dentro e o fora, provavelmente, que faz com que Lygia Clark componha, sobretudo nesse primeiro momento, agregando a dramaticidade de formas vivas a uma organização geométrica do espaço no quadro. Inicia, desse modo, sua pesquisa daquilo o que iria denominar de “linha orgânica” e “que aparece quando duas superfícies planas e da mesma cor são justapostas. Esta linha não aparece quando as duas superfícies são de cores diferentes”. Não por acaso, a descoberta da linha orgânica permite a abertura de um novo caminho estético em sua poética:

Quando eu estudei a obra de Albers, fiquei surpresa com as possibilidades abertas pela sua série de litografias chamadas *Constelações*, nas quais ele expressou o espaço pluri-dimensional por meio de formas geométricas sugeridas por linhas. Parecia haver algo a ser explorado a partir daí, isto é, construir todo o triângulo a partir da margem da superfície, o que virtualmente distorceria o retângulo ou o quadrado. Neste período eu reduzi a cor o mais que pude, concentrando no desenho do espaço em si mesmo. As formas seriam virtualmente sólidas, porém capazes de sugerir um ambiguidade de espaços, dependendo do ponto focalizado pelo espectador.³⁶

³⁵ BRETT, Guy apud COCHIARALLE, Fernando. “Entre o olho e o espírito”, 1994. Disponível em <<http://www.lygiapape.org.br/pt/>>, último acesso em janeiro de 2017.

³⁶ CLARK, Lygia. “A influência de Albers”, 1957. Disponível em <www.lygiac Clark.org.br>, último acesso em janeiro de 2017.

Descoberta da linha orgânica, 1954.

Linha orgânica, 1954.

Lygia Clark em 1958 experimentando as formas e as cores. Fonte: Arquivo pessoal, *O mundo de Lygia Clark*, Rio de Janeiro, RJ.

Pode-se pensar que a linha orgânica, na obra de Clark, provoca uma abertura para a respiração, libera as figuras geométricas da contenção da moldura e permite o vazamento do plano fictício e representacional do quadro no espaço real em que coabitam espectador e obra. É interessante notar como o princípio geométrico que desencadeia na artista o interesse pelos abstracionistas permite também a insurgência do orgânico, ou seja, o princípio da ordem, geométrica, se instaura enquanto fluxo vital, orgânico.

É a linha orgânica, enquanto forma geométrica, que extravasa a matéria plástica-visual para emergir na temática. Em 1958, com a obra “Ovo”, o dentro e o fora da figura são implodidos revelando uma circunferência que é também a borda do suporte e na qual se entrevê, inclusive, sua sombra projetada na parede. Trata-se de um ovo, não um “bloco maciço”, mas contorno-limiar em que habita o vivo insuspeito: alimento ou bicho; figura ou fundo; obra e espectador.

Ovo, 1958.

Assim, o “Ovo” clarkiano coloca em questão o estatuto da pintura enquanto espaço representativo, na medida em que a “pintura” parece ter evaporado, restando apenas seu suporte e o claro-escuro. Essa forma-orgânica é dada ao observador que, mais do que contemplá-la, a situa no espaço-tempo em que também se encontra, ou seja, ele é convocado a fruir e pensar com o corpo.

Em arte, a ideia é o espaço e a realização é o tempo deste espaço sendo feito. O resultado é portanto o espaço-tempo. A superfície é tida como bidimensional, mas isto é uma convenção. Neste caso, a superfície serve como um plano espacial preconcebido, não existindo na realidade é um campo morto. Na tela de formas seriadas, o tempo, que é puramente mecânico, passa a ser mais importante que o espaço. Na fase de linhas externas, a linha-luz é um segmento de espaço (fatia de espaço) e o espaço é orgânico e vivo. A superfície é bidimensional quando existe a priori. A fundação do pensamento moderno é a ideia do tempo-espaço. Em outras épocas o artista usava a superfície como espaço representativo, não importando o que colocasse dentro do espaço. Na realidade, o que ele procurava, era ele mesmo se situar dentro do espaço do mundo. O que me propus, foi expressar uma superfície como um

espaço vivo. A superfície deixa de existir em si mesma e vira um suporte abstrato.³⁷

O espaço orgânico não vislumbra a representação, mas uma superfície viva, ou seja, abandona-se o “espaço virtual (ou fictício) e da ação pictórica (metafórica) para o artista agir diretamente sobre a tela (o quadro) como objeto material, como coisa”³⁸. Tal problemática será central para compreender a poética de Lygia Clark, que cada vez mais se afasta do espaço pictórico da tela para mobilizar o que ela chama de “participação do espectador” na obra.

Cabe a nós, procurar formas vivas que fujam completamente do espaço representativo, o qual pode ser usado apenas na medida que está expresso pelo tempo da obra. Posso ver agora que a participação do espectador na obra de arte esteve sempre presente na minha obra. Da série *Espaço Modulado* em diante, eu criei relevos que incorporavam o espaço real. Toda a construção interna era dividida por aberturas internas. Estes relevos eram quadrados e eram pendurados diagonalmente na parede: o quadrado passou a ter o papel de “forma ideal”. O próximo passo foi o da feitura de um relevo que era totalmente fechado. Apesar de sua estrutura oca, seu espaço interior podia ser percebido através de quatro aberturas exteriores. Chamei a isto de *Ovo*. Agora um período de completa incerteza começou para mim: eu não podia encontrar uma maneira de desenvolver meu trabalho. Devo ao meu grande amigo Jean Boghici, a ideia de fazer o primeiro *Casulo* e a ajuda de construí-lo. Foi este *Casulo* que precedeu a série de *Bichos*.³⁹

O quadrado passa a ser “forma ideal” na medida em que ganha relevo na busca da artista por formas vivas, o que irá configurar-se na obra “Casulo”, em 1959, uma série de quadriláteros metálicos em relevo e dobráveis que são projetados desde a parede para fora do suporte bidimensional e mais próximo do espaço real do mundo. Destes envoltórios de metal tridimensionais nascem os “Bichos”, 1960, série de esculturas articuláveis que materializam pela primeira vez essas superfícies para fora da tela ou do apoio da parede e criam esculturas geométricas articuláveis em dobradiças. Espinhas dorsais flexíveis e soltas no espaço-tempo do mundo à espera de serem constantemente reatualizadas por cada novo ato ou gesto dos fruidores da obra:

³⁷ CLARK, Lygia. “Especulações sobre o espaço-tempo”, sem ano. Disponível em <www.lygiaclark.org.br>, último acesso em abril de 2017.

³⁸ GULLAR, Ferreira. “Manifesto neoconcreto”. In: _____. *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 46.

³⁹ CLARK, Lygia. “Mondrian”. Disponível em <www.lygiaclark.org.br>, último acesso em abril de 2017.

Casulo, 1959.

A partir desses seres orgânicos e geométricos, a poética clarkiana vai configurando-se cada vez menos representativa e mais performática, delineia-se uma obra atuante em que o corpo a corpo do observador com a obra se torna o ponto de fuga da experiência plástica. Não é o olhar que é convocado, mas o corpo todo precisa se engajar e colocar-se em tensão com o organismo-obra, que deixa de ser apenas recurso metafórico para alçar o espaço real e permitir uma experiência polissensorial que recusa a dicotomia entre sujeito e objeto.

Tal procedimento clarkiano instaura uma experiência estética como parte do entrelaçamento de corpos. A partir de “Bichos”, nos anos 1960, esse procedimento será cada vez mais implodido em novas significações e formulações, decompondo a plasticidade da obra até a quase nulidade da matéria, uma espécie de obra-acontecimento. Assim como ocorre, por exemplo, em “Cabeça coletiva”, 1975⁴⁰, na qual restos de materiais plásticos formam um parangolé-*patchwork* a ser vestido e constantemente alimentado por outros retalhos conforme se desloca na cabeça de seu público-atuador.

Colocando em questão a gramática das artes plásticas representativas, Lygia Clark trapaceia os códigos da pintura e investe no gesto livre. Em busca de alguma comunicação visa recuperar uma forma descolonizada, na qual se esconda o instintivo; o primitivo-orgânico da linguagem por detrás da razão; ou o Deus-cosmos guardado nas formas geométricas:

Lygia, evitando a “generalização vazia” de formas abstratas reduzidas a “ornamento”, devolvia à percepção sensível seu “interesse libidinal”. A estrutura dissipatória de suas superfícies flutuantes fundava “o espaço próprio do desejo”: o “espaço figural”. O abandono da “boa forma” provocava um “acontecimento vertiginoso”, - o reencontro do “processo primário”, da “presença energética” das pulsões, anteriores à revisão secundária e ordenadora das linguagens. A “desconstrução” do discurso, ou da figura, das regras formais que definem um “sistema representativo”, devolvia a cada corpo a “matriz de seus fantasmas”.⁴¹

*

Essas fantasmagorias que atravessam o imaginário plástico clarkiano também deságuam em fluxo de palavras no livro *Meu doce rio*, 1984, que será convocado a tecer junto às obras plásticas este percurso comparativo com Hilda Hilst, que também pintava

⁴⁰ As obras plásticas que serão convocadas a serem analisadas neste percurso comparativo compreendem o período de 1960 até 1975 e são: *Bicho*, *Abrigo poético*, *Caminhando*, *Casa do poeta*, *Estrutura de caixa de fósforo*, *Obra mole*, *Trepante*, *Diálogo das mãos*, *Natureza cega*, *Ping Pong*, *Pedra e Ar*, *Água e conchas*, *Desenhe com o dedo*, *Respire comigo*, *Cesariana*, *Roupa-Corpo-Roupa*, *O eu e o tu*, *Luvas sensoriais*, *Máscaras sensoriais*, *A casa é o corpo*, *Máscara abismo*, *Óculos*, *Diálogo de óculos*, *Camisa de força*, *Arquitetura biológica: ovo mortalha*, *Casal*, *Arquitetura biológica: ovo mortalha*, *Casal*, *Arquitetura biológica: nascimento*, *Arquitetura biológica I*, *Arquitetura biológica II*, *Estruturas vivas*, *Estruturas vivas: diálogos*, *Pensamento mudo*, *Túnel*, *Baba antropofágica*, *Viagem*, *Canibalismo*, *Rede de elásticos*, *Relaxação e Cabeça coletiva*.

⁴¹ FABBRINI, op cit., 1991, p. 70-71.

ou esboçava desenhos nas “horas da respirada, quando não dá para dizer nada, quando está muito difícil tudo. Aí então, eu desenho um pouco”⁴².

Desse modo, buscando uma “certa geometria”⁴³ ou concentrando no desenho do “espaço em si mesmo”⁴⁴, há em Hilda Hilst e Lygia Clark uma operação expressiva que visa dar forma aos sentidos que, conforme Merleau-Ponty⁴⁵, “não *está* em nenhum lugar, nem nas coisas, que ainda não são sentido, nem nele mesmo, em sua vida informulada”. Ao emprestarem seu corpo ao mundo, Hilda Hilst e Lygia Clark o transformam em gesto expressivo, geométrico e plástico, orgânico e verbal: seja em personagens-polígonos, em narradores prismáticos ou em narrativas-móviles, seja em linhas orgânicas, em bichos-mudos ou em proposições-experiências verbo-sensoriais.

1.2 triangulação e simetria: corpos em perspectiva

O mundo-ser que atravessa os corpos de Hilda Hilst e Lygia Clark desperta nestas artistas o desejo de fixar em formas e tornar acessível à percepção parte deste organismo vivo em que coabitam obras, autores e público. Assim, independente do recurso expressivo utilizado, palavras ou materiais plásticos, ao aproximar o gesto criativo de ambas pode-se ler em uma as formas sugeridas pela outra, ou ainda ver em outra as palavras evocadas por uma.

Merleau-Ponty, ao se debruçar sobre a obra de Cézanne, revelou que a genialidade do artista francês estava no fato de ele pintar o homem acrescentando-o à natureza, ou seja, revelar na tela o fundo inumano sob o qual se instala o ser humano e gerar assim o estranhamento dessa figura. Para o filósofo, a pintura de Cézanne procura a “realidade sem abandonar as sensações, sem ter outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva ou o quadro”⁴⁶.

A arte não é uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os votos do instinto e do bom gosto. É uma operação de

⁴² Entrevista concedida a Nelly Novais Coelho em 1989 in DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*, 2013, p. 124.

⁴³ Entrevista concedida a Caio Fernando Abreu em 1987 in DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013, p. 96.

⁴⁴ CLARK, Lygia. Manuscrito inédito e sem data. Fonte: Arquivo do Instituto Lygia Clark

⁴⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos selecionados*. Traduções de Marilena Chauí, Nelson Alfredo Aguiar e Pedro de Souza Moraes. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 121.

⁴⁶ Ibidem, p. 116.

expressão. Assim como a palavra nomeia, isto é, apreende em sua natureza e coloca ante nós a título de objeto reconhecível o que aparecia confusamente, o pintor, diz Gasquet, “objetiva”, “projeta”, “fixa”. Assim como a palavra não se assemelha ao que designa, a pintura não é uma cópia.⁴⁷

Tal “operação de expressão” não se limita, portanto, a “imitar” o mundo, mas sim revelá-lo em seus limiares e contornos ou em seu jogo de encaixes e desencaixes que fazem entrever certa geometria ordenadora desse bicho-mundo que verte excessos. Se a palavra nomeia o que antes era inominável, a pintura projeta o lusco-fusco da visão; há nesses procedimentos uma cabeça grávida, útero-raiz, que expressa esse interior do sujeito a despeito da linguagem escolhida.

Assim, nas marginálias de livros, nos cadernos de notas e nos papéis avulsos de Hilda Hilst é possível encontrar traços, desenhos e manchas de cores nos quais se vislumbra também parte do seu universo ficcional. Também Lygia Clark, analisada durante dois anos por Pierre Fédida, aguçou sua escuta e o gosto pela palavra, articulando na narrativa mítica *Meu doce rio*⁴⁸ o seu lugar verbal, no qual elabora uma espécie de gênese da criação do mundo dando voz a fantasias que permeiam também sua obra plástica.

O mundo era um grande bicho não percebido pelo homem. Deixava construir sobre o seu corpo pequenas arquiteturas, cidades, deixava navegar no seu mijo que eram rios, tragava tudo ao esboçar um bocejo ou um pequeno gesto.⁴⁹

⁴⁷ Ibidem, p. 119-120.

⁴⁸ Este livro foi lançado pela Paulo Klabin Galeria em 1984 com uma pequena tiragem de 24 exemplares. Agradeço ao Prof. Ricardo Fabbrini o acesso a um exemplar, bem como a descoberta da existência da obra.

⁴⁹ CLARK, Lygia. *Meu doce rio*. Rio de Janeiro: Galeria Paulo Klabin, 1984, p. 7.

Aquarela de Hilda Hilst. Sem título, 1971.

Ao deslizarem de uma poética para outra, Hilda Hilst e Lygia Clark não abandonam as questões que perpassam suas linguagens de origem. Ao contrário, sugerem que independente do meio de expressão há um “pensamento a exprimir” e “um sistema a construir”⁵⁰. Como “um grande bicho não percebido pelo homem”, o universo mítico clarkiano está aberto à construção de arquiteturas e bichos, no entanto, é cruel ao tragar tudo com um bocejo ou “um pequeno gesto”. O perfil de uma cabeça envolvida por um útero enraizado, no desenho hilstiano, deixa marcas de uma poética em ebulição, magmática e fértil, na qual a caudalosa cabeça habita o útero-raiz ordenando, entre a terra e o sol, um fluxo fotossintético no tecido vascular do floema.

Um “mundo bicho que incorpora tudo no seu ventre” era “na verdade a grande cabeça plantada nos ombros da virgem”⁵¹. Tal qual a cabeça intrauterina hilstiana, amarela luminosa envolta por uma mancha azul celeste, “vai atravessando os corpos mais

⁵⁰ MERLEAU-PONTY, op cit., 1980, p. 120.

⁵¹ CLARK, op cit., 1984, p. 8-9.

densos e opacos possíveis até encontrar o elemento de colisão. Então, para esse elemento tudo o que dissemos e que pareceu incompreensível, obscuro, torna-se claro, rutilante”⁵². O enigma da expressão que, conforme Merleau-Ponty, reside no fato de que “meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível”, está na origem mesma da poética dessas artistas ao resgatarem essa atmosfera demiúrgica ou mítica povoada por seres informes prenhes de criação e de desejo de plasmar um universo próprio.

Há, a despeito do fascínio pelas formas orgânicas e estruturas vivas, a invocação de uma ordem geométrica e matemática que organiza esses sentidos vitais e em meio ao furor verborrágico ou à escultura-bicho informe revela um funcionamento preciso, não advindo de um mero fluxo de consciência ou de um experimento aleatório com materiais plásticos, quer dizer, convoca-se também um pensamento que sustenta esses textos e essas esculturas-experiências.

Em “Fluxo”, Hilda Hilst convida o leitor, desde as primeiras linhas, a navegar em matéria-inconsciente-líquida, que transita entre os mares do mundo e a seiva elaborada de dentro por um sistema vascular floemático, de fibras-palavras e células-sintaxe arranjadas numa lógica narrativa complexa, que reorganiza as possibilidades da língua, órgão e sistema de comunicação. A partir da anedota do menininho em busca do crisântemo, aparentemente inocente, anuncia-se uma alegoria do leitor hilstiano que precisa mergulhar nesse caldo, seiva bruta e elaborada, se quiser experienciar essa narrativa que, tal qual barro num torniquete em movimento contínuo, é constantemente moldada para no instante seguinte se desfazer em matéria informe novamente, exigindo daquele que a lê um investimento de cumplicidade com o autor.

Ao leitor, não há escolha. Se está à procura da “flor de ouro”, dos “polpudos amarelos” da experiência de leitura hilstiana, é preciso correr o risco de ser devorado, de atravessar a escuridão, o medo e a morte. Não há salvação. Assim como o menininho tem de correr o risco de ser devorado se deseja encontrar o crisântemo, o leitor hilstiano não pode, tampouco, esmorecer diante das primeiras curvas e precipícios aos quais é lançado desde o início de “Fluxo”, primeira narrativa que compõe o livro *Fluxo-floema*, 1970.

CALMA, CALMA, também tudo não é assim escuridão e morte. Calma. Não é assim? Uma vez um menininho foi colher crisântemos perto da fonte, numa manhã de sol. Crisântemos? É, esses polpudos amarelos. Perto da fonte havia um rio escuro, dentro do rio havia um bicho medonho. Aí o menininho viu um crisântemo partido, falou ai, o

⁵² Entrevista concedida a Delmiro Gonçalves em 1975 in DINIZ, Cristiano. *Fico besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013, p. 32.

pobrezinho está se quebrando todo, ai caiu dentro da fonte, ai vai andando pro rio, ai ai ai caiu no rio, eu vou rezar, ele vem até a margem, aí eu pego ele. Acontece que o bicho medonho estava espiando e pensou oi, o menininho vai pegar o crisântemo, oi que bom vai cair dentro da fonte, oi ainda não caiu, oi vem andando pela margem do rio, oi que bom bom vou matar a minha fome, oi é agora, eu vou rezar e o menininho vem pra minha boca. Oi veio. Mastigo, mastigo. Mas pensa, se você é o bicho medonho, você só tem que esperar menininhos nas margens do teu rio e devorá-los, se você é o crisântemo polpudo e amarelo você só pode esperar ser colhido, se você é o menininho, você tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco. De ser devorado. Oi ai. Não há salvação. Calma, vai chupando o teu pirulito.⁵³

Pede-se “CALMA, CALMA”, não apenas a serenidade do ânimo, mas enfatiza-se, também em letra maiúscula e repetida duas vezes, a necessidade de redução do movimento e de disposição para o que virá: encarar o risco do “bicho medonho”. “Ai, ai”, “oi”, “ai”, dissílabos, grunhidos tateiam a forma narrativa que circunscreve uma busca pela “flor de ouro” a ser construída numa geometria triangular: o menininho vê o crisântemo partido, fala “ai”, anda até rio, “ai ai ai”, reza para que o polpudo amarelo volte até a margem, aí ele pega ele; o bicho medonho espia, ele quer devorar o menininho, reza para o menininho ir até a margem, “oi que bom bom”, vai matar a sua fome. “Mastiga, mastiga. [...] Oi ai. Não há salvação”. Seja o bicho medonho que espera menininhos nas margens do rio que habita, o autor, seja o menininho que busca a “flor de ouro”, o leitor, seja o “crisântemo polpudo amarelo” que espera ser colhido, a narrativa, todos hão de correr riscos de ser devorado.

Ao traçar linhas que ligam esses três pontos da narrativa hilstiana – menininho, bicho medonho e crisântemo –, desvela-se essa alegoria como um triângulo-preâmbulo que introduz a problemática que será levantada em “Fluxo”, o escritor-narrador às voltas com o processo de escrita e em relação com o editor e os leitores; o escritor-narrador que é três: Ruiska, Ruisis e Rukah (pai, mãe e filho); o escritor-narrador que é um tubo por onde transitam as vozes de cima (Deus e a matéria etérea da existência) e as vozes de baixo (o anão-ânus e a matéria deletéria).

Tal consciência do abismo que há entre um ser e outro e a relação pendular entre o contínuo e o descontínuo em Hilst se esparramam tanto no plano da forma, como do conteúdo. Assim também em “Floema”, a língua e a linguagem são matéria orgânica e maleável, o que se revela no diálogo inconciliável entre o demiurgo e o homem, tanto

⁵³ HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003, p. 19-20.

pela matéria comunicada como pela forma da diagramação na mancha gráfica do livro⁵⁴, que marca, pela diferenciação vertical/horizontal do texto na página, a clara ruptura e a inconciliável natureza desses seres. Desse modo, o texto hilstiano guarda o conhecimento da transgressão das leis: sejam elas ordenadoras da língua, sua gramática, ou o projeto gráfico e editorial do livro, sejam elas decorrentes da moral libertadora do Deus monoteísta, onipotente e onisciente.

*

Inspirada no projeto de livro-poema de Ferreira Gullar⁵⁵, no qual o autor organizaria as palavras em páginas dobráveis a serem manuseadas pelo leitor, Lygia Clark produziu seus primeiros “Bichos” (1960), esculturas de quadriláteros de alumínio dobráveis que revelam o interesse da artista tanto pelas formas vivas e animais como pela geometria. Depois de ter anunciado a “morte do plano” e ter eleito o quadrado como forma-fundamento para sua poética, Clark passou a conceber o quadrilátero como prenda de uma “significação mágica”. De caráter fundamentalmente orgânico, as posições no espaço desses seres-arquitetura de metal têm infinitas possibilidades de existência, uma vez que não há avesso, antes uma unidade orgânica e geométrica.

O “Bicho” tem um circuito próprio de movimentos que reage aos estímulos do sujeito. Ele não compõe de formas independentes e estáticas que possam ser manipuladas à vontade e indefinidamente, como um jogo. Ao contrário: suas partes se relacionam funcionalmente, como as de um verdadeiro organismo, e o movimento destas partes é interdependente.⁵⁶

⁵⁴ Mancha gráfica do livro é a parte onde vai o texto propriamente dito, no caso de “Floema” há mudança no espalhamento das margens quando termina o monólogo de Haydum e se inicia o de Koyo.

⁵⁵ GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 38-39.

⁵⁶ CLARK, Lygia. “Bichos”, 1960. Disponível em <www.lygiaclark.org.br>, último acesso em abril de 2017.

Bichos, 1960.

Bichos, 1960.

Bichos (sem dobradiças), 1960.

É interessante notar que os “Bichos” clarkianos foram inspirados pela poesia concreta de Gullar, que pressuponha uma experiência intuitiva com a forma e os sentidos, nas palavras do poeta carioca, tinha o objetivo de “substituir, sem prejuízo, as formas poéticas fatigadas”⁵⁷. Próxima à geração dos escritores e poetas de 45, cuja preocupação transitava tanto pelo interesse social como pela pesquisa formal da linguagem, Hilda Hilst exercita em suas páginas alguns procedimentos formais que se familiarizam com o movimento concreto, como o uso das palavras em caixa alta ou de ritmo imagético. A despeito de a autora colocar em xeque a linguagem como mera referência ao mundo e performar a língua como uma realidade material e visual também, Hilst não estabeleceu relação explícita com os poetas concretistas, mas tentou “uma nova organização da matéria verbal, fundada em valores que se opõem ao uso da sintaxe unidirecional”.⁵⁸

Nesse sentido, ao buscar uma solução para o problema da pintura e a contradição figura-fundo, Lygia Clark implode o espaço representativo para fora do suporte tela e investe numa escultura geométrica e orgânica, o “Bicho”, que habita o mundo para ser investido por aqueles que o tocam. Na mesma medida, Hilda Hilst, ao sugerir no preâmbulo de “Fluxo” o triângulo menininho-bicho medonho-crisântemo como alegoria para a relação leitor-autor-obra, desvela o mecanismo ficcional dando forma concreta para o ato de narrar. Ambas subvertem a dicotomia sujeito-objeto e mobilizam uma linguagem em que o objeto-obra só significa “no sujeito” que lhe empreende uma existência ao entrar em contato com esse universo minimalista.

⁵⁷ GULLAR, op cit., 2007, p. 76.

⁵⁸ Ibidem, p. 77.

Hal Foster, em “O ponto crucial do minimalismo”⁵⁹, discute a relação entre uma expressividade “quase infantil” da arte minimalista e a ruptura com o “espaço transcendental” que perpassou grande parte da arte moderna. Para o autor, esse movimento da arte minimalista deslocou o espectador do “espaço seguro e soberano da arte formal”⁶⁰, exigindo-lhe o estado de presença diante da obra e uma disponibilidade para intervir e investigar, singularmente, naquele organismo que é parte também do seu estar no mundo.

[...] são precisamente esses dualismos metafísicos do sujeito e objeto que o minimalismo procura superar na experiência fenomenológica. Portanto, longe de ser idealista, a obra minimalista mescla a pureza da concepção com a contingência da percepção, do corpo num espaço e tempo particulares.⁶¹

Desafiando o *status quo* da arte moderna, Hilda Hilst e Lygia Clark assaltam o ilusionismo da forma artística, e com suas experiências da linguagem, verbal ou plástica, desvelam os mecanismos e procedimentos que estão na estrutura da obra. Herdeiras de uma tradição que já desacredita na razão como linha contígua da experiência humana, trapaceiam o idealismo do “eu penso” cartesiano, para configurarem uma poética em que cada sujeito que percebe, intui ou experimenta a obra atribui-lhe um gesto interpretativo singular.

Desse modo, em direção a um jogo performativo da linguagem, em que a forma é despida de qualquer pretensão ilusionista e mostrada em estado bruto, cru e primitivo, Hilda Hilst e Lygia Clark ressignificam o estatuto de suas linguagens, o espaço-representativo da pintura ou o tempo linear da narrativa, bem como esgarçam suas matérias-primas, plásticas ou verbais, ao limite de seus mecanismos fundamentais: a fonética, a morfologia e a sintaxe; a linha, o plano e a dimensão:

À abolição do espaço-ilusão [na pintura] corresponde a do tempo cronológico [no romance]. Isso implica uma série de alterações que eliminam ou ao menos borram a perspectiva nítida do romance realista. Espaço, tempo e causalidade foram “desmascarados” como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Nesse processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe

⁵⁹ FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naif, 2014, p. 52-53.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 52-53.

⁶¹ *Ibidem*, p. 54-55.

no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros. Ao fim, a personagem chega, p. ex. nos romance de Beckett, a mero portador abstrato – inválido e mutilado – da palavra, a mero suporte precário, “não-figurativo”, da língua. O indivíduo, a pessoa, o herói são revelados como ilusão ou convenção. Em seu lugar encontramos a visão microscópica de mecanismos psíquicos fundamentais ou de situações humanas arquetípicas.⁶²

O narrador hilstiano de “Fluxo”, no plano mais superficial do texto, desconfia o tempo todo de que sua língua seja suficiente para construir sua narrativa; a palavra é desvelada em sua precariedade e seu significado mostra-se uma convenção deformada ou mutilada, no mínimo, insuficiente. Não é à toa que Ruiska, o narrador, debate-se o tempo inteiro com o editor que lhe exige novas possibilidade para dizer “aquela palavra” de duas letras. Diante da limitação, não vale apenas escrever às avessas: uc ou cu, é preciso inventar novas possibilidades em “torno do”, aquele que se torna inominável.

Toma, toma quinhentos cruzeiros novos e se não tá com inspiração vai por mim, pega essa tua folha luminosa e escreve aí no meio da folha aquela palavra às avessas. Uc? Não seja idiota, essa é a primeira possibilidade, invente novas possibilidades em torno do. Amanhã eu pego o primeiro capítulo, tá? Engulo o pirulito. Ele me olha e diz: você engoliu o pirulito. Eu digo: não faz mal, capitão, o uc é uma saída para tudo.⁶³

Se é impossível nomear o objeto complemento de duas letras para a preposição “do”, resta ao narrador engolir o pirulito, assim ao menos a palavra espelhada e tridimensional “uc-cu” é retomada em sua funcionalidade orgânica e vital, sendo uma “saída para tudo”. Também descolada do suporte tela e da parede expositiva, Lygia Clark investe em outros materiais, a priori de uso em outras áreas do saber ou precários, para construir arquiteturas plásticas em que ressignifica esses objetos.

Em “Caminhando” (1964), Clark propõe a criação de uma fita de Moebius como uma ação plástica e participativa. O espectador-atuante de posse de uma tesoura e de uma faixa branca de papel é convidado a cortá-la ao meio, empreendendo uma obra que deriva do ato, não da virtualidade interventiva como nos “Bichos”, cuja forma da escultura já está dada pela artista. Desse modo, cada um que aceitar a proposição de caminhar sobre essa folha de papel irá imprimir-lhe um ato único e inaugural.

⁶² ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. *Texto/ Contexto I*. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 85-6.

⁶³ HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2002, p. 21.

Utilizada na matemática, a fita de Moebius é uma superfície em que há apenas um lado e uma borda numa curva fechada, ou seja, não há nem dentro e nem fora. Um espaço de convergência e continuidade que introduziu na matemática a noção de triangulação no estudo dos objetos geométricos é retomado por Lygia Clark como princípio para sua proposição relacional. A obra é o ato, não o objeto; a escolha entre cortar à direita ou à esquerda é parte da experiência estética que desloca o espectador do espaço e do tempo habituais da arte. A busca por esse espaço-tempo novo e concreto que possa ser partilhado com aqueles a quem a obra se dirige.

Quando você tiver dado a volta na fita Moebius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é o seu ato. À medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode mais ser aberto. É o fim do atalho.

(Se eu utilizo uma fita de Moebius para essa experiência é porque ela quebra os nossos hábitos espaciais: direita-esquerda, anverso-reverso etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo).⁶⁴

Material para a obra *Caminhando*, 1964.

⁶⁴ CLARK, Lygia. "Caminhando", 1964. Disponível em <www.lygiaclark.org.br>, último acesso em abril de 2017.

Caminhando, 1964.

Pode-se pensar, desse modo, que o deslocamento das funções gramaticais da palavra (“uc-cu”) e habituais do objeto (fita de Moebius) permite a Hilda Hilst e Lygia Clark criarem um espaço contínuo, que instaura uma temporalidade própria à obra no sistema de recepção estética. Esses deslocamentos constituem-se, assim, operadores de um jogo no qual leitor e espectador são inseridos numa cadeia infinita de significados, na qual o humor diante da palavra que não é mais complemento verbal, mas tubo “saída para tudo”, e a escolha para se cortar à direita ou à esquerda um objeto a priori pensado como um *continuum* inviolável das leis matemáticas tornam-se parte da experiência estética.

Pela subversão da regra, da gramática, do princípio geométrico ou da materialidade funcional, as autoras “dessimbolizam o objeto”, ou seja, libertam “a imagem de qualquer significado profundo para deixá-la na superfície como simulacro”⁶⁵. Ou seja, Foster retoma o Roland Barthes crítico da *pop art* que considera as associações metafóricas e as conexões metonímicas como o “significado profundo” da arte contemporânea.

⁶⁵ FOSTER, op cit., 2014, p. 123.

Nesse sentido, ao destituir a palavra “uc-cu” da função de complemento verbal no texto atribuindo-lhe significação orgânica “saída para tudo”, Hilda Hilst opera nessa chave barthesiana estabelecendo uma conexão metonímica pela qual o significante é parte do corpo, orgânico e textual, ou seja, é também o referente direto e não apenas textual.

Lygia Clark, ao desterritorializar a fita de Moebius de sua função matemática, possibilita uma associação metafórica em que o objeto, princípio para os estudos topológicos da geometria, é dado ao corte e tem seu sentido escorregado de uma prática científica para um ato estético.

Em ambas há, de certo modo, um significado profundo que suspende o real ao fazer ver as brechas e os buracos que existem na relação entre significante e significado ou entre sujeito e objeto.

Para trapacear o silêncio absoluto ao qual é impelido, Ruiska escorrega a função gramatical da palavra “uc” para sua função orgânica, real e concreta, um tubo cilíndrico, uma saída para tudo. O narrador-autor hilstiano, assim, resolve o impasse colocado pelo editor: novas possibilidades para “falar do” que não “uc”. Para iludir o vazio ao qual se lança o espectador diante de uma fita branca exposta ao lado de uma tesoura e de uma cola bastão, a obra plástica clarkiana não propõe a contemplação e sim o ato.

Nessa perspectiva, as afinidades formais encontradas em Hilda Hilst e Lygia Clark podem ser entendidas como extensão das novas relações surgidas entre as palavras e as imagens contemporaneamente, haja vista a poesia concreta (poética centrada na forma visual do poema como significante fundamental para a interpretação) e a arte conceitual (proposições visuais cuja significação plástica decorre de um ato de nomeação que desloca a “função” do significante, como “A Fonte”, de Duchamp, um mictório ressignificado ao ser invertido e renomeado pelo artista). Assim também, Hilst e Clark realizam atos de enunciação, ou seja, “apropriações de linguagem que encarnam em um aqui e agora e em um corpo”⁶⁶.

Ao desvelarem, reiterada e/ou ironicamente, os procedimentos artísticos (verbais e plásticos) consagrados pela tradição, como o narrador hilstiano desconfiado da própria língua ser capaz de comunicar o de dentro ou ainda o deslocamento dos objetos clarkianos de outras áreas do saber para o espaço consagrado dos museus, denunciam tanto esses procedimentos como a tradição em seu aspecto decadente e arruinado. Suas obras

⁶⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012, p. 9. (Coleção Bienal)

produzem uma estrutura fissurada, defeituosa e imperfeita, na medida em que não organizam o mundo segundo a lógica inteligível da representação⁶⁷. Assim, faz-se necessária uma postura crítica implicada que saiba não haver ali um conteúdo escondido para ser apenas interpretado e domado, mas sim uma forma viva para ser tangenciada na pele:

[...] a interpretação não é (como supõem muitos) um valor absoluto, um ato do espírito situado em algum reino intemporal das capacidades. A interpretação também precisa ser avaliada no âmbito de uma visão histórica da consciência humana. [...] Numa cultura cujo dilema clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte. [...] Na maioria dos casos atuais, a interpretação não passa de uma recusa grosseira a deixar a obra de arte em paz. A Arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos. Quando reduzimos a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretamos isto, domamos a obra de arte. A interpretação torna a obra de arte maleável, dócil.⁶⁸

Indomáveis e cruas, as obras de Hilda Hilst e Lygia Clark não se dão a conhecer por uma forma organizada em arestas estáveis ou por um conteúdo que se imprime na superfície. Antes, são polígonos de um cubo mágico com infinitas possibilidades de movimento, de encaixe e de combinação. Suas materialidades artísticas se configuram na medida em que as autoras brincam com a linguagem e criam um universo próprio, resultado do mergulho no fundo-oco e caótico em que se assentam os dilemas da arte contemporânea no limiar entre o dizer possível e a afasia vertiginosa da domesticação da linguagem pós as barbáries, a mecanização e a capitalização da experiência ou a eclosão da indústria cultural no século XX.

A posição privilegiada do sujeito, autor ou leitor/espectador, autônomo e autoconsciente e condizente com o domínio da representação é destituída por esse sujeito do trauma, diante do qual o ponto de fuga da perspectiva clássica não é apenas passivo a ser contemplado, mas também o olha, o contesta e o desloca. Segundo Hal Foster:

O primeiro cone é bastante conhecido dos tratados renascentistas sobre a perspectiva: o sujeito é referido como o senhor do objeto, que, para ele, posicionado num ponto de vista geometral, é disposto e focalizado como uma imagem. Porém, acrescenta Lacan imediatamente, “não sou

⁶⁷ A palavra “representação” no alemão *vorstellung* significa “por diante de si”, assim a forma de conhecimento de mundo fundada na máxima cartesiana do “Cogito ergo sum” tem como fundamento uma atitude “reflexiva”, ou seja, o pensamento estaria atrelado a um processo escópico (olhar), no qual eu penso quando coloco a coisa pensada diante de mim.

⁶⁸ SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. São Paulo: L&PM, 1987, p. 15-16.

simplesmente esse ser puntiforme que se refere ao ponto geométral desde onde é apreendida a perspectiva. Sem dúvida, no fundo do meu olho, o quadro se pinta. O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu estou no quadro”. Ou seja, o sujeito está também sob o olhar do objeto, fotografado por sua luz, figurado por seu olhar: daí a superposição dos dois cones, com o objeto também no ponto luminoso (o olhar), o sujeito também no ponto do quadro e a imagem também alinhada com o anteparo.⁶⁹

Desse modo, pode-se pensar que os procedimentos formais de Hilda Hilst e Lygia Clark permitem o surgimento de um espectador/leitor que é falado/falando, visto/vendo, observado/observando ou performado/performando, ou seja, está numa posição simétrica em relação ao autor e também à obra. Deixa, assim, de ser um ponto de fuga em que se forma a imagem ou que apreende a narrativa para configurar-se como parte do triângulo constituído pelo autor e pela obra, um anteparo corpóreo que contém o texto e a plasticidade e também é continente destes.

⁶⁹ FOSTER, op cit., 2014, p.

PARTE II
(in) forme: o escarro e a
baba

2.1 sangue e seiva: vermelho-carne ou vísceras-terrosas

Seiva. Líquido vermelho terroso que nutre as plantas. Floema. Tecido vascular vegetal por onde circulam a água, os sais minerais e outros compostos orgânicos oriundos da fotossíntese. Sangue. Líquido vermelho ferroso que nutre os animais. Artéria. Tecido vascular animal que transporta o ar e nutrientes oriundos da respiração e da alimentação. Seiva e sangue são fluidos vitais que denotam aos seres vivos a manutenção da vida.

Vermelho terroso ou vermelho ferroso remetem à trama da carne, do interior, e são, antes de tudo, cores-substância que evocam tanto a vitalidade do desejo que movimenta os corpos como a materialidade da dor que verte da incisão da pele ou do caule. Merleau-Ponty, em *O visível e o invisível*, define a noção de carne a partir da cor:

[...] esse vermelho é o que é ligando-se, do seu lugar, com outros vermelhos em volta dele, com os quais forma uma constelação, ou com outras cores que domina ou que o dominam, que atraem ou que o atraem, que afasta ou o afastam. Em suma, é uma espécie de nó na trama do simultâneo e do sucessivo. É uma concreção da visibilidade, não é um átomo [...] Certo vermelho também é um fóssil retirado do fundo de mundos imaginários. Se exibíssemos todas estas participações, perceberíamos que uma cor nua e, em geral, um visível não é um pedaço de ser absolutamente duro, indivisível, oferecido inteiramente nu a uma visão que só poderia ser total ou nula, mas, antes, uma espécie de estreito entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos, algo que vem tocar docemente, fazendo ressoar, a distância, diversas regiões do mundo colorido e visual, certa diferenciação, uma modulação efêmera desse mundo, sendo, portanto, menos a cor ou coisa do que diferença entre as coisas e as cores, cristalização momentânea do ser colorido ou da visibilidade. Entre as cores e os pretensos visíveis, encontra-se o tecido que os duplica, sustenta, alimenta e que não é coisa, mas possibilidade, latência e carne das coisas.⁷⁰

Para o filósofo, o vermelho é “uma espécie de nó na trama do simultâneo e do sucessivo” na medida em que, embora opaco, não se dá a ver como uma concretude indivisível e total, antes advém de um entrelaçamento que ressoa as distâncias e as diferenças e existe no movimento sutil entre o interior e o exterior daquele que o olha: simultaneamente ao vermelho que circula sucessivo em seu corpo, animando-lhe também as retinas. Nesse sentido, pode-se pensar que a questão do encarnado nas artes remete ao

⁷⁰ MERLEAU-PONTY apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. Trad. São Paulo: Escuta, 2012, p. 53-54.

nó primeiro da mimese, na medida em que esta é apenas um artifício e está fadada a sê-lo a despeito de buscar a imitação da vida em carne, osso e fluidos vitais.

Ao retomar o pintor recriado por Balzac em *A obra-prima desconhecida*, Didi-Huberman, de certo modo, levanta três perguntas que atravessam de maneiras diversas a história das artes: a arte pensa? A arte sente? A arte vive? E no limiar essa é a querela da representação, afinal, se o pintor balzaquiano visa ao encarnado é porque falta a todos os quadros, exceção talvez da obra-prima ainda desconhecida, a trama da carne que anima os corpos, ruboriza as faces e se metamorfoseia no tempo. Ou seja, está em ato e em trânsito: comunica.

Dizendo sofrer “da falta de comunicação”, Hilda Hilst passa a experimentar, sobretudo a partir de sua obra ficcional *Fluxo-floema*, as possibilidades da língua e da linguagem implodindo sua literatura em estilhaços que parecem não poder mais ser reconstruídos numa unidade de conteúdo ou de forma: é constante devir. A ficção hilstiana emerge nesse deserto pós-moderno no qual todas as histórias podem já ter sido contadas e faz-se importante remodelar o de dentro, implodindo-o, ou explodir o de fora, desnudando-o e expondo a carne.

Todas as histórias foram contadas de todas e das mais maravilhosas formas possíveis. Não se pode mais escrever coisas como: “O sol estava forte naquela tarde”, ou “Eu me sentia bem, levantei-me em um tal estado de felicidade” etc. Eu proponho uma remodelagem, dirijo uma proposta diferente para atingir o outro, de acordo com uma visão que tenho dele, uma torrente, fazer com que o outro exploda, que ele seja obrigado a praticar por conta própria esse processo que é, ao mesmo tempo, de regresso e de autoconhecimento. [...] esse processo de *desnudamento* lhe será exigido e ele vai ter que fazê-lo.⁷¹

Tal movimento hilstiano, que se torna mais evidente nos textos em prosa, produz o que Alcir Pécora irá nomear como “anarquia de gêneros”. Segundo ele, a autora bebe nas formas clássicas (cantares bíblicos, cantiga galaico-portuguesa, canção petrarquista, poesia mística espanhola, idílio árcaico, novela epistolar libertina) para costurá-las às tópicas do século XX: “a imagética sublime de Rilke, o fluxo de consciência de Joyce, a cena minimalista de Beckett, o sensacionismo de Pessoa, [...] ao lado de Becker e Bataille”⁷².

⁷¹ Entrevista concedida a Clelia Pisa e Lapouge Maryvone Petorelli em 1977 in DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*, São Paulo: Globo, 2013, p. 43-44.

⁷² PÉCORA, Alcir (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010, p. 11.

É em *Fluxo-floema* que essa linguagem vertiginosa e anárquica ganha em densidade e corpo, não apenas enquanto forma, mas também como matéria orgânica e ritmo já assimilados no próprio título da obra e em duas das narrativas nela presentes e analisadas nesta dissertação: “Fluxo” e “Floema”.

Na narrativa “Fluxo”, num primeiro plano, observa-se a língua se adensar num fluxo incessante de vozes e num procedimento próximo à palavração, método de ensino de leitura que parte da palavra para a sílaba e desta para o fonema ou letra, trazendo à tona um falar que é ruído e mastigação, *lalangue*⁷³. Logo, no entanto, revela-se que estas palavras dissecadas em seus significantes menores estão imersas também em babas e salivas e sangue e seiva: são fluxos corporais e vitais que vertem dos narradores, personagens e da própria autora quando deixa marcas de sua presença no texto.

Esse alvoroço estilístico e anárquico em que a língua como sistema de comunicação e matéria orgânica incorpora-se à narratividade indiferenciada entre forma e conteúdo. Assim, o bloco maciço aberto com o trava-língua: “Goi Goi, goi, pai coração de boi, pão pão Joana de Ruão, goi, goi, o pai não sabe o que de dentro de mim é, eu sou três, perfeito querubim com o buraco da mãe e o mais comprido do pai”⁷⁴ configura-se um parêntese hilstiano que abre uma fenda na narrativa de “Fluxo”. Nela emerge um cotejo de vozes-*personae* em que também se apresenta a figura espectral da autora-narradora-personagem confundida com a voz de seu narrador Ruiska para profanar a língua, o texto, os leitores e Deus, até o restabelecimento de certa ordem quando devolve o turno para seu narrador-criado: “És tu agora, Ruiska? Sou eu agora, anão”⁷⁵.

Entende-se aqui esse procedimento hilstiano como um desvio momentâneo no fluxo textual e a materialização na tessitura-tegumento de um tubo repleto de entranhas-rugidos e vísceras-palavras prestes a serem expelidos como excesso pela boca-ânus do narrador Ruiska. Propõe-se, assim, neste capítulo a dissecação das partes constituintes deste tubo hilstiano para decompor em estruturas menores o processo de encarnação da escrita de Hilda Hilst e aproximá-lo das obras relacionais de Lygia Clark: vísceras-sangue e merdafestança da linguagem.

Hilda Hilst, ao valer-se da imagem encarnada do tubo-parêntese no meio da narrativa, “distorce o tubo, cria uma teoria”⁷⁶ e performa a agonia do narrador

⁷³ “*Lalangue*” é um neologismo criado por Lacan que remete ao papel fundamental da linguagem na estruturação do inconsciente e que aponta para um nó entre o sujeito que deseja e a língua o que permite.

⁷⁴ HILT, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003, p. 50.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 54.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 48.

contemporâneo que fale a língua que falar, seja o mais erudito que puder, se frustra a cada vírgula que não permite respiro, se rende a cada palavra que soa esquisita. Ou, conforme Nilze Reguera, trata-se de uma “escrita pautada, sobretudo, na *dramatização*, isto é, no caráter performático daquilo que é narrado”⁷⁷. Lygia Clark, ao destituir o objeto arte da sua sacralidade e realocá-lo como molde vazio, relacional e parte de uma proposição estética que pede ao espectador para “soprar dentro dele o sentido da nossa existência”⁷⁸, coloca em cena a frustração do artista contemporâneo diante da reificação da obra de arte como entendida por séculos. Ou, como diz Hélio Oiticica em cartas trocadas com a artista, ela propõe um “diálogo corporal improvisado que se pode expandir numa total cadeia criando como que um todo biológico”⁷⁹.

Instauram-se em ambas procedimentos formais e a mobilização de conteúdos que advêm da consciência de que, no limite, a arte contemporânea e pós-vanguardas, seja ela narrativa ou plástica, morre antes de nascer ou está fadada a lidar com os restos da cultura e os vestígios do passado. Desse modo, Hilda Hilst e Lygia Clark, para escapar do fracasso do projeto emancipador e humanizador da arte, expelem excrementos de palavras, sons, formas e plasticidades, “matéria deletéria”⁸⁰, no canal comunicativo: a boca-ânus do leitor ou espectador.

*

Octávio Paz chamou de “grande ruptura” a que “encerra a tradição da ruptura”⁸¹, também denominada de “vanguarda”, e o que Peter Bürger definiu como “a negação da autonomia da arte”. Ou seja, “os movimentos de vanguarda, ao negar algumas determinações essenciais para a arte autônoma: a arte descolada da práxis vital, a produção individual e, divorciada desta, a recepção individual”⁸², traziam em seus

⁷⁷ REGUERA, Nilze M. de A. *Hilda Hilst e o seu pendular*. São Paulo: Ed. Unesp, 2013, p. 100.

⁷⁸ CLARK, Lygia. “Nós somos os propositores”, 1968. Disponível em <www.lygiacklark.org.br>, último acesso em abril de 2017.

⁷⁹ FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p. 121.

⁸⁰ HILST, op cit., 2003, p. 55.

⁸¹ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 109.

⁸² BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 102.

programas estéticos “uma erótica, uma política, uma visão de mundo, uma ação: um estilo de vida”⁸³.

A arte pós-vanguardas ambicionava transformar a realidade e ser um contrapeso à arte burguesa e a tudo o que ela representava no sistema das trocas simbólicas diante das incongruências cada vez mais urgentes e avassaladoras do século XX, sendo a pretensão de unir arte e vida ou encarnar o corpo como espaço privilegiado para o fazer estético talvez os mais importantes a deixar marcas na produção do período, na medida em que contrapõe ao tempo linear e progressista da história burguesa, do pensamento cartesiano ou da arte como representação do mundo o “tempo instantâneo do erotismo, o tempo cíclico da analogia ou o tempo vazio da consciência irônica”⁸⁴.

Ruiska, narrador criado por Hilda Hilst e também carne-texto-espécule que alarga as cavidades da própria autora, é um escritor frustrado cuja poesia de amor não fora compreendida, tendo sido comparado a “poetazinhos-pipi”. Não satisfeito com a alcunha atribuída a ele, estilhaça-se em três para mostrar-se de um “jeito inteiriço”, um corpo-crisálida em constante estado de vir a ser, uma unidade, despedaçada; sem pudores, mas casta; uma larva em processo de metamorfose vital, embora já reconheça estar impelida à degeneração.

Goi, goi, pai *coração de boi*, pão pão Joana de Ruão, goi, goi, o pai não sabe o que de dentro de mim é, eu sou três, perfeito querubim com o buraco da mãe e o mais comprido do pai, eu sou criança de muito entendimento, de muita verdade, de muita poesia, é preciso mastigar o que o pai escreve, mastigar e engolir porque o que vale é a planície doirada, *o vale cor de beterraba*, o que vale é o três dentro de mim, *noiteaurora, pombamora, branco e vermelho dentro de mim*, pai tristeza que não me quer querubim, mãe encantada do pai e por isso afligida e surpresa em relação a mim, goi goi alecrim, goi goi espião, goi goi *roseiral-mirim*. Eu sou três. Eu amo Ruisis e amo Ruiska, odeio Ruisis e odeio Ruiska, amodeio Rukah. *Amor feito de vísceras*, de matérias várias, de mel, amo tudo o que pode ser, amo o que é, amodeio tudo o que pode e é. Louvado seja esse bem-estar de assim ser, louvado seja o meu dorso estriado, minhas misérias, glórias de outro, [...] glória teria Ruiska se continuasse a cantar como cantava mas depois disseram coisas tão, disseram coisas, e ele todo sábio na poesia ficou na boca dos que menos valiam, ele todo onipotente na poesia, todo amor, foi comparado a poetazinhos-pipi, a chazinhos de losna, a lambisgoias, ai goi goi, [...] ⁸⁵

⁸³ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 109.

⁸⁴ Ibidem, p. 115.

⁸⁵ HILST, op cit., 2003, p. 50 (grifos nossos).

Ressentido por ser um corpo sem carne, um ser sem adesão orgânica, um narrador impossibilitado de falar e um “poeta mijo”, Ruiska aparece neste corte na narrativa como um ser falado e não falante. Nesse sentido, não se faz absurdo aproximar essa voz grunhida (“Goi, goi”) e blasfematória que invade a carne textual, até aqui uma narrativa já bastante frustrada e talhada, da *persona* autora Hilda Hilst que se coloca como um corpo, uma quarta parte nessa trindade, também em disputa e agonizando por tentar esse “falar”.

Corrobora essa encarnação da autora no texto a presença de imagens que constroem uma paleta de vermelhos: rubro, carmesim, acerejado, afogueado, magenta. Assim, “coração de boi”; “vale cor de beterraba”; “noiteamora”; “pombamora”; “branco e vermelho dentro de mim”; “roseiral-mirim”; “amor feito de vísceras” expõem a carnalidade da narrativa aberta diante dos leitores como em um procedimento de dissecação que vem a transparecer que se está diante de uma ficcionalização em que o corpo-leitor e o corpo-autor são os entes orgânicos responsáveis por colocar em movimento a trama carnosa e succulenta que fora desse fluir entre corpos é palavra morta.

Pode-se pensar que Hilda Hilst meticulosamente prepara *Fluxo-floema* desde os elementos pré-textuais, como a epígrafe de *Molloy*, de Beckett, “Havia em suma três, não, quatro Molloyes. O das minhas entranhas, a caricatura que eu fazia desse, o de Gaber e o que, em carne e osso, em algum lugar esperava por mim. [...] Havia outros evidentemente. Mas fiquemos por aqui, se não se importam, no nosso circulozinho de iniciados”. Dessa forma, a autora desde o princípio já lança luz para o estilhaçamento da linguagem e da matéria narrativa que se seguirão nas cinco narrativas que compõem o livro.

A primeira narrativa que abre a obra em prosa hilstiana, “Fluxo”, é dedicada a Lygia Fagundes Telles, amiga pessoal e escritora canonizada pela crítica e pelo público, e marcada pela construção do narrador Ruiska, seus despedaçamentos Ruisis (mulher) e Rukah (filho) e seu ser das entranhas, o anão. É desse modo que, em “Fluxo”, Hilst lapida um cristal-quadrilátero, para implodi-lo diante dos leitores e revelar que dentro deste organismo geométrico há vísceras, sangue e buracos, provocando aqueles que a leem como quem pergunta: “você ainda acreditam que eu, tão pequenininha quanto você, tenho algo a lhes dizer sobre esse absurdo que é existir, no texto e fora dele?”. E continua:

Quero lhes contar do meu ser a três mas é tão difícil, goi goi, é ser de um jeito inteiriço, cheio de realeza, é ser casto e despuído, é um ser que vocês só conheceriam num vir a ser, é como explicar à crisálida que ela é casulo agora e depois alvorada, é como explicar o vir a ser de um

ser que só se sabe no AGORA, ai como explicar o DEPOIS de um ser que só se sabe no instante?⁸⁶

A tópica do absurdo da existência e da agonia por estar preso num corpo que sente e verte excessos tentando estabelecer canais de comunicação com Deus (Aquele Outro, o Nada, o Grande Obscuro, o Sem Nome, o Infundado, o Cara Cavada) ou com a alteridade decaída e imediata, o leitor, perpassa as narrativas de Hilda Hilst. Portanto, explicar esse “DEPOIS”, um grito caixa alta em meio ao fluxo textual, exige da “linguinha” um esforço orgânico. Recorrendo, assim, aos grunhidos e profana a língua, o ser escritor, a narrativa e o leitor: “Goi goi estão vendo que esforço faz a minha linguinha para dizer dos mistérios do depois? E ainda assim com esse esforço, a veia engrossando no pescoço, a língua se enrolando líquida, mesmo assim vocês estão dizendo ui ui [...]”⁸⁷.

Resta ao narrador, neste excerto da narrativa, uma extensão ficcional da autora Hilda Hilst, perguntar: “se eu me faço em dois, se eu me parto agora, o que fica de mim é um ou dois? Fica um resto de mim em ti? Ou ficas em mim? Ou ficamos os dois sobre uma laje rosa adornada de plumas e de serafins? Como me preferes? [...] Como me preferem: eu alecrim, eu espigão, eu roseiral-mirim?”⁸⁸. Em seguida, esse mesmo narrador convida àqueles que o leem a galoparem no seu dorso, deleitando-se no privilégio de ter diante de si um ser que é feito de três e conta “coisinhas banais” para entreter enquanto não encontra meios para falar das aflições que carrega sobre o plexo, tão pequenininho, tão rouxinol, diante de uma existência insólita e inacessível às palavras:

[...] pensa bem meu Deus o que queres de mim, devo viver continuamente vivendo verdades e despejando-as no ventre desses que me leem, eu Rukah feito de dois, de três, vomitando verdades no ventre desses caciques empombados, dessas medusas emplumadas, vomitando o meu ouro no ventre rechonchudo e quente desses dinossauros? Vê bem meu Deus o que queres de mim, devo continuar sangrando o ombro até quando? Devo continuar expelindo a minha víscera de prata, a minha brilhante tripa, os meus neurônios de vidro facetado e raro, no ventre endomingado e gordo desses jacarés de purpurina pintados, ai devo?⁸⁹

Invocando o corpo, Ruiska questiona a Deus se deve continuar “vomitando verdades” no “ventre quente” desses autoritários, míticos ou grotescos seres a quem

⁸⁶ HILST, op cit., 2003, p. 50-51.

⁸⁷ HILST, op cit., 2003, p. 51.

⁸⁸ HILST, op cit., 2003, p. 52.

⁸⁹ HILST, op cit., 2003, p. 52.

deseja acessar pela “linguinha”, mas precisa sangrar o ombro, expelir as vísceras e dissecar os neurônios. Ao explicitar sua insuficiência para o dizer, o narrador hilstiano mobiliza as partes do seu corpo, seus fluidos e excrementos (vômito, sangue, vísceras e neurônios) e também clama pelo corpo do outro, não qualquer parte, mas o ventre do leitor, ali talvez intente fazer germinar vida, colocar o ovo da narrativa, ou trocar fluidos vitais, produzir gozo.

É, desse modo, na fenda-falência talhada no meio da narrativa que verte uma hemorragia de palavras, verborragia. Deve-se “mastigar e engolir” essa matéria feita de vísceras e de mel, no dorso estriado do texto, que emerge do esforço da veia engrossando no pescoço e da língua se enrolando líquida nessa “merdafestança” da linguagem. “Uma avalanche de verdade”, água, lama, pedra, rocha. Um gorjeio na laringe que estremece e de “lâmina em lâmina” fere os pés, as mãos, o peito e a cabeça, “ovo liquefeito” em gosma que escorre. Um ouro vomitado e um sangue que verte dos ombros enquanto expele “vísceras de prata”, a “brilhante tripa” e os “neurônios de vidro facetado e raro” semeando sons, da “garganta dilacerada”, para o “ouvido de poucos”. Um texto encarnado em meio à narrativa que se tenta e se fracassa constantemente para se tentar novamente.

Ao confrontar sua metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós, a escritora excede a sua própria medida, o que resulta numa notável ampliação da ideia de transcendência – daí para a frente submetida aos imperativos da matéria.⁹⁰

Nesse sentido, não por acaso, a subversão na tonalidade expressiva na obra em prosa hilstiana vem acompanhada de um atrito com a forma literária e também com a língua como matéria-prima dessa forma. É como se o sublime inalcançado e a ambição de totalidade que ele abarca precisassem ser colocados à prova.

O Deus solitário, titubeante e emudecido, Haydum, corrobora essa importante virada na expressão poética de Hilda Hilst. Corporificado em “Floema” na figura de um demiurgo coxo e mudo, quiçá cego, na medida em que também não enxerga Koyo, o humano, à sua frente, Haydum é tributário dessa desidealização metafísica e, assim, rebaixado a condições antropomórficas. Afinal, se não há Deus, ou o mesmo é tão

⁹⁰ MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles, nº 8, out. 1999, p. 117.

corruptível quanto qualquer mortal, “não há salvação”⁹¹, e suportar esse impasse significa assumir um jogo contínuo face a face com a morte e a consequente podridão da carne:

Os conceitos de tempo, de deterioração, morte e finitude são veículos, agentes da angústia para o ser humano. Meu trabalho tenta perceber o que passa, o que acontece no homem naquela porção que tem a ver com suas raízes mais profundas. Todo exterior é perecível, só a tentativa humana de relação com o infinito é que é permanência. Registrar o possível eterno: minhas personagens tentam se dizer no mais difícil de ser verbalizado, pois tentam tocar na extremidade de uma corda cuja outra extremidade está presa a uma forma, essa, sim, imperecível: o que me interessa são as relações do homem com isso, esse eterno ser/estar.⁹²

Para Hilst, suas personagens estão em atrito com aquilo o que é inefável, justamente por ser imperecível, ou seja, não sujeito ao desgaste do tempo e às intempéries da mortalidade. Nesse sentido, a autora se interessa pelas relações do homem com isso o que permanece e existe, apesar da falência da narrativa, numa outra extremidade da experiência humana, preso na forma, na linguagem ou na carne. Assim, o que está em questão no trabalho da autora, aqui observado na análise exemplar de “Fluxo” e “Floema”, parece ser a experiência-limite de busca pela linguagem que dê conta de comunicar esse “eterno ser/estar” e fazer-se carne. Diante da consciência da descontinuidade que funda toda a experiência e a comunicação humanas, Hilst parece investida do desejo de dar corpo ao que é imaterial, a exemplo do que propõe Bataille em *O erotismo*:

Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros algum interesse, mas ele é o único interessado diretamente. Ele só nasce. Ele só morre. Entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade. Esse abismo situa-se, por exemplo, entre você que me escuta e eu que lhe falo. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma primeira diferença. Se você morrer, não sou eu que morro. Somos nós, você e eu, seres descontínuos. [...] Na base, há passagens do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo. Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade perecível que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecível, temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser.⁹³

⁹¹ HILST, op cit., 2003, p. 20.

⁹² HILST, Hilda apud RIBEIRO, Leo Gilson. Da ficção. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles, nº 8, out. 1999, p. 86.

⁹³ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 36-37.

“A obsessão de uma continuidade primeira” funda-se na consciência do abismo que há entre os corpos, “isoladamente numa aventura ininteligível”, mas que buscam, a despeito dessa consciência, alguma forma de conexão ou de comunicação que religue os seres a alguma nostalgia de continuidade primordial e encarnada: útero. Em “Floema”, é Haydum, o Deus, desidealizado que se corporifica diante de Koyo, o homem, e diz para comer-lhe ou sugar-lhe a seiva, pois só assim é possível conhecê-lo. Sendo material, carne ou fluido orgânico vegetal, esse Deus só pode ser desvendado se ingerido ou se descoberto dentro de Koyo: “sou teu nervo, sou apenas o teu nervo”.

Tecido condutor da seiva elaborada, ou seja, aquela proveniente da fotossíntese das plantas, o floema é o órgão vegetal responsável por levar os nutrientes oriundos da transformação química entre a luz solar, a água e o dióxido de carbono para as partes da planta que não fazem fotossíntese, como, por exemplo, as raízes. Assim, nesse “Floema” hilstiano as metáforas provenientes do mundo vegetal aproximam, a seu modo, o divino antropomorfizado e o humano das plantas, que por um lado crescem no eixo vertical, assim como os homens, por outro, são marcadas pela impossibilidade de articular a linguagem por meio da fala.

Se as plantas, a exemplo dos seres humanos, crescem no eixo vertical, elas contêm igualmente a contrapartida perfeita de sua imagem idealizada; essa seria dada pela “visão fantástica e impossível das raízes que fervilham sob a superfície do solo, repugnantes e nuas como vermes”. As raízes testemunham que “nem tudo é uniformemente correto na impecável postura ereta dos vegetais”: enquanto os caules “se elevam nobremente, elas resolvem-se ignóbeis e pegajosas no interior do solo, tão ávidas de podridão quanto as folhas de luz”.⁹⁴

Se o floema é esse órgão de comunicação entre o alto, vistoso e iluminado das folhas, e o baixo, rizomático e escuro das raízes; a língua, encarnada como sistema de comunicação fundamental, é também um órgão que aproxima Haydum e Koyo:

A língua, eu te repito, é matéria vibrátil. Quem sabe se eu disser que a língua se parece às folhas da alcachofra, isso mesmo, as folhas da alcachofra se parece à língua, colocas a raiz, a polpa esbranquiçada no fundo da tua boca, a ponta no de dentro do dente, e terás a forma da língua, apenas a cor é outra, é outra a espessura também, a folha da alcachofra é fina e azinhavrada, a língua é grossa e gorda, mas não é só isso, a língua move-se e fere, quando a língua do outro se move, Haydum, em mim nasce a ferida, quando a minha se move, Haydum, nasce a ferida no outro, talvez se dispensasses a língua... se dispensasses

⁹⁴ MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana – de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2010, p. 196.

a língua o mundo seria mudo e outro? Isso é contigo. Podes te confundir com alcachofra e abóboras, mas é fecundo te confundir, te aproximo de mim.⁹⁵

Essa língua, no entanto, move e fere, ou seja, a comunicação hilstiana, como aqui aparece, não é um território apaziguado, muito pelo contrário, é um campo de angústia que reverbera o tempo todo o fracasso e a morte. Como afirma Koyo: “Estou solto, sem raiz, sem ramo”, ou seja, está interrompido o fluxo comunicativo, não há mais canal floemático por onde circule a seiva, no limite está morto, tal qual a narrativa que não se encerra e se precipita em recomeços infinitos.

*

O corpo como passagem para uma experiência limite com a linguagem também se torna cada vez mais fluente na obra de Lygia Clark. Distante do objeto arte enquanto instância a ser mostrada no espaço expositivo, a artista incorpora o gesto e as proposições relacionais como *modus operandi* da sua poética. Desse modo, a noção de gestualidade faz-se importante para entender o trabalho clarkiano que, na mesma medida em que se afasta do objeto-obra, se aproxima também do corpo da escrita em diários, cartas e textos como “Breviário sobre o corpo”⁹⁶ e o livro *Meu doce rio*.

Do latim *gestus*, particípio passado do verbo *gerere*, que significa “portar sobre si”, a palavra gesto assumiu metaforicamente o significado de “fazer andar”, “conduzir” ou “portar” algo a partir de si. Assim, é no sentido da corporeidade da escrita como condutora de um movimento também plástico e relacional que a noção de gesto se torna cara para compreender o trabalho de Lygia Clark. Afinal, em certa medida as fantasias elaboradas nesses textos clarkianos dão subsídio para se compreender sua obra, configurando-se importantes vestígios criativos para suas proposições plásticas.

É nessa direção que se convoca aqui os escritos clarkianos para buscar neles uma possível genealogia de sua obra e também os rastros que ela lança como questões estéticas importantes para o devir. Ou seja, interroga-se de que modo a aproximação desses textos das obras plásticas e relacionais permite empreender analogias que deem conta de ampliar

⁹⁵ HILST, op cit., 2003, p. 238-39.

⁹⁶ CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. SCOVINO, Felipe. (Ed.). Lygia Clark: Reedição. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais* – EBA/UFRJ, ano XV, n. 16, jul. 2008, p. 114-125. Disponível em: < http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Lygia_Clark-.pdf>. Último acesso em: novembro de 2017.

o tecido-pele desses corpos entre a escrita navalhada a sangue no papel e o gesto transcrito e sugerido como sopro no ar.

Sou o dentro e o fora, o direito e o avesso.

O que me toca na escultura “Dentro e fora” é que ela transforma a percepção que tenho de mim mesma, de meu corpo. Ela me modifica, estou sem forma, elástica, sem fisionomia definida. Seus pulmões são os meus. É a introjeção do cosmos. E ao mesmo tempo é o meu próprio eu cristalizado em um objeto no espaço. “Dentro e fora”: um ser vivo aberto a todas as transformações. Seu espaço interior é um espaço afetivo.⁹⁷

Entre o dentro e o fora, o corpo da artista, ao pensar seu trabalho, se indiferencia da obra que o modifica: fisionomia, o fora; pulmões, o dentro. Em excertos como “Sou da família dos batráquios: através da barriga, vísceras e mãos, me veio toda a percepção sobre o mundo”⁹⁸ ou “Examinaram o seu corpo e descobriram que a casa fora cópia do mesmo, no corpo da virgem tinha tudo que uma casa contém [...]”⁹⁹ o corpo-obra clarkiano apresenta-se como uma metonímia do mundo, a parte possível num todo inapreensível.

Esse corpo-ser-obra é dissecado, por exemplo, em “Breviário sobre o corpo”, no qual Clark expõe uma corporeidade estranha que habita entre as palavras-ações e as coisas-plásticas em três partes: mãos, boca e pés. Às mãos, “que possuem a magia do arrumar, do dar, do carinho, do tirar, do bater, do se limpar e se sujar, da oração, do gesto maquinal, do tatear do cego, do conhecimento da criação”¹⁰⁰, cabem tanto a destruição como a reconstrução desse corpo-mundo, e cortam o “Caminhando” até o limite do ato.

O sentido tátil, conforme Aristóteles, é ao mesmo tempo aquilo sem o que a visão não pode acontecer e aquilo que constitui o *eschaton* da visão, seu limite – mas também, por essa mesma razão, fantasticamente, seu *telos*: tocar seria como a *visée* (obsessão ou fobia) da visão.¹⁰¹

Ao convocar a sabedoria das mãos que “cavaram, plantaram, carregaram pedras, costuraram, [...] bateram em gestos de extrema violência, [...] acariciaram em exaltações supremas”¹⁰², a artista ramifica as mãos em galhos que também compreendem a visão, ou

⁹⁷ CLARK, Lygia. “Do ato”, 1965. Disponível em <www.lygiacklark.org.br>, último acesso em abril de 2017.

⁹⁸ CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. SCOVINO, Felipe. (Ed.). op cit., p. 115.

⁹⁹ CLARK, Lygia. *Meu doce rio*. Rio de Janeiro: Galeria Paulo Klabin, 1984, p. 15.

¹⁰⁰ CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. SCOVINO, Felipe. (Ed.). op cit., p. 115.

¹⁰¹ DIDI-HUBERMAN, Georges apud HUCHET, Stéphane. “Prefácio”. In: _____. *O que vemos o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 13.

¹⁰² CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. SCOVINO, Felipe. (Ed.). Op cit., p. 116.

seja, inaugura uma experiência em que o ato de ver é extensão do ato de tocar. A mão se configura como encarnação da visão no mundo sensível, parte do corpo que materializa em ação o que o olho vê ou percebe do exterior e elabora nas retinas, no interior.

Diálogo de mãos, 1966.

Em *Diálogo de mãos* (1966), as mãos invocadas em palavras-ações por Lygia Clark em “Breviário sobre o corpo” ganham substância-gestual na proposição relacional que trama entre os espectadores um enovelamento de corpos cujos punhos se envolvem por um tecido. Esse diálogo-gestual clarkiano expõe um sistema que expelle os olhos para as mãos e explicita a cavidade do sujeito que vê enquanto toca, e sente enquanto vê, ou conforme Merleau-Ponty:

Essa concentração dos visíveis em torno de um deles, ou esta explosão da massa do corpo em direção às coisas, que faz com que uma vibração de minha pele venha a ser o liso ou o rugoso, que eu seja olhos, os movimentos e os contornos das próprias coisas, esta relação mágica, este pacto entre elas e mim, pelo qual lhes empresto meu corpo a fim de que nele possam inscrever e dar-me, à semelhança delas, esta prega, esta cavidade central do visível que é minha visão, estas duas filas especulares do vidente e do visível, do palpador e do palpado, formam um sistema perfeitamente ligado [...] ¹⁰³

¹⁰³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1984, p. 141.

Natureza cega, 1966.

Assim, o mundo exterior, reanimado pelas mãos, é um espaço erotizado e revitalizado pela resistência sensível do corpo como natureza. Não sendo mais “natureza morta” a ser olhada em perspectiva, a “natureza cega” clarkiana dá-se a ser tocada para reanimar-se a partir do gesto. De certo modo, ao limitar sua obra à percepção sensorial, Lygia Clark renomeia o corpo-mundo devolvendo-lhe “a ‘realidade das sensações’ situada ‘aquém’ da ‘realidade dos nomes’, recolocando assim o ‘real em termos de vida’”¹⁰⁴.

Incorporando materiais como sacos plásticos, pedras, elásticos, bolas de ping pong, água e conchas a suas proposições, pode-se dizer que a artista reatualiza a tradição

¹⁰⁴ FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. Dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, 1991, p. 114.

da “natureza morta” nas artes plásticas para engendrar uma forma orgânica disponível para ser tocada a fim de se fazer viva. Nesse sentido, as entranhas do interior da visão, que se ocultam por detrás do olho, são expelidas para fora contornando a superfície da pele que pode roçar, acariciar, bater, apertar o que se oferece como natureza saída da perspectiva aprisionadora do quadro.

Para Didi-Huberman, Frenhofer, o pintor balzaquiano de *Obra-prima desconhecida*, buscaria a cor perfeita que, tal qual carne, ressaltaria à superfície visível do quadro todo o movimento de desejo vindo das entranhas, ou seja, revelaria a matéria por excelência representada, pele ou tecido, mas também o espírito que a anima, ação ou apetite vitais.

Os pintores sonharam com o encarnado através daquilo que, segundo eles, faz o índice corporal de todo desejo. O encarnado procede do vermelho, isto é, do sangue, matéria por excelência; mas igualmente do olhar, ato do espírito e meio do desejo.¹⁰⁵

Sem apenas “sonhar o encarnado”, pode-se dizer que Lygia Clark mobiliza a carne e o desejo para a pele e o gesto, não representando uma pintura encarnada mas indicando-a como ação do toque sobre a proposição relacional que se apresenta como corpo-obra. Ou seja, trata-se da invocação de um ritual em que a gestualidade advinda de um corpo em que circula sangue, vermelho, suspende a obra encerrada na tela e dá lugar a própria visibilidade do corpo contornado pela pele, encarnado. A natureza, nessa medida, é elemento primordial no qual se integram e se atiram os corpos com seus fluidos e seivas dilatando as peles e as cascas desde as raízes invisíveis.

¹⁰⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. Trad. Osvaldo Fontes e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012, p. 82.

Ping pong, 1966.

Pedra e ar, 1966.

Água e conchas, 1966.

Desenhe com o dedo, 1966.

Luvas sensoriais, 1967.

As mãos clarkianas tornam-se órgãos que externam a abstração geométrica experimentada pela artista nos anos anteriores, ressignificando sua função como parte do corpo, bem como a noção de objeto-arte. Assim, ao colocar em cena a organicidade desses materiais recolhidos da natureza e destituídos de qualquer ilusionismo em relação com as mãos, Lygia Clark restitui a ludicidade das crianças ao “fecharam os olhos e se entregaram às sensações, [...], tocando com as mãozinhas todo o mundo orgânico e animal”¹⁰⁶ as habita e também as envolve como parte do mundo.

Mas “o corpo da virgem foi elaborado em etapas, foi aberto, redescoberto e depois cosido como tecido precioso”¹⁰⁷. Se as mãos costuram “formando ilhas, portos, montanhas, crateras, regos e estrelas, atalhos e estradas”¹⁰⁸, cabe à boca, “que se abre num espasmo, deixando escapar o grito que anuncia o nascimento, no ato de deglutir uma alma, que se fecha voraz no seu cheio correspondente que é o bico do seio, dando imediata função à guelra-garganta no ato de engolir”¹⁰⁹, ser a passagem entre o fora e o dentro, a abertura para o tubo que engole, a ponta oposta ao buraco que expelle.

¹⁰⁶ CLARK, op cit., p. 11.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 14.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 14.

¹⁰⁹ CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. SCOVINO, Felipe. (Ed.). Op cit., p. 118.

Ao restituir à boca papel fundamental do seu corpo-obra, Lygia Clark invoca todas as ações atreladas a essa abertura-trânsito que se localiza no rosto: respirar, comer, falar, beijar, arrotar, assoviar, suplicar, gritar, vomitar, cuspir são verbos que dão à boca uma especificidade antropomórfica sem deixar de ser uma parte animal. Ou seja, se “o pensamento se produz na boca”, conforme a famosa expressão de Tristan Tzara, autor do “Manifesto dadaísta”, é nesse mesmo orifício que também se realizam as funções biológicas de manutenção da vida ou de eliminação dos excessos orgânicos como em quaisquer outros seres vivos do reino animal. Conforme Eliane Robert Moraes: “a boca concentra em si o princípio da inversão que precipita o incessante trabalho das contradições entre o ideal e o abjeto”.¹¹⁰

Nesse sentido, a boca no corpo-obra clarkiano abre-se para o de dentro desconhecido das vísceras e da carne, vermelho-ocre, por onde circulam sangue e ar e de onde ecoam sons e emite-se gritos. Assim, é como se a linguagem e os fluidos orgânicos tivessem a mesma origem e a mesma saída, seriam excessos viscerais a serem expelidos por algum orifício que lhes dê passagem: “Boca que é fornalha, boca do forno onde o combustível varia desde o ar até o aprendizado da palavra, verbo, início da expressão da comunicação”¹¹¹.

Sendo “fole que impulsiona o ar para dentro das entranhas”¹¹² ou orifício que “devora para o estômago, para o cérebro, para o amor”¹¹³, a boca é fronteira onde “se esconde a palavra, o desejo, a fome”¹¹⁴ e será convocada em algumas proposições relacionais de Lygia Clark, como “Respire comigo”, 1966, “Canibalismo”, 1973, e “Baba antropofágica”, 1973. Seja um tubo de plástico no qual dois participantes são convidados a soprar ar até a sincronização de seus movimentos respiratórios, sejam fios de carretéis embebidos em baba ingeridos e depois expelidos pelos participantes, sejam frutas dispostas sobre o corpo de uma pessoa para serem comidas por participantes vendados, essas plasticidades clarkianas são dadas ao desfrute da boca numa comunhão silenciosa que nega, em certa medida, a lógica cartesiana para instaurar uma corporeidade aberta ao consumo selvagem e erótico.

¹¹⁰ MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana – de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2010, p. 199.

¹¹¹ CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. SCOVINO, Felipe. (Ed.). Op cit., p. 119.

¹¹² Ibidem, p. 118.

¹¹³ Ibidem, p. 119.

¹¹⁴ Ibidem, p. 119.

Respire comigo, 1966.

Baba antropofágica, 1973.

Canibalismo, 1973.

Como se expusesse as vísceras no espaço, Lygia Clark viola o estado do seu corpo-obra, bem como o corpo dos seus participantes, e nessa operação estabelece uma espécie de jogo erótico no qual se supera o interdito por meio da transgressão das regras, tanto as do sistema artístico tradicionalmente concebido, como as esperadas da atitude dos (antes) espectadores diante do corpo-obra:

[...] vejo uma escuridão total e o homem no começo das coisas, como um primitivo, captando o seu próprio corpo, recompondo-o, redescobrimdo o gesto, o ato, o mundo como um outro planeta estranho selvagem. Vejo também que um morto é tão anônimo que na verdade num cemitério é o vizinho, e o que lhe dá individualidade é a laje com o seu nome inscrito. Precisamos com urgência derrubar essa placa como já derrubamos outras com o nome de Deus, amor, para que tudo na realidade seja processo e totalidade.¹¹⁵

¹¹⁵ Carta de Lygia Clark enviada a Hélio Oiticica em 1968 in FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark e Hélio Oiticica: cartas 1965-74*. 2ª ed. Rio de Janeiro Editora: UFRJ, 1998, p. 60-61.

A totalidade almejada por Clark pode ser entendida por meio do que Bataille chama de “passagem da continuidade à descontinuidade”¹¹⁶, a pressupor a violação ou a destruição da “estrutura do ser fechado”¹¹⁷ e o desnudamento que abre os corpos à continuidade. Esta, no limite, subjaz qualquer forma de comunicação, em particular as eróticas. Nesse sentido, a exposição das vísceras do corpo-obra clarkiano alimenta, em certa medida, esse fascínio pela fusão erótica, cujo gozo se dá na instantânea supressão dos limites dos corpos: a obra e o (antes) espectador.

Captar o “seu próprio corpo, recompondo-o” aproxima o (antes) espectador de uma certa ritualidade primitiva em que se respira, se come e se baba como atos sacrificiais. Esses gestos aproximam o homem da própria morte, quase iniciática, na medida em que é partilhada com outros, ou da desrazão, quase transe, que revela uma indiferenciação entre os fluidos e vísceras do interior invisível expostos no mundo sensível, o fora.

Ao longo deste tubo, que se inicia na abertura da boca e se encerra na saída do ânus, há uma vastidão de vermelhos, viscosos e gosmentos. Essas vísceras são responsáveis por processos vitais invisíveis, animados por um ritmo próprio e dão passagem a sangue e ar. Nelas, “suas raízes, embora invisíveis, estão plantadas na sua sola, [...] se ramificam pelas pernas, tronco, cabeça, e são revertidas numa volta revolta dentro do corpo, nervos telegráficos que as fazem retornar a sua origem, numa batida surda de código morse”¹¹⁸.

Os pés no corpo-obra clarkiano vêm lembrar de que entre o alto e o baixo estabelece-se um circuito de sensações e de fluidos que advêm da terra e dirigem-se ao sol, em fluxo refluxo, alimentando o ventre, tal qual as raízes das plantas por onde circula o verde-clorofila da fotossíntese, vital para a vida botânica. Tanto os pés como as raízes anunciam a vida que “surge vertical do ventre da terra”¹¹⁹ em direção à luz, mas tem sua base no húmus composto pelo fervilhar de larvas e pela putrefação de todos os organismos que já habitaram o mundo:

Apesar de o sangue correr no interior do corpo numa quantidade que, de cima para baixo e de baixo para cima, é a mesma, há uma ideia formada quanto ao que se eleva, e a vida humana é erroneamente olhada como uma elevação. Dividirmos o universo em inferno subterrâneo e

¹¹⁶ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 40.

¹¹⁷ Ibidem, p. 41.

¹¹⁸ CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. SCOVINO, Felipe. (Ed.). Op cit., p. 120.

¹¹⁹ Ibidem, p. 121.

em céu perfeitamente puro é uma concepção indelével, já que a lama e as trevas são os princípios do mal, como a luz e o espaço celeste são os princípios do bem: com os pés na lama, mas a cabeça mais ou menos na luz, os homens imaginam obstinadamente um fluxo que os levaria sem retorno no espaço puro. De fato, a vida humana comporta a raiva de vermos que se trata de um movimento de vaivém, desde o esterco até o ideal e desde o ideal até o esterco, raiva que é fácil fazer incidir num órgão tão baixo como o pé.¹²⁰

Ao apontar o pé como parte fundamental do seu corpo-obra dissecado, Lygia Clark coloca em questão o espaço puro e ideal da arte burguesa que, separada da vida orgânica, se sustenta no pensamento de que há uma elevação possível a ser aprendida pelos fruidores da obra cabendo ao artista a revelação desse sublime. Ou seja, a consciência do corpo encarnado e rebaixado às suas vísceras ou ao seu membro inferior possibilita, nessa medida, a realocação do precário como substância e matéria para essa arte que se quer participativa e que subverte a lógica que separa o sujeito do objeto.

Assim como a morte de Deus nietzschiana rejeita a ideia do Deus inalcançável, aproximando-o do homem, a arte como proposição relacional, tal qual concebe Clark, instiga alguma forma de fusão entre o objeto e o sujeito. Numa espécie de jogo erótico, é dado ao (antes) espectador ser fecundado e fecundar a obra com a sua existência. É do sentimento de vazio espiritual e do reconhecimento da também baixeza do corpo-obra clarkiano que a artista instaura uma realidade outra em sua linguagem, a qual advém dos “pés que surgem a barriga grávida no movimento da larva que trabalha o vulcão, da fervura na panela, da onda macia que cobre o peitoral da forma, da bolha de sabão que escapa do canudo, do ar que enche o balão”¹²¹.

Em “Cesariana”, 1967, por exemplo, Lygia Clark elabora um macacão que veste até a cabeça, com aberturas para a boca e os olhos, e no qual há um zíper que guarda uma barriga grávida feita de borracha cor-de-rosa e repleta de espuma. A proposição pressupõe que o sujeito, vestido e encarnado na obra-corpo-grávido, abra o zíper e relacione-se ou aja em contato com o material fibroso que encontra: um feto de material sintético. Experiência análoga propõe em 1968 com “Ovo-mortalha”, na qual um plástico preto costurado com um saco de cebola nas extremidades é reanimado quando ocupado por dois (antes) espectadores que lhe atribuem movimentos e gestos: uma dança-luta pela sobrevivência num ambiente restrito de ar e de espaço.

¹²⁰ MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana – de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2010, p. 187-93.

¹²¹ CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. SCOVINO, Felipe. (Ed.). Op cit., p. 121.

Cesariana, 1967.

Ovo-mortalha, 1968.

Interessa observar como essas proposições clarkianas resgatam tanto a ludicidade, fértil de vida, ao se abrir uma barriga grávida e encontrar espuma colorida, por exemplo, como também evocam a agressividade, embebida de morte, ao despertar o instinto de sobrevivência num espaço limitado. Ao subtrair ou apagar temporariamente o controle ególatra sobre a obra antes disposta e acabada para ser apreciada como um organismo pleno, Clark faz irromper o gesto livre e, em certa medida, imprevisível. Traz à baila, nesse sentido, um reviver criança, um retorno ao prazer do corpo-linguagem que não elimina, a despeito dessa delícia, a agonia, o choro, o luto e as excrecências. Conforme elabora Ricardo Fabbrini:

Esta dessublimação provocada pela vivência da proposição o envia à sua finitude: ‘a presença insuperável da morte’, inserindo-se em sua vida, lança-o à ‘responsabilidade de si mesmo e de seu poder-ser’; seus ‘movimentos livres’ transformam o ‘agora’, em que algo nasce e perece, num instante único e irremissível, pois a vida, quando submetida aos ‘olhares da morte’, inventa.¹²²

De certo modo, a liberação dessas fantasias de vida e de morte que alimentam uma espécie de jogo erótico tornam-se possíveis na medida em que Lygia Clark disseca seu corpo-obra. Ela expõe as vísceras e as partes baixas, como os pés, como constituintes de um organismo que se conhece “horizontal [...] aponta para o alto numa linguagem muda e adquire pela primeira vez o sentido das mãos postas para a oração, é o adeus dos pés ao tronco da cabeça, esta abaixo do seu espaço, desmoronada, degolada, agora espaço rasante e chato no contraponto do sono ou da morte”¹²³.

A cabeça, índice do racionalismo e da organização social que recalca os instintos e tenta apagar o deletério, sobretudo os advindos dos excessos do corpo e do desejo, como os dejetos e a sexualidade, também é posta em xeque por Lygia Clark. Em proposições como “Máscara abismo”, 1968, a cabeça é envolvida por uma tela permeável em formato cuneiforme que tende para baixo pela presença de algumas pedrinhas que lhe incidem peso. A cabeça do (antes) espectador tende para o chão e se torna instável no tronco, o olhar nada mais vê a não ser uma profusão de linhas, causando-lhe vertigens e desnorreamento. A noção de perspectiva e de horizonte ou ponto de fuga que por séculos

¹²² FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. Dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, 1991, p. 165.

¹²³ CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. SCOVINO, Felipe. (Ed.). Op cit., p. 121.

norteou as artes plásticas tendo a cabeça e o olho como centros do corpo é desconstruída para dar espaço a um corpo que tem sua própria fantasmagoria encarnada como obra.

Máscara abismo, 1968.

Assim também, a proposição “Camisa de força”, 1968, na qual há uma rede de sacos de estopa costurados e preenchidos com algumas pedras que envolvem a cabeça e os braços do (antes) espectador, contendo ainda mais seus gestos e obstruindo quase por completo a visão exterior. Novamente, vem à tona estados de loucura e a provocação do corpo-obra clarkiano para a liberação dos instintos que estão aprisionados no sujeito. Nesse sentido, retomando Bataille em *A experiência interior*, “é apenas de dentro, vivenciada até a agonia do transe, que ela [experiência] aparece unindo o que o pensamento discursivo tem de separar”¹²⁴, ou seja, Lygia Clark instiga o participante a ver o sentido de dentro do corpo-obra, sendo seu corpo também obra.

¹²⁴ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 39.

Camisa de força, 1968.

*

“Da pureza reportada à infância contra o automatismo da palavra, expressão. [...] Do ser criança que bane todos os complementos, desde a racionalização até a dialética que surgiria consequentemente numa expressão falada, buscando a razão do comportamento”¹²⁵ ou “mostrar ao outro que ele pode desvendar o seu ‘eu’ desconhecido; proporcionar ao outro o ‘autoconhecimento’, uma compreensão definitiva de si mesmo,

¹²⁵ CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. SCOVINO, Felipe. (Ed.). Op cit., p. 121-22.

com suas potencialidades, falhas e virtudes”¹²⁶ são parte da ética em movimento, estética, proposta por Lygia Clark e Hilda Hilst.

Ao recorrerem à desconstrução da linguagem, negando sua organização lógica, perspectiva ou sintaxe, e ao desvendarem personagens e narradores rascunhados e dissecados ou plasticidades ocas e inertes, as artistas evocam um organismo-obra aberto que é fluxo e por onde correm seiva e sangue para serem trocados com o exterior. Há nessa escolha de Clark e Hilst um “mostrar *como é que é*, até mesmo *que é que é*, e não mostrar *o que significa*”¹²⁷.

Nesse sentido, suas poéticas do ato como substância limpam a linguagem de uma representação, cópia ou imitação da natureza, para investir numa erotização, entidade ou fusão de corpos desnudados:

O ouvido que se abre para a palavra que não se formula mas que é invadido pela língua que o modela no seu interior, a sonoridade da concha onde todos os sons irreconhecíveis tomam corpo e se materializam através dos nervos, numa vibração magnética que sobe à flor da pele como trepadeira, procurando no “o outro” o suporte do seu existir.¹²⁸

Toma as minhas mãos ainda quentes, galopa no me dorso, tu que me lês, galopa, não é sempre que vais ver alguém que é um, feito de três, assim à tua frente, não é sempre que vais ver alguém contando trifling things com tanta maestria e com maior gozo [...]¹²⁹

Usa a linguagem fundamental, usa o esteio, o formão sobre o cobre, usa o teu sangue, estás me ouvindo? Isso é matéria moldável, não é nada, estás subindo acima do que entendo, te espraia, estás me comprimindo, onde é que tens a cabeça? Sou teu nervo. Sou apenas teu nervo. Com ele, toco o infinito.¹³⁰

Em ambas, reconhece-se essa linguagem que penetra o outro e toma-lhe o corpo, possuindo seus nervos, uma língua plástica moldada, a formão sobre o sangue e a seiva, vermelhos-cobres, como uma matéria-cavalo que pede para ser galopada, linguagem fundamental, que é nada, mas toca o infinito. Uma “arte verdadeira”¹³¹ que deixa nervoso quem dela se aproxima como leitor ou espectador e que não pede para ser domada, ou

¹²⁶ Entrevista concedida a Léo Gilson em 1980 in DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013, p. 57.

¹²⁷ SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 23.

¹²⁸ CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. SCOVINO, Felipe. (Ed.). Op cit., p. 122.

¹²⁹ HILST, op cit., p. 52.

¹³⁰ Ibidem, p. 228-29.

¹³¹ SONTAG, op cit., p. 23.

interpretada. Um arte que deve ser sentida e fecundada no corpo do outro, que é casa, casulo, acasalamento, útero, caldeirão de magmas vulcânicos, vulva, “vestíbulo do nada. Até... onde está a lacuna”¹³², “para receber este gesto de entendimento do conhecimento, abrigo poético, onde o silêncio vem cheio de propostas e a escuridão e o esquecimento da autonomia do um”¹³³.

A casa é o corpo, 1968.

2.2 a borda ou o corpo que escapa: merdafestança da linguagem

A proximidade conceitual aqui tecida entre Hilda Hilst, Lygia Clark e Georges Bataille pode ser evidenciada pelo tema batailliano do fracasso. Na medida em que a produção das artistas brasileiras se articula com *topoi* que perpassam tanto o questionamento da totalidade transcendental de Deus como da linguagem como instância universal e acabada, rebaixando essas entidades ao extremo mais abjeto da experiência humana, tangenciam a falha e o malogro.

¹³² HILST, op cit., p. 225.

¹³³ CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. SCOVINO, Felipe. (Ed.). Op cit., p. 123.

Para corroborar essa aproximação, pode-se afirmar que a consciência do abismo que há entre um ser e outro e a relação pendular entre o contínuo e o descontínuo de que fala Bataille, como se tem apontado nas obras aqui analisadas, se esparramam tanto no plano da forma, como do conteúdo nas obras de Hilda Hilst e Lygia Clark.

Assim como Bataille em seu percurso filosófico, Hilst parece desinvestir sua obra da tentativa de encontrar um elemento sintetizador da dialética entre Deus e homem, alto e baixo, excesso e escassez, monólogo e diálogo, dizível e inefável, narrador, autor e leitor. A autora enfatiza, assim, um *continuum* de contradições que coexistem e não cessam de trabalhar num ponto fixo, numa matéria íntegra ou numa imagem acabada.

Lygia Clark também mobiliza seu trabalho plástico de tal modo que não é possível encontrar uma unidade que apazigue moldura e espaço, geométrico e caótico, tocável e visível, gesto do pintor e ato do espectador, pintado, esculpido e proposição-experiência. Evidencia, assim, uma materialidade móvel e reutilizável que advém de processos de reciclagem em que dejetos parecem ser reatualizados inúmeras vezes sem conformar-se num molde definitivo e pronto.

Daí, pode-se pensar, emerge certa violência de suas obras, uma vez que colocam em destaque uma natureza humana fragmentária, que abarca, em certa medida, uma linguagem polifônica e polimórfica.

Se em “Fluxo”, por exemplo, Hilst “sai peidando”¹³⁴ o texto no “belíssimo pátio de pedra perfeitas”¹³⁵ porque faz-se impossível levar a sério a matéria ficcional daquilo o que narra: um autor personificado na trindade pai(Ruiska)-mãe(Ruisis)-filho(Rukah) entediado às vistas com as cobranças do editor por ineditismo tentando falar das “coisas de dentro” e deparando-se o tempo todo com as limitações da língua: o estilo polido e estéril, as conjugações verbais bizarras, as cacofonias ensurdecadoras. Em “Floema”, a autora encerra uma conversa vertiginosa, na qual a incomunicabilidade da experiência estética ganha proporções existenciais ao colocar em cena Koyo (homem) e Haydum (Deus) em um “diálogo monológico”, paradoxo que se justifica na medida em que cada um dos personagens fala a partir da ausência do outro, evidenciando um canal comunicativo sustentado no vazio.

Ambos os textos contornam esta primeira obra em prosa da autora, que se configura simultaneamente um fluxo, escoamento contínuo e abundante de matéria

¹³⁴ HILST, op cit., p. 21.

¹³⁵ Ibidem, p. 21.

ficcional, e um floema, tecido vascular que transporta e organiza esse jorro convulsivo de frases e palavras. À matéria orgânica porosa e informe se acopla uma forma geométrica, burilada na superfície da língua, um cristal trincado que revela suas arestas precisas, mas também suas faces imperfeitas e limitadoras. Uma língua-cristal-rachada e insuficiente para exprimir o de dentro ou até mesmo o que pede o editor a Ruiska, narrador. Conforme Nilze Reguera ao retomar Nelly Coelho:

É em 1970, com *Fluxo-floema*, que [Hilst] entra na área da ficção. Contos? Novelas? Inútil tentarmos definir a “forma” ficcional a que sua palavra aderiu. Do ponto de vista da intriga ou do assunto (quando passíveis de serem rastreados!), qualquer dessas narrativas é absolutamente insignificante. Suas personagens não têm praticamente nenhum contorno definido dentro da ação, e esta também é parca ou quase inexistente. Mas justamente aí está o importante a notar: o que se revela como ação narrativa é manifestadamente insignificante e absurdo, o que importa é a situação em que se apresentam as personagens: criaturas desistentes da ação, na práxis, a quem só restam palavras, palavras, palavras...¹³⁶

Ou seja, é essa falação, “palavra arara ou palavra rara é a palavra morta reencarnada no corpo de uma arara”¹³⁷, felação entre o texto-pênis e o leitor-boca, que instaura o que Nilze Reguera aponta como “uma lúdica ou prolífica falência do narrar”¹³⁸.

O editor que “ir-se-ia”¹³⁹ depois de colocar “a grande cruz de rubi” sobre o peito de Ruiska gera uma mesóclise que paralisa o narrador/autor, restando-lhe explicitar esse incômodo com a língua e dormir. Ruptura. Diante do diagnóstico de ter uma úlcera na córnea e das mucosas queimadas que fedem, advém um novo incômodo com a língua, afinal, o “presente de quem fede”¹⁴⁰ é “eu fedo”. Buraco.

¹³⁶ COELHO, Nelly apud REGUERA, Nilze M. de A. *Hilda Hilst e o seu pendular*. São Paulo: Ed. Unesp, 2013, p. 96.

¹³⁷ HILST, op cit., p. 55-57.

¹³⁸ REGUERA, op cit., p. 99.

¹³⁹ “[...] ele colocaria a grande cruz de rubi sobre o meu peito e ir-se-ia. A mesóclise é como uma cólica no meio do discurso: vem sempre. E não é só isso, a mesóclise vem e você fica parado diante dela, pensando nela, besta olhando pra ela. Leva muito tempo pra gente se recompor. É leva muito tempo. Agora, por exemplo, dormi duas horas depois de olhar para a mesóclise. E olhem que foi pouco, normalmente eu durmo durante dois dias depois de uma mesóclise.” HILST, Hilda. Op cit., p. 25.

¹⁴⁰ “Aqui. Além de uma úlcera na córnea, tens tabagismo, tuas mucosas estão queimadas, fedes. Eu fedo? É fedo o presente de quem fede? É, deve ser.” HILST, Hilda. Op cit., p. 30-31.

O grito desesperado do narrador, “bando de inúteis, corja porca”¹⁴¹, que produz uma “bela sonoridade” e tampouco poderá ser percebida por “essa gente” que “não percebe nada”, constatando-se, melancolicamente, que se pode dizer o que for, será inútil tentar comunicar-se, “os corjaporcacagueicajuano” não poderão compreender. Fenda.

É, quem sabe, “ir saindo” uma alternativa, mas eis um gerúndio que coloca o narrador em novo impasse e limitação da língua. Brecha. Mas daí vem o choro de Ruisis, que “fica boiando nas bordas do olho”, ou melhor, “sónaborda”¹⁴², e novamente produz uma sonoridade agressiva que rompe o lirismo e coloca o narrador em vazio inefável e ele precisa continuar. Fissura.

Por meio de onomatopeias, rugidos, “OHOHOHOH, glu glu glu”¹⁴³, pode-se mergulhar no poço fundo e lá encontrar “o olho encarnado do sapo no fundo do poço”, mas se encontra apenas sapofundo, uma aglutinação de palavras bonita, ao menos uma vez. Gruta.

Finalmente, o diálogo inconciliável entre o demiurgo e o homem, em “Floema”, deixa claras a ruptura e a incompatível natureza desses seres, tanto pelo conteúdo da matéria comunicada como também pela forma da diagramação na mancha gráfica do livro¹⁴⁴. Corte.

¹⁴¹ “Grito: bando de inúteis, corja porca, até que inventei uma bela sonoridade, muito bem, corja porca, mas essa gente não percebe nada, eu poderia ter dito creme de leite, caju, caguei, anu, são uns analfabetos, uns intrujões, uns esturjões, uns intru, uns estru, os corjaporcocagueicajuano. Todo esse esforço me faz chorar. Caminho com lentidão. Peço a Ruisis minha bengala de jacarandá com aquela cara na ponta, e vou saindo. Gerúndio. Gerundivo. Bem, bem. Bonito o gerundivo. Eu sei gerundivo? Existe gerundivo? Bem, bem. Passemos.” HILST, Hilda. Op. cit., p. 31-32.

¹⁴² “Quando ela chora, a lágrima não cai como cai na juvenzinha que chora, não, quando Ruisis chora, a lágrima fica boiando cheia de sal, de espessura dentro do olho, e nas bordas do olho, não, nas bordas não, só na borda inferior, valha-me Deus, dizer sónaborda é de uma agressividade, é de uma falta de, é de uma grande falta de. Sónaborda, meu Deus. Enfim, é preciso continuar.” HILST, Hilda. Op cit., p. 43.

¹⁴³ “OHOHOHOH, glu glu glu, isso é muito bom, eu sou mesmo assim, tu vê, me presenteei com Ruisis, eliminei Rukah, dei vida a ti, dei-te vida, te dei, oh Senhor, e tão pobrinho com a minha calça de flanelinha cor de caramelo, meus fundilhos puídos, eu tão pobrinho te dei vida, dei-te vida, te dei. Vou mergulhando no poço. O olho encarnado do sapo no fundo do poço. No fundo do poço o olho encarnado do. Sapo no fundo do poço. Sapofundo. Que bonito sapofundo, que bonito.” HILST, Hilda. Op cit, p. 43.

¹⁴⁴ Mancha gráfica do livro é a parte onde vai o texto propriamente dito, no caso de “Floema” há mudança no espalhamento das margens quando termina o monólogo de Haydum e se inicia o de Koyo.

Mancha gráfica de “Floema” (São Paulo: Globo, 2003, p. 226-27).

A tensão travada com a língua e também com a forma gráfica das palavras e do objeto-livro, em Hilda Hilst, inscreve uma narrativa de circunferências feitas a compasso e entrelaçadas por zonas de intersecção vazias. Se num primeiro momento, um alvoroço discursivo, polifônico e rasurado, se delineia, ao observar-se mais detidamente, vê-se o esquadro que acompanha cada frase de uma precisão geométrica, de uma arquitetura e de uma medida justa.

Tal procedimento, na engenharia de “Fluxo”, acaba por revelar que, a despeito de não saber o que dizer para contemplar as variadas demandas do editor, dos leitores e também de si mesmo, o narrador constrói um organismo coeso em sua multiforme manifestação de sentidos. Em momento algum, eles dão a ver uma superfície acabada e lapidada, antes revelam as rugas do verbo, as rebarbas das palavras, o estilhaço do discurso que, no limite, lançam o leitor para uma zona instável e temporária.

Hilda Hilst não entrega aos leitores uma obra de fácil mastigação, antes joga-lhes na experiência da incomunicabilidade e da angústia decorrentes da falta de unidade, de certezas e de harmonia. Seu universo conceitual e sua linguagem privilegiam a experiência do informe, ou ainda, do belo que também contém em sua estrutura os

princípios da sua degeneração, do orgânico que guarda os segredos da sua própria decomposição.

Assim também, esse conflito com a forma é retomado no nível metafísico em “Floema”, no qual Hilda Hilst coloca em cena Koyo (homem) e Haydum (Deus) em um “diálogo monológico”. O Deus, que se diz mudo, convida Koyo a dissecá-lo com uma faca. Como num ritual de sacrifício e sem piedade, pede ao homem que lhe corte a fronte até o osso, depois a matéria quente, a fim de conhecer aquilo o que desaprendeste:

KOYO, EMUDECI. Vestíbulo do nada. Até... onde está a lacuna. Vê, apalpa. A fronte. Chega até o osso. Depois a matéria quente, o vivo. Pega os instrumentos, a faca, e abre. Koyo não entendes, vestíbulo do nada eu disse, aí não há mais dor, aprende na minha fronte o que desaprendeste. Abre. Primeiro a primeira, incisão mais funda, depois a segunda, pensa: não me importo, estou cortando o que não conheço. Koyo, o que eu digo é impreciso, não é, não anotes, tudo está para dizer, e se eu digo emudeci, nada do que eu digo estou dizendo.¹⁴⁵

Embora convide Koyo a uma espécie de ritual de dissecação, Haydum sabe que tudo o que diz é impreciso, e que tudo ainda está para ser dito. Nesse sentido, Haydum, o Deus, se coloca nesse monólogo tanto como um corpo orgânico, passível de ser rigorosamente estudado por um procedimento anatômico, como também um ser em crise com a linguagem “nada do que eu digo estou dizendo” ou ainda com a sua existência “no descanso também sofro dessa angústia de ser, e no escuro uma noite ME PENSEI”. Um Deus solitário, titubeante e emudecido corrobora a importante virada na expressão poética de Hilda Hilst que, segundo Eliane Robert Moraes, evidencia uma “nova matéria literária” nascida com a produção em prosa da autora:

Ao confrontar sua metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós, a escritora excede a sua própria medida, o que resulta numa notável ampliação da ideia de transcendência – daí para a frente submetida aos imperativos da matéria.¹⁴⁶

Essa subversão na tonalidade expressiva hilstiana vem acompanhada de um atrito com a forma literária e também com a língua como matéria-prima dessa forma. É como se o sublime, o metafísico e o transcendental inalcançados precisassem ser profanados sobretudo na forma da língua. Hilst atribui à linguagem um papel corpóreo e performativo

¹⁴⁵ HILST, op cit., p. 225.

¹⁴⁶ MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles, nº 8, out. 1999, p. 117.

ao libertá-la da sua normatividade representativa, “obscurecendo as fronteiras entre a percepção, a sensação e a representação”¹⁴⁷.

Ou seja, a língua e a linguagem ganham em Hilda Hilst uma materialidade indistinta do conteúdo de que tratam, uma vez que só é possível falar do inefável ou humanizar Deus ou dialogar por monólogos ou convocar o leitor a ser coautor da obra se a língua for um sistema aberto e fraturado, e a palavra, um monólito a ser talhado ou cortado como a fronte de Haydum, em busca de uma “linguagem fundamental”¹⁴⁸ feita de cobre e sangue, pois “quem sabe a língua é uma enorme cadeia”¹⁴⁹.

Apesar de não estar em conflito com a língua como matéria-prima, uma vez que seu trabalho plástico demanda outro tipo de materialidade, Lygia Clark também parece buscar essa “linguagem fundamental”, o que se pode encontrar tanto na sua ficção mitopoética *Meu doce rio*, em seus textos de reflexão sobre sua obra, como “Breviário sobre o corpo”, em suas cartas e também no decorrer de seu trabalho plástico:

Examinaram o seu corpo e descobriram que a casa fora cópia do mesmo, no corpo da virgem tinha tudo que uma casa contém e mais ainda, deste corpo fora fabricado o primeiro homem, dentro de uma alcova preparada especialmente.¹⁵⁰

Na ficção clarkiana, o corpo da virgem, metonimicamente, é o mundo, ou parte dos cacos que restaram depois de estilhaçar a moldura e borrar o limiar dentro e fora da obra. Uma corporeidade inaugural na figura da virgem-mundo, de certo modo, personifica ou elabora ficcionalmente muitos dos procedimentos plásticos que Lygia Clark irá cada vez mais aprofundar até o limite da imaterialidade: um “diálogo do anel com o dedo”¹⁵¹, no qual o gesto estético no espaço advém da forma experimentada no contorno entre o anel e o dedo, ou seja, a inscrição da circunferência perpassa a existência de formas orgânicas ou vice-versa.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 122.

¹⁴⁸ “Usa a linguagem fundamental, usa o esteio, o formão sobre o cobre, usa o teu sangue, estás me ouvindo? Isso é matéria moldável, não é nada, estás subindo acima do que entendo, te espraia, estás me comprimindo, onde é que tens a cabeça? Sou teu nervo. Sou apenas teu nervo. Com ele, toco o infinito. Não sei da garganta Fica ao redor de ti? Apenas canta? Me louva? Então come de mim, me comendo me sabes. Não sabes. Suga. Vai até a seiva, até a sutileza. Pesas como palha, não te escuto. Abre um caminho, abre outro, tenta, eu disse seiva sim, eu disse suga, eu disse come de mim. Ainda me escutas? Disseste PALAVRA?”. HILST, Hilda. Op cit., 228-29.

¹⁴⁹ HILST, op cit., p. 235.

¹⁵⁰ CLARK, op cit., p. 15.

¹⁵¹ Ibidem, p. 29.

Nesse sentido, a plasticidade geométrica proposta por Clark desde *Superfícies modulares* delinea-se cada vez mais orgânica também. Há nessa confluência de ordem matemática e pulsação viva a emergência de uma poética que transita entre o limitado definido das formas e o ilimitado indefinido dos gestos, ambos fundamentais para se pensar sua produção a partir de *Bichos*. Assim, é o corpo da virgem desdobrando-se “em tamanho, largura e espessura” que vai se percebendo como “a paisagem, o continente e o mundo” ou montando a imagem deste de fora que é o contorno oriundo da visão de seus olhos, direito e esquerdo:

Dois olhos descem e pousam simétricos na cara da virgem. O dourado pé de galo está agora inserido na cara da virgem, definindo o nariz. A simetria estabelecida era puramente formal. O olho direito começou a focar o mundo através da luz do sol que sobre ele foi projetada. O olho esquerdo, que ainda visão não tinha, perguntava sem parar ao olho direito qual era a visão de um mundo por ele ainda não visualizado. Toda a visão do mundo direito lhe foi emprestada. O mundo iluminado era dourado, os contornos eram percebidos com nitidez, era um mundo realista, otimista e quente. Depois de um dia cheio de descobertas para o olho direito e de angústias e indagações para o esquerdo, a noite baixou sobre o dia. A lua iluminou o olho esquerdo, que passou a sentir o mundo de uma maneira completamente oposta à do olho direito. O olho esquerdo queria dar ao direito a visão esquerda do mundo, o mesmo tão cansado estava que fechado dormia indiferente, enquanto o olho esquerdo começou a delirar e a criar. A visão esquerda emprestou outra dimensão ao mundo, mundo das sombras, dos sonhos e da criação. Todos têm um grau de visão diferente nos dois olhos, não só porque eles têm um significado ambivalente, mas também porque um deles sempre se abre para o mundo antes do outro. A criança consegue ainda um diálogo entre as duas visões opostas, formulando conceitos imaginosos, ultrapassando a fissura dessa separação.¹⁵²

O diálogo impossível entre o olho direito e o esquerdo da virgem, que constituem uma visão inconciliável da luz e da escuridão, do dia e da noite, da nitidez realista e do delírio criativo, só pode ser reconciliado pelo olhar de uma criança ao formular conceitos imaginários. Assim também a comunicação entre o dentro e o fora na obra plástica de Lygia Clark se harmonizam na medida em que a artista articula formas também primitivas que acentuam a organicidade tanto pela utilização de materiais porosos e moles, como pelo pronunciamento de cortes irregulares, arredondados e retorcidos.

Obra mole (1964) e *Trepante* (1965) são exemplos de trabalhos em que a flexibilidade, a elasticidade e o entorse dão o tom orgânico da proposta plástica sem deixar de lado a conquista geométrica que antecedeu os trabalhos clarkianos. Recortes

¹⁵² Ibidem, p. 32-33.

redondos e ovais em materialidades moldáveis envolvem galhos e troncos de árvores ou habitam o mundo-corpo de contornos maleáveis e não mais de estruturas e encaixes mecânicos, como em *Bichos*.

Obra mole, 1964.

Trepante, 1965.

É, do mesmo modo, numa convergência entre o geométrico e o orgânico, que a virgem clarkiana de *Meu doce rio* descobre o ângulo reto ao ajoelhar-se, ou seja, ao realizar o gesto incide sobre seu corpo uma forma geométrica que “nasce do reflexo do corpo projetado em sua mente”¹⁵³. O ato corporal de reverência denuncia certa simetria entre o gesto, que delineia o ser no mundo, e a borda que escapa no exercício de dar forma ao de dentro.

*

Dissidente do surrealismo com resquícios do idealismo romântico de Breton, Bataille editou entre 1929 e 1930 a revista *Documents: doctrines, archéologie, beaux-*

¹⁵³ Ibidem, p. 35.

arts, ethnographie que contemplava textos críticos a diversas manifestações culturais provenientes da França e de outras tradições. Já no segundo número, Bataille implanta uma sessão denominada “Dicionário crítico”, na qual ele e outros autores, algumas vezes inclusive de forma anônima, escreviam “definições filosóficas” para diferentes temas, como dedão do pé, olho, boca, linguagem das flores, informe etc. Embora breve, tal publicação teve forte influência no meio intelectual da época “ao conceber a imagem não como ilustração, mas como estruturante fundamental do pensamento”¹⁵⁴.

O que parece efetivamente interessar aos autores da *Documents* é o confronto violento da figura humana com suas alteridades, estejam elas além ou aquém dos modelos ideais, sejam definidas pelo excesso ou pela falta, sejam extáticas ou bestiais.¹⁵⁵

Ao negar as imagens genéricas ou ideais que, de certo modo, corroboram o desejo humano de conciliar as contradições para apreendê-las em um termo absoluto e unitário, Bataille está questionando também os limites da forma e da linguagem, visto serem elas as responsáveis por dar sentido ao conhecimento e à experiência humana. Sua obsessão por desconstruir essa vontade conciliadora do homem frente às contradições da existência pode ser claramente exemplificada no verbete “informe” que aparece na *Documents* nº 7 de dezembro de 1929 assinado pelo próprio Bataille:

Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido mas as tarefas das palavras. Assim, informe não é apenas um adjetivo tendo tal ou tal sentido mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou um verme. Seria preciso, com efeito, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em compensação, dizer que o universo não se assemelha a nada e que é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro.¹⁵⁶

¹⁵⁴ PEQUENO, Fernanda. O *informe* batailliano e a produção artística de Tunga. 22^o Encontro Nacional Anpap. Belém, PA, out. 2013, p. 417.

¹⁵⁵ MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana – de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2010, p. 173.

¹⁵⁶ Georges Bataille: textos para a Revista *Documents*. *Revista de poesia* 19. Trad. Marcelo Jacques de Moraes e João Camillo Penna. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 81.

A instabilidade da forma, como a concebe Bataille, evidencia a contradição inerente a tudo o que existe, sendo impossível, desse ponto de vista, conceber alguma unidade organizada e totalitária que dê conta do mundo, seja como conceito ou como forma:

O informe, assim, seria uma categoria que permitiria desconstruir as demais categorias, propondo, para tal, a supressão das fronteiras através das quais os conceitos organizam a realidade, aquelas que Bataille denominou “as sobrecasacas matemáticas”. A definição do informe, portanto, não propõe um sentido ao termo, mas uma tarefa: a de desfazer os atributos formais, negar o fato de que cada coisa tem a sua forma própria. Desse modo, Bataille propôs o cuspe, a aranha ou a minhoca esmagada como metáforas da deliquescência, da putrefação e da podridão, que ele passou a elogiar para que as fronteiras entre os termos pudessem ser transgredidas ou quebradas.¹⁵⁷

Nesse sentido, é possível pensar *Fluxo-floema*, de Hilda Hilst, e as obras relacionais, de Lygia Clark, numa aproximação com o pensamento batailliano, uma vez que se trata de trabalhos que evidenciam as contradições da matéria que expõem. Tanto a forma literária se mostra em seu processo de aparente inacabamento e deformação, como a relação dialógica não se efetiva entre o homem, Koyo, e sua alteridade absoluta, Haydum. Tanto a forma plástica se materializa em sua imperfeição e maleabilidade, como o gesto fundante entre o visível e o vidente se transforma em ato e convoca a alteridade imediata, espectador, ao toque e à ação em detrimento da mera contemplação.

Hilda Hilst e Lygia Clark estilham suas linguagens e transgridem a expectativa do que seja uma obra, bem como seus fins e seus meios. No limiar, elas parecem colocar em questão a comunicação humana com esse Deus decaído e antropomorfizado, leitor e espectador, sustentada por séculos na noção de representação e mimese:

A representação, como se sabe, está no centro das posições filosóficas no que diz respeito às relações entre o pensamento e a realidade. As noções de sujeito e de consciência aí estão para atestar o primado da representação: nas imagens que o homem faz de si em espelho, das personagens com que se institui socialmente e nas imagens que a sociedade dá de si mesma em espetáculo permanente. As imagens assim constituídas foram desde sempre a matriz das instituições, sistema de representação coletiva e, simultaneamente, modos suplementares de produção do sentido da existência, conjuração das potências invisíveis. Assim, a representação é a matriz da nossa identidade, cifrada nas imagens. Todo o drama contemporâneo, no pensamento e na arte, está

¹⁵⁷ PEQUENO, Fernanda. O *informe* batailliano e a produção artística de Tunga. 22º Encontro Nacional Anpap. Belém, PA, out. 2013, p. 417.

na tentativa de lidar com esta velha doença ocidental, como diz Deleuze, a representação, de que um claro emblema é a chamada crise do sujeito, das dificuldades da afirmação de subjetividades, já que este fato não mais deriva das exigências daquela subjetividade inventadas na filosofia moderna, de Descartes a Kant, em que o real e o sujeito se recobrem. Conhecemos toda a discussão aí implicada, com as repercussões na arte, a ponto de Nietzsche, sintomaticamente, declarar que “temos a arte para não morrermos de verdade”.¹⁵⁸

Assim, querer vestir o pensamento com uma casaca que lhe contenha as arestas, conforme diz Bataille no verbete sobre o “informe”, parece impossível para quem está em luta com a linguagem e com a existência, como estão as personagens e os narradores hilstianos ou as formas e as proposições clarkianas. Como Bataille, em seu percurso filosófico, intenta libertar a noção de sujeito dos limites da razão que por séculos cerceou a subjetividade humana, Hilda Hilst e Lygia Clark parecem romper com a representação e a mimese ao tornarem a língua plástica ou o plástico verbo, substâncias flexíveis e moldáveis que podem ser montadas e desmontadas de modo ilimitado.

Ao libertar a linguagem da sua normatividade representativa, as artistas lhe atribuem um papel corpóreo e performativo, “obscurecendo as fronteiras entre a percepção, a sensação e a representação”¹⁵⁹. A língua e a forma ganham em Hilda Hilst e Lygia Clark uma materialidade indistinta do conteúdo de que tratam, uma vez que só é possível falar do inefável e humanizar Deus, só é possível pintar a carne e convocar o ato do espectador, se a linguagem for um órgão e as palavras ou as coisas forem um monólito a ser talhado, incindido ou costurado, assim como a fronte de Haydum ou o corpo da virgem:

Usa a linguagem fundamental, usa o esteio, o formão sobre o cobre, usa o teu sangue, estás me ouvindo? Isso é matéria moldável, não é nada, estás subindo acima do que entendo, te espriais, estás me comprimindo, onde é que tens a cabeça? Sou teu nervo. Sou apenas teu nervo. Com ele, toco o infinito. Não sei da garganta Fica ao redor de ti? Apenas canta? Me louva? Então come de mim, me comendo me sabes. Não sabes. Suga. Vai até a seiva, até a sutileza. Pesas como palha, não te escuto. Abre um caminho, abre outro, tenta, eu disse seiva sim, eu disse suga, eu disse come de mim. Ainda me escutas? Disseste PALAVRA?¹⁶⁰

¹⁵⁸ FAVARETTO, Celso Fernando. Do horror: a cena contemporânea. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, nº 10-11 (2009-2010). São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 82-83.

¹⁵⁹ MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles, nº 8, out. 1999, p. 122.

¹⁶⁰ HILST, op cit., p. 228-29.

O corpo da virgem foi elaborado em etapas, foi aberto, redescoberto e depois cosido como tecido precioso. As agulhas riam e conversavam com os tecidos: - Não tenham medo, fazer de dois um multiplica o rir. – Esse remendar-se foi o desenho da geografia do seu corpo, embora marca externa nenhuma deixara, mas na palma da sua mão cada ponto deixou marca, cada linha confirmou a costura, formando ilhas, portos, montanhas, crateras, regos e estrelas, atalhos e estradas, tudo o que lhe predestinara a mão esquerda foi confirmado pela direita.¹⁶¹

Para Lygia Clark e Hilda Hilst, se havia algo em crise no sistema das artes como entendida por séculos, essa fratura passava pela necessidade de a linguagem se rever enquanto possibilidade de “objetivação dos pensamentos, dos sentimentos e das sensações”¹⁶². Assim, caberia à poética dessas artistas falar ou plasmar as abstrações de uma subjetividade que já não é una ou coesa e reconhece-se incapaz de mudar a ordem das coisas no mundo.

Na realização de tal recusa, ambas apostam cada vez mais na revelação da falha, da brecha, da fenda na linguagem, sem importar-se com o risco de, inclusive, caírem no vazio. Criam ficcional ou plasticamente, a despeito desse risco, um espaço de ausência a fim de que seja preenchido por aquele que lê, vê ou toca a obra, no que aqui será entendido como um desejo erótico de comunicação que insufla vida à arte.

A oposição arte/vida, em qualquer de suas manifestações, é insolúvel. Não há outra solução além do remédio heroico-burlesco de Duchamp e Joyce. A solução é a não solução: a literatura é a exaltação da linguagem até sua anulação, a pintura é a crítica do objeto e do olho que olha. A metaironia liberta as coisas de sua carga de tempo e os signos, de seus significados; é um pôr em circulação os opostos, uma animação universal em que cada coisa volta a ser seu contrário. Não um niilismo, mas uma desorientação: o lado de cá se confunde com o de lá. O jogo dos opostos dissolve, sem resolvê-la, a oposição entre ver e desejar, erotismo e contemplação, arte e vida.¹⁶³

Ao desvelar os artifícios da forma, implodindo-os, Hilda Hilst e Lygia Clark libertam os signos do seu referente imediato, instauram, assim, a metaironia no seu fazer artístico. Suas obras, a partir de suas pesquisas formais, ganham a corporeidade de um ser em contínua construção geométrica, num procedimento de desmontagem e reconstrução

¹⁶¹ CLARK, op cit., p. 14.

¹⁶² Ibidem, p. 103.

¹⁶³ PAZ, Octavio. “O ocaso da vanguarda”. In: _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 118.

infinitas, revelam uma linguagem que não se dá apenas como uma presença a ser contemplada, mas também profanada¹⁶⁴.

As obras, nessa medida, tornam-se médiuns pelas quais convergem diversas vozes e formas do mundo, plasmadas numa matéria em contínuo estado de inacabamento e putrefação. Informe. Uma obra-contorno fraturada e insuficiente para dar cabo ou conter o de dentro, uma borda rasgada e propositalmente violada por onde escapa e transborda o ser no mundo, como coisa, e sobretudo como matéria orgânica, carne e visgo.

¹⁶⁴ O conceito de profanação aqui explanado está em diálogo com o que Giorgio Agamben define como “puro, profano, livre dos nomes sagrados, é o que é restituído ao uso comum dos homens”. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 65.

PARTE III
(entre) brechas: o vazio
e o silêncio

3.1. Deus, a alteridade radical ou o corpo do outro

Vazio. O espaço desabitado dos corpos em que o vazio denota ausência e fome insaciável. Desejo. Fluido que circunda ilhas movendo-as e moldando-as em variadas direções. Silêncio. O som interrompido das vozes em que o vácuo indicia interrupção de correspondência e fomenta o segredo. Comunicação. Ruído oco que atravessa continentes povoando-os de desassossego e alarido.

Vazio desejante ou silêncio comunicante sinalizam uma brecha, nudez que escancara a miséria, a falta ou a falha, mas são sobretudo passagens que permitem o escoamento do prazer, do lúdico, do licencioso, do excesso. Eles desvelam, de certo modo, o inútil necessário para a manutenção e a perpetuação da experiência humana, o erótico, que “é aprovação da vida até na morte”¹⁶⁵ e anunciam um jogo que mobiliza os corpos para o intento da comunhão absoluta ou reintegração plena, a despeito de sua impossibilidade. Desse modo, dão a ver um rito de acasalamento que dilacera antes de se perpetuar, revelando o insuportável da existência, que paradoxalmente a torna possível, conforme Michel Leiris em *O espelho da tauromaquia*:

Assim como passamos da sensação de plenitude à desilusão, assim também o vácuo produzido, a percepção de uma falta e tudo o que uma tal lesão implica de insuportável não pode deixar de produzir uma nova aspiração dilacerante. É nossa percepção de sua insuficiência que desfaz o amor e é nosso próprio desespero que o faz ressurgir, de modo que, se toda plenitude parece necessariamente grávida de uma dilaceração (como: um fruto maduro que se abre; as brincadeiras infantis às quais nos entregamos a tal ponto que quase sempre acabam em lágrimas, puxões de cabelo e gritos; a ebriedade que vai dar no estereótipo do vidro quebrado; o desânimo infinito em que caímos infalivelmente quando acabamos de obter o que desejávamos), toda dilaceração sentimental assumirá reciprocamente a figura de caminho aberto, de preço pago para nova partida e novo alento, ao mesmo tempo que, medida de nosso vácuo – isto é, de nosso infinito –, deverá aparecer como revelação.¹⁶⁶

Para o antropólogo surrealista francês, há no espetáculo catártico da tourada algo que a aproxima do amor erótico e da arte, ou seja, uma certa consciência da “rachadura”, perigo, que marca a fatalidade, a desventura e o limite dessas experiências, assinalando também sua beleza trágica. Nesse sentido, ao deixar ver a insuficiência, a dilaceração e,

¹⁶⁵ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 35.

¹⁶⁶ Leiris, Michel. *O espelho da tauromaquia*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naif, 2001, p. 51-52.

no extremo, tangenciar a morte, essas experiências abrem para o inacabado e infinito do ser envolto em imprevisibilidade e movimento.

Todo risco implicado no reconhecimento de uma falta fundante e de certa condição trágica reveste-se, assim, de uma espécie de comunhão religiosa, uma vertigem ou transe eróticos, na qual o sagrado e o profano alternam-se, ora revelando o buraco como inextinguível e limítrofe, ora apostando na dobra como espaço privilegiado e fértil para a fantasia.

Conhecida por sua “poética de intensidade”, Hilda Hilst diz conceber sua obra como “aquele instante, um segundo antes da flecha ser lançada, a tensão do arco, a extrema tensão”¹⁶⁷, quando um golpe repentino atravessa e corta o espaço abruptamente em direção a um alvo: o outro em sua radical distância e embriaguez e com o qual busca uma comunhão quase religiosa ou, nas palavras da autora, “na raiz mais profunda de você mesmo, no teu âmago absoluto, para que você possa amar com toda intensidade”¹⁶⁸.

Uma poética moldada sobre o torniquete do desejo por dizer e partilhar o instante em que “eu vi Deus em algum lugar”¹⁶⁹ ressent-se, de certo modo, não conseguir comunicar e se lavra no silêncio ou se chafurda numa certa liberdade para fracassar. Essa consciência agônica e insuportável de impossibilidade de comunicação com o infinito ou com o “extremo do possível”¹⁷⁰, encarnado na imagem de Deus e do leitor, aproximam Hilst de uma experiência interior que “é a colocação em questão (à prova), na febre e na angústia, daquilo que um homem sabe do fato de ser”¹⁷¹.

Meu Deus, como é que o homem pode ficar contente se ele tem um buraco por onde saem odores fétidos, como ele pode ter tanta vaidade de si mesmo se ele tem um ânus? Então, isso me interessou no Beckett, e esse homem me interessou, eu me interessei por toda obra dele, e é o homem que eu mais admiro como escritor. Porque ele teve a coragem de assumir a própria condição e falar dessa condição grotesca, torpe quase, que é a condição humana.¹⁷²

¹⁶⁷ Entrevista concedida a Léo Gilson em 1980 in DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013, p. 62.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 63.

¹⁶⁹ Entrevista concedida a vários autores em 1999 in DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013, p. 208.

¹⁷⁰ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 37.

¹⁷¹ Ibidem, p. 34.

¹⁷² Entrevista concedida a Juvenal Neto et al. em 1981 in DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013, p. 80.

Tal coragem beckettiana para falar sobre o grotesco da condição humana passa, no caso de Hilda Hilst, pela busca pela alteridade, o buraco-ânus do leitor, e pelo Deus como instância máxima e inacessível desse outro que se procura. Conforme Nilze Reguera, “a partir de *Fluxo-floema* Hilst recorrentemente passa a apresentar Deus sob uma ótica disfórica ou arruinada, ou, como em ‘Lázaro’, junto ao baixo, ao de dentro, às entranhas, àquilo que não se mostra coeso, ao incompreensível”¹⁷³.

Um Deus, “superfície de gelo ancorada no riso”, traz à tona sua faceta dramática e cruel, revela frieza e zomba dos homens que lhe dirigem a fala sem sucesso. Um Deus, alteridade absoluta e intangível, prolifera-se e se dissolve na narrativa hilstiana sendo evocado em cacos que pululam entre as vozes dos personagens e narradores. Um Deus, decaído, desestabilizado e imerso em não saber, distancia-se da aura metafísica e, também antropomorfizado, surge como mais um elemento do sistema comunicativo.

Ao humanizar Deus aproximando-o, assim, do seu leitor, Hilda Hilst alegoriza no plano metafísico a também incomunicabilidade da experiência estética. Ou seja, é tão impossível ser compreendida por aqueles a quem escreve no sistema literário, como também por aquele a quem busca no plano transcendental. Assim pode-se pensar a partir do questionamento do anão ao narrador-personagem, Ruiska, de “Fluxo” ou do “diálogo monológico” entre Koyo (homem) e Haydum (Deus) encontrado em “Floema”:

Ruiska, o que é que procuras? Deus? E tu pensas que Ele se fará aqui, na tua página? No teu caminhar de louco? No silêncio da tua vaidade?¹⁷⁴

Koyo, o pórtico vedado, nada sei, NADANADA do homem, se estás à minha frente nem te vejo, melhor só sei de ti porque subiste na minha unha e levantei o pé (...)¹⁷⁵

Há na tentativa de comunicar-se com esse Deus, a despeito de sua indiferença, um desejo insistente pelo desconhecido ou pelo mistério que, de certo modo, faz também perseverar a narrativa mesmo sabendo-se fracassada. Nesse sentido, se há consciência de que o que Ruiska procura não se manifestará na sua página e de que o diálogo entre Koyo e Haydum não passa de um solilóquio, é justamente pela ausência dessa alteridade que se revela um canal comunicativo possível mesmo se sustentado no vazio.

¹⁷³ REGUERA, Nilze M. de A. *Hilda Hilst e o seu pendular*. São Paulo: Ed. Unesp, 2013, p. 67.

¹⁷⁴ HILST, op cit., p. 70.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 226.

Seduzidos pelo canto das sereias, os narradores e personagens hilstianos não conseguem deixar de falar e de tentar contar, mesmo frustrados recorrentemente com o insucesso da matéria e da forma do que narram. Se para Blanchot, em *O livro por vir*, há no episódio do canto das sereias¹⁷⁶ de Homero uma chave alegórica que perpassa a narrativa, ao mesmo tempo a expressão humana da beleza e da transcendência e também da impotência diante do imponderável e inefável da natureza, para os narradores e personagens de Hilda Hilst “não há salvação”¹⁷⁷, ao buscarem o desconhecido, precisam correr o risco de serem devorados.

De que natureza era o canto das Sereias? Em que consistia seu defeito? Por que esse defeito o tornava tão poderoso? Alguns responderam: era um canto inumano - um ruído natural, sem dúvida (existem outros?), mas à margem da natureza, de qualquer modo estranho ao homem, muito baixo e despertando, nele, o prazer extremo de cair, que não pode ser satisfeito nas condições normais da vida. Mas, dizem outros, mais estranho era o encantamento: ele apenas reproduzia o canto habitual dos homens, e porque as Sereias, que eram apenas animais, lindas em razão do reflexo da beleza feminina, podiam cantar como cantam os homens, tomavam o canto tão insólito que faziam nascer, naquele que o ouvia, a suspeita da inumanidade de todo canto humano. Teria sido então por desespero que morreram os homens apaixonados por seu próprio canto? Por um desespero muito próximo do deslumbramento. Havia algo de maravilhoso naquele canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que os fazia reconhecer de repente, cantado irrealmente por potências estranhas e, por assim dizer, imaginárias, o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer.¹⁷⁸

Nesse sentido, o maravilhamento despertado pelo canto das sereias abre para a existência de uma alteridade radical que convida seus interlocutores-tripulantes a se atirarem no abismo em busca da experiência do real que esse som evoca ou a resistir e sobreviver a esse deslumbramento privando-se de vivenciá-lo em liberdade. Não há salvação e resta aos narradores e personagens hilstianos lidarem com a incompletude ou o risco da morte, o vazio ou o silêncio, e inventarem estratégias para fazer circular nessas lacunas a seiva de matéria informe.

¹⁷⁶ No episódio XII da *Odisseia*, de Homero, relata-se o desejo de Ulisses por ouvir o canto imortal das sereias. No entanto, sabendo haver o risco de ser seduzido e tragado pelo fascínio da voz desses seres mitológicos, Ulisses pede para ser amarrado ao mastro da embarcação e para seus colegas colocarem cera nos ouvidos. O episódio é retomado por diversos filósofos e críticos literários como metáfora para o poder encantatório da narrativa.

¹⁷⁷ HILST, op cit., p. 20.

¹⁷⁸ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 3-4.

Pode-se pensar que a breve incursão de Hilda Hilst no teatro foi determinante para algumas estratégias narrativas que irá exercitar sobretudo a partir de *Fluxo-floema*. Uma escrita dramática e performática aproxima seu texto de uma imolação em que cada um dos personagens e narradores que assumem a fala colocam-se em cena como em um cortejo e se oferecem numa espécie de sacrifício em nome da língua, da narrativa ou da comunicação com o leitor-Deus ausente.

Se a arte dramática, cuja origem remonta às tragédias e comédias gregas, pode ser definida como arte da imitação de seres em ação por meio de corpos vivos e em movimento, o gênero dramático sintetizaria tanto a possibilidade de “sair de si mesmo” para brincar de ser outros na própria pele como a capacidade de simplesmente “ser si mesmo” ao fundir-se enquanto sujeito com o objeto de sua ação.

Não à toa a proximidade do teatro com rituais em que o transe ou o êxtase permitem um encontro com alguma manifestação de deidade é recorrente. Haveria, assim, na dramatização um rito corpóreo que abre a possibilidade de comunicação ou rompe os homens de seu isolamento angustiante, conforme Bataille:

Se não soubéssemos dramatizar, não poderíamos sair de nós mesmos. Viveríamos isolados e apertados. Mas uma espécie de ruptura – na angústia – nos deixa à beira das lágrimas: então nos perdemos, esquecemo-nos de nós mesmos e comunicamos com um além inapreensível. Dessa maneira de dramatizar – frequentemente forçada – resulta um elemento de comédia, de tolice, que acaba virando riso. Se não tivéssemos sabido dramatizar não saberíamos rir [...] ¹⁷⁹

É no intento de se comunicar ou de lançar a corda esticada para o que o leitor a tome que Hilda Hilst encena sua narrativa, tanto a busca pelo *o que narrar* como o embate com o *como narrar*, trazendo à luz a função leitor de modo, se não inédito, audaz e abissal. O leitor é provocado infinitas vezes, não lhe cabe identificar-se com os personagens ou narradores, a não ser pela angústia para dizer ou compreender o que lhes escapa; não lhe resta, tampouco, a possibilidade de apreciar distanciadamente o enredo, a não ser pelo jogo lúdico que se estabelece exigindo-lhe coparticipação no encaixe das peças narrativas.

Desse modo, ao aproximar o leitor da experiência do verbo em sua materialidade mais fundamental, tanto pela forma gráfica das palavras constantemente escritas em maiúscula no meio do texto, como pela forma sonora oriunda das aliterações, assonâncias e repetições rítmicas, Hilst destitui a linguagem do poder organizador de verdades

¹⁷⁹ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 42.

inquestionáveis ou absolutas. Lavra, assim, uma língua orgânica, com densidade corporal, intensidades de fluidos e resíduos em circulação pelo texto no livro e pelo corpo no leitor.

Convoca seu leitor, assim, a elaborar os sentidos de sua literatura que não estão acabados, mas se configuram no encontro e na circulação dos afetos entre leitores, autor, personagens e narradores. Seu texto clama àqueles que dele se aproximam ao engajamento do corpo, com seus buracos, seus fluidos orgânicos e seus desejos incorrespondidos, no ato da leitura como atividade corporal e não apenas intelectual.

[...] oh, como as criancinhas me metem medo, santo Deus, vivas ou mortas sempre me meteram medo, depois reagi e pensei dou três safanões e ele sai daí. Que língua, que ressonâncias.¹⁸⁰

Mais do que meterem medo, as criancinhas hilstianas provocam uma reação: “três safanões” que logo são deslocados da lógica narrativa para serem questionados enquanto forma verbal: “que língua, que ressonâncias”. O leitor envolvido com *o que se narra* é movido a pensar que, a despeito da história narrada, há um artifício linguístico insuficiente para dizer o que se almeja.

Olhem, antes de continuar a minha conversa com o anão, devo dizer que a claraboia e o poço estão na mesma direção, e isso às vezes me atrapalha quando eu uso o telescópio porque não posso ficar no centro do assoalho, porque no centro do assoalho, em direção à claraboia, está o poço. Será que estão me entendendo? O difícil desse meu jeito é que as frases ficam sempre mais complicadas do que seria sensato, porque o sensato, o criterioso, seria dizer assim: a claraboia e o poço têm o mesmo eixo. Às vezes uso recursos extremos para me fazer entender em casos extremos. A claraboia e o poço têm um único eixo. Agora sim.¹⁸¹

O dizer difícil hilstiano visa ao universo inefável das coisas distantes, acessíveis apenas ao telescópio, no entanto, não saem do assoalho onde se encontram o poço, o buraco e a linguagem com seus vazios. Talvez a língua insuficiente para o que se deseja dizer só encontra ressonância na medida em que se sabe poço profundo e terreno minado. Ainda assim, em meio a frases complicadas e uma sintaxe insensata, posto que não é direta e nem segue o ritmo do discurso racional, é necessário perguntar se o que se diz está sendo compreendido. Se a frase direta pode, em princípio, clarear o discurso, por outro lado ela faz perder a experiência dos extremos tão necessária para se dizer do vazio

¹⁸⁰ HILST, op cit., p. 34.

¹⁸¹ HILST, op cit., p. 35.

que há entre o celeste visível apenas ao telescópio e que também se encontra no buraco fundo da terra.

A Terra não parece mover-se, a Terra move-se efetivamente, acho que depois de Galileu todo mundo sabe disso. Ai, devo continuar durante quanto tempo? Alguma coisa se faz em ti se eu continuo? Não posso ouvir as respostas, mas algumas eu as intuo. Oh, poupem-me. Não, não me poupem, apupem-me. Ruiska, tenha um mínimo de decência com a tua língua. Apupando ou poupando, passemos. Passemos, continuemos.¹⁸²

O saber científico que é corroborado por Galileu, a Terra efetivamente se mover, não apazigua a insegurança do narrador sobre continuar ou não sua narrativa. Antes, faz-lhe abrir uma brecha na tessitura textual para perguntar ao leitor se deve ou não continuar. A despeito disso, Ruiska sabe que não pode ouvir as respostas, apenas intuir algumas, e pede para ser poupado ou apupado, ou seja, protegido com brandura ou atacado com zombaria, mas para que não passe ileso por aqueles que lhe leem.

De certa maneira, há nessa fantasmagoria do narrador hilstiano por não passar despercebido um desejo de ser rasgado pelo outro a quem se dirige, mesmo que isso signifique trazer à tona sua falibilidade. Num processo de desnudamento, Ruiska, que “[...] gostaria de arrancar a minha pele sem medo e mostrar o meu todo para o outro”¹⁸³, abre a narrativa em buracos moldados por perguntas ou por desvios na sequência do que conta. Em estado de nudez e despelada, a narrativa de Hilda Hilst faz ver a derradeira verdade possível ao homem “é a de ser uma súplica sem resposta”¹⁸⁴.

Não basta saber o que dizer, como dizer torna-se uma questão fulcral para a narrativa hilstiana. A despeito dessa consciência, ela corre constantemente o risco de não conseguir dizer. Abre fendas e brechas, espaços de silêncio ou de hesitação, por onde circulam possibilidades de tessitura que pressupõem uma atuação não apenas racional mas também orgânica do leitor.

Pode-se pensar que a busca de Hilda Hilst pelo diálogo com Deus ou pela compreensão do mistério da existência encontra na forma narrativa fraturada uma alegoria para tocar o inefável da vida. Como se a impossibilidade de comunicação com o metafísico fosse aproximada da dificuldade de troca com o outro imediato do sistema

¹⁸² HILST, op cit., p. 36.

¹⁸³ HILST, op cit., p. 45.

¹⁸⁴ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 44.

literário: o leitor. Assim, do mesmo modo que não se pode compreender o enigma desse grande Outro¹⁸⁵, aqui entendido como os vestígios inconscientes que perpassam a vida simbólica dos sujeitos, faz-se também absurdo a comunicação com aqueles a quem se dirige a narrativa. Resta o silêncio ou risco de ser devorado, ambos reatualizados a cada nova palavra que é arranjada na frase hilstiana.

Nesse sentido, essa prosa incorporada de elementos dramáticos, na medida em que alterna as vozes dos narradores e personagens num jogo próximo a uma cena teatral, traz ao texto de Hilda Hilst duas dimensões importantes: a performatividade sensorial das palavras e a dramaticidade dialógica do discurso.

Palavras invocadas tanto pela sua sonoridade como por sua forma gráfica exortam uma espécie de “fala-ação”¹⁸⁶ e estabelecem em Hilst uma possibilidade de leitura que rasga o corpo do leitor para fazê-lo sentir na pele o vazio. Assim também o discurso, apertado pela sintaxe racional, é estilhaçado numa vertigem quase alucinatória e desnudado numa “íntima cessação de toda e qualquer operação intelectual”¹⁸⁷ fazendo entrever o fundo esburacado que sustenta a comunicação.

Ruiska, o autor frustrado hilstiano, é um corpo-cipó enrolado, ensimesmado e seco-marrom, ou seja, um corpo que suga da natureza energia vital, mas sem luz parece trancado nas “paredonas do escritório, subjugado pelos fantasmas do de dentro”. Fluxo interrompido, Ruiska alegoriza uma espécie de soterramento do escritor moderno, preso entre a multiplicidade da experiência, sobretudo pós urbanização e difusão dos meios de comunicação, e a afasia diante da esterilização da linguagem, especialmente pós os desvarios oriundos dos discursos totalitários. Se busca a “corda esticada” para se comunicar com o outro, como cipó seco encontra apenas a “palavra morta”.

[...] Bem que podia ser Ruiska, Ruiska que um dia me amou, podia ser mas não é, porque Ruiska só cuida de si mesmo, o seu corpo é todo uma coisa que se enrola, o corpo de Ruiska é como um cipó sugando uma árvore que não sei, o corpo de Ruiska é seco, estala, é seco-marrom, ai Ruiska sem aurora, afogado nas paredonas do escritório, subjugado pelos

¹⁸⁵ “O a grande Outro como discurso do inconsciente é um lugar. É o alhures onde o sujeito é mais pensado do que efetivamente pensa. É a alteridade do eu consciente. É o palco que, ao dormir, se ilumina para receber os personagens e as cenas dos sonhos. É de onde vêm as determinações simbólicas da história do sujeito. É o arquivo dos ditos de todos os outros que foram importantes para o sujeito em sua infância e até mesmo antes de ter nascido.” In: QUINET, Antonio. *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 20-21.

¹⁸⁶ OTTONI apud REGUERA, Nilze M. de A. *Hilda Hilst e o seu pendular*. São Paulo: Ed. Unesp, 2013, p. 52.

¹⁸⁷ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 44.

fantasmas do de dentro, pobre Ruiska que foi meu, quer um cordão para se comunicar com o outro, quer uma corda esticada, ele numa ponta, o outro noutra, e cada vez mais perto, pobre filho-homem, seco, seco, buscando a palavra morta.¹⁸⁸

Resta a Ruisis, mulher de Ruiska, rememorar quando “foi amada” por esse que agora “só cuida de si” e está obcecado em busca de uma forma de comunicação possível e da “corda esticada”. A despeito de sentir a ausência do marido, ao ser seduzida pelo editor descontente com o livro de mais de mil páginas em que se lê AIURGUR escrito por Ruiska, o defende dizendo tratar-se de uma linguagem cifrada e exercício de cadência. Impelida pelo editor a se calar, Ruisis é tanto “gazela fina de olhinhos cor de maravilha” como também planta carnívora, Drosera ou Vênus papa-moscas, uma alusão à fragilidade encantadora que guarda os mistérios da fertilidade devoradora de insetos-palavras.

Talvez seja Ruisis o caldeirão fértil de Ruiska e, por isso, desejada pelo editor que intenta possuí-la, mas “calada”. Como se lhe dissesse não haver comunicação possível com os experimentos de linguagem de Ruiska (AIURGUR), o editor hilstiano alegoriza o mercado editorial em busca de historinhas palatáveis para serem vendidas e desinteressado por livros que falem do grave e se valem de uma língua cifrada. Sobra silêncio.

[...] Calada. Vem, gazela fina de olhinhos cor de maravilha, vem. Não, não quero subir mais, oh, pareces uma *Dionaea muscipula*, pareces uma Drosera. Para quem te guardas? Para Ruiska? Queres saber o que ele é agora? O que é Ruiska para os teus olhos de desejo? Um pobre louco, ninguém mais entende o que ele escreve, tu achas que posso publicar um livro onde só está escrito AIURGUR? Pois escreveu mil páginas com AIURGUR. Deixa-me, tu não entendes, pois é uma linguagem cifrada de Ruiska, é exercício e cadência, e nos AS, nos IS, nos US, Ruiska põe vibrações, ele sabe o que faz, AIURGUR, é bonito, é bonito, convenhamos, a palavra é toda AI, toda UR, toda GUR. Se ficasses calada.¹⁸⁹

“Se ficasses calada”, Ruisis interessa ao editor como gazela deslumbrada e delicada que emprenha historinhas de amor para o acalanto do leitor. No entanto, o silenciamento atizado pelo editor-personagem é diferente do silêncio costurado por Hilda Hilst. Planta carnívora e caldeirão fértil para engolir ou aquecer as palavras-formiga,

¹⁸⁸ HILST, op cit., p. 46.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 48-49.

Ruisis performa uma cena pastoril ao lado do editor. Envolto em passamanarias douradas vivazes eles entoam cantigas de amor que remetem a um tempo bucólico em que Ruiska falava sobre o amor e as alegrias pueris e sem crise com a linguagem. Ruisis que “enfim calaste” protagoniza ao lado do editor uma cena dentro da cena que está sendo burilada com muito ardil por Ruiska, o narrador-personagem e escritor falido hilstiano.

Enfim calaste. Glória ao Pai, glória a todos os silêncios. Ruisis, se te visse enciumada como ficaria contente, se te visse áspera e engastada nos cantos como gata, se te visse minha, quanta coisa que precisas, Ruisis, eu te daria, quanta maravilha, quanto rondó, cadeira de veludo com passamanaria doirada, tudo doirado, escarlata. Escarlata. Eu preciso voltar. Está bom, não faz mal, ainda estou contente quando estou contigo, desse contentamento que Ruiska descreveu um dia em algum livro, não sei se te lembras, era assim: vida que eu bebo a cada dia, fogo sobre mim de amor, eu alegria, fogo, sobrevida, eu cantiga. Já sei. Te lembras? Cantemos juntos:

Ai como eu queria te amar, aai
como eu queria te amar sem o verso
ai como eu queria
reverso de mim mesmo
te amar

AAIIIIIII IIIA

Aicomoeuquariateamarrrrrrr

Respirando alegria.

Vem, vamos descendo e cantando.

Anão, escuta aqui, não ouves um canto?¹⁹⁰

Como se caçoasse de todos os envolvidos no sistema literário (autor, editor, leitor) e da própria narrativa que não se sustenta em seu vaivém de temas, recursos estilísticos e imagens, Hilda Hilst fratura novamente sua tessitura textual como se encenasse o próprio fracasso diante de uma situação sem saída.

Ao desfilar no meio da narrativa essa cena bucólica embebida em ironia e humor ácidos, a autora performatiza e problematiza o fazer literário, esfumando as fronteiras dos gêneros textuais bem como os limites da língua: fonologia (“A AIIIIIII IIIA”), morfologia (“Aicomoeuquariateamarrrrrrr”) e sintaxe (“vida que eu bebo a cada dia, fogo sobre mim de amor, eu alegria, fogo, sobrevida, eu cantiga”). Apesar do jogo de sedução leve e com tonalidades de humor que tece com seu espectador-leitor, Hilst logo puxa-lhe da posição contemplativa e privilegiada para colocá-lo diante de nova cena: “Anão, escuta aqui, não ouves um canto?”.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 49.

Se por um breve instante parece ao leitor hilstiano ser possível relaxar diante da narrativa para gozar de alguma graça ou harmonia, é a corda esticada e não frouxa que interessa à autora. Assim, é distendida que a narrativa segue, mesmo que de tempos em tempos se rompa em buracos de silêncio, é o diálogo “eu-tu” que permanece estendido entre, no mínimo, duas pontas que precisam se agarrar a essas extremidades sob o risco de cessar o jogo textual.

Essa instabilidade que esburaca ou mina a corda esticada hilstiana abrindo espaços de silêncio quando não se pode dizer nada demanda do seu leitor uma atenção contínua e o engajamento do seu corpo. Talvez por isso sua obra guarde tantos duplos inconciliáveis: fascínio e repulsa, familiaridade e estranhamento, perfeição e excremento e de modo algum oferece a quem lhe acessa acalento ou conforto. Pelo contrário, incomoda, faz perder o fôlego na falta da pontuação, coçar os olhos ao desviar a frase e a sequência lógica do texto, esquentar a garganta ao sufocar um grito desesperado por não entender qual dos personagens ou narradores está falando dessa vez.

O corpo do leitor de Hilda Hilst precisa, em certa medida, buscar “uma intimidade perdida”¹⁹¹ ou dissecar o texto percebendo-se como parte dele e também consumindo-se em angústia por pertencer a essa incomunicabilidade. Assim também Haydum (Deus) e Koyo (homem), em “Floema”, alegorizam no plano metafísico esse diálogo “eu-tu” sustentado numa corda esticada e esburacada. Para burlar esses vazios emudecidos, resta a Deus dar-se ao homem como corpo morto numa mesa de dissecação pronto a ser aberto e apalpado. Para estabelecer contato com esse buraco gritante, sobra ao homem a garganta vermelho-clara e matéria delicada que pode cantar, falar, louvar ou narrar.

KOYO, EMUDECI. Vestíbulo do nada. Até... onde está a lacuna. Vê, apalpa. A fronte. Chega até o osso. Depois a matéria quente, o vivo. Pega os instrumentos, a faca, e abre. Koyo, não entendes, vestíbulo do nada eu disse, aí não há mais dor, aprende na minha fronte o que desaprendeste. Abre. Primeiro a primeira, incisão mais funda, depois a segunda, pensa: não me importo, estou cortando o que não conheço. Koyo, o que eu digo é impreciso, não é, não anotes, tudo está para dizer, e se eu digo emudeci, nada do que eu digo estou dizendo.¹⁹²

Ah, não pode ser, Haydum, é só por todas as coisas que colocaste aqui na minha garganta, que falo contigo agora, senão não falaria, não estaríamos aqui frente a frente, eu mais abaixo mas presente. A garganta é um muito que me deste, se estás me ouvindo me entendes, a garganta

¹⁹¹ BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 72.

¹⁹² HILST, op cit., p. 225.

é delicada, uns tons mais altos, outros mais escuros, é vermelho-clara, úmida, escorregadia, tudo escorrega para baixo, soubeste fazê-la muito bem, matéria delicada essa que canta com este som, e pode cantar às vezes te louvando, mas a maior parte dos vivos que sabem da própria garganta não te louva [...].¹⁹³

Um Deus rebaixado à experiência do corpo é também o leitor decantado e buscado por Hilda Hilst ao esticar sua corda esburacada à procura da comunicação. Embora não lhe alivie a pena, na medida em que lhe abre a experiência do vazio do discurso, estabelece com esse leitor um campo profícuo para a germinação do desejo. Ao valer-se do vazio nadificante como projeto erguido na consciência do fracasso, Hilst cria uma estratégia que suscita naquele que lê a noção de sua própria carne.

O corpo do outro é sempre, originalmente, corpo em situação; a carne, pelo contrário, aparece como pura *contingência da presença*. De costume, é mascarada pela maquiagem, pelas roupas etc.; mas, sobretudo, é mascarada pelos seus *movimentos*; nada é menos “em carne” que uma dançarina, ainda nua. O desejo é a tentativa de despir o corpo dos seus movimentos tal como das suas vestes para fazê-lo existir como pura carne; é uma tentativa de *encarnação* do corpo do outro.¹⁹⁴

Assim encarnados, Deus, o leitor, o autor, a narrativa e seus narradores e personagens, encontram-se numa espécie de sentimento de cumplicidade tecido no cólera diante do não saber, na loucura frente ao não poder dizer, no amor como recipiente do vazio fundante, no riso como súplica para o desconhecido. “Alegria inumana, desenfreada, da *comunicação*, pois, desespero, loucura, amor, não há um ponto do espaço vazio que não seja desespero, loucura, amor – e ainda: riso, vertigem, náusea, perda de si até a morte”¹⁹⁵.

*

Associada à desconstrução da representação do espaço e ao não objeto como poética, Lygia Clark dissolve, a partir dos anos 1960, cada vez mais sua linguagem em direção a proposições performáticas e gestuais em que a participação do espectador torna-se parte fundamental de seu trabalho. Para a artista, “agora é você quem dá expressão ao

¹⁹³ HILST, op cit., p. 233.

¹⁹⁴ SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Petrópolis: Vozes, 1997 apud AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*, Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 111.

¹⁹⁵ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 69.

meu pensamento, para daí tirar a experiência vital que desejar”¹⁹⁶ e “tudo se passa como se hoje o homem pudesse captar um fragmento de tempo suspenso, como se toda uma eternidade habitasse o ato da participação”¹⁹⁷.

Uma poética em que o espectador não mais percebe a obra como exterior a ele, mas sim como partícipe dela, coloca em questão tanto o papel social e tradicional atribuído ao observador como o ilusionismo, em certa medida totalitário, delegado aos significantes e significados das obras. Em direção a uma estética relacional, Clark decompõe as formas cristalizadas na tradição e, pode-se pensar, leva o abstracionismo de Mondrian, por exemplo, às últimas consequências. Na medida em que verte sobre o espaço do real as formas e os materiais, limpando-os de quaisquer artifícios representativos, a artista traz à tona a transitividade do objeto-arte como ato em si da experiência estética.

A supressão minimalista das imagens e gestos antropomórficos é mais do que uma reação contra o modelo da arte expressionista-abstrato; é uma “morte do autor” (como Roland Barthes diria em 1968) e é ao mesmo tempo um nascimento do espectador: “O objeto é tão somente um dos termos dessa mais nova estética [...] Temos mais consciência do que antes de que estamos estabelecendo relações ao apreender o objeto a partir de posições variadas e sob condições variáveis de luz e de contexto espacial”. Aqui estamos próximos da “escultura no campo ampliado” (como Krauss denominaria em 1978).¹⁹⁸

Faz-se interessante notar que isso o que Foster chama de “nascimento do espectador” ao se referir aos artistas minimalistas europeus é, de certo modo, fomentado pelas proposições-experiência clarkianas numa chave também do precário. Na medida em que a artista intenta estabelecer com o outro um espaço simbólico de coparticipação dado no instantâneo do gesto e se vale de materiais como fitas, sacos de estopa, pedras, plásticos, ela prioriza não mais as formas abstratas mas sim a imanência do ato.

De fato, ao investir e problematizar o campo das relações e as zonas de comunicação, a estética relacional cria espaços livres, brechas e vazios por onde circulam os afetos do espectador. Se o *métier* das artes plásticas tradicionais expostas em museus tolheu por séculos o desejo dos observadores ávidos por tocar as obras, restringindo-lhes a fruição ao olhar distanciado, é problematizando essa relação que os artistas

¹⁹⁶ CLARK, Lygia. “Arte, religiosidade, espaço-tempo”, 1965. Disponível em <www.lygiac Clark.org.br>, último acesso em janeiro de 2017.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 62.

contemporâneos e relacionais clamam pela redescoberta do corpo-manipulador e participante.

Lygia Clark, nesse sentido, desenvolve uma espécie de “escultura social” ou uma “pintura orgânica” que passa a denominar, a partir de 1976, como *objetos relacionais*. Designação genérica que ela atribui aos objetos utilizados numa série de trabalhos chamada *Estruturação do self*, muitas dessas peças são readequações de experiências articuladas anteriormente e ganham uma conotação supra estética na medida em que Clark passa a considerá-las práticas também terapêuticas. Se nas fases precedentes, a saber, *Nostalgia do corpo* (1966), *A Casa é o Corpo* (1967-69), *Corpo é a Casa* (1968-79) e *Corpo coletivo* (1972-75), a artista cria objetos multissensoriais para serem tocados, vestidos ou vivenciados grupalmente, é a partir dos objetos relacionais que o trabalho clarkiano se imbuí de uma certa mitologia na qual as fronteiras entre arte e vida tornam-se ainda mais esfumaçadas.

Defensora de uma arte que não fosse uma “mistificação burguesa”¹⁹⁹, ou seja, não se limitasse a um grupo de iniciados, mas estivesse acessível a quem colocasse seu corpo em estado de imanência, Lygia Clark, talvez como estratégia crítica, distancia-se do mercado das artes para se assumir uma “curadora” não de obras, mas de pessoas.

É interessante notar que a despeito de ter se afastado do *métier* artístico, com seus *merchants*, galerias e bienais, Clark não abandona certa obsessão totalizante em que a busca pelo outro e pela comunicação plena ganha contornos ainda mais ambiciosos. Ao abandonar o espaço dos museus e investir em materiais banais e utilizados no cotidiano para alçar o *locus* da vida e da fantasmática que acompanha os sujeitos, a obra clarkiana se abre para uma busca pela comunicação interior em que o mundo onírico e simbólico é resgatado como ato relacional: um *religare*.

Com Nietzsche, todas as projeções religiosas do homem para o exterior são rejeitadas, o sentimento religioso se introverte: o homem é divino. O mesmo ocorre na arte: a proposição, antes percebida pelo espectador como exterior a ele, encerrada em um objeto estranho, é agora vivida como parte dele mesmo, como fusão. Todo homem é criador.²⁰⁰

Diante de um não saber divino que funda na experiência humana certo vazio na ausência de sentidos, a arte tampouco pode bancar uma soberania encerrada em um saber

¹⁹⁹ CLARK, Lygia. “Arte, religiosidade, espaço-tempo”, 1965. Disponível em <www.lygiac Clark.org.br>, último acesso em janeiro de 2017.

²⁰⁰ Ibidem.

autossuficiente. Se o não saber divino desnuda a necessidade de o homem conhecer-se como coautor de seu destino na Terra, o vazio revelado pelo estranhamento do objeto-arte intocável abre uma fenda para a comunicação que se comunga como num rito sacrificial. Espectador e obra quedam no vazio da ausência de sentido ou tangenciam a loucura do contrassenso, que pressupõe certa destruição dos corpos para mover o desejo de, ainda, comunicar.

Pode-se pensar que, para Lygia Clark, a arte se reaproxima do mundo da vida como *modus operandi* de resistência num contexto histórico-social aberto a incertezas, derivas e, sobretudo, imerso na incomunicabilidade a despeito da multiplicação de tecnologias e meios de comunicação. Nesse sentido, as proposições clarkianas colocam em questão como “habitar” o mundo (ato) e não como representá-lo a partir de uma ideia. Ou seja, “as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente”²⁰¹.

É curioso observar, no entanto, que é no interior da mesma sociedade constituída como uma “máquina de produzir vazios”²⁰², na qual a ideologia da transparência, da polivalência, do consenso e da segurança esteriliza e higieniza o mundo, criando microbolhas de solidão artificiais e incomunicáveis, que surge esse desejo por uma arte relacional cujo interesse estético é a esfera das relações humanas.

Nesse sentido, Lygia Clark considera a intersubjetividade e a interação como “ponto de partida e de chegada” da sua obra e não apenas artifícios. Essa escolha estética faz pensar como num tempo marcado pelo fim ou pelo desestabilização da noção de autoria, é a alteridade, o espaço do outro, ou ainda o espaço e o tempo em que me relaciono com o outro que demarcam campos férteis para proposições estéticas.

Ao artista relacional caberia assim evidenciar práticas – “modos de discursos”, “formas de vida” que operariam como resistência à sociedade do espetáculo.[...] Seu objetivo, em síntese, seria criar condições de possibilidade para que experiências comunitárias se exteriorizassem; ou, na língua própria de Rancière, “desenhar esteticamente” as “figuras da comunidade” recompondo deste modo “a paisagem do visível: a relação entre o fazer, ser, ver, dizer”.²⁰³

²⁰¹ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad Denise Bottmann. São Paulo: Martins Editora, 2009, p. 18.

²⁰² BAUDRILLARD, Jean. “O Efeito Beaubourg”. In: _____. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/N-Imagem, 1997, p. 156.

²⁰³ RANCIÈRE, Jacques apud FABBRINI, Ricardo Nascimento. “Arte relacional e regime estético: a cultura da atividade dos anos 1990”. *Relatório Científico/FAP*, Curitiba, v. 5, p. 15, jan.-jun. 2010.

Assim, na medida em que Clark cria espaços abertos e tempos com ritmos e durações contrários àqueles que ordenam a vida comum cotidiana, constrói uma zona de interação com o espectador diversa dos territórios de comunicação aos quais ele se submete diariamente: bancos, guichês, vozes eletrônicas, televisores, computadores, banheiros públicos, ruas etc.

Um toque firme na pele nua, no imperativo, dizendo “pare, perceba”, corrobora um sentimento de reencontro que alarga a temporalidade. Apesar disso, não evoca uma aura de totalidade ou universal. Ao contrário, faz sentir as partes desconstruídas do corpo-obra, como se orientasse o olho interior do espectador-participante para pedaços de sentidos que estão em si mesmo. Obra, artista e participante habitam “um mundo em comum” inscritos numa dinâmica espaço-temporal em que há o encontro entre dois planos da realidade ou duas subjetividades heterogêneas.

Embora, de certo modo, a arte sempre tenha sido um espaço de negociação dos sentidos, na qual o outro é um pressuposto para a existência da obra, visto que qualquer objeto artístico se lança a algum destinatário, a proposta relacional clarkiana passa a privilegiar a esfera das relações inter-subjetivas e humanas. Desse modo, não busca apenas um consumo estético, mas a intenciona comunicar-se por meio de uma linguagem dessublimada e ligada sobremaneira aos referentes: o corpo-obra-propositor e o corpo-obra-participante.

Dito de outro modo, o que Lygia Clark articula em suas proposições relacionais são modos de intercâmbio simbólico e psíquico dentro da experiência estética, valendo-se do diálogo, funda alternativas ao modo de vida regido pela indústria cultural e às restrições ideológicas disseminadas pelos meios de comunicação de massas.

Hoje não se procura mais avançar por meio de posições conflitantes, e sim com a invenção de novas montagens, de relações possíveis entre unidades distintas, de construções de alianças entre diferentes parceiros. Os contratos estéticos, tal como os contratos sociais, são tomados pelo que são: ninguém mais pretende instaurar a idade de ouro na terra, e ficaremos contentes em criar *modi vivendi* que permitam relações sociais mais justas, modos de vida mais densos, combinações de existência múltiplas e fecundas. Da mesma forma, a arte não tenta mais imaginar utopias, e sim construir espaços concretos.²⁰⁴

Um respiro no tempo, no qual “eu-tu” deglutem o “ato na imanência de seu significado”²⁰⁵. Não há representação da linguagem possível para dizer do pós-traumático contemporâneo oriundo dos vazios deixados pela falência das grandes metanarrativas. Deus, o homem, a arte e a linguagem, rebaixados aos seus limites mundanos ou a uma

²⁰⁴ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Editora, 2009, p. 63.

²⁰⁵ CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. SCOVINO, Felipe. (Ed.). Op cit., p. 122.

ausência carnal, inscrevem-se, tão somente, no presente do gesto e no estar-sendo precários do agora, “que rompe com o conceito de continuidade”²⁰⁶.

²⁰⁶ Ibidem, p. 122.

Tubos de PVC e sacos plásticos repletos de ar não agregam valor estético em si, antes atuam como *médiuns* do real reatualizados e que aproximam, afastam e reaproximam o desejo de ser linguagem do espectador, ou seja, falar sabendo-se ser falado também. Não mais mero anteparo num ponto luminoso diante do quadro, o espectador-participante clarkiano é tocado pelo real de si mesmo, descobrindo-se parte do jogo e enquadrado no mundo. Tal consciência copartícipe, por um lado, dá a esse espectador a possibilidade de também criar, por outro, retira-lhe de um ponto de vista iluminado e distanciando, colocando-o em contato com o buraco fundo e escuro do vazio.

Para Lacan, os animais estão presos no olhar do mundo; estão aí apenas em exibição. Os humanos não estão tão reduzidos a essa “captura imaginária” [...], pois temos acesso ao simbólico – nesse caso ao anteparo como lugar em que se faz e se visualiza o quadro, onde podemos manipular e mediar o olhar. “O homem, com efeito, sabe jogar com a máscara como sendo esse mais além do que há o olhar”, diz Lacan. “O anteparo é aqui o local da mediação” [...] ²⁰⁷

Não reduzido a uma “captura imaginária” ou preso ao mundo das coisas, o espectador-participante de Lygia Clark manipula, media e, sobretudo, reformula o simbólico das proposições-experiência. Em diálogo com o corpo-obra clarkiano, esse espectador se reconhece como rosto nu: máscara esburacada onde transita o de dentro e o de fora para além da cavidade ocular. Boca, ouvidos, olhos, nariz são passagens para o ar e vestibulos para se efetivar alguma continuidade que se funda na consciência da separação germinal.

Essa unidade almejada no contato corpóreo-erótico com o outro nada mais é, no entanto, do que um movimento contínuo e dançante fugaz e inscrito na diferença. “É a essa diferença irreduzível – que tu és – que deves remeter o sentido de cada objeto” ²⁰⁸. Nessa medida, há nas proposições de Lygia Clark um trabalho com os vestígios da natureza, transformados pelas mãos humanas ou em estado bruto, que corrobora, a despeito da busca pela totalidade do encontro, uma comunicação que se efetiva apenas entre as partículas.

²⁰⁷ FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 135.

²⁰⁸ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 130.

Conchas cobrem os olhos e os ouvidos, assim mergulha-se na intimidade das cores e dos sons da natureza. Uma manta de plástico com bolinhas de isopor cobrem o corpo, assim a pele é sensibilizada para as texturas e envolta no peso do mundo artificialmente transformado pelo homem. Em ambas as operações há o contato com uma dimensão íntima da experiência corporal em fluxo entre o ser o não ser, ou seja, entre sua medida natureza, tal qual a concha, e seu traço simbólico e cultural, tal qual o plástico.

Natureza e cultura atravessam a obra clarkiana na medida em que a artista reatualiza o impasse entre o instinto-corpo em relação com a alteridade-cultura. Assim, os objetos relacionais de Lygia Clark recolocam o real, essa fenda trágica que perpassa todo sujeito, estetizando-o por meio de uma materialização plástica, cuja forma relacional visa, sobretudo, certa comunicação. Para a artista, “em tudo aquilo em que a poética se manifesta de maneira transferente a comunicação é metafísica. Não pode ser imanente. A imanência está no que você sente e expressa no momento de agir, quando realmente as coisas estão mudando dentro de você”²⁰⁹.

Um espectador-participante que é parte da obra e não a contempla num quadro exterior. Um artista-propositor que não necessariamente domina a técnica de representação do mundo mas provoca um corte na tela do real. Uma linguagem enraizada na experiência sensorial e cujo referente não está na ideia de um céu (imagem ideal) mas sim encarnado na terra (corpo em ato). Um tripé em que de buraco em buraco comunica-se, mesmo que seja apenas a atualização e a resignificação do espaço em que o buraco habita.

O aproximar-se, o afastar-se, o reaproximar-se na medida do desejo, o fluxo e refluxo do mar que cobre a areia, subterrâneo da origem celular, profundidade que ultrapassa o ritmo exterior embora se exprima através dele, que ultrapassa o sentido da beleza plástica, berço de uma poética orgânica e biológica, cosmogônica na sua única razão de ser. Olhos no mar, percepção do ritmo, poética projetada a dois, identificada na comunicação do momento vivida, na razão da aproximação, do entendimento da cumplicidade da emoção, da libido gerada dessa mesma cumplicidade.²¹⁰

Poética projetada a dois e que instaura o ritmo do momento vivido se traduz numa sensação de cumplicidade. Um gesto estético e libidinoso em que se apalpa, toca, massageia o espectador-participante por meio de objetos ou do próprio corpo do artista-propositor reintegra por instantes, como num gozo erótico ou místico, a percepção de certa unidade e alguma plenitude possível.

Ao trazer ao corpo sensível do espectador a noção de peso provocada pelo contato com os objetos relacionais, Lygia Clark elabora uma possibilidade de tocar a densidade interior desse corpo. Dentro e fora revestem-se do mesmo tecido tegumentar. São pele e dão a ver sua porosidade na medida em que tocam-se sendo tocados. Clark instaura,

²⁰⁹ CLARK, Lygia apud FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. Dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, 1991, p. 222.

²¹⁰ CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. SCOVINO, Felipe. (Ed.). Op cit., p. 122.

assim, um território erótico e libidinoso que se torna também estético ao colocar em movimento o desejo pulsante e vital de um e de outro: obra-corpo e espectador-atuante.

Embora Lygia Clark intentasse com seus objetos relacionais uma espécie de cura ou de libertação das fantasmagorias recalcadas e adoecidas de seus “clientes”, reestruturando-lhes o *self*, faz-se pertinente notar que seria leviano questionar a potência artística dessas proposições. Autodenominando-se terapeuta além de artista, sobretudo a partir do fim dos anos 1970, Clark, que nutria admiração pelo psicanalista inglês D. W.

Winnicott²¹¹, pensava a “cura” pelos objetos relacionais como a “afirmação da vida como força criadora”²¹². Tal potência criativa, desse modo, estaria imbricada num desejo de expansão do mundo interior dos espectadores-atuantes, o que passaria também pela construção de uma maneira estética de apreender o mundo.

No limite, caberia aos objetos relacionais clarkianos ser um meio para desobstruir a percepção estética da vida, muitas vezes aprisionada numa subjetividade embrutecida pelas dinâmicas moralistas da realidade “civilizada”. Pode-se pensar que na mesma medida em que Lygia Clark se afasta do objeto arte reduzido ao valor “mercadoria” ela se aproxima do objeto relacional que compreende, em certa medida, uma extensão do não objeto clarkiano.

Con su *Estructuración do self*, Lygia Clark desplaza las fronteras históricamente trazadas entre arte y clínica. Entre artista y receptor, sea este el ex-espectador o el ex-crítico, se crea una zona de indeterminación – algo en común, y no obstante indiscernible – que no remite a ninguna relación formal o de orden identitario, ya que el primer polo de la pareja no se ubica ni en la categoría de artista ni en la de terapeuta, y el segundo no se ubica ni en la categoría de espectador o de crítico ni en la de paciente. Es todo un escenario histórico lo que se mueve y, así esboza un territorio enteramente nuevo. Este condensado de signos es el que nos es dado vislumbrar a través de la obra de Lygia Clark [...].²¹³

Assim, é no processo transferencial que Clark encontra ressonância entre suas proposições relacionais e o trabalho psicanalítico clínico. Nesse sentido, toda obra artística pode ser entendida em certa dimensão terapêutica, uma vez que se comunica na medida em que significa e é ressignificada em diálogo com alguma alteridade.

Ou seja, Lygia Clark parece estar muito mais engajada num procedimento estético que insufla vida à arte do que na fetichização da arte como “técnica terapêutica”. Os não objetos e os objetos relacionais clarkianos seriam, de certo modo, uma possibilidade de existência crítica e clínica, respectivamente, da arte em tempos de domesticação da linguagem e anestesia sensorial.

Ao limpar o objeto arte de seus significados imanentes, Lygia Clark alimenta certo vazio na linguagem que só pode ser momentaneamente preenchido pela presença do outro

²¹¹ D. W. Winnicott foi um pediatra e psicanalista britânico considerado um dos principais pós-freudianos. Desenvolve a noção de “objeto transicional”, segundo a qual a mãe, nos primeiros anos do bebê, é o primeiro objeto de transferência do nascituro e, portanto, fundamental no desenvolvimento do mundo interno e externo da criança.

²¹² ROLNIK, Suely. El arte cura?. *Quardens Portàtils*. MACBA, Barcelona, 2006, p. 10.

²¹³ Ibidem, p. 11.

transitório. É na relação que a obra e a experiência estética ganham densidade e existência, mesmo que temporárias, uma vez que serão ressignificadas diante de cada novo sujeito que com esta obra se relacione.

Pedaços do mundo, esse “grande bicho não percebido pelo homem”²¹⁴, são colocados sob o corpo do espectador-atuante como partes vivas de si próprio. Assim, essas partes ativam fantasias no corpo espectador. Por meio de relações de textura, peso, tamanho, cheiro, som, pode-se experimentar “a nostalgia do homem de ser coberto, unificado no grande corpo”²¹⁵.

²¹⁴ CLARK, op cit., p. 7.

²¹⁵ Ibidem, p. 8.

Esse sentimento de totalidade é instigado pelo uso dos objetos relacionais, pois eles instauram um espaço potencial erótico em que o movimento *ad infinitum* entre os fluxos de dentro e de fora possibilitam a continuidade permanente da experiência. Enquanto houver “alguém” disposto a ser corpo-obra, os objetos relacionais poderão reatualizar uma experiência inaugural e inédita.

A despeito da materialidade desses objetos, é inegável que a existência dessa transicionalidade infinita entre objeto-vivo e corpo-espectador advém da porosidade desses corpos-obra. É jogando com o vazio fantasmagórico que habita o inconsciente dos sujeitos que Lygia Clark nutre a obra experiência e reativa as memórias corpóreas do seu espectador. Ou seja, é como testemunhas de uma falta, de uma brecha ou de um buraco que os objetos relacionais transitam entre o artista-propositor e o espectador-participante instaurando uma vivência do precário e do instante como últimas possibilidades de expressão.

Na medida em que a participação faz desaparecer a separação entre o sujeito e objeto, é necessário que absorvamos em nós mesmos essa relação sujeito-objeto para colocar em cheque [*sic*] o vazio espiritual sem significado aparente que nos cerca. [...] Nesse vazio aparente o homem tem dificuldade de perceber o novo campo que se oferece a ele como um benefício, pois esse novo campo ainda não foi incorporado ao seu sentido de vida. O novo é precário, os valores estáticos estão ultrapassados. Agora, temos o ato se fazendo, o instante, que se transcende a ele mesmo na significação do ato puro. É do vazio espiritual que surgirá o novo sentido: nele se inscrevem todas as opções possíveis, toda expressividade latente.²¹⁶

Assim, esburacados e esvaziados de representação lógico-formal os corpos da obra, do artista e do espectador clarkianos são reavivados em sua precariedade e desarticulação plástica e também linguística. Feitos de silêncio, balbucios ou tateares, esses corpos são estilhaços “de uma vida quebrada, e essa vida – angústia e vertigem –, abrindo-se para um vazio infinito, dilacera-se e se esgota de uma só vez nesse vazio”²¹⁷.

3.2 buraco: o vaso comunicante do desejo

²¹⁶ CLARK, Lygia. “Um mito moderno: o instante como nostalgia do Cosmos”, 1965. Disponível em <www.lygiaclark.org.br>, último acesso em janeiro de 2017.

²¹⁷ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 112.

Aproximar Hilda Hilst e Lygia Clark convoca certo procedimento crítico libidinoso que implica uma erótica. Por tratar-se de duas artistas que trabalharam no limiar entre a vida e a arte, questionando, mesmo que de maneira velada, o que pode ou é a arte. Nesse sentido, para ambas a questão da arte parecia se configurar além de uma problemática estética, quando elas se deslocam em direção à descoberta do *corpo*, seu interesse é também ético, político e social.

“Estendemos as teias e desejamos que o outro faça parte delas, não para devorá-lo, mas para que sinta perplexidade e faça a pergunta”²¹⁸ ou “Eu quero descobrir ‘o corpo’. O que me interessa fundamentalmente é o corpo. E atualmente eu já sei que é mais do que o corpo (...). Então, *por trás da coisa corporal*, é o que vem de mais profundo que interessa”²¹⁹. Seja “por trás da coisa corporal” ou estendendo a teia para que o outro “faça a pergunta”, Hilda Hilst e Lygia Clark colocam em xeque não apenas suas obras, mas também o *status quo* das artes, a possibilidade (ou não) de comunicar-se e, no limite, a própria existência enquanto linguagem:

Não estou falando da emoção que experimentam diante dos pássaros, do sol... Não, estou falando da vida. Acho isso impensável: existir.²²⁰

Pela primeira vez o existir consiste numa mudança radical do mundo em vez de ser somente uma interpretação do mesmo.²²¹

Assim, não se trata de narrar as emoções mezinhas da vida cotidiana nem de interpretar o mundo como um dado empírico e pronto a ser representado ou comentado, trata-se da vida como experiência radical da alteridade e da arte como uma ética da existência. Nesse sentido, tomar contato com os dispositivos narrativos e plásticos dessas artistas implica tecer junto delas certa corporeidade crítica num jogo comunicacional erótico e libidinoso.

Faz-se interessante observar que, a despeito de Hilda Hilst e Lygia Clark buscarem esse canal comunicativo e dialógico com leitores ou espectadores-participantes de suas

²¹⁸ Entrevista concedida a Delmiro Gonçalves em 1974 in DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendo*: entrevistas com Hilda Hilst, São Paulo: Globo, 2013, p. 34.

²¹⁹ “Conversa com psicoterapeutas” (Canto da Gávea, Rio de Janeiro, 1982), gravação de uma intervenção oral de Lygia Clark, que foi colocada à disposição da pesquisadora Suely Rolnik por Gina Ferreira e Lula Wanderley.

²²⁰ Entrevista concedida a Clelia Pisa e Maryvonne Lapouge Petorelli em 1977 in DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendo*: entrevistas com Hilda Hilst, São Paulo: Globo, 2013, p. 42.

²²¹ Carta de Lygia Clark enviada a Hélio Oiticica em 1968 in FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark e Hélio Oiticica*: cartas 1965-74. 2ª ed. Rio de Janeiro Editora: UFRJ, 1998, p. 59.

obras, não é apenas de “*trifling things*”²²² que elas estão falando. Sobremaneira, emergem em sua obra certo desespero embriagante. Entre o riso e a razão metafísica ou entre o horror e a magia da linguagem quando brevemente reencontrada, há um estado febril e extático que acompanha a mito-poética dessas artistas.

Assim, desnudando uma busca por certa cosmologia mística em tensão com a única consciência possível que é não saber, Hilda Hilst e Lygia Clark ativam procedimentos que fazem emergir uma linguagem cindida e estilhaçada.

Na frase truncada da narrativa, na titubeação contínua frente ao som da palavra ou, ainda, na fala grunhido de seus personagens que Hilst desarticula as formas gramaticais ou o encadeamento lógico-discursivo do sistema de escrita. Evoca, assim, uma linguagem arcaica ou pré-verbal em que o leitor revive no próprio corpo sua afasia infantil, o silêncio e o buraco.

Com móveis articuláveis como corpos de bichos, com a ressignificação de materiais descartáveis como plásticos, tubos, papéis ou, também, com a redescoberta de partes da natureza como conchas, pedras, água e ar que Lygia Clark desloca o olhar da cabeça-cérebro para o corpo sensível. Mobiliza, desse modo, uma plasticidade que é tegumento ou pré-representação pictórica, por meio da qual o espectador-participante reatualiza na própria pele sua pequena percepção do objeto, o vazio e o buraco.

Os conceitos de tempo, de deterioração, morte e finitude são veículos, agentes da angústia para o ser humano. Meu trabalho tenta perceber o que passa, o que acontece no homem naquela porção que tem a ver com suas raízes mais profundas. Todo exterior é perecível, só a tentativa humana de relação com o infinito é que é permanência. Registrar o possível eterno: minhas personagens tentam se dizer no mais difícil de ser verbalizado, pois tentam tocar na extremidade de uma corda cuja outra extremidade está presa a uma forma, essa, sim, imperecível: o que me interessa são as relações do homem com isso, esse eterno ser/estar.²²³

Se o homem não conseguir uma nova expressão dentro de uma nova ética ele estará perdido. A forma já foi esgotada em todos os sentidos. O plano já não interessa em absoluto – o que resta? Novas estruturas a descobrir. É a carência de nossa época. Estruturas que correspondam absolutamente a novas necessidades de o artista se expressar. Arte agora é arte de culhões [*sic*]. Quem não os tiver está por fora – o problema já não é absolutamente de figuração. Mondrian é o maior pois foi ele que chegou à falta completa do sentido da figuração. A volta [...] à matéria orgânica provém deste impacto. O tempo é o novo vetor da expressão

²²² “coisas banais” em tradução livre. HILST, op cit., p. 51.

²²³ HILST, Hilda apud RIBEIRO, Leo Gilson, “Da ficção”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999, p. 86.

do artista. Não o tempo mecânico, é claro, mas o tempo vivência que traz uma estrutura viva em si. Sinceramente eu tenho certeza de que os *Bichos* são isto, sem modéstia e sem exageros.²²⁴

Diante da consciência de um dizer difícil ou da falta de sentido da figuração, há nessas artistas uma tensão com o discurso racional como projeto de linguagem. O labirinto que constroem, nesse sentido, exalta a embriaguez das falas ou a nudez das formas, nas quais riso e transe dilaceram a expressão. Se já não se conhece mais ou ao menos é impossível traduzir em formas discursivas e pictóricas a experiência do mundo contemporâneo, é essa impotência frente ao não saber que comunica com uma linguagem em êxtase.

Um saber consciente de sua incompletude, silêncio e vazio, é complacente com a língua das crianças, dos loucos, dos palhaços; o conhecimento fundado na falta e na ausência é indulgente com as garatujas infantis, as formas pré-simbólicas desvairadas ou o riso do grotesco. Talvez, assim, procurando o pré-verbal dos signos ainda sons ou o arcaico das formas guardadas na natureza como “coisa”, Hilda Hilst e Lygia Clark busquem uma linguagem que é também uma forma de *religare* ou religação com o desconhecido: Deus ou o outro encarnado leitor ou espectador, alteridades radicais:

O eu e o tu, 1967.

²²⁴ Carta de Lygia Clark enviada a Hélio Oiticica s/data in FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark e Hélio Oiticica: cartas 1965-74*. 2ª ed. Rio de Janeiro Editora: UFRJ, 1998, p. 35.

Ruiska, o que é que procuras? Deus? E tu pensas que Ele se fará aqui, na tua página? No teu caminhar de louco? No silêncio da tua vaidade? Sim, no teu caminhar de louco, em ti todo fragmentado, abjeto. Ele se fará na vontade que tens de quebrar o equilíbrio, de te estilhaçares, Ele se fará no riso dos outros, nesses que sorriem apiedados quando te descobrem, Ele se fará enorme porque e somente agora que te mostras, agora é que dás ao outro o mais pobre de ti, fala, Ruiska, sem parar, fala desse teu fundo cor de cinza, mostra a tua anca, teus artelhos, tuas canelas peludas, teu peito encovado, teu riso frouxo, mostra tudo de ti, sabes, não tens nada, tua língua se enrola a cada palavra, não tens amor nem guias, estás sozinho como um porco que vai ser sangrado, estás sozinho como um boi que vai ser comido, sabes como é com o boi?²²⁵

Ruiska, o narrador-autor hilstiano, procura pelo Deus que se faça carne em suas páginas, mas é advertido pelo anão, o alter ego jocoso vindo das entranhas do escritor, de que Deus só aparecerá na medida em que Ruiska estilhaçar ou desequilibrar sua frase e sua língua. É na fenda do texto ou quando o narrador-autor admitir falar do seu fundilho e de seu “fundo cor de cinza” que Deus se fará por meio do “riso dos outros”. Para ver Deus, o narrador hilstiano precisa se desnudar e saber-se um nada, um corpo bicho ou um porco corpo que sangra e vai ser comido, tão somente.

Os macacões da proposição clarkiana *Eu e tu* (1967) instauram uma experiência de toque e de cumplicidade pelo tubo que liga os ventres dos participantes. Assim, “as mãos que complementam o desejo, que sugerem a aproximação efetiva tomam a importância do gesto atípico do cego que descobre o mundo através do tato”²²⁶. É pelas mãos que são linguagem pura e que impõem uma certeza de identificação do outro como igual e ao mesmo tempo diferente que Lygia Clark desloca o olhar para o toque do espectador-participante.

Ao destituir a palavra ou a imagem do lugar privilegiado de organizadoras dos sentidos do mundo, fazendo ver a desmedida ou a inépcia desse projeto de linguagem fundado numa lógica discursiva e questionável, Hilda Hilst e Lygia Clark desprezam a ascese estética. Assim, rebaixadas do Éden da linguagem que se pensa totalidade ou afirmação de alguma verdade, as artistas estão livres para ser tudo, loucas desvairadas, pornógrafas vendidas ou terapeutas sôfregas, “uma questão sem resposta”²²⁷. Silêncio e

²²⁵ HILST, op cit., p. 70.

²²⁶ CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. SCOVINO, Felipe. (Ed.). Op cit., p. 123.

²²⁷ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 57.

vazio que emulam possibilidades de comunicação na medida em que se sabem indecifráveis.

Ainda que as palavras drenem em nós quase toda a vida – dessa vida não há quase nenhuma folhinha que a multidão sem repouso, atarefada, dessas formigas (as palavras) não pegue, arraste, acumule –, subsiste em nós uma parte muda, esquiva, inapreensível. Na região das palavras, do discurso, essa parte é ignorada. De modo que ela nos escapa normalmente. Só sob certas condições podemos atingi-las ou dispor dela. São vagos movimentos interiores, que não dependem de nenhum objeto e não têm nenhuma intenção, estados que, semelhantes a outros, ligados à pureza do céu, ao cheiro de um quarto, não são motivados por nada de definível, de tal forma que a linguagem, que, a respeito dos outros, tem o céu, o quarto, a que se remeter – e que dirige neste caso a atenção para aquilo que ela apreende –, é despossuída, não pode dizer nada, limita-se a furtar esses estados à atenção (aproveitando de sua pouca acuidade, ela logo atrai a atenção para outra coisa).²²⁸

Momentos de silêncio no texto ou estados de vazio diante do objeto demandam repouso na multidão discursiva. Fluxos internos ou comunicação interior parecem elaborados por Hilda Hilst e Lygia Clark como estratégias para ativar no outro, leitor ou espectador, uma forma de coexistir com a obra. A linguagem que não pode dizer nada, então, “limita-se a furtar esses estados à atenção”.

Assim, “vivo de experiência sensível e não de explicação lógica”²²⁹, o corpo rasgado da obra dessas artistas se reconhece parte de um organismo maior, mas também se sabe oco e fundo. Não havendo reintegração possível com Deus ou a natureza em seu estado bruto, é a experiência do absurdo ou do arrebatamento que movimenta a linguagem de ambas.

Haydum, como te espero em turbulência. Os outros me olham. Os outros. Até os meus filhos me olham como os outros. Estaqueiam nas quinas, o dente branco à mostra, o riso sempre. Falam assim os filhos-outros: tínhamos um pai um dia, agora um rasto, nem come o que a mãe põe à mesa, fala em fome, nem nos olha, caminha como a hiena, lento, em ponta, viste o vermelho do branco? É todo fogo o olho, sabes, eu penso que se faz de doido, afinal temos tudo, a casa, a mãe amena, o pato do domingo, sabes o que há com o pai? Mete pouco. Esse Haydum de que fala, é o gozo que lhe falta.²³⁰

Koyo, o homem, espera por Deus, Haydum, em estado de perturbação. Os outros lhe observam e riem do absurdo de sua busca. Koyo consome-se em brasa e “mete pouco”,

²²⁸ Ibidem, p. 46.

²²⁹ Ibidem, p. 65.

²³⁰ HILST, op cit., p. 236-37.

assim esse Deus que espera e de quem fala obsessivamente no texto é o gozo que lhe falta na pele. Ao dar a ver a angústia de seus personagens, Hilda Hilst escarafunha por dentro a falta que também embebe seu leitor. O gozo? Não há ou talvez se encontre na entrelinha do não dito ou na consumação do riso, quase trágico, da desmedida.

Arquitetura biológica: nascimento, 1969.

Lygia Clark, num sentido parecido, mobiliza em sua obra uma comunicação que se dá como experiência e conhecimento lúdico do ser no mundo em relação com o outro. De certo modo remontando à origem irracional das crianças e dos loucos, a obra-experiência clarkiana apontam para o estado de natureza primevo, no qual o discurso não passava de um arremedo ou se encontrava no toque das mãos que descobrem pedrinhas e na língua da boca que experimenta terra. Corpos porosos se atravessam e criam arquiteturas lúdicas. “A virgem cambalhotou como criança peralta fazendo estripulias e riu, o rir passou a ser a sua maneira de desmontar o drama e o medo”²³¹.

²³¹ CLARK, op cit., p. 26.

Diálogo óculos, 1968.

Pensamento mudo, 1971.

Enquanto em diálogo com óculos que alteram a percepção do outro ou num pensamento mudo e gestual em ato, Clark desconstrói o projeto da figuração pictórica e na ausência da obra impõe a necessidade de o outro, espectador-participante, existir. No diálogo hilstiano entre Deus e o homem é o vazio da garganta que grita e fere que coloca em questão a linguagem no mundo. Se o homem pensa Deus como resposta, nessa busca ele só encontra mais ainda indagação. Se o leitor procura acalento no texto se frustra, pois a língua fere. É na interação de um com o outro, Deus-homem ou texto-leitor, que se “elabora o mudo”²³²

Koyo, não entendes, não posso ter pensado assim, insistes na garganta, mas foi apenas um instante que pensei preencher algum vazio.²³³

[...]a língua move-se e fere, quando a língua do outro se move, Haydum, em mim nasce a ferida, quando a minha se move, Haydum, nasce a ferida no outro, talvez se dispensasses a língua... se dispensasses a língua o mundo seria mudo e outro?²³⁴

Uma corda esticada no vazio e no silêncio, extremos da linguagem, denotam a perspicácia e a audácia de Hilda Hilst e Lygia Clark em seus procedimentos formais. No entanto, mais do que trapacearam a língua ou o objeto, elas criam um movimento de recusa do saber sustentado na totalidade. O buraco. Nessa direção, a angústia frente ao não saber e ao não poder dizer é contornada pela ausência presentificada do outro a quem querem dizer ou tocar. Vaso comunicante.

O ouvido que se abre para a palavra que não se formula mas que é invadido pela língua que o modela no seu interior, a sonoridade da concha onde todos os sons irreconhecíveis tomam corpo e se materializam através dos nervos, numa vibração magnética que sobe à flor da pele como trepadeira, procurando no “o outro” o suporte do seu existir.²³⁵

Escuta, anão, estou pensando. Em quê? Na coexistência, nesse ser dos outros. Vai falando. Me ouves? Claro, mas vou fritando esses peixes, nem imaginas como foi duro pescar este aqui, todo prateado, olha, e depois olhou com um olho, nem te digo, eu que sou cheio de ódio tive pena, olha que íris, que coisa bem pensada, hein Ruiska, mas falavas, anda, te escuto. Que é difícil. Ah, muito. Queres o peixe na manteiga ou no mijo? Vai fritando. Falavas. Sim, que é difícil. É. É muito difícil. Mais difícil sem pão. Eu digo a vida. Ah, também muito difícil. Mais difícil sem a ideia. Podes viver sem a ideia? Não. E sem o peixe? Vive-

²³² HILST, op cit., p.241.

²³³ HILST, op cit., p. 227-28.

²³⁴ HILST, op cit., p. 238.

²³⁵ CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. SCOVINO, Felipe. (Ed.). Op cit., p. 122.

se, mas fala baixo senão te engolem. Há gente por perto? Eh, nunca se sabe, o outro dia, lá na parte de baixo, eu peidava e ria quando apareceu um sapo gargarejando: anão, vai peidar para lá, aqui é baixo mas não é cu de sapo. Dei-lhe uma rasteira. No sapo? Sim. Difícil, não? Tudo é difícil, Ruiska, difícilímo, arrota pra ver se não é duro, vê, não conseguiste, peida, vê, não podes, coça o meio das costas, vê, não consegues, anda de lado e sentado, vê, é difícilímo, acalma-te, come o peixe, agora sim está frito, estás frito também, pois coexistes.²³⁶

Se há muitos empecilhos para a comunicação desse ser-obra que elas arquitetam se efetivar, a consciência dessas fendas na linguagem parece orientar para uma renúncia dos sentidos. Uma obra em êxtase e sabendo-se, agora, impotente grita “um longo grito interior, angustiado: ter conhecido, já não conhecer mais²³⁷. Escolhe, de certo modo, uma saída dilacerante. Assim, é pelo negativo que Hilda Hilst e Lygia Clark fabricam uma espécie de antiprojeto possível para que a obra, língua-cadeia ou não-objeto, exista e, sobretudo, coexista.

Aquarela de Hilda Hilst. Sem título, 1977.

²³⁶ HILST, op cit., p. 71-72.

²³⁷ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 93.

Bibliografia

Hilda Hilst

ALMEIDA, Gersa Zelnys de. “A geometria do pensar na poesia de Hilda Hilst”. *Terra roxa e outras terras* – Revista de Estudos Literários. Londrina, v. 11, 2007.

ALVES, Mariana G. de Castro. *Hilda Hilst – Respiros: uma experiência de divulgação*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem – Unicamp, Campinas, 2012.

DINIZ, Cristiano. (Org.). *Fico besta quando me entendem* – entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013.

FAVARETTO, Celso Fernando. “Do horror: a cena contemporânea”. In: *Teresa* – revista de Literatura Brasileira. Área de Literatura Brasileira – DLCV – nº 10-11 (2009-2010). São Paulo: Ed. 34, 2010.

FRANCISCO, Ronnie. *Na falha da gramática, a carne: a pornografia em Hilda Hilst*. Dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Letras da UFMG, 2007.

HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003.

HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *Rútilo nada/ A obscena senhora D./ Qadós*. Campinas: Pontes, 1993.

HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014.

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

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Número 8, outubro de 1999.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles. Número 8, Outubro de 1999.

PALLOTTINI, Renata. Do teatro. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles. Número 8, Outubro de 1999.

PASSOS, Cleusa Rios; ROSENBAUM, Yudith (Orgs.). *Escritas do desejo* – crítica literária e psicanálise. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008.

_____. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003.

_____. “O limbo de Hilda Hilst: teatro e crônica”. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. Volume 69, janeiro de 2015. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015.

_____. (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

REGUERA, Nilze M. de A. *Hilda Hilst e o seu pendular*. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

_____. “Hilda Hilst e a (im)possibilidade de (se) dizer”. *Itinerários*, Araraquara, n. 32, p. 27-43, jan./jun. 2011.

_____. “O jogo da e com a língua em Hilda Hilst”. *Revista Outra travessia*, n. 13 – Programa de Pós-graduação em Literatura UFSC, p. 59-73, 1º semestre de 2012.

RIBEIRO, Leo Gilson. Da ficção. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles. Número 8, outubro de 1999.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. *Texto/Contexto I*. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1996.

Lygia Clark

BRAGA, Paula. (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRETT, Guy. *Brasil Experimental – arte e vida: proposições e paradoxos*. São Paulo: Editora Contra Capa, 2005.

CARNEIRO, Beatriz S. *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. São Paulo: Imaginário: FAPESP, 2004.

CLARK, Lygia. *Meu doce rio*. Rio de Janeiro: Galeria Paulo Klabin, 1984.

_____. Breviário sobre o corpo. SCOVINO, Felipe. (Ed.). Lygia Clark: Reedição. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/UFRJ*, ano XV, n. 16, jul. 2008, p. 114-125. Disponível em: < http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Lygia_Clark-.pdf>. Último acesso em: novembro de 2017.

_____. *Lygia Clark: textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

_____. “A influência de Albers”, 1957. Disponível em <www.lygiac Clark.org.br>, último acesso em janeiro de 2017.

_____. “Arte, religiosidade, espaço-tempo”, 1965. Disponível em <www.lygiac Clark.org.br>, último acesso em janeiro de 2017.

_____. “Bichos”, 1960. Disponível em <www.lygiac Clark.org.br>, último acesso em abril de 2017.

_____. “Caminhando”, 1964. Disponível em <www.lygiac Clark.org.br>, último acesso em abril de 2017.

_____. “Do ato”, 1965. Disponível em <www.lygiac Clark.org.br>, último acesso em abril de 2017.

_____. “Especulações sobre o espaço-tempo”, sem ano. Disponível em <www.lygiac Clark.org.br>, último acesso em abril de 2017.

_____. “Mondrian”, sem ano. Disponível em <www.lygiac Clark.org.br>, último acesso em abril de 2017.

_____. “Nós somos os propositores”, 1968. Disponível em <www.lygiac Clark.org.br>, último acesso em abril de 2017.

_____. “Um mito moderno: o instante como nostalgia do Cosmos”, 1965. Disponível em <www.lygiac Clark.org.br>, último acesso em janeiro de 2017.

COCCHIARALE, Fernando. “Entre o olho e o espírito: Lygia Pape e a renovação da arte brasileira”, 1994. Disponível em: < <http://www.lygiapape.com/pt/>> acesso em abril de 2016.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. Dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, 1991.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1886.

ROLNIK, Suely. *Arquivo para uma obra-acontecimento*. São Paulo: Ed. SESC, 2011.

_____. *El arte cura?. Quardens Portàtils*. MACBA, Barcelona, 2006.

Crítica e teoria de arte e literatura

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012. (Coleção Bial)

_____. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna – do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARTAUD, Antoin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1996.

_____. *O grau zero da escrita*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. *A parte maldita*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *História do olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BAUDRILLARD, Jean. “O Efeito Beaubourg”. In: _____. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/N-Imagem, 1997, p. 156.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENSE, Max. *Inteligência brasileira*. Tradução de Tércio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

_____. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOURRIAUD, Nicholas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DEWEY, J. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. Tradução de Osvaldo Fontes e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. “Arte relacional e regime estético: a cultura da atividade dos anos 1990”. *Relatório Científico/FAP*, Curitiba, v. 5, p. 15, jan.-jun. 2010.

FAVARETTO, Celso F. *A invenção de Hélio Oiticica*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. *Arte, Dor – Inquietudes entre Estética e Psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *História da loucura: na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GREINER, Christiane. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4ª edição. Petrópolis: Vozes, 1996.

GONÇALVES, Aguinaldo José. “Relações homológicas entre literatura e artes plásticas – algumas considerações”. *Revista Literatura e Sociedade*, 1997.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HUCHET, Stéphane. “Prefácio”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 13.

- INIMIGO RUMOR. “Georges Bataille: textos para a Revista *Documents*” em *Revista de poesia* 19. Traduções de Marcelo Jacques de Moraes e João Camillo Penna. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- JAMESON, Fredric. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Tradução de Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- KOPKE, Regina Coeli Moraes. Imagens e reflexões: a linguagem da geometria nas escolas. *Caligrama: Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia*. São Paulo, v. 2, n. 1, 2006.
- LEIRIS, Michel. *O espelho da tauromaquia*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naif, 2001.
- LESSING, Gotthold E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *As portas do sonho*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. *O visível e o invisível*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- _____. *Textos selecionados*. Traduções de Marilena Chauí, Nelson Alfredo Aguiar e Pedro de Souza Moraes. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana – de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- _____. (Org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015, p. 27.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Tradução de Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Traduções de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- PEDROSA, Mário. *Arte necessidade vital*. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1949.
- _____. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PEQUENO, Fernanda. “O *informe* batailliano e a produção artística de Tunga”. 22º *Encontro Nacional Anpap*. Belém, Pará, out. 2013, p. 417.

QUINET, Antonio. *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SALDANHA, Nuno. *Poéticas da imagem: a pintura nas ideias estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Caminho, 1995.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes – elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix, 1983.

Acervos visitados

Instituto Hilda Hilst, Casa do Sol, Campinas, São Paulo.

Instituto Lygia Clark, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.