

Julia Gomes Panadés

DESENHO CORPO PORQUE VIVO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Poéticas Visuais.
Orientador: Prof. Dr. Marcelo Kraiser.

Belo Horizonte

2007

Panadés, Julia Gomes, 1978-
Desenho corpo porque vivo / Julia Gomes Panadés -
2007.
99 f. : il. -

Orientador: Marcelo Kraiser

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes

1. Mendieta, Ana, 1948-1985 2. Lispector, Clarice, 1920-1977 3.
Gilles, Deleuze, 1925-1995 4. Desenho -Teses 5. Criação (Literária,
artística, etc.) – Teses I. kraiser, Marcelo, 1952- II. Universidade
Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes III. Título.

CDD: 741.01

Dissertação defendida em ____ de _____ de 2007 e aprovada pela banca examinadora composta pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcelo Kraiser
(orientador)

Prof. Dra Maria do Céu Diel de Oliveira

Prof. Dra Marcia Tiburi

AGRADECIMENTOS

A Pablo Lobato e à nossa filha Ana, pelo amor que nos reúne a cada dia.

Aos meus pais, Gilda Quintão e Francisco Panadés, mãos fortes que me suportaram no percurso desta dissertação.

À Clarice Panadés, minha irmã amada.

Ao professor e orientador Marcelo Kraisner, pela amizade resistente, e generosa co-autoria em tantas linhas desta dissertação.

À professora Maria do Céu Diel por ter despertado o meu interesse pela pesquisa.

Às amigas Raquel Lisboa e Luciana Lyrio pela revisão dos textos, e Simone Couto Gomes, pela tradução do Resumo.

À Marília Quintão, Maria Cristina Maure, Angelina de Moraes Quintão, à família Cardoso Lobato, à família Panisset, à família Couto Gomes, Eva Queiroz, Sergio Borges, Luiza Leite, Vera Casa Nova, Cuia Guimarães, Liliana Lobo, Neivalda Caldeira, Adriana Moura, Isaura Pena, Agueda Couto, Cao Guimarães, Marcos Hill, Marco Paulo Rolla, Sonia Labouriau, Silvia Ferreira, Tarcila Maira Chaves Rúbio, Juliana Alvarenga, Marina Machado, Elizabeth Fonseca, Instituto Educacional Despertar, Teia, Dona Zina, Pós Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG.

Para Ana.

A função do artista não é um dom, mas um compromisso.

Ana Mendieta

A experimentação sobre si mesmo é nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam.

Gilles Deleuze

Sou um objeto urgente.

Clarice Lispector

RESUMO

Desenho Corpo Porque Vivo é o nome desta pesquisa que propõe abordar a criação artística como um percurso de linhas que se desenham. Trata-se de pensar o desenho através de uma concepção expandida – como qualquer corpo composto por linhas, ou seja, que não esteja necessariamente dentro das categorias, concepções e técnicas tradicionais. Portanto, as investigações são centradas em dois objetos principais: a série *Silhuetas*, ações fotográficas produzidas pela artista Ana Mendieta, e o livro *A Paixão Segundo G.H.*, escrito por Clarice Lispector. As linhas de pensamento desta dissertação encontram ressonâncias e convergências com a filosofia de Gilles Deleuze, cujos conceitos constituem ferramentas fundamentais para acompanhar as tramas de um desenho em seu processo de composição e dissolução.

ABSTRACT

I Draw the Body Because I Live is the name of this research that intends to approach the artistic creation as a course of lines that draw themselves. It concerns thinking of the drawing through an expanded conception – as any body made up of lines, that is to say, a drawing which does not necessarily follow the traditional techniques, categories and conceptions. Therefore, this study is centered on two main objects: the series *Silhouettes*, photographic actions produced by the artist Ana Mendieta; and the book *The Passion According to G.H.*, written by Clarice Lispector. The lines of thought for this dissertation find resonances and convergences with the philosophy of Gilles Deleuze, whose concepts constitute fundamental tools to follow the weave of a drawing in its process of composition and dissolution.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Fotografia desconhecido.....	41
FIGURA 2 – MENDIETA, Ana. <i>El Yagúl</i> , México 1973. Coleção Hans Breder.....	42
FIGURA 3 – MENDIETA, Ana. <i>Sem Título (Série Siluetas)</i> , México 1980.....	43
FIGURA 4 – MENDIETA, Ana. <i>Sem Título</i> , México 1976. Coleção Raquelín Mendieta...44	
FIGURA 5 – MENDIETA, Ana. <i>Sem Título (Série Siluetas)</i> , 1980.....	48
FIGURA 6 – MENDIETA, Ana. <i>Sem Título (Série Siluetas)</i> , México, 1976.....	50
FIGURA 7 – MENDIETA, Ana. <i>Sem Título (Série Siluetas)</i> , México, 1976.....	51
FIGURA 8 – MENDIETA, Ana. <i>Alma Silueta em Fuego</i> , 1975. Coleção Dillon Cohen....	53
FIGURA 9 – MENDIETA, Ana. <i>Silueta de Cenizas</i> , 1975. Coleção Galeria Lelong.....	54
FIGURA 10 – Acervo Paulo Gurgel Valente.....	57

LISTA DE DESENHOS *

DESENHO 1 – <i>Primeiro Voo</i>	75
DESENHO 2 – <i>Sob a Sombra da Linha Solta</i>	79
DESENHO 3 – <i>Vestido de Noiva</i>	80
DESENHO 4 – <i>Vestido de Noiva</i>	81
DESENHO 5 – <i>Vestido de Noiva (Detalhe)</i>	82
DESENHOS 6 e 7 – <i>Prazer. (frente e verso)</i>	84
DESENHOS 8 e 9 – <i>Vento. (frente e verso)</i>	85
DESENHOS 10 e 11 – <i>Pergaminho. (frente e verso)</i>	86
DESENHO 12 – <i>Meu reino é deste mundo</i>	90
DESENHO 13 – <i>Como se não fosse</i>	91
DESENHO 14 – <i>É segredo</i>	92

* Todos estes desenhos são de minha autoria.

SUMÁRIO

TEXTOS INTRODUTÓRIOS:

Aproximação do Desenho.....	12
Posses, segredos e alegrias.....	15
Uma dissertação é também um desenho.....	19

CAPÍTULO 1:

Um Emaranhado de Possíveis.....	23
---------------------------------	----

CAPÍTULO 2:

Linhas Biográficas de Ana Mendieta.....	39
Vestido de Terra.....	42

CAPÍTULO 3:

Linhas Biográficas de Clarice Lispector.....	54
E se ela era apenas a vida que corria em seu corpo sem cessar?.....	58

CAPÍTULO 4:

Desenho corpo porque vivo: a beira do movimento.....	76
O conforto de ser eu.....	83
Conversa Junto.....	87

TEXTO CONCLUSIVO:

Aprendizagem.....	93
-------------------	----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	96
---------------------------------	----

APROXIMAÇÃO DO DESENHO

Desenhar o que é? Como se chega lá? É o ato de abrir passagem através de uma parede de ferro invisível que parece colocada entre o que sentimos e o que podemos.

Vincent Van Gogh

A primeira experiência do desenho na vida de uma pessoa se conserva como memória corporal. Ninguém é capaz de se lembrar da ocasião em que segurou pela primeira vez um instrumento – lápis, giz, um pedaço de carvão, de cerâmica, uma pedra porosa – e riscou sobre uma superfície qualquer. Antes de aprenderem a escrever, as crianças desenhavam. É normalmente um processo intensivo: traçados de linhas como grades que flutuam, círculos repetidos e sobrepostos por uma força rítmica. Por mais emaranhados que sejam estes rabiscos dinâmicos, uma criança em idade pré-escolar é capaz de distinguir prontamente o seu desenho e o de cada um dos colegas; e ainda, uma vez questionada por nossa incompreensão diante da imagem sobre o seu papel, ela pode descrever de imediato um longo acontecimento: ações, movimentos em tempos simultâneos; pessoas e bichos que chegam, que se vão; uma chuva, um rio, carros e pássaros que cruzam céu e terra; comidas, foguetes, um jogo, um navio; a montanha e o mar. O desenho é uma experiência inventiva, um exercício de composição em constante desenvolvimento que pode ser considerado como a primeira caligrafia que um corpo é capaz de expressar.

Eu já desenhei, como desenhavam as crianças. O desenho acabou se tornando uma prática contínua, até ser inserido nas categorias das artes, como estudo, como

especialização acadêmica. Nesta ocasião, a experiência do desenho começou a ocupar compartimentos cada vez mais restritos: primeiro na divisão em desenho de observação e de criação; então uma nova repartição, entre técnicas expressivas do desenho, desenho de objeto, de paisagem, de figura humana. Este último, por ser um complexo de relações incertas, difíceis, sempre me atraiu. Por vezes, as linhas sobre o papel misteriosamente convergiam a uma exatidão, que parecia mais um puro arranjo de sorte do que propriamente um domínio técnico; outras vezes, um grande esforço criava incômodas irregularidades, assimetrias e distorções incorrigíveis; ou então o desenho não parecia em nada com o corpo-objeto observado – o ou sua aparência se tornava estranhamente semelhante às linhas do meu corpo ou às feições do meu rosto. A experiência errante da figura humana passou a ser uma espécie de obsessão.

O que acontece entre um corpo e um desenho? Para pensar esta imagem, basta partir de um exemplo bem convencional: um desenho feito a lápis, sobre um papel, a partir da observação de um modelo vivo – como um homem nu – em uma aula de figura humana. São inúmeras as misturas possíveis: intensidades distintas, durezas, superfícies, olhares, tempos, matérias, forças. Elementos heterogêneos vindos de categorias distintas se alternam em um vai e vem hipnótico de movimentos, que acabam por compor um desenho: mão, grafite, pele, madeira, papel, técnica, suor, respiração, traços, fibras, expectativa, erro, sede, músculos, professor, ar, pés, calos, vozes, olhar, modelo, calor, colunas, dedos, chão, tempo, janela, nudez, escola, intervalo, nucas, distâncias, orelhas, limites, boca, articulações, cabeça, palpitações, sombras, lâmpadas, contornos, cabelo, camadas, dor, dobras, vazio, pontas. A alternância e simultaneidade de coisas distintas não param nem no desenho, nem no corpo.

Certa vez, em uma aula de figura humana, eu desenhava sobre o papel a imagem de um modelo vivo; era um homem nu sobre uma cadeira. Um homem nu sobre uma cadeira, uma mão e um lápis sobre um papel – há nesta relação uma imensa distância para os olhos, que os olhos certamente não são capazes sozinhos. Por isto os olhos se espalham por todo o corpo, e a tensão maior de todas é a que segura o lápis (o que explica talvez, os calos e o suor). E simplificamos muito quando dizemos: as mãos desenhavam bem. Eu olhava bem, e desenhava bem; a intenção era a de criar a maior semelhança possível entre a disparidade de meus objetos: um desenho e um corpo. Em parte, era o que eu conseguia, pois eu quase entendia o paradoxo que se passava entre meu corpo e o desenho. E foi nesta certa aula, que o professor Gouveia¹ me disse: *“Você sabe como desenhar, mas só vai conseguir mesmo, se você entrar no desenho. Você tem que entrar dentro das tensões que compõem o corpo, quando você conseguir entrar, então desenha qualquer coisa.”* As palavras podem não ter sido exatamente essas, mas não importa a exatidão, porque os sentidos daquele texto começaram a transformar minha relação com o desenho. Não na intenção de buscar um desenho mal feito para negar a representação, ou criar algo “abstrato” para me livrar do “figurativo”. O que começou a se transformar foi exatamente esta boa intenção, ou mesmo, qualquer intenção fixa. Esta necessidade de afirmar um desenho bem feito foi sendo sobreposta pouco a pouco, pela atenção às intensidades vivas que percorrem os corpos.

¹ Jose Maria Caldas Gouveia é professor efetivo de desenho na Escola Guignard, UEMG.

POSSES, SEGREDOS E ALEGRIAS.

Há um contínuo de elementos, objetos, idéias, matérias, seres, imagens – coisas que se passam a todo tempo diante de nós. Somos povoados por estes encontros, que podem ser previsíveis, habituais, inesperados, determinantes, banais, imperceptíveis, arrebatadores, incompreensíveis, interessantes, idiotas, assustadores, simples, desejáveis, nauseantes, fascinantes, ásperos, luminosos. Algumas coisas não chegam a ocupar um único pensamento ou tocar uma quase sensação; outras não encontram brechas para que possam nos invadir, e a elas resistimos, nos tornamos imunes; outras rondam e permeiam os caminhos que percorremos, e acabam incorporadas no contato com a pele. Dentre a diversidade de coisas que nos atravessam, apenas uma porção delas fica retida e passa a compartilhar relações com outras que já existem.

Cada indivíduo, alma e corpo, possui uma infinidade de partes que lhe pertencem sob uma certa relação mais ou menos composta. Cada indivíduo, também, é composto de indivíduos de ordem inferior, e entra na composição de indivíduos de ordem superior. Todos os indivíduos estão na Natureza [...] Eles se afetam uns aos outros, à medida que a relação que constitui cada um forma um grau de potência, um poder de ser afetado. Tudo é apenas encontro no universo, bom ou mau encontro.²

Os encontros permanecem como o desenho singular de cada corpo. Mas estas relações não se realizam ou se fixam de uma vez por todas, pois em um corpo, nada se estabiliza como *é*, pois tudo sempre *está* – tudo se modifica, porque tudo tende à variação de estados, e aos novos encontros que se criam. Qualquer permanência é apenas um

² DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 73.

repouso, que participa de um constante movimento. O que faz de um corpo esta passagem contínua é sua capacidade de afetar e ser afetado, nele mesmo e por outros corpos.

Os afetos são devires: ora nos enfraquecem, quando diminuem nossa potência de agir e decompõem nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto e superior (alegria). [...] Os corpos não se definem por seu gênero ou sua espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes, tanto na ação, quanto na paixão.³

Quando somos invadidos por determinado afeto⁴, somos tomados por seu movimento, que passa a transitar com autonomia em nosso corpo: algo que começa por ser desejável pode atormentar e transformar uma situação pré-estabelecida e se tornar então, um acontecimento assustador, provocar um abalo, fazer com que o imperceptível se evidencie e se torne extremamente necessário, e então o corpo passa a praticar esta determinada necessidade. Assim, por um assalto dos sentidos, antes de nos ocuparmos de um movimento, ele nos ocupa, nos possui e nos modifica. Os percursos, mais ou menos profundos desta relação corpo-a-corpo, criam vestígios, rastros, impressões e desenhos.

Eu tenho meus desenhos de corpo. São minhas posses, segredos e alegrias. Todos os corpos possuem seus desenhos. Desenhos são posses porque são traços próprios a cada corpo, que não definem uma fisionomia, nem se identificam com uma aparência, tampouco se escondem dentro, como uma essência guardada. Desenhos de corpo são antes, modos de viver. Estes modos são caminhos que se criam em relação ao próprio corpo e ao mundo que o cerca: são as linhas, as trajetórias de seu desenho.

³ *Ibidem*, p.p. 73, 74.

⁴ Afetos (ou afectos) para Deleuze, não são os sentimentos afetivos ou emocionais de uma pessoa, mas encontros impessoais entre corpos de natureza distinta, que se interferem e se modificam mutuamente. Afectos são “devires que transbordam aqueles que passam por eles, (tornando-se outro).” DELEUZE. *Conversações*, p. 171.

Desenhos são segredos porque nunca acabam de se revelar completamente, guardam sempre algo de inacabado, que ainda não se traçou o suficiente, que não nos delineou totalmente, mas que se esboça a todo o tempo, mesmo que este seja um processo lento, feito pouco a pouco. Segredos são os potenciais de um desenho, silenciosos, cintilantes, clandestinos, misteriosos, que também nos habitam: temos muitos destes, que ainda não começaram a se realizar, mas que preexistem como campos inexplorados, cidades fantasmas, desertos; revelações que se guardam na solidão e no silêncio, como promessa de expressão.

Desenhos são alegrias quando se realizam no mundo, pois deixam de ser privilégio de apenas um corpo e passam a transitar com autonomia. Por um desejo de encontro, um corpo se dispõe a abrir seus motivos e compartilhar seus desejos, e os desenhos deixam de ser segredos e posses que se guardam, para se tornarem alegrias. Isto acontece por exemplo, na produção de um texto ou de uma imagem. Mas sempre há riscos de não se ter alegria na revelação de um desenho, pois seja qual for a sua categoria de coisa, ele pode não se tornar necessário ou importante para qualquer outro corpo; e ainda, surgir como algo incompreensível, mesmo a quem o produziu.

De toda maneira, a alegria de um desenho não é algo que acontece na comunicação. Uma vontade de comunicar com exatidão, de pôr ordem e apurar uma produção, é muitas vezes fadada ao fracasso. Uma boa intenção não tem nada a ver com as possibilidades expressivas de um desenho, pois as idéias e sensações mais elaboradas podem gerar obscuridades, arbitrariedades; esboços sujos, vertiginosos, impuros, frutos híbridos, inclassificáveis, inúteis, sem nome ou dimensão definidos. À revelia de um aspecto conclusivo ou final, um desenho é uma alegria pelo processo experimental que o envolve,

pois é a partir do plano expressivo que ele poderá se realizar em sua ampla trama de possibilidades.

É na experimentação corporal que desejo e desenho se encontram e se confundem: um desenho é um desejo de contato, que aproxima as distâncias entre um ser e o mundo, para criar combinações que se abrem como novas visibilidades: modos de ver, pensar e sentir, que não são nem do corpo nem do mundo, mas no movimento desejante que se desenha entre os dois.

UMA DISSERTAÇÃO É TAMBÉM UM DESENHO

Desenho Corpo Porque Vivo é o nome desta pesquisa em arte. A frase título pode soar apenas pessoal se for compreendida como uma afirmação que se auto-explica: *eu* desenho corpo porque *eu* vivo; e é uma possível leitura, já que conto com minhas experiências iniciais do desenho (que vão da primeira infância à especialização acadêmica), como os acontecimentos que determinam e mobilizam o interesse por esta pesquisa; e de outro modo, eu não saberia por onde começar a escrever. Mas há ainda uma flexibilidade de sentidos neste título, que oferece outras tantas possibilidades a serem pensadas. As palavras tomadas uma a uma, e substantivadas, já são em si mesmas, amplas em sentidos – corpo, desenho e vida. Se tomadas em seqüência, flexionadas por pronomes, trocadas de lugar, criam leituras bem menos pessoais, e, portanto, mais amplas; ou ainda, óbvias, inexatas, objetivas – *um* desenho *é um* corpo porque *é* vivo; o porquê de um corpo que desenha; o porquê de um desenho de corpo; eu desenho e vivo porque sou corpo; porque a vida é um desenho de corpo; a vida é um corpo porque se desenha; porque há vida nos desenhos de corpo; um corpo desenha porque é vivo; tudo o que vive desenha um corpo. E assim, todas as variáveis são possíveis, “porque” esta pesquisa em arte propõe exatamente a busca pelo “desenho” de “corpo” como um campo aberto e “vivo”.

Para pensar o desenho de corpo, me aproximo de três autores que nada oferecem em termos de técnicas tradicionais ou categorias estritas do desenho, são eles: Ana Mendieta, Clarice Lispector e Gilles Deleuze. São três produções distintas, cada qual com sua substância que se faz fundamental à presente pesquisa, respectivamente: imagem, texto e conceitos. Para ser mais específica, são ações fotográficas denominadas *Silhuetas*, o livro *A Paixão Segundo G.H.* e um pensamento filosófico que se desenha em termos de linhas.

O próprio corpo da dissertação é um desenho que se forma no desenrolar dos textos, na medida em que cada um deles é feito pelas múltiplas relações entre as linhas da pesquisa – linhas de pensamento, linhas de perdição, linhas de estudo, linhas de desejo. O objetivo dos textos é encontrar um desenho. Eles não anunciam a que vieram, simplesmente começam, se relacionam entre si e sustentam uma certa independência um do outro. Cada texto é a travessia para encontrar um possível desenho. Cada texto busca um desenho, ou é ainda, um desenho que se busca. Os textos, apesar de se ocuparem inicialmente de motivos distintos, apresentam aspectos e abordagens que convergem para as mesmas imagens, que evocam elementos e linhas comuns. Assim, por vezes coincidem e se estendem uns nos outros, como por ecos de uma mesma conversa: uma trajetória que vai e vem em torno do desenho de linhas.

Como desenvolvimento ou montagem da pesquisa há quatro capítulos principais, dispostos entre uma parte introdutória e um texto final denominado *Aprendizagem*. O primeiro capítulo tem por objetivo expor e articular conceitos evocados com frequência ao longo da dissertação, que entram em ressonância constante com a busca pelo desenho expandido que proponho. Portanto, este capítulo se dedica a percorrer algumas linhas do pensamento filosófico de Gilles Deleuze⁵.

O segundo capítulo apresenta o texto *Vestido de Terra*, dedicado às *Silhuetas* de Ana Mendieta. O terceiro capítulo apresenta o texto *E se ela era apenas a vida que corria em seu corpo sem cessar?*, dedicado à *A Paixão Segundo G.H.* de Clarice Lispector.

⁵ Gilles Deleuze cria e escreve em parceria com Félix Guattari, importantes conceitos e livros de sua filosofia, a *esquizoanálise*, tais como: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Volumes: 1,2,3,4 e 5, *O que é a Filosofia?*. Portanto, referências bibliográficas nesta pesquisa apontam com frequência Deleuze;Guattari. O mesmo acontece em *Diálogos*, volume em parceria com Claire Parnet, citado como Deleuze;Parnet. A maior parte das leituras teóricas que interferem nesta dissertação, continuam deleuzianas, por intermédio de outros autores que também foram lidos ao longo da pesquisa, e que são por sua vez, leitores de Deleuze: François Zourabichvili, Peter Pál Pelbart, Marcelo Kraiser, Michel Onfray, José Gil, Brian Massumi.

A \escrita destes dois capítulos se desdobra de um mesmo desafio: atentar às relações internas, à materialidade, e aos códigos próprios de cada corpo. Escrever por contaminação – ora com o texto, ora com as imagens – deixar que eles falem por si, que dêem os indícios e as sugestões para a escrita, a fim de evitar a redução das forças poéticas dos corpos que escolhi como objetos indóceis da pesquisa. Pode-se dizer que este é um modo de abordagem deleuziano, no sentido de criar um pensamento por experimentação, que se sobreponha à convencional abordagem de um pensamento interpretativo. Trata-se, assim, de exigir uma fidelidade corporal da escrita, como se ela fosse alguém no percurso íntimo de um deserto ou um ser que atravessa as esquinas povoadas de uma cidade: pois escrever pode ser, também tomar uma imagem ou um texto como um mapa, como “um conjunto de linhas diversas funcionando ao mesmo tempo.”⁶

Uma investigação centrada na relação vida e obra poderia ter sido trabalhada nos textos dedicados, tanto à Ana Mendieta, quanto à Clarice Lispector, pois suas biografias oferecem episódios repletos de forte intensidade, que se misturam de tal maneira ao processo criativo, e à produção de cada uma, que os limites tornam-se indiscerníveis a ponto de muitas vezes não existirem intervalos. No entanto, esta abordagem foi evitada ao máximo, por se tratar de um assunto com tamanha abrangência e complexidade, que poderia ocupar toda uma dissertação; e ainda, impossibilitar o desafio de tecer uma escrita não interpretativa. Assim, em função da busca por um desenho expandido, qualquer indício biográfico foi cuidadosamente afastado. Porém, quando o percurso da pesquisa se aproximava do final, o desafio de evitar as linhas de vida e obra passou a ser desnecessário, pois esta relação já não ameaçaria a autonomia dos textos dedicados, uma vez que eles já haviam sido concluídos. A biografia não foi evitada de início por ser algo negativo.

⁶ DELEUZE. *Conversações*, p. 47.

Tomada em si mesma, ela é uma linha que situa a existência de uma vida em uma sequência de pontos cronológicos, contextuais. A serviço do fascínio de leitor por seu autor querido, torna-se um objeto de curiosidade extremamente interessante. Uma vez assumidas, tais linhas da relação vida e obra podem, ainda, oferecer um conforto importante para a leitura dos textos desta dissertação. Portanto, como abertura a cada um dos capítulos dedicados à Ana Mendieta e à Clarice Lispector, há uma breve introdução às respectivas biografias.

O quarto capítulo é intercalado por desenhos e textos poéticos de minha autoria. São composições autônomas entre si, mas que acompanham o processo da pesquisa por um desenho expandido. Tais produções não possuem um caráter ilustrativo, são antes, práticas e experimentais, ligadas à mesma proposta da pesquisa, mas em planos e tempos diversos. Assim, aparecem no corpo da dissertação, não como anexo, mas integradas como um capítulo, que se distingue dos demais pela ausência de apontamentos teóricos. O quarto capítulo apresenta uma variedade de elementos, mas silenciosamente, sem explicações. Não explicar é uma opção, para que as possíveis relações se estabeleçam por conta das próprias linhas da pesquisa. Não explicar talvez seja também a única opção, pois em relação à poesia que eu crio, não tenho nada a acrescentar, a não ser desenhar e escrever mais.

Quando sou atraída por corpos que me afetam, como Ana Mendieta, Clarice Lispector e Gilles Deleuze, não me aproximo deles para afirmar uma semelhança, afinidade ou coincidência, mas para estabelecer uma possível contaminação e a partir dela, a abertura de novos percursos para o pensamento, tanto mais solitários, quanto mais povoados. Nesta pesquisa em arte, estes encontros se dão por meio da escritura, que se abre como um solo fértil, como um composto de linhas que se desenhavam.

UM EMARANHADO DE POSSÍVEIS

“Tudo é questão de linha⁷”: Gilles Deleuze propõe que tudo pode ser pensado nestes termos, sejam corpos individuais ou coletivos, produções naturais ou artificiais. A afirmação que pode soar simplista, é no entanto bastante complexa, já que se trata de um pensamento filosófico disposto a destacar com rigor, linha por linha, de um emaranhado de percursos, trajetos, desenhos, mapas, relações e experiências que se criam no mundo.

Há tipos de linhas muito diferentes, na arte, mas também numa sociedade, numa pessoa. Há linhas que representam alguma coisa, e outras que são abstratas. Há linhas de segmentos, outras sem segmento. Há linhas que, abstratas ou não, formam contorno, e outras que não formam contorno. [...] as linhas são os elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos. Por isso cada coisa tem sua geografia, sua cartografia, seu diagrama. O que há de interessante, mesmo numa pessoa, são as linhas que a compõem, ou que ela compõe, que ela toma emprestado, que ela cria.⁸

Nos desenhos que constituem e envolvem todas as coisas e acontecimentos, “pode-se distinguir pelo menos três espécies de linhas que coexistem ora se alternando, ora se cortando, ora se misturando”.⁹ O primeiro tipo é a linha dura: traçado reto ou circular que une dois ou mais pontos sucessivos. São segmentos rígidos que estabelecem regras, leis, limites, instituições, funções sociais, hierarquias, repartições por categorias binárias, como as relações de poder de uma força dominante sobre uma menor. Linhas duras desenhavam extensões fechadas, espaços organizados, territórios recortados, sentidos prontos,

⁷ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 88.

⁸ DELEUZE. *Conversações*, p. 47.

⁹ KRAISER. *Textos Dobrados, Imagens Impuras*, p. 61.

interpretações históricas, identidades fixas, sistemas, direitos, deveres, convenções, opiniões formadas – todas as espécies de traçados que determinam modos seguros de pensar e de existir no mundo. Para manter a segurança da vida, dos empreendimentos, das classificações, dos poderes, dos bens, as linhas rígidas organizam os corpos em compartimentos que julgam, proíbem e autorizam. Você pode se deslocar de um ponto ao outro, mas deve manter esta velocidade, não ultrapasse, você deve seguir em frente, os desvios serão punidos; trabalhe desta maneira, produza para tais fins, ou seu empreendimento não tem valor algum; você pode fracassar, ou pode obter sucesso; ou você participa, ou não é alguém. As possíveis variações e diferenças são cercadas por linhas de controle, que cumprem a função reguladora de barrá-las, criar novas regras que as inclua, e absorvê-las, para impedir ou reduzir ao máximo, as forças que ameaçam interferir e desfazer a organização.

O segundo tipo de linha se distingue do primeiro por sua natureza maleável e flexível. Linhas deste tipo são também segmentos, mas que não traçam desenhos extensivos, nem percursos pontuados de uma origem a um destino, elas são conectivas e deslizantes, possuem uma trajetória autônoma, criam movimentos de corte, intensivos e menores, “traçam pequenas modificações, fazem desvios, delineiam quedas ou impulsos”.¹⁰ Não é possível dizer de onde este segmento surge e para onde ele vai, já que sua atuação ocorre precisamente no meio; pelo meio. Deleuze define a linha flexível como “uma micropolítica”¹¹ que fissa as formas prontas e possibilita pequenas alterações em um traçado organizado.

¹⁰ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 145.

¹¹ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3, p. 72.

A linha de fuga é o terceiro tipo de linha, que não é mais um segmento, mas uma força: ela “é simples, abstrata, e, entretanto, é a mais complicada [...], a mais tortuosa.”¹² A fuga desta linha não é algo que nos leva a escapar de um lugar para se esconder em outro, pois não se trata de fugir, no sentido de mudar de lugar físico por exemplo, mas de ativar uma ruptura que faz fugir os próprios limites regulares que determinam um lugar, um corpo, uma identidade, uma sociedade, um texto, uma imagem, uma geografia, enfim, uma estrutura de qualquer natureza.

Essa linha parece surgir depois, se destacar das outras, se conseguir se destacar. Pois talvez haja pessoas que têm apenas as duas outras, ou que têm apenas uma, que vivem apenas sobre uma. No entanto, de outra maneira, essa linha está aí desde sempre, embora seja o contrário de um destino: ela não tem que se destacar das outras; ela seria antes, a primeira, as outras derivariam dela. Em todo o caso, as três linhas são imanentes, tomadas umas nas outras. Temos tantas linhas emaranhadas quanto a mão.

¹³

Na primeira linha há muitas falas e conversações, intermináveis explicações, esclarecimentos; a segunda é feita de silêncios, de alusões, de subentendidos rápidos, que se oferecem à interpretação. Mas se a terceira fulgura, se a linha de fuga é como um trem em marcha, é porque nela se salta linearmente, [...] de qualquer coisa, talo de erva, catástrofe ou sensação, em uma aceitação tranqüila do que acontece em que nada pode valer por outra coisa. Entretanto as três linhas não param de se misturar.¹⁴

De acordo com suas particularidades, as linhas configuram dois tipos de espaço distintos: o espaço estriado e o espaço liso. O primeiro é território próprio às linhas duras e o segundo, a dimensão da linha de fuga. A linha flexível é um segmento em deslize, que por sua própria natureza, transita com autonomia entre o estriado e o liso, sem constituir um espaço próprio. As relações entrelinhas tendem tanto ao alisamento de um espaço estriado, quanto ao estriamento do espaço liso. Em termos de linhas, nada é estanque: duras,

¹² DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 146.

¹³ *Idem*.

¹⁴ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3, p. 70.

flexíveis ou fugidias, elas se encontram e variam, interrompem-se e continuam, cortam, recortam e restituem-se mutuamente. “Não há portanto um mundo das formas fixas e um mundo do devir, mas diferentes estados de linhas, diferentes tipos de linhas, cuja intricação constitui o mapa remanejável de uma vida.¹⁵”

O estriamento por linhas duras tende a funcionar de acordo com modelos e padrões. Neste espaço se estabelece uma ordem cronológica e sucessiva, de fatos passados, presentes, futuros – tempos predeterminados de uma vida, desenhos prontos de uma biografia, que começa assim, percorre tais etapas, escolhe entre determinadas opções, evita tantas outras, passa por uma seqüência de trajetos, obtém mais ou menos êxito, até que fatalmente alcança a morte, por não poder mais evitá-la. As paixões, diferenças, assimetrias, revoluções, ambigüidades, desajustes, todas as oscilações, são rigorosamente suprimidas a favor da reprodução e manutenção dos modos habituais de existir. Assim,

todas as linhas de segmentaridade dura envolvem um certo plano [de organização] que concerne à um só tempo, às formas e ao seu desenvolvimento, ou sujeitos e sua formação. [...] A educação do sujeito e a harmonização da forma não param de obcecar nossa cultura, de inspirar as segmentações, planificações [...].¹⁶

No espaço liso, já não existem eixos que conduzem trajetos, apenas fluxos e processos em devir: sentidos que se movem a cada instante e seguem simultaneamente em todas as direções. Este é o espaço dos acontecimentos onde a duração do tempo é dilatada: o presente não mais se divide sucessivamente em fatos do passado ou do futuro,

¹⁵ ZOURABICHIVILI. *O Vocabulário de Deleuze*, p. 62.

¹⁶ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 151.

[...] não há outro presente além daquele instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro [...]. Em um caso é minha vida que parece muito fraca, que escapa em um ponto tornado presente em uma relação assinalável comigo. No outro caso, eu é que sou muito fraco para a vida, é a vida muito grande para mim, jogando por toda parte minhas singularidades, sem relação comigo, e sem um momento determinável como presente, salvo com o instante impessoal que se desdobra em ainda-futuro e já-passado. Que esta ambigüidade seja essencialmente a da ferida e da morte, ou do ferimento mortal [...], o que está em relação externa ou definitiva comigo e com meu corpo, o que é fundado em mim, mas também o que é sem relação comigo, o incorporal e o infinitivo, o impessoal, que não é fundado senão em si mesmo. De um lado, a parte do acontecimento que se realiza e se cumpre; de outro lado, ‘a parte do acontecimento que seu cumprimento não pode se realizar’. [...] Cada acontecimento é como a morte, duplo e impessoal em seu duplo.¹⁷

A morte constitui o mais alto grau de ruptura, de descontrole, de excesso em uma vida. Em alguns casos é a primeira linha de fuga do indivíduo e, paradoxalmente, só pode ser experimentada como a dissolução da própria vida ao experimentá-la pela primeira vez. Diante da morte, o sujeito não mais se importa com a interpretação e construção de sua história, pois não há mais sujeito, não há memória do passado ou futuro a se alcançar – mas um acontecimento que a tudo transborda. Apesar de mortal, delirante e perigosa, uma linha de fuga não conduz necessariamente à morte, ao suicídio, ao fim da vida, pois ela não é uma forma, um lugar, um acidente, mas um processo experimental, uma transformação que atua na matéria, que a faz variar, que a modifica. A força em fuga desfaz a relação tempo-espço, os limites da personalidade, da identidade pessoal, provoca uma explosão de sentidos, liberta a vida do estriamento dos fatos, da linguagem imposta, das regras, da moral, dos costumes, da opressão.

Eis que, na ruptura, não apenas a matéria do passado se volatilizou, mas a forma do que aconteceu, de algo imperceptível que se passou em uma matéria volátil, nem mais existe. Nós mesmos nos tornamos imperceptíveis e clandestinos em uma viagem imóvel. Nada mais pode acontecer nem mesmo ter acontecido. Meus territórios estão fora de

¹⁷ DELEUZE. *A lógica do sentido*, p. 154.

alcance, e não porque sejam imaginários, mas porque eu os estou traçando. [...] Tornei-me capaz de amar, não de um amor universal abstrato, mas aquele que escolherei, e que me escolherá, às cegas, meu duplo, que não tem mais eu do que eu. Salvamo-nos por amor e para o amor, abandonando o amor e o eu. Não somos mais que uma linha abstrata que atravessa o vazio. [...] Tornamo-nos como todo mundo, mas de uma maneira pela qual ninguém pode se tornar como todo mundo. Pintamos o mundo sobre nós mesmos, e não a nós mesmos sobre o mundo.¹⁸

Nossos corpos são atravessados por linhas de fuga, estejam eles mais ou menos estruturados sobre uma linha dura, tenham ou não sido sensibilizados pela incidência de um segmento flexível. Mas o que acontece entre um fluxo de ruptura e um organismo? O que uma linha de fuga é capaz de produzir na relação com um espaço estruturado? Deslize, desordem, demolição, delírios nas estruturas de linguagem, revoluções sociais e transformações individuais, quebra dos modos convencionais de ver, pensar e sentir. Quando entram em combate uma força de ruptura e um organismo, há o perigo de um mau encontro, pois se a desorganização é experimentada em doses imprudentes, se as rupturas são feitas por velocidades ou quebras demasiadamente bruscas, elas podem gerar aniquilamento da força vital de um corpo e conduzi-lo a desordens aleatórias e improdutivas – violência, loucura, suicídio e morte. No entanto, “desfazer um organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões”¹⁹ e extrair possíveis relações, processos vivos e experimentais. Portanto, para se assegurar de que aconteça um bom encontro – potencialmente produtivo – entre um fluxo de desorganização e um corpo estruturado, deve-se saber evitar certas intensidades e excessos.

É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de

¹⁸ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3, p.p. 72, 73.

¹⁹ *Ibidem*, p. 23.

interpretação, é também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; e pequenas rações de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante.²⁰

A ruptura instaura um acontecimento paradoxal: sua travessia impessoal e anônima produz quebras de estruturas, ruínas de impérios, dissoluções de identidades, e a um só tempo, cria novas aberturas e visibilidades, movimentos em processos parados, misturas heterogêneas, conexões e relações variáveis. Desde que se conserve certa dose de prudência, “sobre as linhas de fuga só pode haver uma coisa, a experimentação-vida”,²¹ uma ação contínua de dissolução e composição – a mesma linha abstrata que tenciona, distende e rompe o estriamento, potencializa a restituição do vigor intensivo que a ordem imposta oprimiu. Assim, o processo de desorganização em um corpo organizado, constitui algo essencialmente vivo, como “um puro morrer, ou sorrir, ou batalhar, ou odiar, ou amar, ou ir embora, ou criar....”²²

O campo das artes é também constituído por seus arranjos de linhas. Há uma trama circunstancial que acompanha a inserção de determinada produção no mundo: a linha dura da profissão artista, o plano das técnicas tradicionais, o impacto das novas mídias na produção contemporânea, as instituições que determinam limites para as linguagens, as vozes que autorizam, recusam e legitimam formas de arte, dentre outras tantas segmentações. Assim, na medida em que um artista cria, compõe ou produz, seja um texto, uma imagem, uma música, aplicam-se imediatamente categorias, qualificações, classificações, análises interpretativas e valores.

²⁰ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3, p. 24.

²¹ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 61.

²² *Ibidem*, p. 87.

Entretanto, em cada criação estética, há uma autonomia que provém do arranjo particular que constitui aquele corpo, que o torna um ser durável, capaz de sustentar sua contemporaneidade, mesmo que tal produção seja datada de tempos remotos. Pois “a arte conserva e é a única coisa no mundo que se conserva. E se conserva em si [...], embora de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais.”²³ Desde que não se desintegrem, se decomponham ou se desmagnetizem, um corpo estético perdura e ultrapassa o contexto vivido por seu próprio criador. Composições resistem inclusive, às categorias ditas artísticas, na medida em que deslizam entre elas e as fazem deslizar, as destituem de importância, substituindo-as por categorias híbridas, relativas aos compostos vivos que constituem sua auto-existência; que “podem ser palavras, coisas, atos, pessoas”,²⁴ cores, elementos, substâncias, animais. Assim, à parte todas as questões atribuídas e impostas à arte, é preciso considerar as linhas que participam ativamente de uma produção, e portanto, as que podem ser mais interessantes.

Aos processos de criação artística, relacionam-se estritamente os planos técnico e estético. O primeiro diz respeito aos materiais utilizados e à aplicação de procedimentos, que pode variar imensamente conforme o método de trabalho que cada artista inventa. O segundo é o plano no qual são criadas as sensações materiais, tais como linhas, cores, sons, movimentos, palavras, gestos, que se tornam seres no mundo, compostos de relações vivas, que

unem em determinado momento o homem, o animal, as ferramentas, o meio. Mas também o homem torna-se continuamente animal, torna-se ferramenta, torna-se meio [...] O homem não se torna animal, senão quando o animal, por seu lado, torna-se som, cor ou linha. É um bloco de devir sempre assimétrico. Não que os dois termos se permutem, eles não se permutam de modo algum, mas um só se torna outro se o outro se torna outra coisa ainda, e se os termos se apagam. [...] Não é o homem que pinta,

²³ DELEUZE;GUATTARI. *O que é a Filosofia?*, p. 213.

²⁴ DELEUZE. *A imagem tempo*, p. 224.

é o homem que se torna animal, mas justamente ao mesmo tempo em que o animal se torna musical ou pura cor, ou linha surpreendentemente simples: os pássaros de Mozart, é o homem que se torna pássaro porque o pássaro se torna musical.²⁵

Em uma produção poética, a linearidade dura do plano técnico e a força de ruptura no plano estético entram em um processo de experimentação mútua. O artista, os meios, os métodos e a matéria do mundo se cruzam. Assim, a ordem hierárquica e a fronteira entre eles se dissolvem no próprio composto heterogêneo que se cria. O movimento de uma linha de fuga vai do homem ao animal, do animal à ferramenta, da ferramenta ao meio e atravessa continuamente esta variedade de possíveis encontros. Embora seja criada uma espécie de semelhança entre estes corpos, eles não se identificam, nem imitam a aparência um do outro, mas como definem Deleuze-Guattari, entram em “um devir não humano do homem”. Se há esta semelhança em processo, ela é produzida por “uma extrema contigüidade, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança ou, ao contrário, no distanciamento de uma luz que capta as duas no mesmo reflexo”.²⁶ Este algo indeterminado que passa de um corpo ao outro, é o trabalho transitório da sensação que se concretiza no material, ou “é antes o material que entra na sensação²⁷” até que a matéria se torna expressiva: um composto que passa a existir por si mesmo. Portanto, os planos estético e técnico constituem na prática, um só plano,

no sentido em que a arte não comporta outro plano diferente do da composição estética: o plano técnico com efeito, é necessariamente recoberto ou absorvido pelo plano de composição estética. É sob esta condição que a matéria se torna expressiva: o composto de sensações se

²⁵ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 87

²⁶ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a Filosofia?*, p. 224.

²⁷ *Ibidem*, p. 249.

realiza no material, ou o material entra no composto, mas sempre de modo a se situar sobre um plano de composição propriamente estético.²⁸

Composições estéticas são “seres de sensação”, como os define Deleuze, autônomos, que se auto-sustentam que não dependem de pontos de vista, de uma capacidade de comunicar opiniões e sentimentos pessoais relativos ao “eu” artista. Os compostos existem antes, como uma variedade de modos de ver, pensar e sentir, que o artista extrai nas intercessões anônimas da vida, nas experimentações entre corpos heterogêneos; estes modos, “ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com eles, ele nos apanha no composto.”²⁹ O que cada artista inventa, é um modo particular de traçar sua linha abstrata, de produzir traçados vivos, percursos em deriva, errantes, inacabados, impessoais, informes, imprevisíveis, para “tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, que nos afetam, que nos fazem devir”.³⁰ Seres de sensação geram interferências, encadeamentos e continuidades, cruzam limites de um ser a outro, de um tempo a outro, de um espaço a outro, de uma arte à outra, de um artista a outro, sem deixar de serem eles mesmos, auto-existent em suas linhas de fuga.

Tudo é questão de linha, não há diferença considerável entre a pintura, a música e a escritura. Essas atividades se distinguem por suas substâncias, seus códigos e suas territorialidades respectivas, mas não pela linha abstrata que traçam, que corre entre elas e as leva para um destino comum. Quando se consegue traçar uma linha, pode-se dizer: ‘é filosofia’. Não que a filosofia seja uma disciplina última, uma raiz última que contivesse a verdade das outras, ao contrário. Muito menos uma sabedoria popular. É porque a filosofia nasce ou é produzida de fora pelo pintor, pelo músico, pelo escritor, a cada vez que a linha melódica leva o som, ou a pura linha traçada, a cor, ou a linha escrita, a voz articulada. Não há necessidade alguma de filosofia: ela é inevitavelmente produzida lá onde

²⁸ *Ibidem*, p. 251.

²⁹ *Ibidem*, p. 227.

³⁰ *Ibidem*, p. 235.

cada atividade faz brotar sua linha de desterritorialização. Sair da filosofia, fazer qualquer coisa para produzi-la de fora.³¹

Como podem funcionar as linhas na escrita que compõe um romance? Há certamente um plano técnico, que comporta segmentos duros: regras adequadas à comunicação, ao bom funcionamento da linguagem, a sintaxe regular de determinada língua, a personalidade, os diálogos, as opiniões das personagens, a sequência narrativa, o enredo. Há também, as linhas flexíveis, que podem inserir pequenas fissuras no texto: desvios, palavras fora de lugar, repetições, oscilações de sentidos. Mas é em função da linha de fuga – criadora de novos modos de pensar – que toda a estrutura em um texto passa a variar. Seu percurso produz intensidades e velocidades que afetam a linguagem, sem que a língua, as palavras, a sintaxe, a gramática deixem de ser usadas – o uso e o funcionamento é que se modificam – as quebras gramaticais, desordens na língua, desvios sintáticos levam toda a linguagem a operar no limite de um combate interno. Não há mais linhas retas, apenas linhas quebradas, que se rompem, se reestruturam e se diferenciam.

E assim, como a nova língua não é exterior à língua, tampouco o limite assintático é exterior à linguagem: ela é o *fora* da linguagem, não está fora dela. É uma pintura ou uma música, mas uma música de palavras, uma pintura com palavras, um silêncio nas palavras, como se as palavras agora regurgitassem seu conteúdo, visão grandiosa ou audição sublime. O específico nos desenhos e pintura dos grandes escritores [é que eles] chegam a puras visões, que [...] referem-se ainda à linguagem, na medida em que dela constituem a finalidade última, um fora, um avesso, um reverso, mancha de tinta ou escrita ilegível. As palavras pintam e cantam, mas no limite do caminho que traçam dividem-se e se compõem.³²

³¹ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 88.

³² DELEUZE. *Crítica e Clínica*, p.p. 127, 128.

O percurso em fuga pode interromper a linha narrativa de um romance, levar o tempo de um fato a ultrapassar sua medida, transbordar suas dimensões regulares, fazer com que o enredo tome rumos imprevisíveis; atravessar a personagem, se sobrepor a ela, desviar uma sequência esperada de ações; criar caminhos de perdição, insólitos e vertiginosos, que não são os da imaginação, mas da experimentação. A linha de ruptura em um texto, pode conduzir a modos de vida desproporcionais, existências ínfimas e gigantes, impossíveis de serem atingidas por uma percepção habitual, baseada nas identidades fixas. Assim, a ruptura é vivenciada pela personagem por um processo de despersonalização infinita: ela torna-se um objeto, um lugar, um reino, um inseto, um deserto, um inferno, uma criança, uma cor, uma paisagem – até que a própria escritura, impregnada desta deriva contínua, torna-se enfim, a trajetória da linha abstrata – uma matéria vibratória de palavra.

A escrita também pode funcionar sem a presença das linhas de fuga, como algo puramente técnico, que nada movimenta além da comunicação, que não expressa mais do que um simples fato, uma notícia, um conjunto de regras. Ela é deste modo, necessária e importante à ordenação do mundo, à contenção do caos, para que possamos nos estruturar segundo certa estabilidade de sentidos fixos e para que tenhamos direito ao conforto de pensar por pontos de vista já formados. Mesmo um romancista pode evitar linhas de fuga, impor à escrita uma ordenação biográfica de suas vivências passadas, memórias de infância, percepções presentes e intenções futuras; pode tecer uma moral da história e expor suas opiniões, tudo isto aplicado às estruturas prontas da linguagem; podendo também inserir pontualmente certas irregularidades que conferem à escrita um caráter criativo e porque não dizer, artístico.

“Uma obra de caos não é certamente melhor que uma obra de opinião, a arte não é mais feita de caos do que de opinião; mas, se ela se bate contra o caos, é para emprestar dele as armas que volta contra a opinião, para melhor vencê-la com armas provadas. É mesmo porque o quadro está desde o início recoberto por clichês que o pintor deve enfrentar o caos e apressar as destruições, para produzir uma sensação que desafia qualquer opinião, qualquer clichê [...]”.³³

Uma criação poética exige linhas de natureza bem distinta daquelas que constituem as obras de opinião, pois aqui, não mais “se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança do presente. [É preciso buscar] um material complexo que não se encontra na memória, mas nas palavras, nos sons”.³⁴ Linhas poéticas não são amarradas à arqueologia de objetos, pessoas, traumas e deleites da infância, mas deslizam e percorrem trajetos sensíveis, que uma criança é capaz de desenhar em sua relação com a matéria do mundo. Neste caso, “escrever é traçar linhas de fuga, que não são imaginárias, [mas] que se é forçado a seguir, porque a escritura nos engaja nelas, na realidade, nos embarca nela”.³⁵ Embarcamos em olhares, surpresas, alegrias, densidades, vazios, sonoridades, tempos, atmosferas, sabores, consistências, silêncios, tonalidades, pulsações. Cada texto ou imagem é uma combinação destas variedades vivas e impessoais, cada personagem ou desenho é um composto de mundo.

Não se escreve com o seu eu, sua memória e suas doenças. No ato de escrever há a tentativa de fazer da vida algo mais que pessoal, de liberar a vida daquilo que a aprisiona. O artista ou o filósofo tem frequentemente a saúde bem frágil, um organismo fraco, um equilíbrio pouco garantido, [...]. Mas não é a morte que os quebra, é antes um excesso de vida que eles viram, provaram, pensaram. [...] Escreve-se em função de um povo porvir, que ainda não tem linguagem. Criar não é comunicar, mas resistir. Há um liame profundo entre os signos, o acontecimento e a vida, o vitalismo. É a potência de uma vida não orgânica, a que pode existir numa linha de desenho, de escrita ou de música. São os organismos que

³³ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a Filosofia?*, p.p. 262, 263.

³⁴ *Ibidem*, p. 218.

³⁵ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 87

morrem, não a vida. Não há obra que indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras.³⁶

Quais são as linhas da vida que nos aprisionam e quais nos libertam? Quais são as frágeis e as fortes? Acerca das linearidades que desorganizam e que organizam a vida no mundo é importante considerar que umas não são inferiores ou superiores às outras, mas possuem suas naturezas distintas. De toda maneira, o interessante nas linhas, ainda não é o que elas são, nem o que representam ou deixam de representar, mas o que podem seus trajetos e encontros, quais percursos tomam, quais desenhos criam. Podemos observar um movimento incessante entrelinhas: não há linearidade constituída que não seja passível de ruptura; não há quebra de linhas sem que novos segmentos se reestruturem. À estes arranjos são necessários os segmentos duros e seu tempo correspondente, cronológico, seus circuitos que determinam espaços, territórios para nos proteger da perdição de uma vida anterior às formas prontas. Há também a necessidade das linhas de fuga e da vitalidade informe que elas trazem do caos, repleto de “variabilidades infinitas, cuja desapareição e aparição coincidem. São velocidades infinitas, que se confundem com a imobilidade do nada incolor e silencioso que percorrem, sem natureza nem pensamento. É o instante que não sabemos se é longo demais ou curto demais”.³⁷ Seria impossível organizar idéias, sustentar imagens prontas e opiniões neste espaço-tempo infinito, onde tudo desliza e não há forma. No entanto, se rompem nossas linhas duras, e estamos imersos na instabilidade do caos, que tipo de criação ou forma de pensamento podemos extrair dele? Deleuze-Guattari definem que a filosofia, a ciência e a arte, são as três formas de pensamento que esboçam seus planos sobre o caos:

³⁶ DELEUZE. *Conversações*, p. 179.

³⁷ DELEUZE; GUATTARI, *O que é a Filosofia?*, p. 259.

“a filosofia quer salvar o infinito, dando-lhe consistência: ela traça um plano de imanência que leva até o infinito acontecimentos ou conceitos consistentes, sob a ação de personagens conceituais. A ciência, ao contrário, renuncia ao infinito para ganhar referência: ela traça um plano de coordenadas somente indefinidas, que define sempre estados de coisas, funções, proposições, referências, sob a ação de observadores parciais. A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas”.³⁸

Não há hierarquia ou superioridade entre os elementos criados por estas três faculdades, já que se configuram no mundo, como modos diferentes de pensar. As produções de pensamento são feitas em seus respectivos planos, independentes um do outro e relacionáveis entre si. Portanto, o que é privilégio da filosofia não é o pensamento, mas a forma do conceito, pois há pensamento também nas ciências como conhecimento das funções, e nas artes como força dos compostos de sensação.

“Os três pensamentos se cruzam, se entrelaçam, mas sem identificação. A filosofia faz surgir acontecimentos com seus conceitos, a arte ergue monumentos com suas sensações, a ciência constrói estados de coisas com suas funções. Um rico tecido de correspondências pode estabelecer-se entre estes planos. Mas a rede tem seus pontos culminantes, onde a sensação se torna ela própria sensação de conceito, ou de função; o conceito, conceito de função ou sensação.”³⁹

Para Deleuze-Guattari, a filosofia, a ciência e a arte compartilham de uma mesma recusa à opinião – aos clichês reproduzidos, às formas prontas, ao traçado habitual de um raciocínio reflexivo, que vai de um ponto ao outro e finda seu percurso improdutivo em si mesmo. Os três pensamentos criadores se afirmam como tal, na produção de seus próprios desenhos que não se dirigem ao lugar comum, mas esboçam sobre o caos, novos modos de

³⁸ *Ibidem*, p. 253.

³⁹ *Ibidem*, p. 255.

ver, pensar e sentir, caminhos imprevistos e tortuosos, que se abrem e nos oferecem saídas, passagens, alternâncias, revitalizações: descansos que revigoram nossas individualidades, sujeitadas pelo estriamento das linhas duras. Esboçar desenhos vivos é algo que exige de um corpo um engajamento físico, pois é necessário estar disposto ao envolvimento com forças e velocidades infinitas: “pensar é sempre seguir a linha de fuga do vôo da bruxa”.⁴⁰

CAPÍTULO 2

⁴⁰ *Ibidem*, p. 59.

LINHAS BIOGRÁFICAS DE ANA MENDIETA

Ana, a segunda filha do casal Ignacio e Raquel Mendieta, nasce ao dia 18 de novembro de 1948 em Havana, Cuba. Passa a infância entre a sua cidade natal e a casa de praia da família, em Varadero. Em 1956, seu pai integra as forças revolucionárias de Fidel Castro. Quando a revolução torna-se governo em 1959, é reconhecida a atuação política de Ignacio, mas investigações do partido comunista apontam seu envolvimento com forças contra-revolucionárias ligadas aos Estados Unidos. Esta ambigüidade passa a representar um iminente perigo à família Mendieta.

O Departamento de Estado Norte Americano e a Igreja Católica iniciam uma operação denominada Peter Pan, que propõe salvar as crianças cubanas do mal comunista, oferecendo um visto de residência para que elas possam viver alguns anos com famílias adotivas nos Estados Unidos. A operação, ao longo de quatro anos, resulta “no êxodo de mais de quatorze mil crianças [...] entre seis e dezesseis anos⁴¹”, dentre elas, as irmãs Raquelín e Ana Mendieta, respectivamente com 16 e 13 anos, chegam em Miami no dia 11 de setembro de 1962. Após algumas semanas em um campo de refugiados, são levadas a um abrigo para crianças em Dubuque, no estado de Iowa. Ana passa por três famílias adotivas e um colégio interno. Em 1965, o governo cubano prende Ignacio sob a acusação de colaborar com a CIA. Em 1966, as irmãs Mendieta reencontram a mãe e o irmão mais novo, recém chegados aos Estados Unidos. Neste mesmo ano, Ana conclui o ensino médio, e em 1967 é transferida para a Universidade de Iowa. Seu pai passa a viver em prisão domiciliar, mas é impedido de deixar Cuba.

⁴¹ ROULET, Laura. *Ana Mendieta: earth body*, In: *A life in context*, Org. Olga Viso, p. 224. Tradução minha.

Ana Mendieta conclui o Bacharelado em 1969 e inicia seus estudos de graduação em Artes. Em 1971 torna-se cidadã norte americana e realiza sua primeira exposição individual. Conclui o mestrado de Artes Plásticas em pintura no ano de 1972, quando passa a investigar outras possibilidades do processo criativo:

Quando eu percebi que minhas pinturas não eram suficientemente reais para o que eu gostaria que fossem – e por real eu quero dizer que gostaria que minhas imagens tivessem poder, que fossem mágicas. Eu resolvi que, para que elas tivessem estas qualidades [...], eu teria que trabalhar diretamente com a natureza. Eu teria que ir à fonte da vida, à mãe terra.⁴²

No verão de 1973, Ana Mendieta viaja ao México como integrante do programa Multimídia II, dirigido pelo artista e professor Hans Breder, da Universidade de Iowa. A artista realiza performances fotográficas envolvendo seu próprio corpo e a paisagem de um sítio arqueológico denominado *Yagúl*. De volta à cidade de Iowa, começa a dar aulas de arte em escolas públicas. Nos anos de 1974, 1976 e 1978, retorna ao México onde cria inúmeras imagens da série *Silhuetas* iniciada em 1973. Em 1976, viaja como estudante de artes para a Europa. Em 1977, conclui seu segundo Mestrado de Artes, em multimídias, e pela primeira vez expõe as fotografias da série *Silhuetas*. Em 1978, muda-se para Nova Iorque. Em 1979, após dezoito anos de separação, a família Mendieta se reúne nos Estados Unidos. Em 1980, a artista visita Cuba pela primeira vez. Retorna à ilha nos dois anos seguintes, onde realiza a série *Esculturas Rupestres*: silhuetas escavadas em barrancos e encostas de terra. Em 1982, Ana Mendieta é premiada pelo Conselho de Arte do Estado de Nova Iorque, com a publicação de um livro com imagens da série *Esculturas Rupestres*.

⁴² MENDIETA, Ana Maria. *Ana Mendieta: earth body*, Org. Olga Viso. Citado por Laura Roulet em: *A life in context*, p. 230. Tradução minha.



FIGURA 1 – fotógrafo desconhecido
Fonte: *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972 – 1985*. Org: Olga Vizo, p. 118

Em 1983 é premiada pela Academia Americana em Roma, que lhe concede um ano de residência artística. Neste período, ela deixa de trabalhar diretamente sobre a paisagem e produz seus primeiros trabalhos em ateliê. Realiza uma série de esculturas em troncos de madeira, sobre os quais grava desenhos com pólvora. Em 1985, após o término da bolsa, permanece em Roma, onde se casa com o artista Carl André. Em agosto, o casal retorna à Nova Iorque. Neste mesmo ano, no dia 08 de setembro, aos 36 anos, Ana Mendieta morre ao cair da janela do 34º andar de seu apartamento.

VESTIDO DE TERRA.

A mulher nua sobre a tumba aberta não está nua. Ela está coberta por ramos de flores brancas, sobre a terra pisada dos tempos, cercada por blocos empilhados de pedras brutas. A mulher sem rosto se serve da paisagem. A paisagem veste a mulher de delicadeza. Mulher e paisagem são lugares de passagem. São caminhos sujos. A mulher sobre a tumba não está morta. Apenas repousa a solidão de seu corpo. Veste de morte a sua humanidade. Sobre o corpo estão as flores, o corpo está sobre a terra e as pedras estão em volta – toda matéria composta está coberta por uma força viva que não pertence a ninguém. O individual descansa, enquanto tudo se prepara.



FIGURA 2. MENDIETA, Ana. *El Yagúl*, México 1973. Fotografia em Cores. (50.8 X 33.7 cm)
Fonte: Ana Mendieta: *Earth Body, Sculpture and Performance 1972 – 1985*. Org.: Olga Vizo, p. 118

Ana Mendieta cria *El Yagul** no ano de 1973, em um sítio arqueológico do México indígena. Esta imagem inaugura uma série denominada *Silhuetas*, produzida entre 1973 e 1980. A superfície sobre a qual a artista se deita (em *El Yagul*) é a mesma que habita os antigos astecas. Há uma concepção comum, que tanto a mulher, quanto o povo extinto, nutrem em torno do mesmo elemento – a terra. Para os astecas, a terra é uma divindade paradoxal compreendida como “a mãe que alimenta” e permite que a vida se faça sobre ela, mas que ao mesmo tempo, “precisa dos mortos para alimentar a si mesma, tornando-se desta forma, destruidora.”⁴³

O desenho em *El Yagul*, ainda não é feito de terra (como o que acontece aos corpos da série *Silhuetas*). Mas a relação indiscernível entre as forças de vida e morte (que a terra carrega) já se anuncia no corpo (feito de pele, sangue, veias, fibras, tecidos, carne, ossos, membros, fluxos e desejos). Este se coloca explícito como meio e como imagem junto à tumba aberta. A ação torna visível uma forte sensação de impermanência – Ana Mendieta se expõe à reversibilidade da própria superfície sobre a pele da paisagem – seu corpo não é mais que uma frágil camada de vida deitada sobre a terra dos tempos. O registro fotográfico desta ação conserva para nossos olhos, uma promessa de dissolução, que antecipa a terra que virá: se o corpo ainda é humano, é porque ele tende a tornar-se paisagem.

Converto-me em uma extensão da natureza e a natureza em uma extensão do meu corpo. Este ato obsessivo em afirmar meus laços com a terra, é na realidade uma reativação de crenças primitivas, [...].⁴⁴

⁴³* (FIGURA 2)

CHEVALIER; GEBRANT. *Dicionário de Símbolos*, p. 879.

⁴⁴ MENDIETA. *Ana Mendieta* : Catálogo da Exposição no Centro Galego de Arte Contemporânea, In: KUSPIT, Donald, p. 20. (tradução minha)

Minha arte é construída sobre a crença numa energia universal que percorre todas as coisas. Do inseto ao homem, do homem ao espectro, do espectro à planta, da planta à galáxia.⁴⁵

Não penso que se pode separar morte e vida. Toda minha obra gira em torno dessas coisas [...].⁴⁶

Apesar de originalmente descontínuas, estas falas de Ana Mendieta colocam-se aqui em seqüência, para evidenciar ao menos três aspectos fundamentais que se entrelaçam na produção de suas imagens. O primeiro está relacionado às técnicas e procedimentos que unem a ação da artista, o movimento natural dos meios heterogêneos e a fotografia. Esta, por sua vez, permite que se conserve a duração da composição estética. O segundo aspecto é o encontro entre o gesto corporal e a matéria da natureza: duas dimensões que se convertem simultaneamente uma na outra, na medida em que a ação atravessa os meios vivos e as múltiplas variáveis que eles oferecem, e os meios atravessam a ação, criando arranjos particulares de matéria expressiva. Um terceiro aspecto diz respeito às linhas do pensamento criador de Ana Mendieta, ligadas à “crença primitiva” em uma “energia universal que percorre todas as coisas”, e às forças de vida e morte. Tais concepções tornam-se visíveis nas imagens que combinam meios heterogêneos e evocam processos de composição e dissolução da matéria.

Todas as ações, de *El Yagul* à série *Silhuetas*, acontecem em convergência com a terra. O “ato obsessivo” da artista em afirmar esses laços de união, chega a ser redundante, já que a natureza é uma totalidade que inclui o corpo, e o corpo já nasce inserido na natureza – como um círculo que se confirma dentro do outro. Apesar das dimensões e amplitudes distintas, ambos são compostos por matérias sensíveis, capazes de constante

⁴⁵ *Ibidem*, p. 29. (tradução minha)

⁴⁶ *Ibidem*, p.35. (tradução minha)

movimento e mutação, evocando a todo tempo, a relação indiscernível entre as forças de vida e de morte.

Apesar de toda a tautologia das relações entre corpo e natureza, quando se coloca em questão os modos de produção de cada um dos corpos, a coincidência entre eles é sobreposta por um forte sentido de divergência – já que o ser humano possui a qualidade de produzir seus artefatos: formas, ferramentas, imagens; enquanto a propriedade da natureza é a de se autoproduzir incessantemente, como o ser de todos os seres.



FIGURA 3 – MENDIETA, Ana. *Sem Título (Série Siluetas)*, México 1980. (Slide em cores, 35 mm)
Fonte: *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972 – 1985*. Org., Olga Vizo, p. 22.

Neste ponto, em que a relação se modifica e se desidentifica, Ana Mendieta instaura uma linha de experimentação: aciona seu corpo (como em *El Yagul*), ou compõe um corpo

de terra (como nas *Silhuetas*), e conta com o abraço contínuo da natureza, como prolongamento potencial ou imediato de sua produção. De um modo ou de outro, estas ações são encontros entre meios distintos que se encadeiam. A ação da artista não imita a natureza, mas coloca seu corpo como componente de uma mistura entre meios vivos. A natureza tampouco imita o corpo, mas o combina com seus movimentos de mutação e o coloca em deriva. A ação da natureza em relação ao corpo, e a ação do corpo em relação à natureza, são processos que acontecem como uma provação mútua, no sentido em que ambos provam de seus próprios limites. O corpo se coloca como ferramenta, que se converte em matéria modificada, que se torna corpo em relação ao meio, que se torna meio em composição com outros meios; e assim seguem-se movimentos em devir que “não são fenômenos de imitação nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos⁴⁷.” Os desenhos de Ana Mendieta são compostos por rituais híbridos, onde o que reina é a matéria deste mundo, reunida por um “corpo-a-corpo de energias. A terra é este corpo-a-corpo, este centro intenso⁴⁸” em que tudo se encontra. “Tudo é mistura de corpo, os corpos se penetram, se forçam, se envenenam se imiscuem, se retiram, se reforçam ou se destroem, como o fogo penetra no ferro e o torna vermelho, como o comedor devora sua presa, como o apaixonado se funde em sua amada.⁴⁹”

O desejo de união com a terra é evidente em *El Yagul*, pois no gesto vivo do corpo que se deita, está a promessa de uma morte porvir. Já na série *Silhuetas*, o desejo de estabelecer “laços com a terra” se realiza materialmente na intensidade do próprio meio, pois o corpo é agora, um desenho de terra em constante dissolução. Não é o corpo da própria artista que se coloca, mas se desenha sobre meios vivos, um contorno feminino sem

⁴⁷ DELEUZE;PARNET. *Diálogos*, p. 10.

⁴⁸ DELEUZE;GUATTARI. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. p. 130.

⁴⁹ DELEUZE;PARNET. *Diálogos*, p. 76.

rosto. Este novo processo se aproxima de uma imagem anônima e desfaz as linhas duras que poderiam ser amarradas à identidade pessoal de Ana Mendieta. Nas *Silhuetas* há menos margem para essas interpretações, pois os desenhos são feitos por linhas impessoais, que tendem a relações sutis, contaminações com meios distintos que se aproximam e se cruzam, até se alcançarem em uma intercessão de espaço e tempo, onde corpo e terra, juntos, passam a funcionar expressivamente.



FIGURA 4 – MENDIETA, Ana. *Sem Título*, México 1976. Fotografia em Cores. (33.7 X 50.8 cm)
Fonte: *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972 – 1985*. Org., Olga Vizo, p. 182

A terra recebe a matéria e a transforma, enquanto se transforma continuamente e oferece sua própria matéria em transformação. É esta a lógica dos astecas, baseada nas dimensões cíclicas da deusa Terra que abriga o tempo em seu ritmo incessante e contínuo, e se estabelece no espaço como um lugar de passagem. Todas as coisas se unem à terra pisada dos tempos: ela é um “centro intenso⁵⁰” entre meios vivos que constitui em sua extensão o chão sobre o qual pisamos. Em suas relações entremeios desenham-se inúmeros

⁵⁰ DELEUZE;GUATTARI. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. p. 130.

traçados geográficos: aterros, pântanos, margens, ilhas, barrancos, mangues, desertos, veredas, vales, campos, dunas, crateras, continentes, buracos, montes, abismos, desertos. Independente da proporção, da composição de elementos ou consistência, estas paisagens de terra estão em deriva, pois são feitas por pequenas e infinitas partículas que nunca acabam de se unir ou se separar completamente.



FIGURA 5 – MENDIETA, Ana. *Sem Título (Série Siluetas)* 1980. (Slide em cores, 35 mm)
Fonte: *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972 – 1985*. Org., Olga Vizo, p. 27.

A terra é uma potência híbrida, que recebe um universo de partículas e se faz deste acúmulo impessoal de todos os meios; uma mistura que reúne forças e sedimentos dispersos, que se acrescentam pouco a pouco, e compõe uma corrente de experiências em

deriva; como uma membrana permeável, inclui os trânsitos intensivos de fragmentos que a atravessam, fazendo e desfazendo um território. Neste sentido, a terra pode ser também considerada um limite móvel nas ações de Ana Mendieta, pois mistura as bordas de distinção entre mulher e natureza.

Em ressonância com as dinâmicas de composição e deriva da terra em um território, Gilles Deleuze e Felix Guattari evocam uma “*Geo-Filosofia*”⁵¹, onde criam os conceitos de territorialização e desterritorialização:

“[...] a terra não cessa de operar um movimento de desterritorialização in loco pelo qual ultrapassa todo o território: ela é desterritorializante e desterritorializada. Ela se confunde com o movimento daqueles que deixam em massa seu território [...]. A terra não é um elemento entre os outros, ela reúne todos os elementos num mesmo abraço, mas se serve de um e de outro para desterritorializar o território. Os movimentos de desterritorialização não são separáveis dos territórios que se abrem sobre alhures, e os processo de reterritorialização não são separáveis da terra, que restitui territórios. São dois componentes, o território e a terra, como duas zonas de indiscernibilidade, a desterritorialização (do território à terra), e a reterritorialização (da terra ao território). Não se pode dizer qual é o primeiro.”⁵²

Ana Mendieta toma a terra como meio e matéria de seus desenhos – é na criação das *Silhuetas* que esta união se faz definitivamente. Seu corpo já não se apresenta mais como imagem. Passa a funcionar como uma espécie de molde, ou matriz, de onde são extraídos, ou duplicados, desenhos de um simples contorno na proporção humana. O corpo se faz na terra, se converte em um objeto de terra, conta com uma multiplicidade de meios vivos (que a terra reúne), para extrair deles, tanto uma dimensão material, quanto uma qualidade receptiva, pois as silhuetas incorporam (e são também incorporadas) pela ação em deriva dos mesmos meios vivos de que elas são feitas. Assim, por seu ritmo natural e constante, a

⁵¹ DELEUZE;GUATTARI. *O que é filosofia?*, p. 111.

⁵² *Ibidem*, p. 113.

paisagem atua como continuidade da ação da artista e prolonga a extensão do desenho até que este se dissolva completamente.

Há sempre espaços cegos e fascinantes nas ações que produzem as *Silhuetas*. São lacunas entre os cortes de início, meio e fim que escapam às imagens fotográficas: o repouso que as antecede, os intervalos entre elas e os rastros que continuam. Mesmo que precisamente documentados, estes acontecimentos em composição e dissolução mantêm aberturas, vazios poéticos que inspiram, que provocam pensamentos e sensações.



FIGURA 6 – MENDIETA, Ana. *Sem Título (Série Siluetas)*, México 1976. Detalhe. (Slide em cores, 35 mm)
Fonte: *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972 – 1985*. Org., Olga Vizo, p. 35.

À beira do mar, a areia úmida e branca é escavada por mãos firmes até compor em baixo relevo, um corpo com o ventre largo, braços arqueados e erguidos, próximos à cabeça. Dentro deste corpo, nada há de palpável. Apenas a umidade e o espaço curvo de sua pouca profundidade. O vento aproxima as ondas do mar. Um punhado de pigmento é despejado sobre o corpo. É como se os grãos de um vermelho intenso, fossem ofertas do vento, dadas sobretudo, ao ventre largo da silhueta. A água permeia a areia, as ondulações invadem pouco a pouco o contorno da forma, os movimentos desfazem os limites, a cor branca torna-se cinza. Água, pigmentos, sais, areia, e vento, se misturam continuamente, penetram e se esvaem. pouco a pouco as matérias se depositam e diminuem a profundidade escavada. O corpo absorve tudo, e recoberto de areia, se entrega ao mar.



FIGURA 7. MENDIETA, Ana. *Sem Título (Série Siluetas)*, México, 1976. (Slide em cores, 35 mm)
Fonte: *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972 – 1985*. Org., Olga Vizo, p. 205.

As *Silhuetas* se definem como série, pela repetição do desenho de um corpo feminino e variam quanto ao modo de inscrição. No baixo relevo, o corpo se inscreve na medida em que a matéria é retirada: a profundidade do solo é escavada ou uma parede rochosa atravessada. No alto relevo, a silhueta se compõe por acréscimo ou depósito de matéria: a superfície excede seu modo plano, a imagem transborda o solo, o corpo surge como uma erupção que ergue camada por camada.

Sejam inscritas em baixo ou em alto relevo, as *Silhuetas* se diferenciam entre si no acontecimento particular que se desenvolve em cada uma e na variação dos estados corporais de composição e deriva que as atravessam. Essa diferenciação ocorre sobretudo, no arranjo mais ou menos complexo de matérias, elementos e substâncias que derivam da terra ou que passam por ela: areia, lama, barro, pedras, água, folhas, madeira, pigmentos, tecido, sangue, pólvora, açúcar, flores, velas, fogo. Estes trânsitos e composições entre meios definem o comportamento de cada silhueta.

Cada meio é vibratório, isto é, um bloco de espaço tempo constituído pela repetição periódica do componente. Assim, o vivo tem um meio exterior que remete aos materiais, um meio interior que remete aos elementos componentes e substâncias compostas; um meio intermediário, que remete às membranas e limites; um meio anexado que remete às fontes de energia e às percepções-ações. [...] não é apenas o vivo que passa constantemente de um meio ao outro, são os meios que passam um no outro, essencialmente comunicantes. Os meios são abertos no caos, que os ameaça de esgotamento ou de intrusão. Mas o revide do caos é o ritmo. O que há em comum ao caos e o ritmo é o entre-dois, entre dois meios [...].⁵³

Quando uma silhueta é composta, ela entra simultaneamente em um processo de decomposição, na medida em que os meios a absorvem por todos os lados e ela, por sua vez, absorve continuamente os meios: o desenho é criado para a própria consumição. As

⁵³ DELEUZE;GUATTARI. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4, p. p. 117, 118.

silhuetas se movem “da terra ao território”, “do território à terra”, como corpos abertos às forças do caos. Os desenhos são deixados no espaço onde foram criados para que ali cumpram sua continuidade. Por meio da fotografia, estes vestígios vivos são deslocados do meio onde a ação se deu e passam a atuar também em nós, a conduzir nossos sentidos. Diante da imagem, nosso olhar fixo é ultrapassado por uma espécie de expansão que o transforma em atração física. Somos guiados pela força de um corpo em dissolução que não podemos conter.



FIGURA 8 – MENDIETA, Ana. *Uma Silueta em Fuego*, 1975. (Slide em cores, 35 mm)
Fonte: Ana Mendieta: *Earth Body, Sculpture and Performance 1972 – 1985*. Org., Olga Vizo, p. 168.

O acontecimento da morte se mostra ao pulso constante do nosso corpo, evidentemente efêmero e frágil. A visão do inevitável se faz ainda como algo vivo e belo. Somos tomados pelo desejo de restituir o que está em vias da desapareição, de reordenar as forças do caos. Tendemos à insistente tentativa de identificação do corpo que ali esteve, à recomposição da marca que se decompõe. No entanto, a única pista que se estabelece é a

sugestão da forma feminina, onde não há rosto, não há máscara ou identidade. Não há esperança. Esta incompletude é algo vivo e vertiginoso, por isto mesmo, fascinante.

Um corpo que se compõe em dissolução, tende a um vazio que não podemos preencher, impedir ou controlar. Passamos então ao nosso próprio vazio, extremamente povoado por identidades fixas. Somos amparados por nossas linhas duras: origens, descendências, categorias corporais e incorpóreas, gêneros, funções sociais. Por isto, não encontrar a origem e os limites, não poder definir de onde veio e para onde vai um corpo que vive, é algo tão inquietante.



FIGURA 9 – MENDIETA, Ana. *Siluetas de Cinzas*, 1975. (Slide em cores, 35 mm)
Fonte: Ana Mendieta: *Earth Body, Sculpture and Performance 1972 – 1985*. Org., Olga Vizo, p. 169.

Não nos tornamos testemunhas da ação, mas da nossa incapacidade diante de algo que se furta ao controle e à classificação. O trânsito destas sensações provoca uma abertura: é a força poética da imagem que nos perfura. No deslocar dos sentidos, podemos descansar do excesso de formas prontas e ordenadas que nos ocupa o corpo.

Assim como o desenho de corpo tende à paisagem, e a paisagem tende à solidão plena da terra, nós tendemos a um vazio de corpo, que diante da imagem, se desenha em nós.

LINHAS BIOGRÁFICAS DE CLARICE LISPECTOR

Clarice, a filha mais nova do casal Pedro e Marieta nasce ao dia 10 de dezembro de 1920, na pequena cidade Russa de nome Tchetchelnik. Seu nascimento se dá durante o processo de emigração dos Lispector, família de judeus ucranianos, rumo ao Brasil. No início de 1922, Pedro consegue a emissão do passaporte que os permite chegar em Alagoas no mês de março a bordo de um navio. Pedro trabalha como comerciante mas não encontra boas condições de trabalho. Decide em 1925 mudar-se com a família para Recife, em Pernambuco. Na época desta mudança, Marieta se torna parálitica, vítima de uma doença degenerativa, e morre em 1930, aos 41 anos. Em 1931, Pedro Lispector encaminha ao governo o pedido de naturalização de Clarice para que ela possa ser matriculada no curso ginásial. Em 1935 ele e as três filhas mudam-se para a cidade do Rio de Janeiro.

Em 1939, Clarice inicia o curso superior na Faculdade Nacional de Direito. Trabalha como secretária em um escritório de advocacia, além de traduzir textos científicos e dar aulas de português. Em 1940 morre seu pai, aos 55 anos. Neste mesmo ano Clarice publica seus primeiros contos em jornais e revistas literárias; passa a trabalhar como jornalista na Agência Nacional. Em 1941 torna-se redatora do jornal *A Noite*. Em 1943 obtém a naturalização brasileira. Em 1944 casa-se com seu colega de faculdade Maury Gurgel Valente. Publica *Perto do Coração Selvagem* com tiragem de mil exemplares. A elaboração deste primeiro livro se deu por anotações dispersas realizadas no período de oito meses. Esta escrita fragmentar se define como um método de compor que se mantém presente ao longo de toda sua produção: “[...] eu sempre começo tudo como se fosse pelo

meio. Deus me livre de começar a escrever um livro da primeira linha. Eu vou juntando notas. E depois vejo que umas têm conexão com as outras, e aí descubro que o livro já está pelo meio”⁵⁴.

Em 1944 o casal Gurgel Valente passa a viver em Belém do Pará, onde o marido vai exercer a função de cônsul. Ao final deste ano é designado para trabalhar em Nápoles. No início de 1945 o casal parte para a Itália. Neste mesmo ano é publicado no Brasil o segundo romance de Clarice Lispector, denominado *O Lustre*. Em 1946 o marido é novamente transferido para Berna, na Suíça. Nasce o primeiro filho do casal, Pedro, em 10 de setembro de 1948. No ano seguinte a família retorna ao Brasil. Instalam-se no Rio de Janeiro. É publicado o terceiro romance de Clarice, *A Cidade Sitiada*. Em 1950 retornam à Europa, desta vez para viver em Londres. Passam novamente pelo Brasil para preparar uma nova mudança. Em 1952, Maury é transferido para os Estados Unidos. Ao dia 10 de setembro de 1953 nasce Paulo, o seu segundo filho do casal. A família Gurgel Valente vive em Washington até 1959, quando o casal se separa e Clarice Lispector retorna ao Rio de Janeiro com os filhos.

A escritora assume novamente a função de jornalista, assina com o pseudônimo de *Helen Palmer* uma coluna feminina no *Correio da Manhã*. Em 1960 publica contos na revista *Senhor*. No ano seguinte são lançados dois livros: *A maçã no escuro* e a reunião de contos *Laços de família*, volume pelo qual recebe o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro. A partir da publicação de *A paixão segundo G.H.*, em 1964, “sua obra passa a ser examinada com maior atenção pela crítica sensível às questões da filosofia”.⁵⁵

⁵⁴ LISPECTOR. *A descoberta do Mundo*, p. 433.

⁵⁵ GOTLIB. *In: Memória Seletiva: A descoberta do Mundo. Cadernos de Literatura Brasileira*, números 17 e 18 – Clarice Lispector, p. 29.

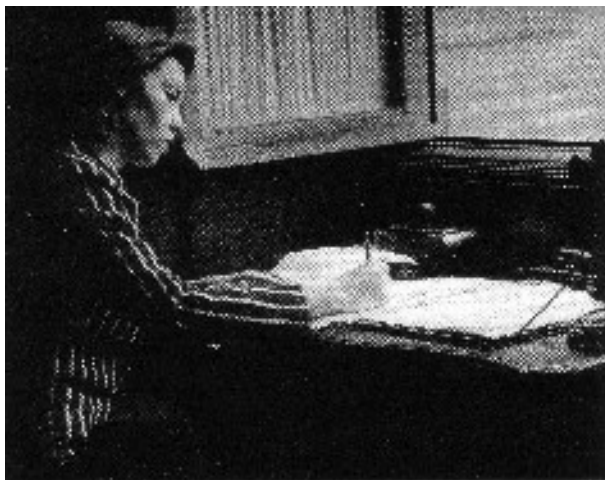


FIGURA 10 – Clarice Lispector.
Fonte: Cadernos de Literatura Brasileira, *Clarice Lispector* número 17 e 18. p. 69.

Em setembro de 1966 Clarice Lispector sofre graves queimaduras em todo corpo após adormecer com um cigarro aceso que incendeia seu apartamento. Passa três dias no hospital entre a vida e a morte, sua mão direita perde parte dos movimentos. Em 1967 passa a escrever semanalmente para o *Jornal do Brasil*. Publica *A mulher que matou os peixes*. Em 1973 publica *Água Viva* inclassificável como romance, é lançada como ficção. Deixa de escrever no jornal do Brasil no ano de 1974, quando traduz livros para o português sob a encomenda de algumas editoras. Em 1975 é convidada a participar de um congresso de bruxaria na Colômbia. Em 1976, recebe da Fundação Cultural do Distrito Federal, um prêmio pelo conjunto de sua obra. Em 1977 é publicada a novela *A hora da estrela*. Dia 17 de setembro Clarice Lispector é internada. Descobre-se que ela está com câncer no útero em estágio avançado e que só lhe restam poucos meses de vida. Morre na cidade do Rio de Janeiro, ao dia 9 de dezembro de 1977, um dia antes de completar 57 anos.

**E SE ELA ERA APENAS A VIDA
QUE CORRIA EM SEU CORPO SEM CESSAR?**⁵⁶

Clarice Lispector registra com suas iniciais, *C.L.*, o texto de abertura no livro *A Paixão Segundo G.H.* e o dedica “a possíveis leitores”:

Este livro é como um livro qualquer.
Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas
por pessoas de alma já formada.
Aqueles que sabem que a aproximação,
do que quer que seja, se faz gradualmente
e penosamente – atravessando inclusive
o oposto daquilo que se vai aproximar.
Aqueles pessoas que, só elas,
entenderão bem devagar que este livro
nada tira de ninguém.
A mim, por exemplo, o personagem G.H.
foi dando pouco a pouco uma alegria difícil;
mas chama-se alegria.⁵⁷

Esse texto é como uma etiqueta presa à valise que eu levo em minhas mãos. *A Paixão Segundo G.H.* é o livro que seguro, com fascinação, há alguns anos. “Este livro é como um livro qualquer”. Depois de ler e reler, é como se fosse o meu livro. Eu já estava habituada à condição de “possível leitora”; já não mais me surpreendiam algumas passagens e acreditava, inclusive, poder dizer: eu conheço *A Paixão Segundo G.H.*, como poderia dizer da cidade de Roma: conheço Roma, pois por lá estive, e foram minhas as suas ruas: passei pelas ruínas, comprei castanha torrada em braseiro da velha banguela, ganhei um casaco cinza de veludo e flores, me perdi duas vezes até reencontrar as árvores tortas, e então o prédio coberto por plantas, que ressequidas subiam as paredes, e depois dos arcos, o

⁵⁶ LISPECTOR. *Perto do coração selvagem*, p. 76.

⁵⁷ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 7

Rio Tibre... Foi esperando reconhecer o mesmo percurso habitual que, ao ler novamente o livro *A Paixão Segundo G.H.*, aconteceu-me algo – foi como uma primeira vez:

Quando deixei de enxergar as bordas das páginas, percebi que algo de novo acontecia, as letras do texto vibravam e se mantinham alinhadas por uma estranha tensão, espécie de aderência que parecia vinda do meu olhar – enquanto eu lia, meus olhos se escreviam sobre as palavras – era como se a leitura que eu empreendia acontecesse à minha revelia, como se fosse possível que a leitura se apaixonasse. Por um movimento compulsório, eu lia e participava do ritual: G.H. se consumia – “assim como para se ter o incenso, o único meio é o de queimar o incenso⁵⁸” – eu compreendia a sua solenidade diante do ritual – o caminho era ela; fazia-se lentamente e sem medo da dor, pois sabia “que viver era sempre uma questão de vida e de morte, daí a solenidade (...) que somos a vida que está em nós, e que nós nos servimos. O único destino com o que nascemos é o ritual.⁵⁹”

Certa vez, no curso de algumas horas, de um dia como outro qualquer, G.H. esteve diante do ordinário da vida: objetos, seres, coisas, elementos e fatos de seu habitual ambiente doméstico. Ela acordou no dia seguinte de uma noite de festa, era cedo quando entrou no quarto dos fundos de sua própria casa, lá onde dormia sua ex-empregada. G.H. ia limpar o quarto, mas o quarto estava completamente limpo, havia um estranho desenho na parede: três grandes silhuetas, toscamente traçadas com carvão. Uma mulher, um homem e um cachorro. G.H. deteve-se diante desta imagem. Havia também, dentro daquele quarto, uma maleta com as iniciais de seu nome, algumas pilhas ordenadas de caixas e um armário fechado. Ao abrir a porta do armário, viu que estava vazio, havia apenas uma barata. Apenas. Ela, então, fechou a porta sobre a barata. A barata foi esmagada. G.H. se viu diante

⁵⁸ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 115

⁵⁹ *Ibidem*, p. 116

da massa branca que saia do corpo da barata – tudo isto seria simplesmente isto e nada mais se o ritual de iniciação de G.H. não começasse justamente aí.

“A excepcional densidade de tal momento inaugural se prova pelo fato de que, desse ponto, decorrem todas as formulações de que se ocupará⁶⁰” a personagem em todo seu percurso. Seu corpo é possuído por esta experiência fundadora, que o leva a ultrapassar seu próprio limite, sua medida segura, sua organização estável, sua visão regular. “É quando o corpo é mais corpo do que nunca. [...] nesses transes, nesses entusiasmos – no sentido etimológico – nesses delírios, a carne é aguçada ao máximo, ela conhece uma exacerbação absoluta, o sistema nervoso está no apogeu de suas possibilidades.⁶¹”

A possível trajetória da personagem se inicia por um desafio de linguagem: mesmo sem saber *o que* dizer e *como* dizer, G.H. sabe *que algo deve ser dito*. A súbita compreensão diante da massa branca da barata se revela como uma visão impronunciável. Em seu corpo, habita *algo* ainda incompreensível, um delírio que começa a ser formulado, pouco a pouco, tateado, cercado, contornado, traçado, definido; o texto flui, nauseante e imprevisível; e a narrativa começa assim:

— — — — — estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer com o que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isto prefiro chamar de desorganização pois não quero me confirmar no que vivi [...] – se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele.⁶² [...] Mas como faço agora? Devo ficar com a visão toda, mesmo que isso signifique ter uma verdade incompreensível? Ou dou uma forma

⁶⁰ ONFRAY. *A arte de ter prazer: por um materialismo hedonista*, p.42.

⁶¹ No capítulo *Método*, em *A Arte de Ter prazer*, p.60. Onfray denomina *hápax existencial*, a experiência da iluminação, fundadora de uma nova maneira de ver e compreender o mundo.

⁶² LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 711.

ao nada, e este será o meu modo de integrar em mim a minha própria desintegração?⁶³

Clarice Lispector, quando se dirige aos “possíveis leitores” para dizer “que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar”, já anuncia uma tensão que irá desdobrar-se ao longo de todo o texto. Uma mulher dentro de um pequeno quarto é somente o pretexto. Seu deslocamento provável é insignificante e nada desenha de extraordinário, mas além do diâmetro de um ambiente que pode ser atravessado em segundos por poucos passos, o que acontece? o que pode ser criado? qual é o trajeto possível? Ou ainda, o que pode este possível trajeto⁶⁴?

“— — — — — — — estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender.”: *A Paixão Segundo G.H.* inicia-se por esta reticência, que continua ao final da última página: “A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. — — — — —”.

O texto já começa pelo meio. A reticência supõe um vazio de linguagem, uma abertura ao percurso da personagem, como se ela começasse por um movimento anterior, vindo de um possível lugar fora do livro, tateando para dentro dele, à procura cega de algo que quer entender. Em sua última frase, após todo o percurso, G.H. se reconcilia com o silêncio nela mesma: o vazio do não entendimento daquilo que procuram formar as suas próprias palavras; e sua frase termina reticente, a caminho da vida. Assim, o texto começa reticente e termina reticente. Segue aberto pelo meio – o meio da escritura – que extrapola a convenção do que seria “um livro qualquer”, pois, o que se estabelecem como a entrada e a

⁶³ *Ibidem*, p. 714.

⁶⁴ Em ressonância com a inquietante pergunta de Espinosa – o que pode um corpo? , retomada por Deleuze em *Espinosa. Filosofia Prática*, p.24: “trata-se de mostrar que um corpo ultrapassa o conhecimento que dele tempos [...]” (em *Espinosa. Filosofia Prática*, p. 24)

saída, como começo e fim habituais, tornam-se espaços vazios, que funcionam como “meios de transporte⁶⁵” entre linguagem e vida.

Quando o texto começa, a personagem é *aquela mulher* que teve o corpo tomado por uma visão. Dentro de um pequeno quarto, este acontecimento a transforma em *uma* mulher, e no limite da impessoalidade, “a mulher de todas as mulheres⁶⁶”, que já não cabe em quarto algum. Em constante mutabilidade, absorve sua visão das coisas, tudo junto dela se aglutina, torna-se “inchado de si mesmo”. G.H. é como “a enorme flor se abrindo”, como uma potência que a tudo dilata, “que faz do mínimo trajeto ou mesmo de uma imobilidade no mesmo lugar, uma viagem⁶⁷”, faz do tempo regular, dos fatos e ambientes comuns, acontecimentos imprevistos.

Todo o texto é a travessia da personagem, interrompida a todo tempo por uma inversão (recorrente no texto de Clarice Lispector), na qual travessia se torna personagem. Este tipo de deslocamento flexiona os sentidos, cria um “mapa, [que] exprime a identidade entre o percurso e o percorrido. Confunde-se com seu objeto quando o próprio objeto é movimento⁶⁸” G.H. começa o percurso disposta a seguir seu caminho, e assume um compromisso de lealdade com a própria perdição, pois já entra sabendo que passar através dos portões que “se abrem continuamente”, seria entrar em si mesma com sua humanidade pelo avesso e atravessar sua própria condição humana:

eu sabia que entrar não é pecado, mas é arriscado como morrer. Assim como se morre sem se saber para onde, e esta é a maior coragem de um corpo. Entrar só era pecado, porque era a danação de minha vida, para a qual eu depois não pudesse talvez mais regredir. Eu talvez já soubesse que

⁶⁵ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 114.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 174.

⁶⁷ DELEUZE. *Crítica e Clínica*, p. 77.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 73.

a partir dos portões, não haveria mais diferença entre mim e a barata. Nem aos meus próprios olhos nem aos olhos do que é Deus.⁶⁹

Assim, a linearidade dos fatos que uniram a mulher ao quarto e à barata, é desfeita. A seqüência lógica perde sua proporção. Quando um fato torna-se um “acontecimento”, multiplicam-se as linhas do tempo de cada instante, que se torna simultaneamente ele mesmo – este tempo paradoxal que se desenha na personagem *G.H.*, bem como em todo o texto de *A Paixão Segundo G.H.*, evoca o que Gilles Deleuze define para a personagem *Alice* (em *Do outro lado do espelho*⁷⁰), como um “puro devir, com sua capacidade de furtar-se ao presente, [que] é a identidade infinita [...] dos dois sentidos ao mesmo tempo, do futuro e do passado, da véspera e do amanhã, do mais e do menos, do demasiado e do insuficiente, do passivo e do ativo, da causa e do efeito⁷¹”

Quando *G.H.* encontra a barata em seu caminho, os limites entre elas são invertidos e se transformam em intercessões. O encontro entre as duas é a perda de uma na outra. Ambas entram no mundo de uma visão primária, onde os seres “existem os outros como modo de se verem”. O acontecimento deste encontro se abre em visibilidades que tornam o tempo uma atualidade sem intervalos, que não pára de ser a cada instante a hora exata de viver, como “um ininterrupto e lento rangido de portas que se abrem continuamente de par em par. Dois portões que se abriam e nunca tinham parado de se abrir.⁷²”

Todas as inversões, tais como aparecem na identidade infinita, têm uma mesma consequência: a contestação da identidade pessoal [...] a perda do nome próprio. Pois o nome próprio ou singular é garantido pela permanência de um saber. Este saber é encarnado em nomes gerais, que designam paradas e repousos, substantivos e adjetivos, com os quais o [nome] próprio conserva uma relação constante. Assim, o eu pessoal tem

⁶⁹ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 81.

⁷⁰ Personagem e livro de Lewis Carroll, abordados como “uma categoria de coisas muito especiais” por Gilles Deleuze, no capítulo *Primeira série de Paradoxos: Do Puro Devir* em “A lógica do sentido”.

⁷¹ DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 2.

⁷² LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.* p. 79.

necessidade de Deus e do mundo geral. Mas quando os substantivos e adjetivos começam a se fundir, quando os nomes de parada e repouso são arrastados pelos verbos de puro devir e deslizam na linguagem dos acontecimentos, toda identidade se perde para o eu, o mundo e Deus. [...] Como se os acontecimentos desfrutassem de uma irrealidade que se comunica ao saber e às pessoas através da linguagem. Pois a incerteza pessoal não é uma dúvida exterior ao que se passa, mas uma estrutura objetiva do próprio acontecimento, na medida em que sempre vai nos dois sentidos ao mesmo tempo e que esquarteja o sujeito segundo esta dupla direção. O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas.⁷³

Em *A Paixão Segundo G.H.*, as variações do percurso da personagem se alternam por diferentes modos de ver, e “há vários modos que significam ver. Um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também.”⁷⁴ Uma mulher e uma barata frente a frente: esta é uma situação habitualmente intolerável para uma mulher, e dela decorre o evidente risco de morte para a barata. Mas G.H., tomada por um modo de ver que ultrapassa o bom senso comum, quando mata enfim a barata, realiza não aquilo que se espera de uma mulher, mas o que não se espera. Mata a barata por um ato de comunhão e sacrifício, como se por este ritual, matasse a si mesma; desfaz-se de sua “profunda recusa a baratas” pois na travessia dos portões infinitos, “recusa de baratas” são apenas palavras, que não conseguem traduzir o que pode acontecer quando se embaralham as identidades fixas entre uma mulher e uma barata.

“Toda a parte mais intangível de minha alma e que não me pertence – é aquela que toca a minha fronteira com o que já não é eu, e à qual me dou. Toda a minha ânsia tem sido esta proximidade inultrapassável excessivamente próxima. Sou mais aquilo que em mim não é.” Esta afirmação (p.123) é um exemplo entre tantos outros que revela o recorrente modo paradoxal da personagem em seu movimento de “aproximação”, que faz o texto

⁷³ DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 3.

⁷⁴ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.* p. 76.

avançar por suas linhas de recuo – são linhas sumidouras – como o que acontece ao fluxo de um rio, que tem seu curso linear interrompido quando some por entre pedras, se aprofunda, mistura-se à terra, dissolve-se nela, muda sua consistência aquosa, perde sua velocidade, forma um composto com outros elementos, e mais adiante, em outro lugar, onde não se espera, o fluxo ressurge, e desta maneira o rio segue (sempre o mesmo rio, e sempre um outro rio) transformado a todo tempo pela variação contínua de seu curso.

A trajetória da personagem acontece por um movimento duplo, de avanço e de recuo. Avançar não é simplesmente seguir em frente para encontrar o destino final, e nem o recuar é buscar uma origem, pois sabemos que neste percurso, “o único destino” para o qual se nasce, “é o ritual”. Avanço e recuo são movimentos que tencionam e dilatam o percurso, e levam o texto a deslocar-se lentamente, pois a “aproximação” é algo que se faz “pouco a pouco” – como avisa Clarice Lispector aos “possíveis leitores”. No recuo, G.H. se aprofunda em sua própria dissolução, se desfaz de tudo o que nela havia de organizado: desmonta sua imagem pessoal, deixa de ser o seu modo de vida – é como se este movimento de desorganização gerasse um curto circuito em sua personalidade programada. Despersonalizada, G.H. cria recuos impessoais, encontra identidades com reinos extintos, com formas de vida ancestrais, percorre desertos e paisagens neutras, inexpressivas. O avanço, ao contrário, é o fluxo que quer remontar a enorme visão diante da barata, é o empenho em formar uma imagem que compreenda um acontecimento incompreensível, – é uma busca por um entendimento exato: “minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade antes da minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade, fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa.”⁷⁵

⁷⁵ *Ibidem*, p.175.

G.H. quer criar o que lhe aconteceu, por isto avança e recua. Estes movimentos se apresentam ora simultâneos, ora sucessivos; de toda maneira, ao longo do texto um se mistura e interrompe o fluxo do outro: por vezes, as respostas antecedem as perguntas e as perguntas duvidam das respostas.

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável, viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com grande esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nesta linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem. Até criar a verdade do que me aconteceu. Ah, será mais um grafismo que uma escrita, pois tenho mais uma reprodução do que uma expressão. Cada vez preciso menos me exprimir. [...] ficarei perdida entre a mudez dos sinais? Ficarei, pois sei como sou: nunca soube ver sem logo precisar mais do que ver. Sei que me horrorizarei como uma pessoa que fosse cega e enfim abrisse os olhos e enxergasse – mas enxergasse o quê? [...] Estou adiando. Sei que tudo o que estou falando é só para adiar – adiar o momento em que terei que começar a dizer, sabendo que nada mais me resta a dizer. Estou adiando o meu silêncio. A vida toda adiei o silêncio? Mas agora, por desprezo pela palavra, talvez eu possa enfim começar a falar.⁷⁶

G.H. se consome. Por uma espécie de pensamento autofágico, incorpora tudo o que encontra em seu caminho, devora o próprio *eu* pessoal e se recompõe como uma “identidade infinita⁷⁷”, na medida em que tudo a ela se une. Este percurso de dissolução e união entre o eu e o outro, se apresenta na estrutura do romance, pelo encadeamento da última frase de um capítulo que é repetida como a primeira do capítulo seguinte. A sequência é, no entanto, quebrada pelas reticências do início e do final do livro, que rompem os limites daquilo que se espera de um livro como outro qualquer. As reticências reforçam ainda, a continuidade do texto, pois funcionam como dobras dissolvidas no

⁷⁶ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 23.

⁷⁷ DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 2.

silêncio que não se pronuncia – – – – – e convidam ao recomeço contínuo da leitura.

A dissolução de limites que permeia todo o texto inclui a posição do próprio leitor – que enquanto segura (com uma de suas mãos) o livro que lê, é levado a misturar-se à trama do texto (com sua outra mão), na medida em que G.H. o inventa, como companhia estável para o seu caminho de perdição – “dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria.” (p.17) O leitor é conduzido como uma personagem sem rosto – “enquanto escrever e falar, vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão. [...] logo que puder dispensá-la irei sozinha.” (p.18) G.H. usa a “mão solta” como suporte para a sua própria dissolução, conta com ela como um limite auxiliar. “Por enquanto eu te prendo, e tua vida desconhecida e quente está sendo a minha única íntima organização, eu que sem a tua mão me sentiria agora solta no tamanho enorme que descobri. [...] Desamparada, eu te entrego tudo – para que faça disso uma coisa alegre. Por te falar eu te assustarei e te perderei? Mas se eu não falar eu me perderei e por me perder eu te perderia.” (p.19)

“Dá-me tua mão” (p.98) – esta frase se repete ao longo do texto sempre que G.H. anuncia que acaba de compreender algo. A mão que se imagina estendida a cada chamado, funciona como a parte da engrenagem que garante a união dos pedaços de compreensão. Desta maneira, cada nova compreensão que se cria, se adere às demais, relaciona-se a todo o entendimento anterior. Mas em G.H., acabar de compreender algo, é um processo que tende a não acabar: uma súbita compreensão não se encaixa como a peça que faltava para completar o quebra-cabeça, pois todas as frações de entendimento se somam às demais tanto como continuidade, quanto como contradição, tanto pelo movimento de avanço, como no de recuo. Assim, *o compreender algo* não termina no instante do entendimento, não é uma conclusão ou uma resposta, nada que conduza ao triunfo de um final. Compreender

algo é o modo de G.H. traçar pouco a pouco um caminho, a força que move toda a trajetória é o esforço desta aproximação.

Quando por vezes, um pedaço do texto se estabelece como um pensamento sóbrio, que acena claramente a um certo sentido, G.H. solta a mão que a acompanha, se desfaz do pedaço de entendimento. Mergulhada no abismo de si mesma, assume sua própria incompreensão e pede novamente – “Dá-me a tua mão, porque não sei mais do que estou falando.” (p.97). Na tentativa de parar um pensamento desgovernado, que não consegue conter, por um impulso de sobrevivência, arrasta junto o leitor que a acompanha para traçar o começo de uma nova compreensão:

Sei que é ruim segurar minha mão. É ruim ficar sem ar nessa mina desabada para onde eu te trouxe sem piedade por ti, mas por piedade de mim. [...] Eu te salvarei deste terror, onde por enquanto eu te preciso. Que piedade agora por ti, a quem me agarrei. Deste-me inocentemente a mão, e porque eu a segurava é que tive a coragem de me afundar. Mas não procures entender-me, faz-me apenas companhia. Sei que tua mão me largaria, se soubesse. Como te compensar? Pelo menos também usa-me, usa-me pelo menos como túnel escuro – e quando atravessares minha escuridão te encontrarás do outro lado contigo.⁷⁸

O processo de iniciação é uma iluminação de tal modo excessiva, que no limite, é também um modo cego de enxergar: “toda compreensão súbita é finalmente uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio⁷⁹” G.H. é um “túnel escuro”, como um labirinto de perdição, por seus movimentos que tomam rumos lentos e inconstantes. Quando a inconstância é retomada e desdobrada pouco a pouco, esta variação começa a fazer sentido. Mas o sentido da trajetória, ou o que se quer exatamente dela, parece ser um segredo escondido ainda fora da linguagem: é esta a busca de G.H., a busca do silêncio exato através da própria palavra repetida até a exaustão. Assim, seu trabalho é

⁷⁸ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, pp. 98, 99.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 16.

dar forma ao informe, apreender o inapreensível, cavar buracos de luz no “túnel escuro” de sua própria travessia, revelar imagens sobre as paredes moles do labirinto. Estas composições ampliam o campo de relações possíveis entre personagem e percurso.

G.H. se perde diante da barata esmagada – esta composição inicial se repete exaustivamente, e cada repetição é justificada na aproximação gradual desta mistura: “Não compreendo o que vi, e nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista⁸⁰” – na barata exposta com sua matéria viva de inseto, G.H. vê um abismo vertiginoso – “É o acúmulo dos séculos. É um silêncio de barata que olha. O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro (p.66)”. G.H. é tomada pelo ímpeto de unir-se a esta visão total. Por um instante de transtorno e delírio, entrega-se ao que reconhece, aproxima-se do proibido, põe a boca no “imundo”, – come a massa branca da barata – e por este movimento de comunhão profana com a vida, experimenta a morte de sua organização humana:

Fico tão assustada quando penso que durante horas perdi minha formação humana. Não sei se terei outra para substituir a perdida.(...) Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma nada me existe. E – e se a realidade é mesmo que nada existiu?! Quem sabe nada me aconteceu? (...) quem sabe o que me aconteceu foi uma grande e infinita dissolução? E que a minha luta contra a desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada.⁸¹

Ao saber-se barata, G.H. se transforma exatamente no que sempre foi, mas sem os acréscimos: as categorias sociais são desfeitas, ela não é mais a artista, a amante, a dona de casa; sua personalidade construída, a moral, o bom gosto, o bom senso, é pouco a pouco

⁸⁰ *Ibidem*, p. 15.

⁸¹ *Ibidem*, p. 14.

consumida no fogo do ritual. Depois de *ser barata*, restaram-lhe de seu nome apenas as iniciais – “Esse ela, G.H. no couro da valise, era eu; sou eu – ainda?”⁸² Tornar-se impessoal – é este o seu grande sacrifício, “a desorganização profunda”, se isentar de seu *eu* como quem tirasse uma roupa que já não cabe mais:

a despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de tudo o que se pode perder e ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si, como um esforço tão atento que não se sente dor, tirar de si como quem livra da própria pele, as características. Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. Assim, houve o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar a mulher de todas as mulheres.⁸³

A visão organizada de G.H. enxergava as coisas pré-digeridas, formuladas em pedaços assimiláveis por ela mesma, pessoa socialmente aceita, bem sucedida, pois tinha consciência de suas escolhas, de seus limites; até que um dia, seu organizado reino da vida foi arrastado, e a visão do “dilacerante reino da vida”⁸⁴ incorporada. Uma visão total fez de G.H. um fluxo de vida crua, pois a mesma força contida em toda a matéria deste mundo, foi por ela consumida no ritual – ela tornou-se uma potência de desorganização. A “desorganização profunda” como um processo de morte que atravessa a vida organizada para restaurar a sua potência. Nesta experiência limite, vida e morte atuam ao mesmo tempo como forças criadoras, que não se encerram uma na outra, mas se regeneram e ecoam movimentos de dissolução, transformação, desintegração, recomposição:

Vi, sim. Vi, e me assustei com a verdade bruta de um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo que, para admitir que eu estou tão viva quanto ele – e minha descoberta é que estou tão viva quanto ele – terei que alçar minha consciência de vida exterior a um

⁸² *Ibidem*, p. 32.

⁸³ *Ibidem*, p. 174.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 72.

ponto de crime contra a minha vida pessoal. Para a minha anterior moralidade profunda – minha moralidade era o desejo de entender, como eu não entendia, eu arrumava as coisas, foi só ontem e agora que descobri que sempre fora profundamente moral: eu só admitia a finalidade – para a minha profunda moralidade anterior, eu ter descoberto que estou tão cruamente viva quanto essa crua luz que ontem apreendi, para aquela minha moralidade, a glória dura de estar viva é o horror. Eu antes vivia de um mundo humanizado, mas o puramente vivo derrubou a moralidade que eu tinha? É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno 23.

G.H. descobre a vida crua que está, como potência, presente em tudo o que existe. É a força que há em um movimento parado, cuja dinâmica é um repouso sempre à espreita. O silêncio da vida crua, é o silêncio estrondoso, dos milhões de grãos de areia e terra que se movem incessantemente sob nossos pés humanos, partículas materiais que levam consigo a possibilidade sempre presente de desorganização, de uma quebra que desate em um enorme buraco – a revelia das calçadas, viadutos, edifícios, vias de mão dupla, e camadas de asfalto feitas para garantir caminhos seguros – a vida crua é como um enorme buraco que se rompe, e sua força de ruptura é uma potência que nos arrasta pelos pés, cruamente desorganizados, e nos unem aos grãos de areia e terra, porque tudo o que vive é parte de um movimento que não se esgota. O empenho humano em conter a desorganização ameaçadora, é o medo do enorme buraco. Organizamos a morte como um fim intolerável, ordenamos que ela seja apenas um limite da vida. No senso comum, não consideramos a desorganização da vida como algo desejável, ou mesmo a experiência de morte, como possível restauração e regeneração de um mesmo fluxo vital. Como deuses de nós mesmos, criamos os próprios limites que podemos ultrapassar com segurança, inventamos o jogo e as regras que fraudamos. Percursos que asseguram o direito de ir e vir, mas autorizam

apenas os lugares comuns, os tijolos empilhados, territórios e palavras de ordem, as regras que restringem, permitem, proíbem, encerram e doutrina toda e qualquer desorganização. O mundo organizado funciona como se a potência de desorganização não existisse,

ninguém conta com ela. Tudo a suprime: os discursos dos políticos, os anúncios dos comerciantes, a moral pública, os costumes, a alegria a baixo preço, e a saúde ao alcance de todos, que nos oferecem os hospitais, as farmácias, os campos de esporte. Mas a morte, como uma grande boca vazia que nada sacia, habita tudo que empreendemos.⁸⁵

O ritual de morte da personagem G.H. é regido pelo sacrifício, procedimento que regenera as forças da vida. Este princípio relaciona-se com os rituais dos antigos astecas, que compreendiam a vida como prolongamento da morte, como uma potência impessoal que não lhes pertencia. Não o sacrifício compreendido como uma vida que se perde, pois a vida não pertence ao ser vivente, assim como a morte também não é sua. O sacrifício supõe a entrega a este “ciclo infinito”⁸⁶ de forças impessoais, que celebram as relações entre o corpo e a matéria que compõe o mundo, como a festa de um reencontro. Este modo de viver ecoa ainda hoje na celebração do Dia de Finados no México – a famosa festa da morte, que remonta a concepção existencial dos antigos astecas: “somos um povo ritual” afirma Octavio Paz em *o Labirinto da Solidão* (p.45), “e esta tendência beneficia tanto a nossa imaginação quanto a nossa sensibilidade, sempre afinadas e despertas”. Na festa, o ritual coletivo aguça os corpos, coloca seus sentidos em movimento.

A sociedade comunga consigo mesma [...] A estrutura social se desfaz e criam-se novas formas de relação, regras inesperadas, hierarquias caprichosas. Na desordem geral, cada um se abandona e atravessa situações e lugares que habitualmente lhe são vedados. Todos fazem parte da festa [...] todos se dissolvem.⁸⁷

⁸⁵ PAZ. *O Labirinto da Solidão*, p. 54.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 52.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 50.

A própria festa é em si um sacrifício. É o ritual do gasto: do desperdício das posses acumuladas, da orgia do consumo, da dissolução das máscaras sociais. “Com o esbanjamento, pretende-se atrair, por contágio, a verdadeira abundância.” É este o princípio ritualístico da morte como renascimento, como restauração das forças vitais.

A experiência de morte no percurso da paixão, traz de volta o corpo transformado de G.H., “um nascimento de caminho”, que carrega em si a marca fértil do ritual, como uma “alegria” incorporada, inscrita sobre a pele que rompe a superfície e se aprofunda; a “alegria difícil”, do “ferimento traçado vivo, como a marca da cicatriz de todas as feridas⁸⁸”; um desenho de linhas densas, obscuras e luminosas, que se encontram e se perdem, se desfazem, recuam e reaparecem. No corpo de G.H., estas linhas se desorganizam e se unem umas nas outras. Formam uma composição, um traçado heterogêneo de forças distintas, que ora se consomem no esforço por desfazer suas predeterminações e ora lutam por restabelecer seu vigor de coisa viva, sabendo que o restauro desta força é novamente sua própria perdição. Este é um desenho que a linguagem torna possível por um acontecimento dentro da própria linguagem. A personagem, como em um banquete nauseante, devora a si própria, revira, desdobra, transforma a matéria das palavras e serve-se delas. E ao final de todo o processo, que é produzido e visceralmente expelido, é novamente linguagem:

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais na medida que não consigo designar. A realidade é a matéria prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar, e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me pode ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção é que obtenho o que ela não conseguiu. É inútil procurar

⁸⁸ DELEUZE. *Lógica do Sentido*, p. 87.

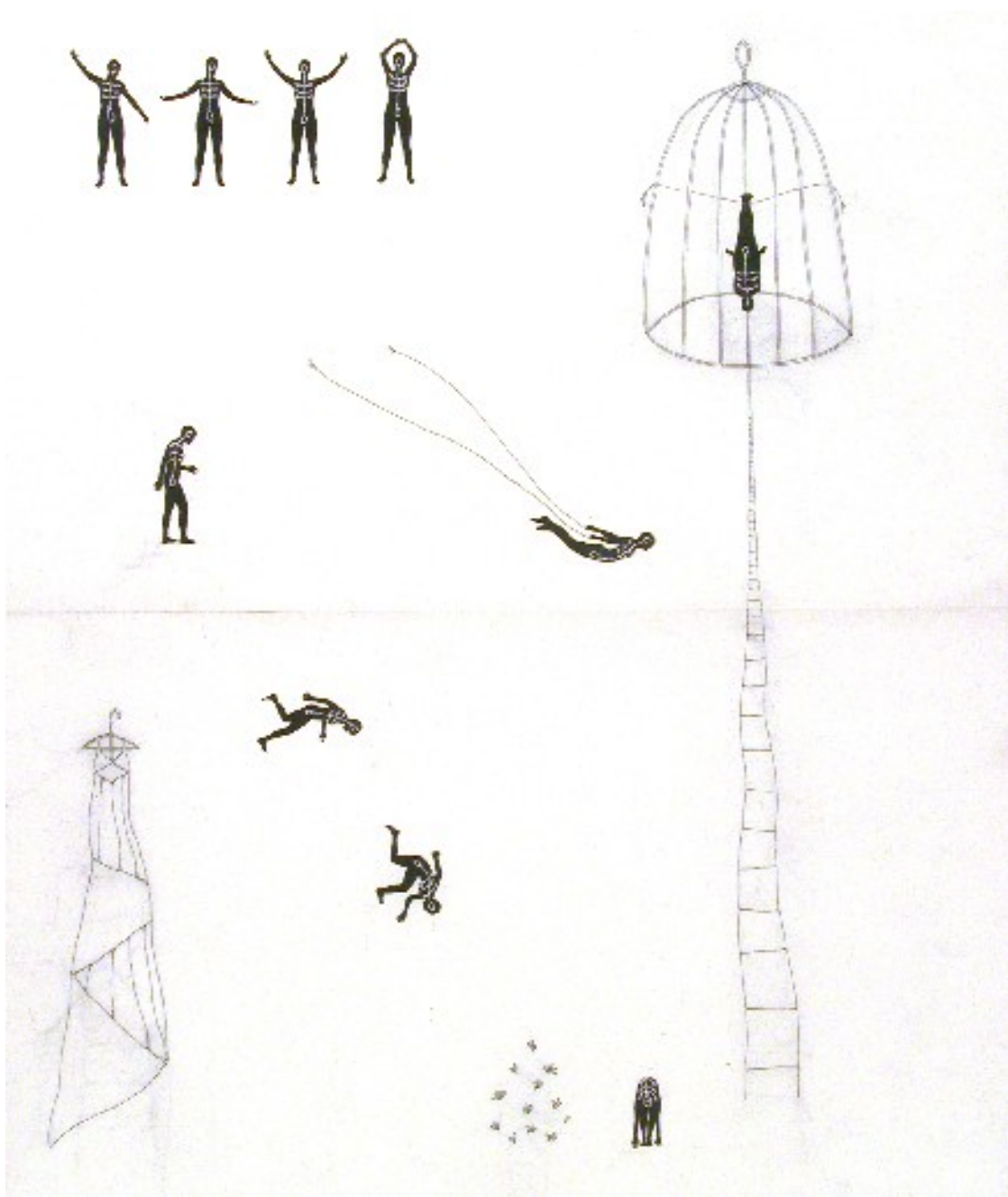
encurtar o caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despersonal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crúcis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. A insistência é nosso esforço, a desistência é o prêmio.¹⁷⁶

Clarice Lispector, em *A paixão segundo G. H.*, cria um corpo particularmente intenso. Feita a partir de um único acontecimento, a narrativa é uma linha que foge por movimentos simultâneos, seu deslocamento é paradoxal: ao mesmo tempo ela segue e retorna, avança e recua, se perde e se encontra, desiste e insiste. É uma linha dobrada nela mesma e desdobrada em outras várias. A narrativa é radical, não se reduz ao enredo, ao fato ou à personalidade de G.H., ao contrário, suprime estas representações e perpassa a mulher, a barata, todo um caldo de cultura, as iniciais escritas em uma maleta, e volta sempre ao corpo como matéria viva.

A presença que o texto faz surgir, é a experiência vertiginosa da matéria em transformação. A aproximação do vital, do neutro e do impessoal, conduz ao estado de forte intensidade poética. A paixão da personagem é a aproximação incessante de si mesma, que se deixa levar pelo percurso com avidez e atenção, pelo desejo de remontar passo a passo o que viveu (para se salvar do que viveu?, para nos entregar o que viveu?). “Sem medo da dor”, G.H. assiste ao ritual da própria consumição. Ao longo de seu percurso rompem-se as noções convencionais de olhar o mundo – e diante das coisas, vê um mundo todo vivo, que enfim revela sua identidade imediata e contínua: “Quando se realiza o viver, pergunta-se: mas era só isto? E a resposta é: não é só isto, é exatamente isto”.⁸⁹

⁸⁹ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 173.

CAPÍTULO 4



DESENHO 1 – *Primeiro Voo*. Serigrafia e Bordado sobre papel de poliéster. 126 x 150 cm. 2004.

DESENHO CORPO PORQUE VIVO: À BEIRA DO MOVIMENTO

Desenho desde que me lembro. Lembrança que atravessa o contorno dos anos e embaralha minha visão. Já não desenho o que olho. Fecho os olhos para ver o desenho das coisas: o desenho fica escondido atrás das coisas. E não adianta virar pra ver o desenho, o atrás das coisas não é igual às coisas: ele é segredo. Não tem frente nem verso, sua superfície e aparência são feitos de uma mesma substância migratória em metamorfose contínua. Eu não posso contar como vejo o atrás das coisas, pois ele é mais rápido do que as palavras. Tenho que ser rápida com o desenho, com as palavras não: é só repetir que elas ficam, elas voltam. Para que o desenho se mantenha e não desapareça de mim, ele exige a invenção de uma forma de permanência. Senão, corre atrás das coisas e desaparece.

Há um método que permite a aproximação entre o desenho e as coisas, sem que seja preciso observar, manipular ou mesmo exprimir imediatamente uma imagem. É necessário antes, perceber o movimento, a duração, intuir a presença, tomar para si a possibilidade de penetrar aquilo que se deseja ver. Sentir por fim, uma tensão percorrer todos os sentidos hesitantes – acordar os nervos, aprofundar a superfície da pele, sentir a temperatura elevar-se, o fluxo sanguíneo, ouvir o próprio pulsar em um compasso que não cessa de seguir o eco de um pulsar outro, até que o som se torne uno – então acontece (como um olho solto por toda extensão do meu corpo), vejo o desenho atrás das coisas. Ele se deixa levar por um instante... tenho em minhas mãos, algo vivo, feito de matéria trêmula; seguro entre meus dedos expectantes, ele varia, ele me olha. Ele e meus olhos, um olhar que me cega: desenho não tem cara, seu rosto é um corpo movente, corpo de qualquer coisa. Apresenta-se aberto,

amorfo e luminoso. Parece não ter fim. Ele se despe, e me despe; dispara, continua e me atravessa), até que se fecha novamente sobre si mesmo.

Preso entre a verdade e a dúvida desse acontecimento, sigo o traço como uma linha guia. Confio, deixo-me levar por ele, como por um amigo que me conduz, de olhos vendados. Desenho, para que aquele momento se satisfaça e o desenho permaneça. Assim como permanece latente sob a minha pele, a consciente sensação do desenho, que acaba de atravessar o meu corpo.

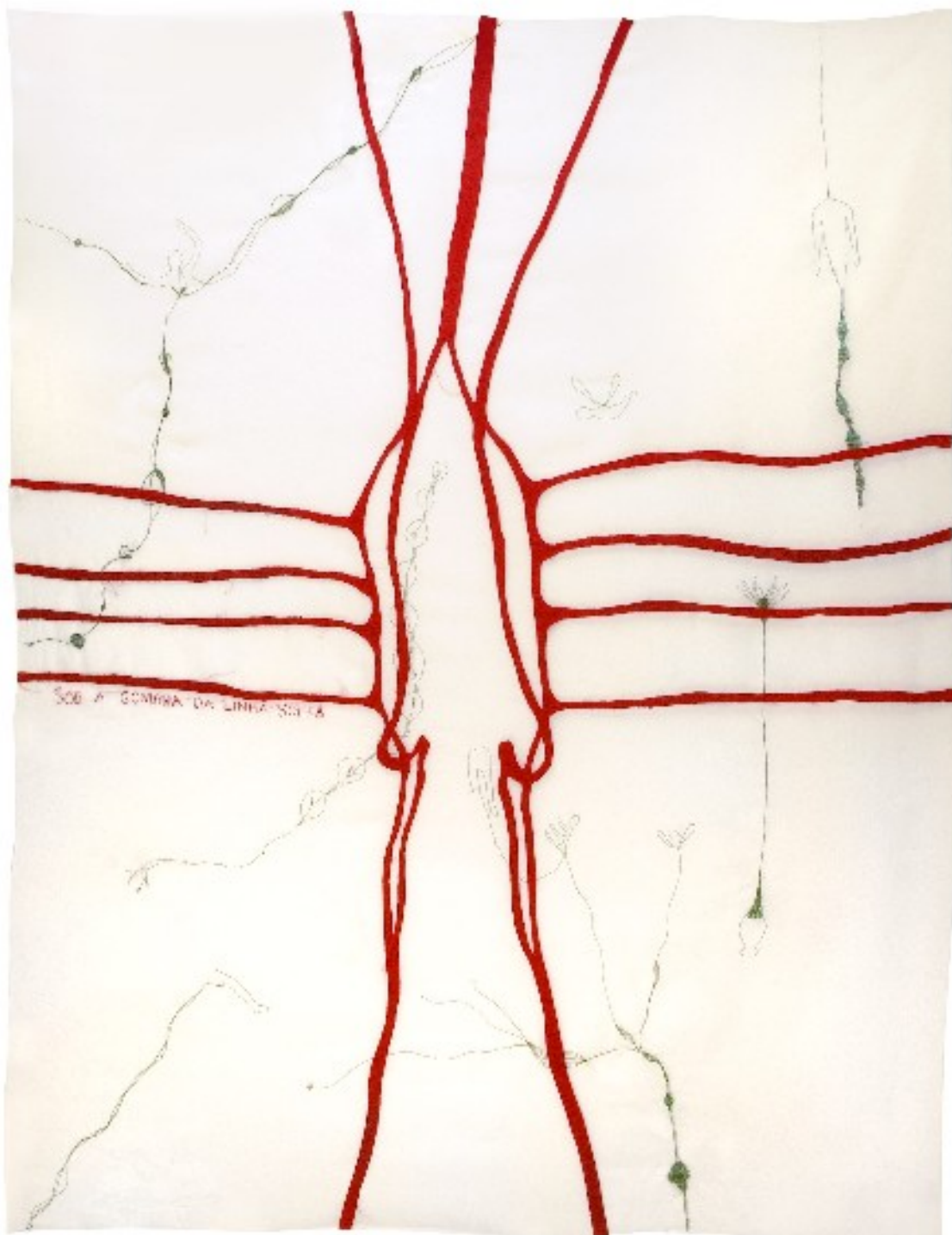
Um tecido translúcido, tiras retalhadas de flanela vermelha, tesoura, agulhas sem ponta, três meadas – linhas vermelhas e verdes: um bordado que começa. Deixo a linha repousar, traçar uma figura, divagar, esperar seu momento, então decidir, repetir, desfazer, refazer. É o tempo que deve ser dado ao desenho, para que ele aconteça. Os movimentos que o determinam são imprevisíveis, surgem como uma surpresa que se esconde, e precede a linha oscilante, ainda por fazer. Então ela se faz, ramifica-se, e em cada extremo surge uma nova ponta, que se desdobra em um broto. O desenho brota. Minhas mãos em transe são longos fios verdes que se costuram. Percebo que nada mais me guia. Não posso continuar. A pausa se impõe, o silêncio pede seu espaço; abre-se um vazio que não quer ser ocupado. Desvio meus olhos. Escuto.

Sob a sombra da linha solta, escrevo através do tecido. A agulha atravessa a superfície e deixa à mostra o avesso do seu trabalho: linhas, nós, pontos duplos. Continuo perdida, à espera de que algo seja dito e interrompa o tempo suspenso. Procuro um instante para marcar o recomeço. Que alguma palavra impressa me salte aos olhos, ou um pretexto provoque a aproximação de outro desenho. Escolho um encanto qualquer, um objeto de beleza, um nome, algo do mundo que me chame à atenção. Muitas coisas me chamam. O som das palavras belas, que alinhavadas formam frases.

Para cada desenho há sempre uma palavra que vibra junto: como se o desenho pensasse a palavra, ou a palavra quisesse ser desenho. Palavras habitadas que dançam numa escrita sem juízo. Anotação sobre a superfície – delicadeza trêmula do bordado que atravessa aos poucos, e incorpora as linhas da meada desfeita à trama do tecido – a frágil sobreposição de linhas emaranhadas.

O desenho desapropria minha experiência, meu conhecimento: é um processo que me ultrapassa como uma espécie anônima de descompasso: *algo* é muito rápido, enquanto *algo* é também extremamente lento. Este movimento nauseante desafia minha capacidade de argumentação: obriga-me a escrever. Refiro-me a todo o percurso fugidio de aproximações contínuas, que meu corpo experimenta para chegar ao desenho. Um desenho que não é meu. É o desenho das coisas. E o movimento, é meu? Encontrar o escondido atrás das coisas soa como uma espécie de privilégio, pois há todo este percurso repleto de desafios e tensões que devo assumir. E afirmo poder tocar o instante em movimento; coincidir com ele. Mas como? Quem toca o que? Não é possível reter. Posso apenas me deixar conduzir pela tentativa errante de descrever o que já foi puro fluxo, fulgurante, impalpável e que não mais existe, pois se tornou. O que é que se torna? Desenho não tem cara, não tem nome: quando vai me atravessar, ele já se imprimiu. Ele se faz: sua força, de processo à coisa feita, me neutraliza.

Agora, minha mão já não segue o traço. Nada mais posso dizer. Há tão somente o desenho traçado sobre o tecido. A matéria trabalhada, bordada, corporificada. Presente e sem mistério. Frágil e susceptível à linha sobre o material inscrito; à permanência das tramas mal feitas, dos nós. Olho à minha volta: os objetos parados e mudos, a dureza das coisas, a superfície de pele macia dos seres que vivem, os sentidos que pulsam nas palavras caladas. Tudo permanece contido, à beira do movimento.



DESENHO 2 – *Sob a Sombra da Linha Solta*. Bordado sobre tecido. 150 X 200 cm. 2006.



DESENHO 3 – *Vestido de Noiva*. (Frente) Bordado sobre tecido e escultura em madeira. De 2004 a 2006.



DESENHO 4 – *Vestido de Noiva*. (Costas) Bordado sobre tecido e escultura em madeira. De 2004 a 2006.



DESENHO 5 – *Vestido de Noiva*. (Detalhe).

Onde está o contorno que me prende a mim?

Perdi meus limites não sei quando.

Mas há a lembrança de um quase toque.

Um sopro na nuca.

O ar preso.

Meu ventre suspenso.

Arrepio de vertigem que sobe à cabeça.

Mas onde está o contorno que leva os membros?

Deve ser esta a verdade escondida.

Eu vejo latejante como adivinhação:

Era quase tudo feito.

Branco vívido.

Pronto.

O movimento pesado dos nervos.

Isto eu me lembro.

É lembrança fresca de cheiro e cor.

Mas o que me prende?

Invenção sem certeza.

Dez pares de sapatos.

Todos velhos.

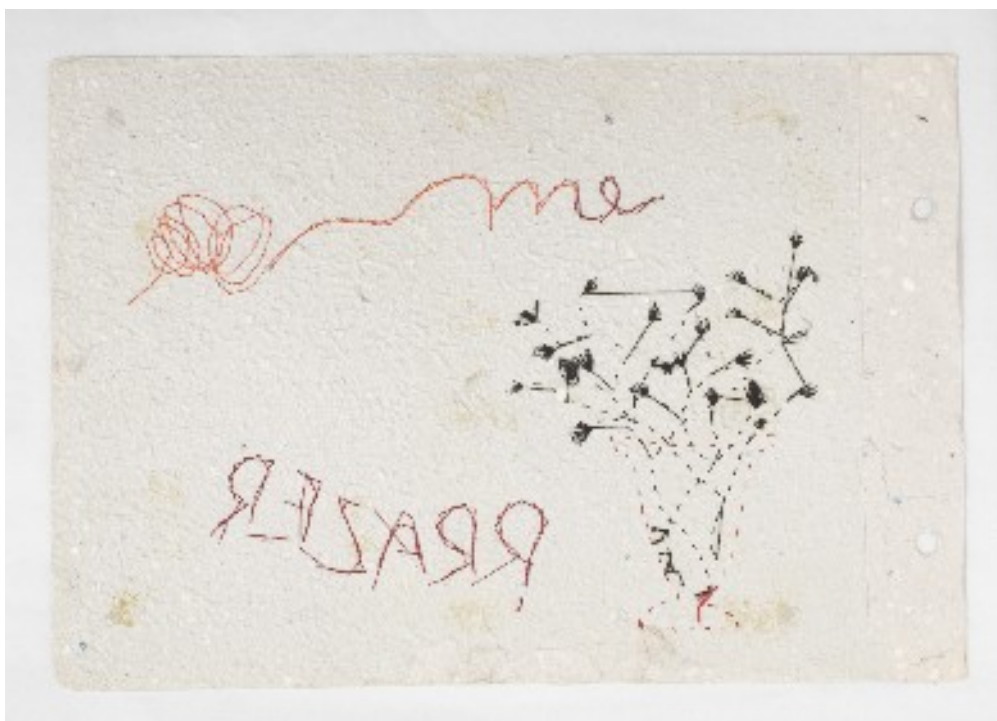
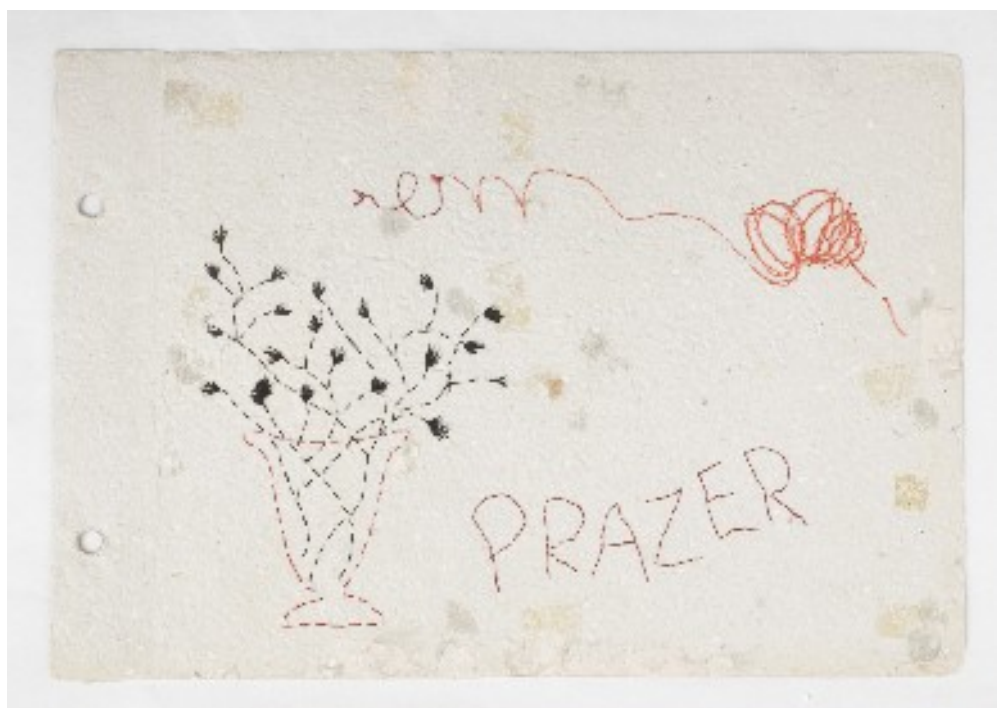
O conforto de ser eu que em mim vario.

Não há costume.

Estou despida.

Só um contorno me cobre.

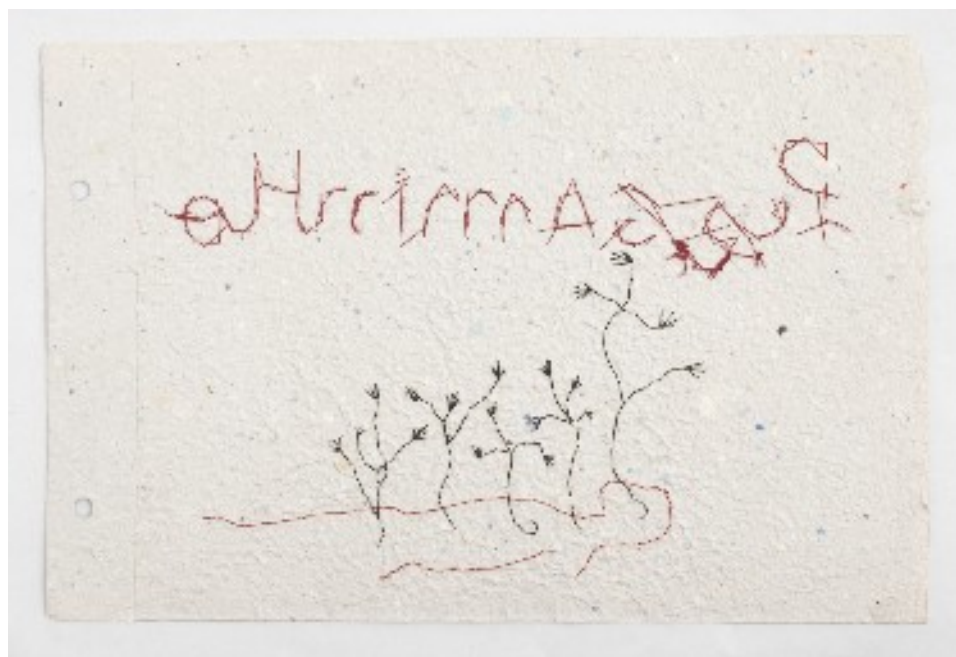
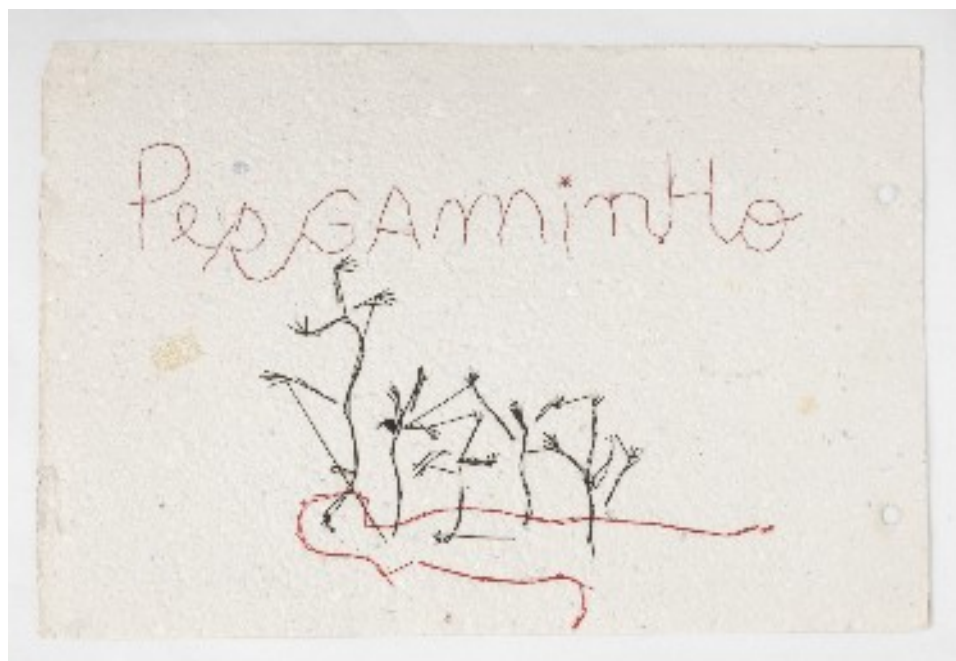
E dele me faço passageira.



DESENHOS 6 e 7 – *Prazer*. (frente e verso) Bordado sobre papel artesanal. 30 x 21 cm. 2004.



DESENHOS 8 e 9 – *Vento*. (frente e verso) Bordado sobre papel artesanal. 30 x 21 cm. 2004.



DESENHOS 10 e 11 – *Pergaminho*. (frente e verso) Bordado sobre papel artesanal. 30 x 21 cm. 2004.

CONVERSA JUNTO

> Onde está você já que vamos conversar? Não posso falar com você na sua ausência.

< *Eu estou aqui, te fazendo presente. E não sou de opinião, então não me faça perguntas.*

> Também não sou de perguntas, o que quero é compor, amplificar, intensificar. Falo em conversa: você seleciona o que eu projeto... Não é assim que acontece?

< *É, pode ser. E não há lado de fora e lado de dentro. Não existe antes e não existe depois, a minha entrada é a sua saída: somos o mesmo buraco. Não há como escapar.*

> Então somos um, esbarrando a cada instante. Alargam-se as bordas, bordas feitas de matéria viva que fabricam seus sentidos através de sentidos fabricados. Essa correspondência vê o que olha.

< *E, sobretudo, só posso comparar o que sinto com o que sinto.*

> Rendo-me então, e você me domina.

< *Sim, eu te desejo. Eu te desejo com apetite de mim. É assim que a superfície é penetrada, escavada, rasgada, inscrita, marcada, impressa. Superfície de superfície: extensiva, desdobrada, a florada.*

> Se você me permite afirmar: é assim que se cria um corpo.

< *Não, não permito, não há receita. Corpo é lugar feito de espaços, limites e ecos. Alucinações e desvios. As direções são movediças e os limites transitórios. É melhor não nos atarmos a definições.*

> Então dê algum nome a este corpo, por amor, delírio ou alucinação. Sem isso não há conversa...

< *Está bem, mas o que digo não é nada. Ainda sim, o digo: corpo é uma caixinha grávida, feita do imprevisível. Mas não há classificação fixa para o que ultrapassa os sentidos. O absurdo...*

> Dar nome faz existir: somos palavra habitada. Dar nome ao absurdo é possível. Dar nome ao absurdo é habitar o possível. É a força de ultrapassar a pele, de torcer os gestos, de vazar os olhos...

< *Por exemplo: Ver com os olhos. O ridículo e o absurdo de ver com os olhos pode ser olhar com os cotovelos, ou rir com a testa, beijar com o pescoço, lambe com as mãos, cheirar com o umbigo. É o que acontece às coisas: o ridículo confunde e o absurdo faz variar, desproporciona.*

> É assim que os olhos vazados se abrem em novos olhos: olhos de não ver. Faz surgir do impensado a alegre incompreensão de quem não procura compreender.

< *E é então que a anestesia de um corpo morto se torna hiperestesia. Faz sentir o corpo todo como sola dos pés, como o único piso possível. Um possível diante de tudo o que pode ser. Sentir o corpo todo é vertigem de formigueiro que domina e amedronta o controle dos passos.*

> E se do medo o medo escorrer e não for seguir os passos ensaiados?

< *Quero que o medo escorra, quero que ele me ultrapasse. Então vou me fazer daquilo que for o meu máximo. Estou me aproximando...*

> Sinto bordoadas. São bordoadas que penetram e reviram com vontade de dentro.

< *São bordoadas de vontade. Sem segredo: são aquilo que são, sem saber porque. Como o sangue que corre por dentro, grosso e sem medo de onde vai dar.*

> Sigo um rompante, a ponto de ceder à primeira resposta que alcanço. Diga por mim, o que quer?

< *Quero o vestido de colocar por cima, sem ajuste: de uma só vez. Sem roupa de baixo e com o primeiro calçado aos pés: o chão.*

> Não é pressa?

< *Não, é vontade.*

> Que bom, então não é de correr, é de tocar.

< *Tenho urgência de encontro, quero tocar no que me toca. Jorro suave, constante, ininterrupto.*

> Encontro é neblina que envolve, que atravessa paisagem em movimento. É uma mão, a sua mão, que imediatamente antes me escapa, dentro de um instante adiantado. É o imediato dilatado, tempo do tempo desobediente. Cabelo saindo da cabeça sem parar.

< *E tudo funcionando. Uma maravilha de organização delirante ao sol do meio dia.*

> Corpo é nuvem de fazer chuva, uma fábrica de sentidos para fazer sentir.

< *O corpo é desvio. O desvio que clandestina as coisas... Não me lembrar. Lembrar de não me lembrar. Fazer ficar intuitivo olhar através da parede opaca e grossa.*

> Não é segredo eu sei.



DESENHO 12 – *Meu reino é deste mundo*. Aquarela e bordado sobre papel. 18 X 13 cm. 2005



DESENHO 13 – *Como se não fosse*. Aquarela e bordado sobre papel. 18 X 13 cm. 2005



DESENHO 14 – *É segredo*. Aquarela e bordado sobre papel. 18 X 13 cm. 2005

APRENDIZAGEM

Não se pode pensar impunemente.

Clarice Lispector.

“O trabalho (de pesquisa) deve ser assumido no desejo” – afirma Roland Barthes.

“Se essa assunção não se dá, o trabalho é moroso, funcional e alienado, movido apenas pela necessidade de prestar um exame, de obter um diploma, de garantir uma promoção na carreira.⁹⁰” As academias de ensino exigem que a pesquisa produza resultados que correspondam a certos padrões de forma e conteúdo. É necessário também que ela traga algo de novo, ainda que sejam novas compilações a serem utilizadas em futuros estudos acerca do mesmo assunto.

O desejo na pesquisa é uma disposição a ser assumida ultrapassando a demanda institucional, mesmo que se realize dentro de uma instituição de ensino e atenda às normas estabelecidas. A força do desejo opera muitas vezes de um modo imperceptível, como linha clandestina. Trata-se da linha de fuga da qual nos fala Deleuze, uma força abstrata que não se percebe, mas que, no entanto, afeta, potencializa e modifica todo um percurso predeterminado. Altera a metodologia, desfaz os cronogramas, desvia os objetivos e leva o pensamento a lugares imprevistos. O desejo encontra sua dimensão no corpo de quem pesquisa, uma vez que este assume a criação de novos sentidos, direções, experiências, olhares e leituras, que irão constituir por fim, o tecido de uma escritura: um novo objeto no mundo a ser compartilhado, “um trabalho para os outros, uma produção social.”⁹¹

⁹⁰ BARTHES. *O rumor da língua*, p. 99.

⁹¹ *Ibidem*, p. 106.

Desenho Corpo Porque Vivo é uma pesquisa em arte que se assume como um percurso do desejo. Não fosse por esta forte presença, a escolha dos objetos e a abordagem desenvolvida na dissertação jamais seriam as mesmas. O texto de Clarice Lispector, as imagens de Ana Mendieta e os conceitos de Gilles Deleuze me provocaram desde a primeira vista ou leitura, uma urgência em produzir, em dizer, em criar algo a respeito. Aproximei-me destes três pensamentos de mundo porque havia neles algo de luminoso que me assombrava: eu os absorvia imediatamente, mas por uma sensação não elaborada, por uma visão perplexa, por um entendimento confuso que muitas vezes me fugia à fala. Um delírio recorrente me invadia: eu era eles também, mesmo que racionalmente não os fosse. Resolvi insistir nesta coincidência impossível e assumir o paradoxo do fascínio.

O movimento da pesquisa começou quando compreendi que a intuição ingênua que me fixava inicialmente à Ana Mendieta, Clarice Lispector e Gilles Deleuze, era justamente a razão da minha mudez. Percebi que eu seria incapaz de me aproximar como uma voz autorizada a escrever sobre eles, simplesmente porque supunha compreendê-los. Não poderia converter os três pensamentos criadores que tanto me fascinavam, em objetos dóceis, parados, dados à pontaria certa – já que não havia alvo a ser atingido ou significado oculto a ser revelado, menos ainda, uma pontaria especializada em acertar.

Determinei como objetivo da pesquisa traçar um desenho diante das composições estéticas escolhidas: o texto de Clarice Lispector e as imagens de Ana Mendieta. Para manter uma espécie de fidelidade às forças poéticas em questão, dirigi meu interesse aos seus códigos próprios, às suas matérias trabalhadas, às suas relações internas. Deixei que as linhas de composição apontassem os caminhos a serem seguidos.

Esta pesquisa evocou Deleuze desde a abordagem inicial: a busca por um desenho expandido, que se desenvolveu a partir da idéia de que qualquer corpo vivo é um composto

de linhas que se desenham. Para esta proposta tomei emprestada da filosofia deleuziana a conceituação de que tudo pode ser pensado em termos de linhas. Deleuze muitas vezes em dupla com Guattari, analisa produções das artes por uma abordagem cartográfica, aquela que consiste em pensar as relações entre as linhas de determinada composição: os encontros que criam, as velocidades, os limites e limiares que elas comportam, as visões que elas conduzem – são todos caminhos que as linhas nos abrem na medida em que desenham um mapa, um percurso do pensamento.

As ferramentas conceituais de Deleuze foram de grande importância para que eu pudesse me dedicar ao movimento errante das linhas, no texto de Clarice Lispector e nas imagens de Ana Mendieta. Contaminada tanto pela deriva contínua destas composições estéticas quanto pela análise em termos de linhas, fui levada a recusar o lugar comum: o conforto de um pensamento reflexivo que separa nitidamente sujeitos e objetos.

O desejo condutor desta pesquisa exigiu uma experimentação de novos modos de pensar o mundo: esta abertura de caminhos se fez por intermédio de imagens, palavras e conceitos, que se tornaram presentes como lugares de passagem, ao mesmo tempo em que eu me tornei diante deles não mais que uma voz, um olhar e um pensamento, dispersos na dimensão desta escritura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. Trad. J. Guinsburg, Silvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1985.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. SP: Martins Fontes, 2004.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BLOCKER, Jane. *Where is Ana Mendieta? : Identity, performativity and exile*. United States: Duke University Press, Durham and London, 1999.

BORGES, Jorge Luiz. *Esse Ofício do Verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BURROWES, Patrícia. *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

CASTAÑEDA, Carlos. *A erva do diabo: os ensinamentos de Don Juan*. Trad. Luiza Machado da Costa. Rio de Janeiro: Record, Edição 16.

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução: Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melin e Lúcia Melin. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. Trad: Daniel Lins e Fabien Pasccal Lins.

São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 2004.

_____. *A imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paul: Brasiliense, 2005.

_____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 2004.

_____. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. O que é a Filosofia? Trad: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: 34, 2004.

_____; _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Aurélio Gelrra Neto e Celina Pinto Costa. São Paulo: Ed 34, 2004.

_____; _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed 34, 1995.

_____; _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed 34, 2004.

_____; _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed 34, 2005.

_____; _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa, vol. 5. São Paulo: Ed 34, 2005.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Clair. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad: Paulo Neves. Ed: 34. 1998.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Trad: Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio D' Água.

GOTLIB, Nádia. *Clarice – uma vida que se conta*. SP: Ática, 1995.

_____. *Memória Seletiva: A descoberta do mundo*. In: Cadernos de Literatura Brasileira, vol 17 e 18. Instituto Moreira Sales, 2004.

GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Anna Blume, 2005.

KRAISER, Marcelo. *Textos dobrados, imagens impuras*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras – Estudos Literários – Faculdade de Letras, UFMG. Belo Horizonte, 2002.

LAGNADO, Lisete. *São tantas as verdades: Leonilson*. São Paulo: DBA Artes Gráficas e Companhia Melhoramentos, 1995.

LORD, James. *Um retrato de Giacometti*. SP: Iluminuras, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *O Lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud – o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MASSUMI, Brian. *Parables for the Virtual: movement, affect, sensation*. Durhan, NV: Duke University Press, 2002.

_____. *A shock to thought: expression after Deleuze and Guattari*. London: Routledge, 2002.

MESQUITA, Ivo. *Leonilson: Use, é lindo, eu garanto*. São Paulo: Projeto Leonilson e Cosac & Naify, 1997.

MENDIETA, Ana. *Ana Mendieta*. Catálogo da Exposição no Centro Galego de Arte Contemporânea. Org. Centro Galego de Arte Contemporânea. Ensaaios: Donald Kuspit, Raquelín Mendieta, Charles Merewether, Gloria Moure, Mary Sabbatino. Santiago de Compostela: Ediciones Polígrafa, 1996.

_____. In: VISO, Olga. *Ana Mendieta: earth body*. Sculpture and Performance, 1972 – 1985. Org. Olga Viso. Alemanha: Publicado por Hirshhorn Museum and Sculpture Garden and Hatje Cantz, Dr. Cantz'sche Drukerei, Ostfildern – Ruit, 2004

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível – a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, , 2002.

ONFRAY, Michel. *A escultura de si: a moral estética*. Trad: Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. *A Política do Rebelde: tratado de resistência e insubmissão*. Trad. Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. *A arte de ter prazer: por um materialismo hedonista*. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PAZ, Octavio. *O Labirinto da Solidão e post scriptum*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*.

São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e morte do porta-estandarte Cristóvam Rilke*. Trad. Paulo Rónai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo 2005.

ROULET, Laura. *In: Ana Mendieta: earth body. Sculpture and Performance, 1972 – 1985*.

Org. Olga Viso. Germany: Dr. Cantz'sche Drukerei, Ostfildern – Ruit, 2004.

TIBURI, Marcia; KEIL, Ivete. *Diálogos sobre o corpo*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

ZOURABICHIVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.