

Piercings na língua: Hilda Hilst e Kiki Smith

Ana Chiara

*Ela enveredou./Exasperou/
Ficou uma/porca/com uma/
Rosa/ cor-de-Rosa/ na boca.*

Eduardo Sinkevisque. Comentário I

1

Espasmos da língua... a língua como ‘piercing’. Hilda e Kiki são artistas de ‘piercings’ implantados na língua da arte que produzem. 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 lingüístico, 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.

Trago a esta cena de escrita duas artistas: Hilda Hilst (1922-1995), brasileira, escritora, dramaturga, poeta, e Kiki Smith (1954), nascida em Nuremberg quase por acaso, moradora nos Estados Unidos, artista plástica. Ambas buscam dar forma ao “impossível real” dos corpos femininos por meio de estratégias discursivas e/ou formais que expressam, representam, a “natureza carnal”, a fisiologia, excreções, fluidos, vulnerabilidade e força; mas ultrapassam o domínio da representação do real – do realismo em arte – para criarem um corporal reinventado.

Desprezam, por conseguinte, a idéia inicial de representação realista em favor de um deslocamento radical da linguagem. A possibilidade de representação negada desde o início por ser ilusória, a impossibilidade de representar o real do corpo, transforma-se em busca de linguagem, na qual os sentidos estabilizados são transgredidos, violentados e dissolvidos; supera-se a noção de “organismo”, segundo Artaud/Deleuze¹, desarticulando-se

¹ Refiro-me ao conceito de corpo sem órgãos de Antonin Artaud (vide: *Para acabar com o julgamento de Deus*) e ao desenvolvimento dado por Deleuze à questão em: Deleuze, *Mil platôs-capitalismo e esquizofrenia*.

os limites binários: dentro/fora, interior/exterior. Hilda e Kiki contrariam, portanto, qualquer noção simplista de realismo em arte, corrompem “por dentro” os próprios pressupostos que fundam esta noção. Plasmam larvas, lavas vulcânicas, incandescências, indecências. O trabalho delas poderia ser comparado à ação de fuçar das porcas, animal tão caro à Hilda Hilst como encarnação de um “feminino” em danação, derrelição. Enfrentam o corpo, a matéria, em todas suas formas: pus, vômito, urina, sêmen, sangue, lágrimas, leite, cuspe, detritos. Refiro-me explicitamente ao trabalho de Kiki Smith “Untitled”, composto por 12 garrafas de vidro prateado, apresentadas sobre um bloco de madeira branca, onde cada garrafa ostenta um desses nomes dos fluidos corporais².

O idioma das duas artistas não é fácil. Desliza por quatro gêneros: o masculino, o feminino, o neutro e o coletivo. Colam a língua no chão da Língua e lavam as palavras, as imagens, das cristalizações do excesso dos sentidos depositados. Trabalham como se lambessem o chão de pregos, escarificam a Língua: letras mudas, duplos sentidos, formas inacabadas, decomposições. Escovam as palavras na prancha da linguagem artística, fazem acrobacia das marcas, aceitam os tombos acrobáticos de uma língua que dispara, fulguração sem nome próprio, sem marcas próprias, apropriações e metáforas 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, por estarem no além da Língua, do possível da língua, e Bataille, pelo 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, triunfam sobre a razão e entregam-se ao excesso e ao impossível.

Fazem “tudo por amor à língua”, anuncia Hilda em *Fluxo-floema*³; estranho livro, no qual as mutações imperam. Os sons exalados, pela língua literária de Hilst, arranham a garganta, limpam-na, por força de esfregá-la, dos sentidos comuns, dos sentidos acumulados pelo caudal da tradição da máquina do

² Smith, *A Gathering*, p.108.

³ Hilst, *Fluxo-floema*.

sentido. As corporificações de Kiki são monstruosidades híbridas: mulheres que saem de dentro de animais, mulheres-lobo, mulheres de cujos ânus sai uma imensa cauda em material de efeito asqueroso, tripa ou excremento⁴. A arte delas anuncia um amor impossível de se cumprir, amor à realidade monstruosa e mortífera, performatizam a impossibilidade criativa, a 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 dessas duas artistas. 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: “A língua é presa num filete rosado de matéria, é áspera, pesa na minha boca, tudo pesa, a maior parte do dia fica à procura de migalhas, depois se distende procurando a palavra. PESA”⁵.

Língua que se move entre lugares de descanso impossível. A interlíngua do interdito, do entredentes, do entreouvido, lido, visto, experimentado? Move-se inquieta, busca afinidades ocultas, nexos perdidos... Sentidos incomuns... move-se, move-se, sem parelha. Move-se. Movimento dos lábios, (peixe preso em aquário), palavras cacos, cacofonias, detritos confusos, pequenos cadáveres, bestas, feras, reminiscências do horror experimentado na inocência de superfície dos contos de fadas...

O ‘*piercing*’ na língua inflama sem cicatrizar. A língua de *Fluxo-floema* balbucia, dela escorrem filetes de sangue, fala como se fosse água parada, sovertendo-se, redemoinho, boca banguela, comendo a si mesma, como uma das personagens:

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 OHEOHUOHAHU⁶.

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, fetos nem nascidos e já mortos, estagnados em frascos de museu. O painel prolifera o horror, a língua recua nestes dois casos, torna-se protolíngua. Balbucios de Hilda e fetos de KIKI prenunciam, prefiguram,

⁴ Smith, Tale, 1992.beewawax, microcrystalline wax, pigment, and papier-mâché.

⁵ Hilst, *op. cit.*, p. 234.

⁶ Id., p. 68.

a arte do devir. Não se trata de arte modernista, arte do tempo futuro, mas daquilo que, estando a caminho, não se estabiliza numa dimensão temporal a não ser no presente sempre eterno da arte. São signos artísticos, no entanto, convertem a idealidade do signo artístico como, por exemplo, de Proust, numa dimensão material com o veneno mortal das voltas escorpiônicas sobre a consciência da perecibilidade.

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 os materiais e imprimir ao material a experiência, não de uma vida, não de suas vidas, mas a experiência da experiência, seja experiência do vivido ou experiência estética, experiência vivida do estético, vivência estética da experiência, das sensações, dos sentidos corporais, da sensibilidade, dos afetos. 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 Lázaro⁷, em Hilda, corpos calcinados como os corvos⁸ de Kiki (pequenos corpos espalhados sobre o solo amadeirado da sala de exposição) compõem um quadro repulsivo e fascinante ao mesmo tempo, um quadro lúgubre de desolação, estão mortos, são um ‘memento mori’, minando a ilusão da percepção realista.

Perante os olhares desviantes de escândalo ou aturdimento dos leitores ou do público, as duas demonstram como é impossível dissolver a dúvida primordial sobre a criação até o momento em que depõem as mãos, enxugam o suor e se curvam diante do fracasso. Hilda torna-se uma pergunta: quem fala por mim agora? Kiki pergunta: por quem este tipo de arte fala? Ambas forçam os limites da busca, anseiam pela transcendência da própria condição, parecem desejar a dispersão no Todo. Lugar oco, no caso de Hilda, de um deus sem função; transcendência da própria condição em formas arcaicas, larvares, folclóricas, científicas, no caso de Kiki. Matéria dolorosa, matéria de dor e de superação da dor, fragilidade e força, derrelição (como nos grandes espectros ensangüentados de *gamphi paper* e *methyl celulose*, compostos por Kiki na década de 1980, quando muitos de seus amigos, inclusive o irmão, foram atingidos pela epidemia de AIDS⁹), mas também de riso libertador:

⁷ Trata-se da personagem do conto de mesmo nome no livro citado.

⁸ Smith, Crows (Six Crows) 1995. Silicon Bronze.

⁹ Smith, Tale, 1992. beewax, microcrystalline wax, pigment, and papier-mâché, p. 154.

potência e impotência da matéria. Em ambas, uma inclinação para a concepção religiosa do cosmos; sentimento místico, mítico, contudo, aberto ao vazio, ao abandono dos deuses. Artistas da profanação dos sentidos dogmáticos deslocam o caráter totalitário da veneração do sagrado para o campo da experimentação da matéria, contagiam, deslocam, subvertem, sujam os elementos sagrados:

Religio não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos. Por isso à religião não se opõem a incredulidade e a indiferença com relação ao divino, mas a “negligência”, uma atitude livre e “distraída” – ou seja, desvinculada da *religio* das normas – diante das coisas e de seu uso, diante das formas da separação e seu significado. Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular¹⁰.

Mas, como definir a “poética dos materiais” nesses modos tão diversos e particulares de lidar com aquilo 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, transsubstanciada, feita carne, pois nela cola-se 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 frente. 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 impreciso, não é, não anotes, tudo está para dizer, e se eu digo emudeci, nada do que eu digo estou dizendo¹¹.

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. Etimologia vinda do grego *kheirurgia*, de *kheír*, *kheíros* (mão) e *érgon*, ou (obra trabalho)¹². Precisão cirúrgica da escritora Hilda (que se desdobra em atividade de prosa, poesia e teatro) e a da artista plástica Kiki (que trabalha

¹⁰ Agamben, *Profanações*, p. 66.

¹¹ Hilst, *op. cit.*, p. 225.

¹² Houaiss, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, p. 730.

com os materiais mais diversos – em pinturas, desenhos, fotos, instalações e objetos – tais como o duro bronze, o amolecido papier-mâché, o frágil vidro, a porosa terracota, a docilidade da massa). Precisão atordoante em lidar com os materiais, porque envolve logro, já que em Hilst e Smith o método é performatizar a fragmentação, a dispersão, por meio da comutação de formas, da proliferação, da dispersão (digamos assim) que atordoam o leitor ou o público, com a exposição irônica da matéria corruptível de que somos feitos e de que é feito o mundo que nos cerca.

A instabilidade do mundo revela-se, desta maneira, exposta pela força de uma arte que se apresenta como o efeito de uma operação violenta, técnica, precisa que nos coloca em frente do que a ilusão realista nos priva, agindo contra o *habeas corpus* da percepção gasta diante da crueldade do real, desbloqueando os sentidos selvagens que subjazem ao efeito de um olhar despreocupado e obediente. Ao mundo ordenado, orgânico, ilusório da representação realista, opõem uma dimensão crua e incômoda do real.

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. Trata-se da liberação de energia e das perdas exigidas pela arte, segundo a noção de dispêndio de Georges Bataille, para quem a arte não se deve inscrever na lógica do capital, do valor de troca, nem do valor de uso, pois é gasto, dom, doação: “Ora é necessário reservar o nome de dispêndio a essas formas improdutivas”¹³. Bataille aproxima essas formas artísticas do conceito de sacrifício – “isso significa, com efeito, da maneira mais precisa, criação por meio da perda. Seu sentido é então vizinho daquele do sacrifício”¹⁴ – e o artista é visto radicalmente como um ser marginal ao processo econômico da sociedade e também no sentido de sua própria (do artista) experiência.

Arte da dissolução e do desapareço ao eu que, na contracorrente do narcisismo contemporâneo, mergulha no anonimato, nas baixas conformações. Seres sem psicologia, sem ‘caráter’, são embriões de personagens (vide Hilda), fetos como curiosidades museológicas, animais e personagens dos contos de fada, do imaginário infantil, recuam (vide Kiki) ao campo fantasmático. Arte, como crime contra a natureza, como império do artifício, corrompe e ilumina

¹³ Bataille, *La Part Maudite*, p. 28. (tradução minha).

¹⁴ Id., “Il signifie, en effet, de la façon la plus précise, creation au moyen de la perte. Son sens est donc voisin de celui du sacrifice”, p. 31. (tradução minha).

os sentidos calcificados. Arte da truculência e destruição, da virgindade e da limpidez do ato. Jorro inestancável de palavras como lava vulcânica, projétil entre os dois olhos do público que sucumbe ao incômodo da crueldade deste amor à língua. Deste manejo da língua que desperta nele a consciência de sua própria crueldade, truculência, como um princípio de júbilo e submissão diante da soberania da arte. Tentemos observar o método de Hilda e Kiki de modo mais próximo.

3

O leitor de Hilda em *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 delinea contornos psicológicos para personagens. Hilda Hilst muito menos ancora a narrativa numa personagem monológica. Anatol Rosenfeld chama atenção para a estrutura tripartite dos textos de *Fluxo-floema*, cujas oscilações por zonas de luz e sombra, criam uma simbólica solar / lunar: “Em cada um dos textos há três “personagens”, melhor três máscaras que se destacam”¹⁵. A linguagem dramatiza-se, perpassa diferentes vozes narrativas, confunde e funde essas vozes. Não se trata, a meu ver, de um fluxo de consciência nos moldes joyceanos, nem nos de Virgínia Woolf, nenhum desses altos modelos das estratégias discursivas do alto modernismo do século XX contempla uma aproximação com o que estudamos em *Fluxo-floema*, pois não se investiga uma possível interioridade desalinhada, nem tampouco a linguagem perfaz o jogo surrealista da escrita automática. Talvez se aproxime do esvaziamento substancialista, como observado em Beckett¹⁶. Com efeito, o controle que Hilda exerce sobre a linguagem parece vir de sua vocação de dramaturga, da afinidade com a dramaturgia beckettiana. Basta-nos ver a epígrafe desse livro: “Havia em suma, três, não, quatro Molloyes. O das minhas entranhas, a caricatura que eu fazia desse, o de Gaber e o que, em carne e osso, em algum lugar esperava por mim [...]”¹⁷. Por conta dessa vocação dramaturgica e complexa, julgo

¹⁵ Rosenfeld, <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>. Também constante como prefácio da primeira edição do livro pela editora.

¹⁶ Segundo Flora Sussekind, Beckett torna complexo o lugar da enunciação por meio do efeito de desaparecimento. Cf. “Um lugar onde a ausência tem lugar”.

¹⁷ Beckett, *apud* Hilst, *op. cit.*

que o trabalho de Hilda pode ser aproximado do que Gilles Deleuze chama de método da dramatização¹⁸:

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 larvares¹⁹.

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 espalha 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 MUITOPOUCO 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?²⁰.

¹⁸ Deleuze, *A ilha deserta e outros textos*, pp. 131-54.

¹⁹ Id., pp.145-6.

²⁰ Hilst, *op. cit.*, 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 e carícias* (1998), Hilda Hilst declara: “é inútil querer o real do meu espaço de dentro”. Essa declaração sobre a impossibilidade de alcance do “real” do corpo pela linguagem, em Hilda, reporta-se a uma busca do “impossível real”.

Não se trata, no entanto, de uma aula de anatomia, como já anunciamos de início, mas da dramatização/representação de uma forma instável, desconhecida e proliferante, que nos condiciona e a que nós pertencemos em desconhecimento. Corpo híbrido, compósito 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”...²¹.

O conceito de *formless* de Georges Bataille pode 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...

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 e gera 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 cuspe²².

²¹ Id., p. 187.

²² Bataille, *Visions of excess*, p. 31: “A dictionary begins when is no longer gives de meaning of words, but their tasks. Thus *formless* not only an adjective haven a given meaning, but a term that serves to bring things down in the world, generally requiring that each thing has its form. What it designates has no rights in any sense and gets itself squashed everywhere, like a spider or an earthworm. In fact,

4

O método da dramatização, verificado em Hilda Hilst, talvez possa ser examinado também na obra da artista plástica Kiki Smith, no sentido de uma busca por dar contornos instáveis ao corpo e de sua ligação com a idéia de morte. Desde o início dos anos 1980, 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 neste tipo de arte: “é um caso de *devenir* sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida”²³. Algo barra, impede, 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), esculturas em bronze de corpos femininos em mutação, percebe-se, se as tomarmos em seqüência, como cada vez mais indiscernível se torna o “corpo sem órgãos”, mas muitas vezes também são “órgãos sem corpo”, vísceras, ovos que são expostos. E, embora se possa fazer uma leitura mítica e buscar significados arcaizantes que projetam o corpo num limbo do natural, do ligado à natureza, refuto essa primeira possibilidade, em favor de uma 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) apresentam (isto é, não representam, não mimetizam) inquietante esquatejamento do corpo, como se nos deparássemos com restos humanos que, no entanto, ainda parecem vibrar, ainda cheios de pulção.

É sabido que a experiência de contemplar as fotos de um esquatejamento de um jovem chinês foi um dos fenômenos fundamentais para Bataille pensar as questões do suplício e do êxtase, que nos põe diante dos olhos a vulnerabilidade do corpo. Augusto C. Borges lembra: “No artigo *Reflexões sobre o carrasco e a vítima*, Bataille afirma que não podemos ser *humanos*

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”. (Tradução livre por Renata Chiara).

²³ Deleuze, *A ilha deserta e outros textos*, p. 11.

sem ter percebido em nós a possibilidade do sofrimento, assim como a da abjeção”²⁴. Tanto Hilda – confira-se, em *Fluxo-floema*, o conto “Lazarus” – quanto Kiki voltam-se para as patologias corporais como forças exercidas sobre a matéria, forças reveladoras do tempo-espço, usam-nas como uma forma de meditação sobre a experiência de se estar vivo. O corpo humano e seus padecimentos exerceram sobre Kiki, desde quando ela era criança, uma fascinação retomada em sua produção adulta:

Cresci numa família cheia de doenças. Era a preocupação com o corpo. Também sendo católicos – fazendo coisas fisicamente – ficavam obcecados com o corpo. Isto pareceu cair realmente bem para mim: falar através do corpo de como estamos aqui e de como vivemos²⁵.

Kiki Smith poderia ser uma estudiosa de anatomia, uma artista de um naturalismo cientificista tal sua aplicação nos estudos de biologia. No entanto, assim como Hilda ultrapassa a mímesis reprodutiva na Literatura, Kiki descobre como pode ir além do corpo-organismo. Sua arte desencorpa os corpos tal como ela mesma nos pode explicar:

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 comecei a sair disso. Nas mostras, os corpos eram *desencorçados*, virados do avesso, manobrados, mal-usados²⁶.

Ao superarem, portanto, a estética realista em suas formas mais recentes, elas podem ser chamadas de artistas de um realismo pós-utópico, pós-metafísico, ao se contraporem às formas bem acabadas da arte. Ao abrirem mão do visual em favor do plástico, do táctil, mas ainda assim desviante, deslizante,

²⁴ Borges, “Georges Bataille: imagens do êxtase”.

²⁵ Smith, *A gathering*, 1980-2005, p. 59: “I grew up in a family with a lot of illness. There was a preoccupation with the body. Also being Catholic – making things physical – they are obsessed with the body. It seemed to me a form that suited me really well – to talk through the body about the way we’re here and how we’re living”.

²⁶ Smith, *op. cit.*, p. 65: “I was defending myself with facts or quasi facts – used language like a moat. It was as if I could protect myself by saying, this is a fact: there are two hundred and six bones in the body, and here they are. Things you can’t dispute. But in Viena I started coming out of the bag a little. In the show bodies were disembodied, turned away, shunned, misbehaving”.

movente, Hilda e Kiki mostram o que não devem. Mostram-nos as línguas obscenas, mostram o que não “deveriam” mostrar. 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

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BATAILLE, Georges. *Visions of excess*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- BORGES, Augusto Contador. “Georges Bataille: imagens do êxtase”. *Revista Agulha*. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/ag.9.bataillhe/htm>. Acesso em abr. 2008.
- CAVALCANTI, Isabel. *Eu que não estou aí onde estou: o teatro de Samuel Beckett (o sujeito e a cena entre o traço e o apagamento)*. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.
- 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 de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. *Mil platôs-capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003.
- SMITH, Kiki. *Kiki Smith: all creatures great and small*. Carl Haenlein: Kestner Gesellschaft, 1998.
- _____. *A Gathering (1980-2005) / Siri Engberg (with contributions by Linda Nochlin, Lynne Tillman and Marina Warner)*. Walk Art Center, 2005.

Recebido em maio de 2008.

Aprovado para publicação em junho de 2008.