

## Hilda Hilst e Ligia Clark: repercussões

*Juliana Caldas*

### **Resumo**

O projeto de pesquisa discute a ruptura formal e estética que se dá em *Fluxo-floema* (1970), de Hilda Hilst, e nas obras relacionais, desde a série *Bichos* (1960) até o livro *Meu doce rio* (1984), de Lygia Clark, valendo-se da literatura comparada como método. Considerando essas obras um momento de virada na produção estética de ambas as artistas, pretende-se levantar os possíveis pontos de contato entre as criadoras, embora em suportes diferentes, no intuito de entender e discutir quais motivações conceituais e formais estavam em jogo no imaginário do seu tempo histórico.

### **Palavras-chave**

Hilda Hilst; Lygia Clark; literatura comparada; performatividade

---

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (bolsista CNPq). E-mail: jubscaldas@gmail.com.

Comparar obras em suportes diferentes, sendo um literário, *Fluxo-floema*, de Hilda Hilst, primeira obra em prosa da autora, lançado em 1970, e o outro plástico, as obras relacionais da artista plástica Lygia Clark, que se estendem por um período de aproximadamente uma década, tendo início com a série *Bichos* em 1960, implica o desafio de adentrar o universo de cada uma dessas composições em suas especificidades, a fim de analisar o arcabouço arquitetônico que as constitui e a partir da matéria sensível daí retirada estabelecer pontos de contato ou diferenças entre as produções. É nesse sentido que o escritor italiano Umberto Eco, em *Obra aberta*, a respeito da análise comparada, propõe:

Uma analogia deixa de ser indevida quando é colocada como ponto de partida para uma verificação ulterior: o problema agora consiste em reduzir os diversos fenômenos (estéticos e não) a modelos estruturais mais rigorosos para neles individuar não mais as analogias, mas homologias de estrutura, similaridades estruturais. (ECO, 2003, p. 60).

Desse modo, é a partir dessas similaridades e diferenças estruturais que se pode emergir e dialogar com o imaginário e o simbólico do tempo histórico em que se insere a produção dessas artistas, tendo como horizonte o fato de que as obras e artistas aqui analisadas partilham de um tempo histórico-social no qual as linguagens artísticas estavam em xeque diante dos novos desafios colocados pós-vanguardas.

No artigo “Do horror: a cena contemporânea”, publicado na revista *Teresa*, nº 10/11, de 2010, Celso Favaretto levanta uma das problemáticas centrais da arte pós-vanguardas ao discutir a produção contemporânea à luz da crítica da representação. Conforme Favaretto, o enfraquecimento da representação na arte decorre do excesso e da potência das imagens que circulam hoje, bem como da espetacularização da vida social dos homens mediante essa vertigem imagética produzida em larga escala. Ou seja, diante da ausência da experiência, na concepção benjaminiana, e do excesso de estímulos e informações contemporâneos não teríamos ainda descoberto “uma linguagem que esteja à altura de traduzir o estado atual das coisas” (BAUDRILLARD, 1987 *apud* FAVARETTO, 2010, p. 82).

É essa arte desidealizada, que não pode mais prometer uma experiência ou ilusão de completude, e também já se ressentida pela impossibilidade de qualquer discurso totalizante ou detentor da verdade, que reivindica “a presença e a pura materialidade da forma como possibilidades de reencontro com uma realidade aquém ou além da simulação do real” (BAUDRILLARD, 1987 *apud* FAVARETTO, 2010, p. 82), apostando no embaalhamento entre arte e vida como novo *locus* privilegiado para as produções estéticas.

Para ilustrar os caminhos da análise aqui proposta, seguem algumas passagens e imagens que mostram como Hilda Hilst e Lygia Clark desestabilizam a forma narrativa ou plástica na aparente tentativa de resistir, por meio de um jogo performativo da linguagem que visa reestabelecer o canal comunicativo com o leitor ou espectador de suas obras.

No caso de *Fluxo-floema*, ao longo das cinco narrativas que compõem o livro, Hilda Hilst elabora o texto de forma sintaticamente radical e cadenciada pelo ritmo da oralidade. Tal procedimento não apenas o aproxima de um fluxo de consciência, como o título da obra já anuncia, mas também cria um discurso dialógico e teatral, no qual não há um narrador que expõe sua consciência solitária, mas sim um jogo narrativo que articula diversos narradores-personagens em diálogo entre si, com o leitor e também com o autor da obra. Esse procedimento utilizado pela autora cria um mosaico discursivo, no qual o universo ficcional ali construído aparece para nós, leitores, como uma cena aberta que só se efetiva na medida em que se organizam os sentidos em circulação e também os personagens e atores das falas:

Foi mesmo? Porque o anão não teria surgido se o meu filho não tivesse morrido. Querem que a gente escreva com uma língua dessas. Surgido, morrido. Que porcaria. Oh, o anão. HO HO HO GLU GLU GLU, é a minha maneira de estar a sós com o anão. Assim que eu me sento na cadeira dura de madeira, evite isso, cadeira, madeira, o anão tira os meus sapatos, esfrega os meus pés, sopra nos meus pés e diz: pezinhos, encaminhem toda a energética da terra para a cuca diamantina do meu patrázinho. (HILST, 2003, p. 33).

A verdade é que... sabem, eu vou dizer mas eu gostaria que vocês não sorrissem, é muito importante para mim que vocês não sorrissem. Feito?

É o seguinte: se eu descobrisse uma maneira de me exprimir, se eu descobrisse a chave, se eu descobrisse a ponte que me ligaria a vocês, se eu... oh! Oh! Tenho uma, uma ideia, tenho uma excelente ideia: vou tentar formar palavras com esses restos de verdura. Não é maravilhoso? (2003, p. 216).

Hilda Hilst brinca com a própria estrutura da língua (sintaxe, morfologia e semântica), que se mostra inapropriada ou insuficiente para exprimir o conteúdo que a autora almeja:

E todos os dias, o rugido: você está com uma úlcera na córnea, e por isso eu te aconselho a escrever daqui por diante coisas de fácil digestão, coisas que você pode fazer com pouco esforço, acaba com a coisa de escrever coisa que ninguém entende, que só você é que entende, é por causa dessas coisas que você tem agora uma úlcera na córnea [...] Além de uma úlcera na córnea, tens tabagismo, tuas mucosas estão queimadas, fedes. Eu fedo? É fedo o presente de quem fede? É, deve ser. Estás rouco. É alergia. (HILST, 2003, p. 30).

A Terra não parece mover-se, a Terra move-se efetivamente, acho que depois de Galileu todo mundo sabe disso. Ai, devo continuar durante quanto tempo? Alguma coisa se faz em ti se eu continuo? Não posso ouvir as respostas mas algumas eu as intuo. Oh, poupem-me. Não, não me poupem, apupem-me. Ruiska, tenha um mínimo de decência com a tua língua. Apupando ou poupando, passemos. Passemos, continuemos. (2003, p. 36).

O narrador rompe bruscamente sua exposição sobre um conteúdo elevado e de maior teor reflexivo ou alta densidade para, imediatamente, desbancar nós, leitores, do sobressalto no pensamento, chamando-nos atenção para algo mais ao reles do chão, seja a dúvida sobre a conjugação do verbo “feder” ou a desconfiança do narrador em nosso interesse no tema da narrativa.

Ao se lançar nesse experimento da forma verbal e narrativa no intuito de profaná-la ou implodi-la para daí tentar uma nova fricção de significados em sua obra, Hilda Hilst parece evidenciar o caos advindo da fragmentação, das rupturas e dos deslocamentos que a figura do narrador sofreu ao longo da modernidade, além de também colocar em xeque a literatura como ofício, seus interlocutores e a si mesma como escritora:

Sabem, eu gosto muito de escrever, ninguém publica mas eu gosto e,

bem, eu vou dizer logo: eu escrevi um conto uma vez e depois que eu acabei o conto eu senti que o meu coração se encheu de mel e girassóis. Um conto? Então lê para nós. Verdade? Vocês querem ouvir! É verdade? E vou buscar. Está aqui. Chama-se: o chapeuzinho vermelho. (HILST, 2003, p. 200).

Como é? Como é mesmo? Ah, sim, estou ouvindo. “Senhor escritor, o senhor é livre em relação ao vosso editor burguês?” Não, senhor Wladimir, eu não o sou. (2003, p. 214).

Quem sabe a língua é uma enorme cadeia. (2003, p. 235).

Na outra ponta desse percurso comparativo, está Lygia Clark que fará um procedimento parecido nas artes plásticas. Lygia, que se dedicou a estudar o espaço e a materialidade do ritmo e propôs, primeiramente, o rompimento da moldura com as suas obras *Superfícies modulares – 1955-57* e *Planos em superfície modulada – 1957-58*, tinha como sua grande referência na pintura abstrata Mondrian, pois acreditava que ele teria limpado a tela do espaço representativo, e a partir do pintor holandês começou-se a questionar o espaço na tela contemporânea:

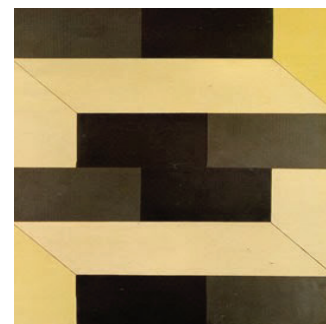
Ou seja, toda a inquietação que move Lygia Clark a partir dos anos 1960 dialoga com a crise da representação pictórica do início do século XX, principalmente no que



Plano em superfície modulada, 1957



Estudo para um plano em superfície modulada, 1957



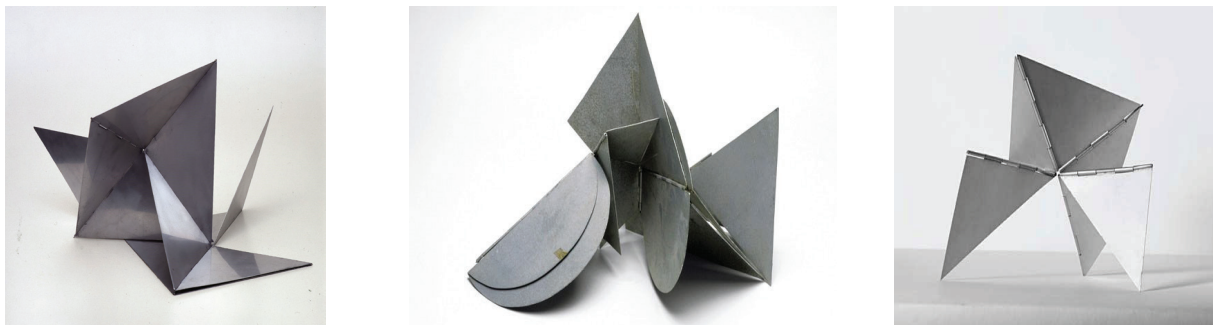
Plano em superfície modulada, 1956

diz respeito ao que Giulio Argan (2010, p. 409) definiu como “problemática ético-social inerente ao rígido formalismo da pintura”.

Em resposta a essa problemática, Lygia Clark empreendeu uma busca que transcendia a materialidade do objeto-arte e o interesse pela representação, visando,

acima de tudo, estabelecer um canal comunicativo com o outro, o espectador da sua obra. Assim, na série de esculturas em alumínio *Bichos*, de 1960, a artista radicaliza os estudos iniciados com as superfícies moduladas, materializando-as para fora da bidimensionalidade da tela e criando planos geométricos articuláveis em dobradiças ou, nas palavras da artista, “espinhas dorsais” flexíveis e à espera de serem tocadas e mexidas pelos fruidores da obra:

Novamente aqui, há uma proposta artística, dessa vez no suporte plástico, que rompe com a forma constituída e realiza uma espécie de convite à participação, ao



encontro com aquele a quem a obra se dirige. Assim, arrisca-se nesse primeiro momento da pesquisa dizer que, tanto em *Fluxo-floema*, de Hilda Hilst, quanto nas proposições relacionais, de Lygia Clark, há uma proposta estética que recusa a submissão aos sistemas de produção, recepção e circulação artísticos hegemônicos, visto não encontrar neles o suporte necessário para expressar os novos conteúdos emergentes ou atingir outros interlocutores. Para realizar tal recusa, essa arte parece apostar na falha, na brecha, na fenda da obra e não se importar com o risco de, inclusive, cair no vazio. Cria, a despeito desse risco, um espaço de ausência a fim de que seja preenchido por aquele que lê, vê ou toca a obra, no que aqui define-se, de modo ainda incipiente, como um desejo erótico de comunicação que insufla vida à arte.

Talvez, por isso, falar de Hilda Hilst e Lygia Clark implique abordar o embaalhamento arte e vida, por se tratar de duas artistas que trabalharam nas “fronteiras entre a percepção, a sensação e a representação” (MORAES, 1999, p.122). Nas palavras das autoras:

Não estou falando da emoção que experimentam diante dos pássaros, do sol... Não, estou falando da vida. Acho isso impensável: existir. (HILST, p. 36, 2013).

Pela primeira vez o existir consiste numa mudança radical do mundo em vez de ser somente uma interpretação do mesmo. (CLARK, p. 59, 1998).

De fato, Hilda Hilst gostaria de ser lida, e muito... há, inclusive, em suas notas marginais: “Que tal ficarem lendo/ enquanto vou escrevendo?”; Lygia Clark, por sua vez, parecia desejar que a plasticidade dos seus materiais, suas cores e formas também falassem, o que ela nomeia como “a volta à matéria orgânica” em seus escritos sobre arte. No entanto, para ambas, a questão da arte estava além da problemática estética, uma vez que estava em jogo a vida e a vida social esgotada dos homens no mundo pós-vanguardas, assim, quando as artistas se deslocam em direção a este jogo performativo da linguagem parece que seu interesse não é apenas estético, mas também ético, político e social.

## Referências bibliográficas

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

FAVARETTO, Celso Fernando. “Do horror: a cena contemporânea”. In: *Teresa – revista de Literatura Brasileira*. Número 10-11 (2009-2010). São Paulo: Ed. 34, 2010.

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

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

MORAES, Eliane Robert. “Da medida estilhaçada”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles. Número 8, outubro de 1999.