

FIGURAS DO FEMININO: HILDA HILST E KIKI SMITH

Profa. Dra. Ana Chiara (UERJ)¹

RESUMO: *As noções sobre representações do corpo obedecem às configurações construídas num fluxo temporal, cultural e imagético que podem ser remetidas ao domínio da historiografia tanto quanto da estética. Este trabalho pensa o modo como duas artistas: Hilda Hilst (1922-1995), escritora e poeta brasileira, e Kiki Smith (1954-), nascida em Nuremberg, moradora dos Estados Unidos, artista plástica, buscam dar forma ao “impossível real” dos corpos femininos por meio de estratégias discursivas e/ou formais que expressam, representam, a “natureza carnal” do corpo feminino, sua fisiologia, excreções, fluidos, vulnerabilidade e força; mas ultrapassam o domínio da representação do real – do realismo em arte –, para criarem um corpo reinventado. Despreza-se, por conseguinte, a idéia inicial de representação realista do corpo em favor da hipótese de um deslocamento radical da linguagem em que a possibilidade negada de início (a impossibilidade de representar o real do corpo) transforma-se em busca de linguagem, em que os sentidos estabilizados são transgredidos, violentados; e dissolvidos os limites binários dentro/fora, interior/exterior. Os conceitos de formless (Georges Bataille) e de método de dramatização (Gilles Deleuze) poderão ser usados como instrumental teórico para a discussão acerca destas condições de linguagem com que trabalham. Os trabalhos a serem analisados serão Fluxo-Floema (1970) de Hilda Hilst e algumas instalações reunidas na exposição Kiki Smith: A gathering, 1980-2005, catálogo da exposição no Walker Art Center.*

PALAVRAS-CHAVE: *Língua-corpo-formless (informe)-método de dramatização*

Piercings na língua: Hilda Hilst e Kiki Smith

*Ela enveredou.
Exasperou.
Ficou uma
porca
com uma
Rosa
cor-de-Rosa
na boca (Eduardo Sinkevisque. Comentário I).*

Espasmos da língua... a língua como piercing. Hilda e Kiki são artistas de piercings implantados na língua da arte que produzem². Artistas de uma língua outra. O metal na língua – com que operam – cria outra boca, outra mão. Produz gosma, outros sons; imagens atravessam de través a tradição. Outra língua... Criam em outra língua... Da língua, o céu do piercing. Trava, travo linguístico, travo artístico. Des-linguar. Des-prender. Des-enraizar. Plantar outros sons e imagens. No chão da língua, o piercing. Pasmam a linguagem, a matéria com que trabalham. Plasmam larvas, lavas vulcânicas, incandescências, indecências. Enfrentam o corpo, a matéria, em todas suas formas: pus, vômito, urina, sêmen, sangue, lágrimas, leite, cuspe, detritos...³ O idioma das duas artistas não é fácil. Desliza por quatro gêneros: o masculino, o feminino, o neutro e o

¹ Ana Chiara é docente adjunta de Literatura Brasileira, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ); endereço eletrônico: chiara@centroin.com.br.

² BATAILLE, Georges. *Visions of Excess*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. SMITH, Kiki. *Untitled (moth)*, 1993. In: *Kiki Smith: All Creatures Great and Small*. Carl Haenlein: Kestner Gesellschaft, 1998.

³ SMITH, Kiki. *Untitled*, 1987-1990. 12 silvered glass water bottles. 20 1/2X 1/2. In Diameter (52.1X 29.2cm) each. In: SMITH, Kiki. *A gathering*, 1980-2005. Org. Siri Engberg. Minneapolis: Walker Center Art, 2005.

coletivo. Colam a língua no chão da Língua e lavam as palavras, as imagens, as cristalizações do excesso dos sentidos depositados. Trabalham como se lambessem o chão de pregos, escarificam a Língua: letras mudas, duplos sentidos, formas inacabadas, decomposições...

Escovar as palavras na prancha da linguagem artística, fazer acrobacia das marcas, aceitar os tombos acrobáticos de uma língua que dispara numa fulguração sem nome próprio, sem marcas próprias, apropriações fulgurantes. Amor ao inacabado da arte, extraindo da linguagem artística sua potência máxima. Linguagem flexível e virgem de onde em galope disparam e mergulham de cabeça no excesso e no impossível.

A noção do crime as tange em direção à máquina da escrita e das artes plásticas e visuais, numa vertigem compulsiva... renúncia ao bem estar, ao sentido, à interpretação. Filiam-se a Sade e a Bataille. Sade pela noção de transgressão, estar no além da Língua, do possível da língua, e Bataille no dispêndio, o gasto sem retorno. Uma economia lingüística sem troca. Renúncia a trocas. Soberania da linguagem derrotando o pensamento. Nesse sentido, são artistas solares, luminosidades cegantes e fatais, são “impossibilidade de triunfar sobre o desejo que, se não é acomodado à razão, leva à morte...” (BATAILLE, 1985, p. 88).

Fazem “tudo por amor à língua”, anuncia Hilda em *Fluxo-floema*. Os sons limpam a garganta, arranham a garganta. As corporificações formais de Kiki são monstruosidades híbridas. Um amor impossível, uma impossibilidade criativa, uma busca sem trégua. Trabalham com a interlíngua, com a infralíngua... com o lixo. Entre os lugares da boca, duros, moles, molhados, alvéolos, dentes, língua, papilas, palato, move-se indecente a interlíngua. Move-se entre os lugares: Rio, Campinas, Casa do Sol, São Paulo, Nova York. Move-se semovente. A interlíngua do sim, a interlíngua do não. Move-se entre lugares impossíveis de descanso. Os lugares impossíveis do descaso. A interlíngua do interdito, do entredentes, do entreouvido, lido? Visto? Experimentado? Onde? Quando? Por quem? Move-se inquieta, busca afinidades ocultas, nexos perdidos... Sentidos incomuns... move-se sem sentido, move-se, sem parelha. Move-se. Movimento dos lábios, (peixe preso em aquário), palavras cacos, cacofonias, detritos confusos...

O piercing na língua inflama sem cicatrizar. A língua de *Fluxo-floema* balbucia filetes de sangue, fala como se fosse água parada sorvertendo-se redemoinho, boca banguela, comendo a si mesma. Balbucia em Hilda: “[...] um outro feito de mim, mas todo nu, despojado de tudo, nu no corpo, nu por dentro, ah, vai balbuciar, isso vai, não abro mão do balbucio, vai dizer blu, plinka, plinka, oheohahu, vai entrar dentro do rio e gritar OHEOHUOHAHU”. O painel de fetos de Kiki Smith, intitulado *All Souls*, de 1988, exhibe a condição humana entre o nascimento e a morte, o inacabado da vida com a morte já se fazendo. O anúncio de ambas.

Perante os olhares desviantes do escândalo ou aturdimento dos leitores ou do público demonstram como é impossível dissolver a dúvida desde o início até o momento em que depõem as mãos, enxugam o suor e se curvam diante do fracasso...

(Hilda é uma pergunta: quem fala por mim agora? Kiki pergunta: por quem se fala?)

Como aproximar essas duas artistas que usam materiais tão diversos? A não ser pelo modo com que a matéria fulgura nos trabalhos de ambas? São artistas da experiência, não se descolam do sentir, experimentar, vivenciar. A matéria corporal, biológica, corruptível constitui a entrega excruciante desse tipo de arte. O corpo humano em seus devires, em suas metamorfoses animais, bestiais, corpos em decomposição como o de Lázaro, em Hilda, corpos calcinados como os corvos de Kiki⁴, minam a percepção realista, forçam limites em busca da idéia de transformação, anseios por uma transcendência da própria condição, dispersão no todo, lugar oco, de um deus sem função, no caso de Hilda; transcendência em formas arcaicas, larvares, folclóricas, científicas, no caso de Kiki. Matéria dolorosa, matéria de dor e de superação da dor, fragilidade e força, der-

⁴ SMITH, Kiki. Crows (Six Crows) 1995. Silicon Bronze. In: SMITH, Kiki. *A gathering*, 1980-2005. Org. Siri Engberg. Minneapolis: Walker Center Art, 2005.

relação⁵ e riso libertador, potência e impotência da matéria. Em ambas, uma vocação para a concepção do cosmos num certo sentido religioso, místico, mítico mas aberto ao vazio da experiência do abandono dos deuses, artistas da profanação dos sentidos dogmáticos.

Mas, como definir a “poética dos materiais” nesses modos tão diversos de lidar com os materiais de que dispõem? O que pergunto? O que ponho em questão? Como converter a idéia de matéria em matéria? Como fazer para que a idéia de matéria se manifeste encarnada nos materiais artísticos? Se Hilda trabalha com a palavra, nela a palavra é distendida ao máximo, é feita carne, cola o significante, no significado, horizontaliza-se. Releio o início do texto “Floema”:

Koyo, emudeci. Vestíbulo do nada. Até onde está a lacuna. Vê apalpa. A fronte. Chega até o osso. Depois a matéria quente, o vivo. Pega os instrumentos, a faca e abre. Primeiro a primeira, incisão mais funda, depois a segunda, pensa: não me importo, estou cortando o que não conheço. Koyo, o que eu digo é preciso, não é, não anotes, tudo está para dizer, e se eu digo emudeci, nada do que eu digo estou dizendo (HILST, 2003, p. 225).

Logo se percebe a afinidade entre a atividade cirúrgica, da qual quero recuperar a etimologia da mão que faz uma intervenção, uma incisão, uma lesão, Precisão cirúrgica da escritora (que se desdobra em prosa, poesia e teatro) e a da artista plástica (que trabalha com os materiais mais diversos em pinturas, desenhos, fotos, instalações e objetos, materiais tais como o duro bronze, o amolecido papier-mâché, o frágil vidro, a porosa terracota, a docilidade da massa). Em ambas, Hilda e Kiki, a fragmentação, dispersão, comutação de formas, proliferação atordoam o leitor, o público, com a exposição irônica da matéria corruptível de que somos feitos e de que é feito o mundo que nos cerca. Essa instabilidade do mundo revela-se exposta pela força de uma arte que se apresenta como o efeito de uma operação violenta, técnica, precisa, coloca-nos em frente do que a ilusão realista nos priva, age contra o *habeas corpus* da percepção gasta diante da crueldade do real, desbloqueia os sentidos selvagens que subjazem ao efeito de um olhar despreocupado e obediente.

Enfrentam a matéria nos estados extáticos, incomuns, delirantes. Estados excessivos, nos quais o corpo humano regressa ao desordenado da fisicalidade, com liberação de energia sexual, carnal, bestial, são a liberação de energia e as perdas exigidas pela arte, segundo Georges Bataille. Arte da dissolução e desapareço ao eu, na contracorrente do narcisismo contemporâneo, mergulha no anonimato, na baixas conformações sem psicologia, sem caráter, criam embriões de personagens, fetos como curiosidades museológicas. A arte, como crime contra a natureza, como império do artifício, corrompe e ilumina os sentidos calcificados. Arte da truculência e destruição, da virgindade e da limpidez do ato. Jorro inestancável de palavras como lava vulcânica, uma arte em disparada, projétil disparado entre os dois olhos do público que sucumbe ao incômodo da crueldade deste amor à língua. Deste manejo da língua que desperta neles a consciência de sua própria crueldade, truculência, como um princípio de júbilo e submissão diante da soberania da arte.

O leitor de *Fluxo-floema*, livro publicado em 1970, deve percorrer os desmoronamentos de uma linguagem tortuosa, blasfema, de riso desafiador que, ao contrário das narrativas tradicionais, não cria, nem desenvolve peripécias, nem conflitos, nem contornos psicológicos para personagens. Também não ancora numa personagem monológica. Anatol Rosenfeld chama atenção para a estrutura tripartite dos textos de *Fluxo-floema*, em suas oscilações por zonas de luz e sombra, de simbólica solar/ lunar: “Em cada um dos textos há três ‘personagens’, melhor três máscaras que se destacam”⁶. A linguagem dramatiza-se, perpassa as vozes da narrativa, confunde e funde essas vozes. Não se trata, a meu ver, de um fluxo de consciência nos moldes joyceanos, nem de Virgínia Wo-

⁵ SMITH, Kiki. Tale, 1992. Beewax, microcrystalline wax, pigment, and papier-mâché. In: SMITH, Kiki. *A gathering*, 1980-2005. Org. Siri Engberg. Minneapolis: Walker Center Art, 2005.

⁶ ROSENFELD, Anatol. Disponível em: <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>.

olf, nos modelos das estratégias discursivas do alto modernismo do século XX, pois não se investiga uma possível interioridade desalinhada, nem tampouco concorre com o jogo surrealista da escrita automática. O controle que Hilda exerce sobre a linguagem vem talvez de sua vocação de dramaturga. Creio que esse trabalho de pode ser aproximado do que Gilles Deleuze⁷ chama de método da dramatização. Ou seja, Hilda Hilst não se interessa em contar uma história, em representar os conteúdos do mundo, nem das camadas da consciência ou do inconsciente. Hilda perquire, circunscreve (escreve em círculos), busca de modo dramático – pondo vozes em diálogo – a melhor maneira de dirigir uma pergunta à Língua, os modos de colocar as perguntas sobre a experiência, o vivido, a existência, sem deixar que as respostas se anteponham à visão do múltiplo, do fragmentário, do singular do tempo diferido. A instabilidade das vozes, a impossibilidade de dar contornos fechados às respostas, a precariedade das visões parciais compõem esse jogo reflexivo que se espraia horizontalmente, sucessivamente e sem segurança nenhuma sobre um vazio impossível de ser preenchido definitiva e totalmente:

Isso quer dizer que a minha pergunta no tempo é igual à mosca que tomba? E o de antes é nada? Perco meu faro, não sei mais do meu ninho, penso que devo lançar ao charco a bússola de sempre, às vezes aponta para o pé, digo sei é na unha de Haydun que construo meu passo, depois aponta para o alto, digo não sei, não posso ir até a frente, [...] ainda penso que um NADANADA de mim, um MUTUPOUCO te percorra, e entendas esse que se amolda dentro do meu corpo, este protonauta vivo, vermelho. E se esse escapa quando eu te abrir a frente? (HILST, 2003, p. 244).

A relação entre o método de dramatização e a *encarnação do corpo*, nos materiais usados pelas duas artistas, precisa ser melhor examinada. Em uma crônica de *Cacos & carícias* (1998), Hilda Hilst declara “[...] é inútil querer o real do meu espaço de dentro”. Essa declaração sobre a impossibilidade de alcance pela linguagem do “real” do corpo, em Hilda, reporta-se a uma busca do “impossível real” por meio de estratégias discursivas e/ou formais que expressam, representam, a “natureza carnal” do ser humano: fisiologia, excreções, fluidos, vulnerabilidade e força; mas ultrapassam o domínio da representação do real – do realismo em arte –, para criarem um corpo reinventado. Não se trata, no entanto, de uma aula de anatomia, mas da dramatização/representação de uma forma instável, desconhecida e proliferante que nos pertence e a que nós pertencemos em desconhecimento. Corpo híbrido, composto de homem e mulher, humano e animal. Corpo bestial como o do unicórnio, em *Fluxo-floema*: “Agora estou crescendo a olhos vistos, sou enorme, tenho um couro espesso, sou um quadrúpede avantajado, resfolego, quero andar de um lado ao outro mas o apartamento é muito pequeno...” (HILST, 2003, p. 187). O conceito de *formless* de Georges Bataille pode nos ajudar a compreender essas formas de encarnação de que tratamos. Para o filósofo francês, a tarefa atribuída ao dicionário e à filosofia de definirem uma forma a cada coisa trata-se de uma recusa em aceitar a desordem instaurada por algo que não se pareça com coisa nenhuma, algo que faça escoar por uma fenda o sentido do mundo, coisas inaceitáveis por sua inexatidão, formas larvares, cuspe e mais ainda...⁸.

⁷ DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos. Textos e entrevistas (1953-1974)*. Edição preparada por Davi Lapoujade; organização da edição brasileira e revisão técnica Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 131-154: “Quando se procura corresponder um tal sistema de determinações espaço-temporais a um conceito, parece-me que um *logos* é substituído por um “drama”, parece-me que se estabelece o drama desse *logos*. O senhor diz, por exemplo, dramatiza-se em família. É verdade que a vida cotidiana está repleta de dramatizações. Alguns psicanalistas empregavam essa palavra, creio, para designar o movimento pelo qual o pensamento lógico se dissolve em puras determinações espaço-temporais, como no adormecimento. [...] Seja um caso de neurose obsessiva, no qual o sujeito não pára de retalhar [...] Trata-se efetivamente de um drama, dado que o doente, ao mesmo tempo organiza um espaço, agita um espaço e exprime nesse espaço uma Idéia do inconsciente. Uma cólera é uma dramatização que põe em cena sujeitos larvares” (p. 145-146).

⁸ BATAILLE, Georges. *Visions of Excess*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985: “A dictionary begins when is no longer gives de meaning of words, but their tasks. Thus *formless* not only an adjective haven a given

O método da dramatização em Hilda Hilst talvez possa ser examinado também na obra da artista plástica Kiki Smith. Se não, vejamos. Desde o início, dos anos 80, a norueguesa –nova-iorquina Kiki trabalha com mutações do corpo humano e animal. São expressões vivas do *formless* de Bataille e do que Deleuze chama *devenir*, uma zona de não-formalização se instaura numa certa literatura e, aqui diríamos, em certo tipo de arte: “[...] é um caso de *devenir* sempre incabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida.” (DELEUZE, 1997, p. 11). Algo barra a formalização, está-se de novo no domínio da gosma provocada pelo piercing na Língua da arte. Nas séries em bronze *Rapture* (2001), *Born* (2002), *Tied to her nature* (2002) e *Sirens* (2002), percebe-se, se a tomarmos em seqüência, como cada vez mais indiscernível se torna a formalização do corpo. E, embora se possa fazer uma leitura mítica e buscar significados arcaizantes que projetam o corpo feminino num limbo do natural, do ligado à natureza, refuto essa primeira possibilidade, em favor dessa materialidade vulcânica e informe das esculturas que se negam a ser tão reconfortantemente lidas.

Já os trabalhos *Digestive system* (1988), em ferro dócil (?), *Mammary*, (1988) em gesso e corda, *From heart to hand*, (1989), em tinta sobre e celulose metálica e *Hard soft bodies* (1992) em papier-mâché, em grandes dimensões (200.7 x 114.3 x 20.3 cm) propõem o inquietante esquartejamento do corpo que tanto fascinou um dia Bataille, como uma das visões do êxtase, e que nos põe diante dos olhos a vulnerabilidade do corpo, estes restos humanos que, no entanto, são cheios de vitalidade e movimento. Kiki disse um dia:

Eu estava me defendendo com os fatos ou quase fatos – usando a linguagem como um fosso. Era como se eu pudesse me proteger, dizendo: isso é um fato: existem duzentos e seis ossos e ei-los aqui. Coisas que não se discutem. Mas em Viena, eu comeci a sair disso. Nas mostras, os corpos eram desencorpados, virados do avesso, manobrados, mal-usados (SMITH, 2005, p. 65).

Ao se contraporem às formas bem acabadas da arte, ao abrirem mão do visual em favor do plástico, do tátil, mas ainda assim desviante, deslizante, movente, Hilda e Kiki mostram o que não devem. Mostram-nos as línguas obscenas. São duas porcas que focinham no plasma, no sêmen, no sangue e que nos beijam depois. Beijam e nos abandonam. Seus beijos de Língua têm efeitos fatais, são demais. São como um gancho que nos ata a língua na Língua vermelha, brilhante, salobra e inquietante da Arte. De uma arte que seduz e exaspera.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ROSENFELD, Anatol. Disponível em: <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>.
BATAILLE, Georges. *Visions of Excess*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

meaning, but a term that serves to bring things down in the world, generally requiring that each thing have its form. What it designates has no rights in any sense and gets itself squashed everywhere, like a spider or an earthworm. In fact, for academic men to be happy, the universe would have to take shape. All of philosophy has no other goal: it is a matter of giving a frock coat to what is, a mathematical frock coat. On the other hand, affirming that the universe resembles nothing and is only formless amounts to saying that the universe is something like a spider or spit” (p. 31). [Em tradução livre por Renata Chiara: “Um dicionário começa quando deixa de atribuir sentido às palavras, mas sim dá suas funções. Então *formless* é não apenas um adjetivo para qual se atribua um significado, mas um termo que serve para fazer *coisas baixarem* ao mundo, geralmente requisitando que cada uma delas adquira uma forma. O que isso designa não tem nenhuma razão em qualquer sentido egera um esmagamento por todos os lados, tal qual uma aranha ou um verme. Certamente, para fazer os homens da academia felizes, o universo deveria tomar uma forma. A filosofia não tem outro objetivo: é uma questão de fazer de um sobretudo aquilo que ele é, um sobretudo matemático. Por outro lado, afirmar que o universo não se parece com coisa alguma e que é apenas *formless* equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um cuspe”].

- DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos. Textos e entrevistas (1953-1974)*. Edição preparada por Davi Lapoujade; organização da edição brasileira e revisão técnica Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 131-154.
- HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003.
- SMITH, Kiki. Crows (Six Crows) 1995. Silicon Bronze. In: SMITH, Kiki. *A gathering*, 1980-2005. Org. Siri Engberg. Minneapolis: Walker Center Art, 2005.
- SMITH, Kiki. *Kiki Smith: All Creatures Great and Small*. Carl Haenlein: Kestner Gesellschaft, 1998.
- SMITH, Kiki. Tale, 1992. Beewax, microcrystalline wax, pigment, and papier-mâché. In: SMITH, Kiki. *A gathering*, 1980-2005. Org. Siri Engberg. Minneapolis: Walker Center Art, 2005.
- SMITH, Kiki. Untitled (moth), 1993. In: *Kiki Smith: All Creatures Great and Small*. Carl Haenlein: Kestner Gesellschaft, 1998.
- SMITH, Kiki. Untitled, 1987-1990. 12 silvered glass water bottles. 20 1/2X 1 1/2. In Diameter (52.1X 29.2cm) each. In: SMITH, Kiki. *A gathering*, 1980-2005. Org. Siri Engberg. Minneapolis: Walker Center Art, 2005.