UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

ROSANA ALMEIDA JUNQUEIRA

A DOBRADIÇA INTERFACE ENTRE A LITERATURA E AS ARTES PLÁSTICAS NO ROMANCE STELLA MANHATTAN

SALVADOR
2018

ROSANA ALMEIDA JUNQUEIRA

A DOBRADIÇA INTERFACE ENTRE A LITERATURA E AS ARTES PLÁSTICAS NO ROMANCE STELLA MANHATTAN

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Profª. Drª. Ligia Teles

SALVADOR
2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Junqueira, Rosana
A dobradiça interface entre a literatura e as artes plásticas no romance Stella Manhattan / Rosana Junqueira. -- salvador, 2018.
103 f. : il

Orientador: Ligia Teles.
Dissertação (Mestrado - Letras) -- Universidade Federal da Bahia, UFBA, 2018.

1. dobradiça. 2. interface. 3. Lygia Clark. 4. Hans Bellmer. 5. Silviano Santiago. I. Teles, Ligia. II. Título.

ROSANA ALMEIDA JUNQUEIRA

A DOBRADIÇA INTERFACE ENTRE A LITERATURA E AS ARTES PLÁSTICAS NO ROMANCE STELLA MANHATTAN

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Ligia Telles ─ Orientadora _____
Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia – UFBA
Universidade Federal da Bahia ─ Instituto de Letras (Orientadora)

Evelina Hoisel_____
Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia – UFBA
Universidade Federal da Bahia ─ Instituto de Letras (Examinadora Interna)

Cleise Furtado Mendes_____

Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia – UFBA

Universidade Federal da Bahia ─ Escola de Teatro (Examinadora Externa)

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, eterna guerreira que sempre esteve ao meu lado nos grandes momentos da minha vida.

Aos meus queridos e amados irmãos, cunhados e sobrinhos, pela admiração ao meu trabalho.

Ao meu grande e eterno amigo Moisés Alves, companheiro dos fluxos e das forças.

Aos meus queridos amigos, por compartilharem as diversas formas de alegrias dessa vida.

A Luísa Teles, Taíse Macedo e Everson Gomes, Esther Duarte, pela compreensão e irmandade.

À Prof.ª Drª Ligia Teles, pela orientação, carinho e acolhimento.

À Prof.ª Drª Evelina Hoisel, pelo carinho e pela porta aberta no grupo de pesquisa *O escritor e seus múltiplos: migrações.*

À força do tempo, que coloca tudo no seu devido lugar.

Estou cada vez mais convencida que o futuro

pertence a um povo subdesenvolvido

Lygia Clark

JUNQUEIRA, Rosana Almeida. A dobradiça interface entre a literatura e as artes plásticas no romance Stella Manhattan. 103f. 2018. Dissertação (Mestrado) ─ Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMO

O enlace entre a literatura e as artes plásticas tem como palco o romance *Stella Manhattan* do escritor Silviano Santiago. Essa dobradiça interface é apresentada quando o autor dedica a criação dos seus personagens aos *Bichos* de Lygia Clark e à série *La Poupeé*, do escultor surrealista Hans Bellmer. É nessa interface que surge uma narrativa travestida, irreverente e pujante sobre a organicidade e a desarticulação do corpo. O romance *Stella Manhattan* é um elogio ao movimento de resistência do corpo. É nessa perspectiva que o diálogo entre as linguagens se constitui como um dispositivo que promove a criação de personagens marcados por uma afirmação contínua do desejo. As personagens dobradiças de Silviano Santiago são corpos que lutam contra o peso de uma sociedade heteronormativa e excludente. Seus corpos desejam a descontinuidade da opressão, por isso carregam a bandeira do *Maio 68* e do movimento *Stonewall*. No intuito de denunciar a domesticação do corpo, essas máquinas desejantes fazem com que o fluxo dos movimentos coletivos, que valorizam a diferença, perpetue-se na busca de uma nova subjetividade e outros modos de existência.

Palavras-chave: Corpo. Interface. Literatura. Artes plásticas. Organicidade. Desarticulação. Lygia Clark. Hans Bellmer. Silviano Santiago.

JUNQUEIRA, Rosana Almeida. A dobradiça interface entre a literatura e as artes plásticas no romance Stella Manhattan. 103f. 2018. Dissertação (Mestrado) ─ Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

ABSTRACT

The link between literature and the Visual Arts has staged the novel Stella Manhattan writer Silviano Santiago. This hinge interface is presented when the author dedicates the creation of his characters to the buzzards of Lygia Clark and the series La Poupeé, surrealist sculptor Hans Bellmer. This is the interface that a narrative drag, irreverent and thriving on the organicity and disarticulation of the body. The novel Stella Manhattan is a compliment to the resistance movement of the body. It is in this perspective that the dialogue between the languages is a device that promotes the creation of characters marked by a solid statement of desire. The characters of Silviano Santiago hinges are bodies who fight against the weight of a heteronormative society and exclusionary. Their bodies crave the discontinuity of oppression, so carry the banner of May 68 and the Stonewall movement. In order to denounce the domestication of the body, these desejantes machines make the flow of collective movements, who value the difference, perpetuate themselves in search of a new subjectivity and other modes of existence.

Keywords: body. Interface. Literature. Fine arts. Organicity. Disarticulation. Lygia Clark. Hans Bellmer. Silviano Santiago

.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 10

2 *DIANTE DA PORTA ABERTA* 13

2.1 *A QUEBRA DA MOLDURA* 20
2.2 *O CAMPO AMPLIADO* 25

3 *O BREVIÁRIO DO CORPO* 36

3.1 *TOCAR: MOVIMENTO, INTENSIDADE E LIBERDADE* 40
3.2 *AS BONECAS DESARTICULADAS DE HANS BELLMER: DESEJO E EROTISMO* 53

4 *AS PERSONAGENS DOBRADIÇAS* 63

4.1 *TECER A REDE* 78
4.2 *MARCELO E ANÍBAL: O DUELO* 93
4.3 *LEILA: UMA BONECA DESARTICULADA* 100

5 *A SAÍDA OU O GRANDE SALTO* 108

REFERÊNCIAS 114

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu da inquietação de entender como três forças podem ser organizadas em um único território. Compreender o enlace entre um escritor, uma artista plástica e um escultor foi uma tarefa complexa e desafiadora. Primeiro, porque é necessário entender quais os pontos de contato que interligam os três, já que são três campos que guardam as suas devidas especificidades. Diante de três forças, Silviano Santiago, Lygia Clark e Hans Bellmer, foi importante cartografar os fios que uniam os três fluxos no romance *Stella Manhattan*, que é o grande palco do encontro.

Diante de uma porta aberta pelo escritor Silviano Santiago, que aponta no prefácio como os seus personagens foram construídos a partir da homenagem aos *Bichos* de Lygia Clark e às *Bonecas* de Hans Bellmer, pude entender a importância da chave que eu ganhava do múltiplo escritor. Por essa importante brecha, entrei e pude acompanhar como as fronteiras do romance foram desguarnecidas e ampliadas para acomodar os conceitos que vinham de outra área. Essa proposta dialógica aponta para uma importante troca entre códigos e conceitos, que tornam o tecido literário elástico e expandido. Logo, desnudar essa malha textual e os seus desdobramentos teóricos se tornou uma travessia marcada por inúmeros encontros e parceiros, que me ajudaram nesse percurso expandido pela lógica do encontro. Por essa brecha, caminhei na companhia de Rosalind Krauss, Roberto Corrêa dos Santos, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Didi Huberman, Florência Garramuño, entre outros teóricos que proporcionaram uma aliança profícua.

O termo homenagem no romance precisou ser amplamente ressignificado quando o escritor Silvano Santiago, além de admirar Lygia e Bellmer, passou a incorporar conceitos provenientes das suas proposições. É dessa forma que temos um romance que faz um elogio ao movimento, tendo o conceito de *organicidade* e *desarticulação* como mola ou dispositivo de criação. É dessa forma também que os capítulos-galeria se estruturam como se fossem instalações nas quais o leitor pode compreender a força da palavra e do gesto. O romance *Stella Manhattan* é um elogio ao encontro da palavra com o gesto, à experimentação dos acontecimentos e ao movimento das múltiplas mãos que construíram um território que contempla a multiplicidade.

Durante o processo de escrita dos capítulos, foi necessário mostrar a força das proposições orgânicas de Lygia e o seu processo de ressignificação do espaço do espectador, já que este ocupa geralmente um lugar de contemplação dentro dos museus. Justifico que não

foi fácil domar a força de Lygia Clark sob as minhas mãos. Intempestuosamente, a artista me fazia escrever. A cada proposição, esse fôlego foi se tornando maior. Procurei entender que era preciso domar uma força muito orgânica, que sempre propôs que o corpo se movimentasse. Corri o risco do movimento, escrevendo extensamente como se fosse, temporariamente, o cavalo da visionária do espaço. Desnudar os conceitos teóricos que perpassam pelas suas proposições fez com que eu chegasse à alegre afirmação de que Lygia é uma pensadora do corpo no Brasil. Ela tanto pensou o corpo dos seus objetos quanto o corpo dos seus estudantes e pacientes, na Sorbonne. No Brasil, quando começou a utilizar seus *Objetos Relacionais* na terapia, a artista criou a potencializada fronteira entre a arte e a clínica. Com certeza, conhecer uma artista que ressignificou a organicidade do espaço fez com que o meu olhar se tornasse mais expandido.

Após cartografar as linhas e os conceitos da visionária do espaço, era a hora de abrir a outra porta. Silviano Santiago, muito afetuoso com o seu leitor, permite que entremos em outra galeria para ver as desarticuladas *Bonecas* de Hans Bellmer. Os autômatos do surrealista escultor foram fotografados em inúmeras posições na revista *Minoutaure* (1936), o que chamou a atenção de muitos espectadores em Paris. O termo desarticulação está totalmente atrelado à discussão que perpassa a lógica de construção do romance. De novo, temos a ideia do movimento do corpo. Agora, diante de *Bonecas* que se movimentam em prol do desejo, percebo que todo deslocamento subversivo é um ato micropolítico. Na luta contra o ideal fascista, o escultor surrealista criou corpos que grotescamente se insinuavam na superfície para dizer que o devir de um corpo não pode ser silenciado por um ideal opressor. As *Bonecas* de Hans Bellmer e os seus desenhos, com inúmeras e vibrantes dobras, abriram a porta para que o espectador entendesse a necessidade de se movimentar, mesmo diante do horror. A erotização do corpo e a obscenidade se configuram como linhas de fuga, provocando os limites impostos pela ideia de limitação do corpo.

No terceiro capítulo, apontei como Silviano Santiago construiu alguns dos seus personagens se apropriando do conceito de organicidade e desarticulação dos dois artistas. Essa hibridização entre os códigos e as formas produziu um texto travestido e irreverente, marcado pela justaposição entre diferentes linguagens. Cabia então investigar quais os pontos na narrativa que dialogavam com os conceitos provenientes do campo das artes. Dessa forma, resolvi mapear o grande rizoma criado por Silviano, destacando como alguns personagens se desterritorializavam dentro do romance por meio dos contornos e curvas de Clark e Bellmer. Entendi que deveria seguir os passos do protagonista Eduardo/Stella Manhattan e, através do seu deslocamento micropolítico, pude descosturar a rede tecida por Santiago no romance. O

conceito de desterritorialização de Gilles Deleuze e Feliz Guattari foi extremamente importante quando escrevi o terceiro capítulo, pois queria que o leitor entendesse como o personagem principal se desloca sobre uma linha curva, fundando territórios distantes dos marcados pela lógica heteronormativa. A desterritorialização pode então ser entendida, no romance, como um processo de reconstrução de um mapa possível, para que o personagem pudesse exercer o seu devir-minoritário, devir-homossexual, além do devir-coletivo.

Essa construção marca uma identidade nômade que vai sendo produzida no corpo dobradiço, o qual atende pela dupla relação entre Eduardo/Stella. Nessa travessia múltipla e coletiva, o poder do encontro com outros corpos também dobradiços figura como uma ponte para a manutenção do processo de desterritorialização, pois Silviano aposta numa narrativa que aponta para a continuação dos fluxos do corpo contra os processos de redução e reterritorialização. Forma-se então uma narrativa que se desloca para além dos limites da dobradiça. Nesse sentido, corpos errantes se bifurcam dentro de um rizoma flexível, onde personagens reagem à clausura dos sistemas heterossexistas numa luta constante contra as forças opressoras.

Dobras por toda parte insinuam que os corpos estão vivos e desejantes. São máquinas que produzem a engrenagem de movimentos micropolíticos, seguindo o fluxo da atmosfera ainda cinzenta do *Maio 68* e da rebelião de *Stonewall*. É desse modo que a subversiva Stella carrega o fluxo de um movimento e o desejo de povoar um território marcado pelo elogio à diferença. Longe do decalque e das neuroses das cópias, é um simulacro que reage à domesticação do corpo. O que temos aqui é um elogio à manutenção do movimento de um corpo político e subversivo. Um bicho-boneca que anuncia a vontade de potência de um corpo que luta pela sobrevivência do devir-minoritário.

2 *DIANTE DA PORTA ABERTA*

FRAGILIDADE

Este verso, apenas um arabesco
em torno do elemento essencial – inatingível.
Fogem nuvens de verão, passam aves, navios, ondas,
e teu rosto é quase um espelho onde brinca o incerto movimento,
ai! já brincou, e tudo se fez imóvel, quantidades e quantidades
de sono se depositam sobre a terra esfacelada.
Não mais o desejo de explicar, e múltiplas palavras em feixe
subindo, e o espírito que escolhe, o olho que visita, a música
feita de depurações e depurações, a delicada modelagem
de um cristal de mil suspiros límpidos e frígidos: não mais
que um arabesco, apenas um arabesco
abraça as coisas, sem reduzi-las.
(DRUMMOND, 2015, p.50).

Do que é feito um livro? Um livro é feito de/com muitas mãos. Um livro também pode ser feito de homenagens. Do alargamento da homenagem até o espaço da criação. Gilles Deleuze acrescenta-nos que "[...] um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentes, formadas de datas e velocidades muito diferentes." (DELEUZE, 2011, p.18). Afirma ainda o filósofo dos fluxos que um livro é formado por linhas que se articulam, estratos, territorialidades, mas há também linhas de fuga, assim como as dobras e desterritorializações. Um livro ainda pode ser definido pelos agenciamentos maquínicos, ou seja, pode ser invadido por estratos que façam dele uma espécie de organismo. É nesse sentido que tudo o que passa por dentro do livro é do terreno do vivido, vivível ou do fabulado. O alargamento do espaço de um livro, para a chegada de outros corpos, faz com que os fluxos sejam abertos e dentro desse tecido elástico o mundo possa ser reinventado.

Penetra atentamente, Silviano Santiago, no território da homenagem para escrever um livro tátil: livro-obra-livro-bicho. Assim, dobra-se sobre concepções teóricas e espaciais da visionária do espaço, Lygia Clark, e do artista Hans Bellmer para construir um romance que se constitui pela busca incansável da lógica do movimento. Neste sentido, operam-se linhas contínuas escritas que perpassam por montagens e desmontagens de uma grande engrenagem narrativa que se apresenta diante de uma malha textual dialógica.

Procuro aqui deixar mais explícito o que já foi posto e o que já foi construído em dobradiças que se alternam quando o escritor Silviano as solicita. É como se a linha orgânica criada por Lygia Clark pudesse acionar as várias partes de um plano, provocando um diálogo

profícuo entre a literatura e as artes plásticas. Silviano convoca a potência dessa linha quando delineia as curvas de seus personagens, utilizando os contornos mais curvos para os personagens dobradiços, e os mais verticalizados para personagens marcados pela normativização do corpo. O que importa para Silviano, como estratégia de construção, é trazer para os seus sujeitos de linguagem essa torção e a força ondulatória das linhas de Clark-Bellmer.

Pensar os contornos que provocam o movimento nas bonecas de Bellmer também aqui se faz necessário, pois é o traçado erótico que torna expansivos e vibráteis os corpos políticos, desmedidos e ampliados no romance. Os planos e as zonas fronteiriças, que se erguem na narrativa, são importantes para entendermos o enlace dos platôs que intensificam a relação entre essas três forças. A apropriação dos conceitos das artes se fixa nos personagens de modo que o leitor passa a entender o movimento dos corpos, no romance, atrelado ao movimento dos objetos de Lygia e das *Bonecas* de Bellmer.

Diante dos três artistas, aqui já se faz importante indagar que tipo de campo teórico Silviano Santiago produziu quando resolveu homenagear os dois artistas? Em que momento esse campo espelhado por interfaces produzirá o jogo de máscaras de um e de outro? Quando começa a linha de um e termina a linha de outro? Por onde passará essa linha dobrável? É possível reconhecer esse espaço de homenagem construído por Silviano como uma espécie de instalação para trazer as potencialidades dos objetos desses artistas. Erguem-se capítulos-galerias, sendo Silviano aquele que nos recebe, como o curador de um campo teórico potencializado pelo diálogo.

Essa abertura, porta, brecha que se expande no romance, para a entrada de outra intensidade, é fundamental para reconhecermos os caminhos que levarão o leitor a territórios muito duros, fixos, em que quase não há fluxos nem passagens. São processos de reterritorialização, marcados pela verticalização da norma. De tão duros, esses espaços são reconhecidos como fluxos fechados, canais que impedem os processos de ruptura e o devir de personagens que se deslocam, propondo um movimento de rasura.

Por outro lado, o efeito da dobradiça, conceito que percorre os espaços e personagens no romance, leva o leitor a territórios mais encharcados, irrigados, fluxos, dobras, desterritorializações, pulsações. Territórios de suplementações, do sim, dos afetos, dos encontros. A dobradiça apresenta a montagem e a desmontagem dos planos, além dos desdobramentos que exploram a multiplicidade de um texto formado pelo hibridismo e pela carnavalização de uma escrita povoada pelo travestimento.

Os fluxos abertos pelo escritor Silviano Santiago apontam para um território plástico-literário composto por muitas mãos. O alargamento das mãos convocado pela homenagem faz do livro uma passagem de muitos agenciamentos afetivos e políticos. Cabe aqui lembrar como Silviano se utiliza do diálogo com outros intelectuais como dispositivo fundamental para o alargamento do espaço teórico de suas obras. É nesse sentido que o escritor funda, em seus romances, grandes buracos teóricos e um terreno sempre marcado pela lógica da diferença e da desconstrução, que são conceitos fundamentais provenientes do seu encontro com o pós-estruturalismo. Há sempre muitos nomes falados nas tocas-livros de Silviano. São elos que estabelecem teias de conexão. Buracos-teias alicerçados pela dupla necessidade de pronunciar o nome do Outro.

Nessas grandes tocas, os ecos de personagens marginalizados são regidos pela lógica da diferença, ou seja, o escritor elege nas obras os elementos que marcam a diferença, e não o decalque. Nesses espaços, a busca pelo processo de inversão do discurso hegemônico é feita pelo desdobrar das histórias, tendo a ficção como dispositivo importante no processo de descentramento. Nessa perspectiva, o entre-lugar do discurso latino-americano é marcado como o espaço do deslocamento, isto é, "[...] falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra." (SANTIAGO, 2000, p.17). Assim, a literatura se transforma em um grande jardim onde as veredas se bifurcam em prol das rasuras, das fissuras.

É nesse grande jardim que Silviano faz da homenagem uma força que emerge nos seus escritos, para suplementar as tessituras marcadas também pela pluralidade, intertextualidade e interdisciplinaridade. Nessa perspectiva, a ação de desdobrar o nome próprio aponta para a criação de narrativas, em que o jogo entre as potencialidades externas e internas dialoga com o profícuo processo de criação do autor, transformando o choque entre os pares em um grande elo nos escritos de Silviano. Transmigrar, dobrar e desdobrar a primeira pessoa é reconhecer o caráter múltiplo do corpo, do corpo anfíbio, que precisa se fragmentar e deixar os seus tentáculos em uma literatura que se apresenta sob a ética e estética da transmutação do corpo. Essa ainda opera sob a lógica do travestimento, do hibridismo e da transgressão. Além disso, o desejo do autor de desdobrar as camadas da história de um Brasil e de uma América Latina plural já rendeu muitos encontros à literatura, que deixou florescer a organicidade das épocas marcadas por uma necessidade de descortinar, através da ficção, o espaço de reversão, de ferocidade e de clandestinidade.

Assim, cada leitor pôde ler o desdobrar das memórias do desassossego de Graciliano Ramos, que caminhou ficcionalmente com Silviano *Em Liberdade* (1994). Esta, uma dobra

extremamente política sobre um passado de sombras e o desejo de contar em liberdade os primeiros passos de um homem após o cárcere.

Preferiu também Silviano navegar na companhia de Artaud, em *Viagem ao México*, apontando como o mar pode ser palco de um processo profícuo para pensar outros territórios, inclusive a grande América Latina, uma de suas preocupações teóricas. Em *Keith Jarrett no blue note (*1996), elege as múltiplas e sonoras dobras musicais como companheiras de percurso. Contenta-se Silviano quando abre espaço para narrar, a partir da lógica da rebelião. Assim dobra-se sobre *As raízes e o labirinto* de uma América Latina que, descortinada, apresenta-se sob muitos traços do decalque colonialista, mas que também se ergue pela marca da diferença.

Recentemente, o escritor escavou outro túnel em direção ao grande Machado de Assis. É o encontro do rinoceronte com o hipopótamo no romance *Machado* (2016*)*. Nesse processo de travestimento, cabe ressaltar como o escritor faz do tecido literário um espaço de diálogo entre os gêneros que não se reduzem em seus escritos, mas se ampliam ao ponto da hibridização e da complexidade. É a lógica do movimento que domina a pena do escritor, que ainda precisa dizer algo que foi encoberto pelas silenciosas dobras da história. Desdobrar os silêncios da história, a partir da malha ficcional, faz com que as sombras e os fantasmas adormecidos possam promover os mais inusitados encontros, que podem fazer ecoar o que foi silenciado pelos discursos hegemônicos. Por isso, Silviano aposta na homenagem e nos encontros como uma possibilidade de reconstrução da própria história a ser contada de outra forma, ou seja, pela lógica dos encontros ficcionais que colocam em movimento uma outra lógica possível.

Em seu belo livro, *Arte e escrituras expandidas*, Roberto Corrêa dos Santos e Renato Rezende (2015) elencam algumas possíveis definições do termo homenagem. Pode-se aqui perceber como o termo ganha uma amplitude quando se explora as suas múltiplas funções. Segundo os autores, o termo pode ser ampliado se pensado como força teórica que suplementa outro campo que a acomoda.

> Homenagem: obra outra torna-se campo de atração e de estímulo para energias sentidos e forças multiformes.
> Homenagem: elementos da obra reúnem-se de modo ativo e próprio, obrigando não conteúdos e significados, mas redes econômicas de sinais e reatualizarem as múltiplas inscrições que foram construindo a história da vida material em seus meios de subjetivar.
> Homenagem: ritmos e valores bem como largos e diferidos espaços.
> Homenagem: a obra como corpo e trabalho [condensada e aberta faz-se a obra no âmbito do que é capaz de formar-se e deformar-se]

> Homenagem: em curtas e velozes fotogravuras textuais [o elogio da obra de fora e vista]
> Homenagem: valer-se de estratégias discursivas diversas fortificando o impulso de criar diante do outro escolhido [atos de deferência e admiração como nutrientes éticos. (SANTOS; REZENDE, 2011, p. 40.41)

A inscrição de uma homenagem nos romances de Silviano faz com que orbitem outros meios, modos, inscrições, elogios, admirações e pulsões no espaço literário. No romance *Stella Manhattan*, a marcação da homenagem aos *Bichos* de Lygia Clark e às *Bonecas* de Hans Bellmer vem explícita no prefácio escrito pelo próprio autor. Ergue-se, então, um romance no qual o espaço é contaminado pelos meios e modos de criação de artistas que emprestam suas estratégias de composição, intensificando as fronteiras produzidas no romance pelo escritor.

A obra que vem de fora não somente visita o texto hospedeiro, mas, em processo de simbiose, provoca a instabilidade do tecido literário, que recebe conceitos provenientes de outro campo. Estamos diante de uma linguagem que é elaborada a partir da lógica das instalações de dois artistas plásticos. Surge um campo que não pode alegar mais a sua autonomia ou especificidade, porque está totalmente aberto a outras combinações provenientes da tensão e do choque entre linguagens diferentes. Temos então o que a autora Florencia Garramuño considera como uma instabilidade ou precariedade das formas, o que provoca o desenquadramento das categorias e a produção de *Frutos Estranhos*[1]

> Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros - em todos os sentidos do termo- e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. Nem num local nem de um outro lugar, nem numa disciplina nem outra, trata-se de obras que não são necessariamente semelhantes em termos exclusivamente formais. Algumas destas obras se equilibram num suporte efêmero ou precário; outras exibem uma exploração da vulnerabilidade de consequências radicais; em outras ainda o nomadismo intenso e o movimento constante dos espaços, lugares, subjetividades, afetos, emoções tornam-se operações que se repetem vezes seguidas. Mas todas elas revelam em seu conjunto-, um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos. (GARRAMUÑO, 2014, p. 12).

[1] *Frutos estranhos* é o título de uma instalação do artista brasileiro Nuno Ramos, exposta no MAM, no Rio de Janeiro. É uma das obras analisadas pela autora no livro *Frutos Estranhos* (2014).

Homenagear então é expandir, desterritorializar a forma de apoio, para que a tessitura ganhe a musculatura de outro corpo estrangeiro. Formam-se então fronteiras de compartilhamento, nas quais os fluxos variam conforme as mais diversas trocas, em um intenso trabalho de arte. Nesse campo do inespecífico, os afetos, os encontros e as alianças tornam a trama um território de combinação e de suplementação.

O leitor-espectador desperta a cada lance da frenética narrativa que se estabelece em capítulos orgânicos, os quais sobrevivem independentemente do olhar acomodado do leitor. É preciso aceitar o convite para entrar na casa-corpo de Eduardo/Stella. Diante das fronteiras desguarnecidas, o leitor é convidado a caminhar pelas interfaces que são erguidas, através de estratégias discursivas distintas.

Como o próprio título do prefácio do romance aponta, estamos diante de uma porta aberta. Dá-se início à proposição, ao sopro dentro do molde. Corresponde essa estratégia ao que Lygia anuncia como ato intensivo dentro do presente. É como se a obra desse espaço para muitas bocas, muitas bocas que se unem para tornar o campo da escrita cada vez mais plural. Ergue-se a relação do texto com o jogo de heranças, de justaposições que transbordam em fluxo para outra boca: a boca do espectador. Lygia Clark, ao apontar o artista como um propositor, amplia e estende o lugar de enunciação-fabricação de uma obra.

Para a visionária do espaço, um objeto artístico, seja de qualquer interface, propõe, mas nunca se impõe; nunca inscreve algo somente tendo o belo par de mãos do seu criador, mas busca seus pares a todo instante, pois o ato de criar é sempre coletivo. Assim, qualquer criação artística funciona como um organismo vivo e precisa do contato para sobreviver. Logo, a obra não nasce, acontece, porque já é produto de outras mãos que produziram um ato de contribuição até o momento que chegada a outro ponto de criação. São origens infinitas, palavras que viajaram de lugares muito distantes até o presente. Uma obra é sempre um espaço que se abre para fantasmaticamente abrigar o passado, mas nunca o reduzir ou aprisioná-lo. Uma obra é sempre esponjosa, aberta em buracos infinitos. Nessa perspectiva, propõe-se que a arte esteja sempre apontando os desenquadramentos, já que o seu ponto crucial não é mais a partida, mas a lógica dos encontros.

A obra está sempre em constante processo de construção, de apropriação e desapropriação. Neste contexto, o desaparecimento do eu, da origem, do domínio do autor sobre a obra, dá espaço a uma construção mais coletiva. Homem e obra se diluem em um espaço orgânico, elástico, dando lugar a uma estrutura precária, ou seja, uma instalação que

aceita o nomadismo da forma como regra de sobrevivência. É importante ressaltar como a perda da autoria é para Lygia uma grande preocupação, por isso, trabalha geralmente com a ideia de proposição, dando ênfase ao coletivo, à multiplicidade e ao descentramento da existência do artista como pai da obra. Assim, o sentido e a lógica das proposições não se configuram somente na autoria, mas no jogo que se estabelece entre as partes.

> Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido da nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora. (CLARK, 1980, p.31).

Pensar na construção dos espaços clarkianos é importante para retomar uma antiga, mas persistente, indagação da teoria da literatura, que é o espaço destinado ao autor. Sabe-se que alguns teóricos como Roland Barthes, Deleuze e Foucault deram uma importante atenção ao possível descentramento do autor. A artista também manifestou essa preocupação quando formulou espaços nos quais a multiplicidade deveria se sobrepor a uma voz única.

Para Lygia, o espaço e o tempo pertencem ao espectador, assim como para alguns teóricos, o espaço da obra começa a partir do jogo e da participação do leitor. As instalações ou proposições de Lygia têm sempre uma porta entreaberta para que o espectador possa abri-la em algum momento. O participante, que aceita soprar o molde produzido para o encontro, estabelece uma conexão com uma precária instalação que somente vai ser chamada de obra quando for penetrada. Surge então a magia do encontro que se estabelece dentro de um acontecimento no presente. Assim também como o ato de leitura. O que provoca o surgimento do leitor são os inúmeros labirintos produzidos por uma múltipla voz, que faz do espaço literário um território elástico da enunciação, no qual várias vozes se encenam continuamente no texto.

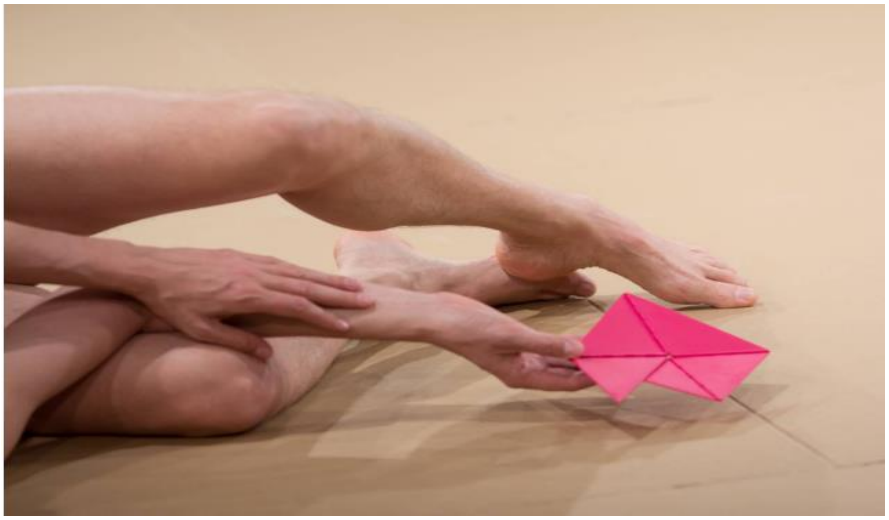
Já na porta de entrada, ao pisar apenas no tapete da casa, pode-se afirmar que *Stella Manhattan* é um romance que faz um grande elogio à diferença, à irreverência, ao movimento e à espontaneidade. O sopro dentro do molde-livro é basicamente tarefa do convidado da casa. Cabe a ele entender o jogo erótico de uma escrita que convoca o leitor ao tato, à ampliação do molde, ao alargamento dos espaços. Não comporta essa casa-organismo visitantes passivos e acomodados. Preferem-se visitantes que se aventurem como Alice do país das maravilhas, que se reduz e se estende a partir dos movimentos da casa. Às vezes, há espaços muito reduzidos,

portas fechadas, trancas para as quais o leitor precisa escolher a chave que abre a porta dos territórios mais encharcados.

Entretanto, os espaços dobráveis são mais interessantes, são como os infinitos buracos da toca do coelho, espaços de muitas chaves, fissuras, rachaduras e rasuras. Como um grande rizoma, essa casa-organismo não é feita de "[...] unidades, mas de dimensões, ou antes, de dimensões movediças. Ela não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual cresce e transborda." (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 43). Cabe ao leitor penetrar nesse romance sem reduzi-lo a nada, nem o categorizar a ponto de fechar seus grandes tentáculos. Solicita-se apenas que ele faça um movimento dobradiço, que aceite a proposta de soprar o molde, possibilitando que o encontro com outras vozes possa desterritorializar, ainda que temporariamente, suas convicções sobre o mundo que traz na bagagem.

2.1 *A QUEBRA DA MOLDURA*

Figura 01─ O artista Wagner Schwartz, numa das posições em que seu corpo foi colocado pelo público durante a performance *La Bête*, segura a réplica de um dos *bichos* de Lygia Clark



Fonte: El País: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html.

Pode-se cavar um buraco na parede com a forma do corpo de quem cava e estar em experiência de arte; pode-se nadar na Lagoa, na Baía de Guanabara, no Piscinão de Ramos e estar-se em experiência de arte; pode-se construir um real coelho luminoso e estar-se em experiência de arte; pode-se remeter ao mundo um objeto único para uso do que for e estar-se

> *em experiência de arte... o dia está lindo, e: estamos atrás e fora do balcão, isso por enquanto; neste mapa do trópico, mais aditiva e, e mais o elemento compositivo co: menos a preposição contra binarismos; múltiplos oximoros) estar-se em experiência de arte. Assim, assim segue.* (SANTOS, 2015.p 13).

Para entender o processo de alargamento, elasticidade e dobradiça que existe no romance *Stella Manhattan* é importante enveredar por algumas questões pertinentes que aparecem nas proposições e textos teórico-poético-ensaísticos da visionária do espaço, Lygia Clark. Defendo que o processo de montagem do romance perpassa por alguns conceitos de expansão do espaço propostos pela artista, e cabe aqui mapear alguns para adentrar posteriormente no campo de análise do romance.

Primeiro, é preciso entender como a artista pensava o espaço e expandiu algumas noções categóricas do campo das artes visuais. Na fase em que se dedicava à pintura, a artista ampliou a ideia de que um quadro poderia ser também um não-quadro. A percepção do espaço tradicional pictórico ─ representado por um quadrado que limitava a representação da expressão ─ começou a ser modificada quando a artista rompeu a moldura e ampliou a concepção de que um espaço fixo-quadro poderia ser pensado de forma mais expandida.

Lygia nomeia essa fase como a crise do retângulo. Isso significa dizer que a própria moldura limitava o espaço no qual as ideias eram inscritas, provocando a clausura ou limite da subjetividade do autor. Era, portanto, necessário rompê-la, dando lugar à desterritorialização tanto da pintura quanto da moldura. Ou seja, a ideia de bidimensionalidade ou ampliação de planos começou a dar lugar à elasticidade dos elementos do quadro. Assim, a imobilidade deu lugar ao movimento orgânico de uma determinada área que não podia mais limitar as ações passivas dos seus elementos. Nesse sentido, a falta de formas identificáveis, ou o caminhar das formas identificadas ─ moldura e pintura ─, já não se sustentavam mais dentro de uma ideia fixa, mas contínua. Um quadro era apenas um espaço onde diversas multiplicidades dialogavam entre si, formando um contínuo. É dessa forma que a ideia de movimento surge quando a artista começa a pintar a moldura da mesma cor que existia dentro do quadro. Essa estratégia não permitia mais uma contemplação passiva do espectador, já que os planos fixos apresentavam-se rompendo suas antigas funções.

As duas forças, a da pintura que representava a expressão da subjetividade do autor e a da moldura que representava o limite, em telas clarkianas, foram sendo elastecidas. Assim, a artista ampliou o espaço interno/subjetivo e fez com que este invadisse o espaço da moldura, até que o espaço que limitava a subjetividade foi desaparecendo, ou melhor, metamorfoseando-se, expandindo-se. Em alguns quadros, pintura e moldura se invadem e se

permitem. É o *dentro e o fora* agora, o cheio e o vazio que se chocam e se suplementam num jogo de forças que eram anteriormente antagônicas.

No processo de expansão, seus quadros já traziam a concepção de organicidade que tanto acompanha os outros objetos da artista. Segundo Ferreira Gullar, os quadros de Lygia já eram considerados objetos vivos, ambíguos, acionados pelo movimento constante de uma metamorfose espacial, "[...] nem bem se faz, já se refaz, absorve, transforma e devolve o espaço incessantemente [...]." (GULLAR, 1980, p.8). A noção de quebra da moldura, aqui lida mais como metamorfose e expansão do espaço ou do tempo, é importante para pensar a artista como aquela que constrói objetos híbridos e maleáveis, a ponto de instaurar fronteiras nas quais o desassossego das clausuras é visível. São proposições distantes das categorizações clássicas e dos processos reducionistas marcados por binarismos.

Através da bidimensionalidade, Lygia apostou em diversos quadros que já apontavam seu desejo pela lógica da fragmentação e do movimento. A organicidade é a chave do deslocamento no trabalho de Lygia. Mover a moldura foi um ato tão revolucionário que fez com que a artista problematizasse o romântico espaço destinado à primeira pessoa. A pintura não era mais que uma passagem de uma ideia que, agora não mais aprisionada pela moldura, poderia ganhar vida e deslocar-se para além do limite proposto pela lógica do controle do espaço pelo homem. O quadro se torna território do precário e inconstante movimento do mundo. Ou seja, um anti-quadro!

Não há mais a ideia de moldura nos seus últimos quadros, mas, sim, entradas, caminhos que formam uma multiplicidade de planos. Assim, os elementos que constituem uma proposição clarkiana não se aprisionam numa relação estanque, mas se dobram e desdobram sem a necessidade de encontrar um ponto fixo. São forças internas e externas que estão em constante diálogo, ou seja, atuam como elementos vivos, por isso são chamados de orgânicos.

> Quando rompo a moldura, destruo esse espaço estanque, restabelecendo a continuidade entre o espaço geral do mundo e o meu fragmento de superfície. O espaço pictórico se evapora, a superfície do que era quadro cai no nível das coisas comuns e tanto faz agora esta superfície como a daquela porta ou daquela parede. Na verdade, liberto o espaço preso no quadro, liberto minha visão e, como se abrisse a garrafa que continha o Gênio da fábula, vejo-o encher o quadro, deslizar pelas superfícies mais contraditórias, fugir pela janela para além dos edifícios e das montanhas e ocupar o mundo. É a redescoberta do espaço. (CLARK, 1980, p.9).

Teoricamente, a redescoberta do espaço pela artista Lygia Clark promove uma série de ampliações conceituais por instaurar em seus objetos fronteiras dobráveis, flexíveis, que possibilitam a manutenção de uma zona fronteiriça, em que vários meios e modos se tocam em processos de transcendência espacial. A relação entre tela, moldura, cor e espaço se transforma em um jogo de constante experimentação da artista, até que o espaço convencional é reinventado e suas obras se distanciam cada vez mais do universo pictural. Isso ocorre principalmente quando a moldura é da própria cor da tela, num jogo contínuo de invasão e inversão. Em alguns quadros não se pode ver mais o fim da pintura e o limite da moldura, pois o jogo de alternâncias faz com que as inflexões sejam precárias, provisórias e infinitas. É como se a madeira rompesse e conquistasse o espaço da expressão, formando pequenos objetos, linhas que se "movem" dentro do quadro. Logo, a expressão está livre para caminhar além da zona programada, esvaindo-se como uma fumaça até o infinito.

A zona fronteiriça que se estabelece quando Lygia quebra as relações antagônicas em uma determinada superfície é extremamente importante para que se compreenda a relação entre o artista e o plano. Aponta a artista, em um fragmento denominado a *Morte do Plano* (1960), que uma dada área, sendo ela um quadrado ou retângulo, dava ao homem uma falsa ideia racional de controle. Esse limite sempre rendeu ao território das artes conceitos que revelavam ao espectador a importância do pai da obra, a busca pela origem do nome próprio, ou explicações reducionistas como as linhas de, os traços ou as cores de...

Problematizava a visionária que as reduções estancavam a totalidade do universo, as heranças, as multiplicidades que acompanham um artista, por isso justifica que a morte do plano também propõe a perda da autoria. Logo, aponta a necessidade da morte de planos muito racionais, em que a unidade se sobrepõe ao múltiplo. O desejo de desconstrução vem sempre acompanhado por um devir-ampliação, mas nunca de negação total ou destruição. A artista do espaço, em seu rico processo de releitura dos conceitos rígidos, apresenta sempre uma proposta que preenche o vazio deixado pela clausura dicotômica dos antagonismos, como expressa:

> Demolir o plano como suporte da expressão é tomar consciência da unidade como um todo vivo orgânico. Nós somos um todo, e agora chegou o momento de reunir todos os fragmentos do caleidoscópio onde a idéia de homem estava partida em pedaços.
> Mergulhamos na totalidade do cosmo, vulneráveis por todos os lados- que deixam de ser lados: alto e o baixo; a direita e a esquerda; o avesso e o

> direito; enfim, o bem e o mal: outros tantos conceitos que se transformam. (CLARK, 1960, p.13).

A demolição do plano para Lygia era uma fase importante, porque colocava no centro das atenções a necessidade do indivíduo se ver dentro de uma totalidade. O sujeito, produtor de obra de arte, seja ela de qualquer natureza, faz parte de uma estrutura (cosmo) extremamente fragmentada. Cabe a ele então pontuar, em suas proposições, qual o fragmento do mundo que ele deseja representar, criar ou expandir. Entretanto, ele precisa ter a certeza de que o seu corpo é somente o instrumento dessa totalidade do mundo, por isso, a ideia de fragmentação do sujeito é tão enfatizada pela artista. A morte do plano significa a libertação do homem diante da sua cristalizada imagem de gênio. Não importa mais, para Lygia, a angustiante ideia de que existe um pai da obra e que ele ou os seus seguidores podem explicar os traços do autor. O que importa é que o propositor somente expõe uma ideia que já é um uma precária exposição de um fragmento do mundo. Cabe então ao espectador não somente contemplar essa obra, porque ela também é sua. Os dois, criador e criatura, fazem parte da simbiose relação de fragmentação do mundo e foram colocados no mesmo espaço, para que se relacionassem sem a necessidade hierárquica de superioridade daquele que propõe o jogo.

A morte do plano fez com que Lygia repensasse totalmente o espaço de contemplação marcado pela mística burguesa da interpretação, fundamentada na intenção do autor. Nessa perspectiva, a artista plástica deu ênfase a outros planos nos quais o espectador é peça fundamental no processo de construção da obra. O seu *Livro-Obra* (1960) já traduz essas diversas mudanças, por ser um livro que pode ser tocado pelo espectador. Diante do *Livro-Obra*, o leitor-espectador é inserido em diversas propostas de interação. Muitas partes do livro organicamente se movem a partir do contato com as mãos. No livro, diversos planos e diversas direções são apresentadas. Deve o espectador interagir com partes do livro que se dobram e desdobram, além de fragmentos de textos extremamente teóricos sobre diversas questões relacionadas ao campo da arte. A lógica da transcendência sofre um deslocamento quando o espectador é jogado dentro de um plano mais imanente da experimentação. O vivido importa mais do que o decifrado por alguém, ou por especialistas em arte. Lygia cria outros possíveis territórios mais viscerais de contato, no qual as relações hierárquicas se reduzem em virtude do desaparecimento de algumas demarcações espaciais que limitavam o contato do espectador com a obra. Logo, o espaço da contemplação se abre para um espaço mais participativo e mais orgânico, o que é fundamental para entendermos as inúmeras desterritorializações produzidas por Lygia Clark, no Brasil.

2.2 *O CAMPO AMPLIADO*

Importantes transformações no universo das artes visuais identificadas por Rosalind Krauss, em seu texto *A escultura no campo ampliado* (1979), nos ajudarão aqui a pensar como a artista Lygia Clark, a partir da construção de obras marcadas pela multiplicidade de extensões, inscreve a arte brasileira em um processo de fissura muito significativo. Os ecos das ressignificações no espaço, produzidos pela artista, podem ser vistos em diversos campos até hoje. Aqui tento mapear como essas relações espaciais estão presentes no romance *Stella Manhattan*, mas no campo das artes visuais é infinita a contribuição da obra da visionária do espaço.[2]

O importante texto de Krauss possibilita a oportunidade de conhecer exemplos de instalações caraterizadas por um grau de maleabilidade que induzem o espectador ao contato com obras marcadas por entrelugares, formados por diversos meios e modos. Estes geralmente são delineados pela junção de diferentes interfaces em um único campo ampliado e complexo. Essas instalações são singulares, por proporcionarem encontros bastante heterogêneos que balançaram os antagonismos postulados por um olhar mais dicotômico no campo das artes visuais na década de 60. Afirma a historiadora que categorizar ou reduzir uma obra em tempos pós-modernos torna-se uma tarefa não muito simples, quando existem instalações que são formadas pela junção de vários meios e modos que dialogam em um mesmo espaço, como, por exemplo, um jardim japonês: espaço no qual paisagem e escultura se adicionam a todo instante. Assim, apresenta um conjunto de obras e instalações de artistas plásticos que tornam a tarefa da categorização complexa pelo grau de abertura e rasura que o conceito escultura sofreu diante de novas instalações espaciais:

> Nos últimos 10 anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável. (KRAUSS, 1979, p. 129).

---

[2] É importante destacar como a artista Lygia Clark foi uma das precursoras do Movimento Neoconcreto, no Brasil. Esse movimento, responsável por muitas mudanças no campo das artes visuais, era composto pelo também artista plástico Hélio Oiticica e o escritor Ferreira Gullar.

O movimento de ampliação dessas novas instalações balançou a concepção clássica de que uma escultura pertence somente a um conjunto de características formais que provocam o que Krauss denomina de clausura no campo das artes visuais. Aponta a historiadora que tais mudanças, no território das artes visuais, foram possíveis após o processo crítico que acompanhou a arte americana de pós-guerra, o que proporcionou um olhar diferenciado para a clássica categorização do termo escultura:

> Categorias como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas por essa crítica, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo. Apesar do uso elástico de um termo como escultura ser abertamente usado em nome da vanguarda estética ─ da ideologia do novo ─ sua mensagem latente é aquela do historicismo. (KRAUSS, 1979, p. 129).

O esgarçamento da categoria escultura, que por muito tempo sobreviveu diante de uma lógica bastante historicista, é apontado pela autora no final do século 19. O termo passa por um processo de "desvanecimento", o que significa afirmar que a transitoriedade atinge os parâmetros que definiam regras universais que caracterizavam o termo escultura. Importante aqui retomar como Krauss define categoricamente o termo escultura, para depois apontar como o termo ganha o elastecimento pós crítica, no final do século 19:

> As esculturas funcionam portanto em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam. Nada existe de muito misterioso sobre esta lógica; compreendida e utilizada, foi fonte de enorme produção escultórica durante séculos de arte ocidental. (KRAUSS, 1979, p. 131).

Ao problematizar o caráter transitório do termo escultura, a historiadora ainda expõe que tal termo assumiu sua total condição de lógica inversa para se tornar pura negatividade, ou seja, a combinação de exclusões. Essa lógica do jogo de oposições marcou o que Krauss denomina de limite da análise modernista sobre a escultura, que era caracterizada pela soma do nem/nenhum, representada pela imagem abaixo. A escultura era definida por um jogo de oposições. Se tal instalação não era arquitetura e não era uma paisagem, logo somente poderia ser uma escultura. Entretanto, essa tríade estrutural não dava conta de relações mais complexas como a dos artistas que despontavam no cenário visual com obras que beiravam campos cada vez mais atrelados a estruturas mais híbridas. Como classificar, nesse processo lógico e cartesiano, uma obra de Adriana Varejão ou Tunga? A representação de pedaços de carne dentro de uma parede de tijolos poderia figurar como escultura nesse processo?

Figura 02 ─ *Diagrama: o limite da escultura modernista*

Fonte: (KRAUSS, 1979, p. 133).

Não interessada no jogo de oposições que marcou e delimitou o termo escultura sob a taxonomia modernista no final dos anos 60, Krauss aponta seu interesse teórico pelo que se estabelece para além da rivalidade de forças. Assim, começa, no final do texto, a delinear uma definição do seu importante conceito para as artes visuais hoje. É dessa forma que a autora demonstra extrema curiosidade pelos artistas que produzem estruturas marcadas pela hibridização. Surge então a possibilidade de um novo campo mais ampliado, que podemos entender aqui como um território no qual os meios e os modos de produção não se excluem nem se repelem, mas produzem um jogo de forças em que não é mais possível nomear onde começa uma categoria e termina a outra, já que as formas breves e precárias compartilham de uma fronteira marcada pela multiplicidade, na qual as trocas são frequentes e contínuas.

> O campo ampliado é portanto gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista escultura. Quando isto acontece e quando conseguimos nos situar dentro dessa expansão, surgem, logicamente, três outras categorias facilmente previstas, todas elas uma condição do campo propriamente dito e nenhuma delas assimilável pela escultura. Pois, como vemos, escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes. Ganha-se, assim, "permissão" para pensar essas outras formas. (KRAUSS, 1979, p.135).

Com a ampliação das possibilidades dentro de um determinado campo complexo, marcado não pelo jogo de exclusões, mas pela suplementação de formas, meios e modos variados, Rosalind Krauss relata a necessidade de propor uma rasura que ampliasse até então um modelo de análise que operava pela leitura dos opostos, inclusive, já vivenciado e possível em outras culturas não ocidentais:

> Nossa cultura não podia pensar anteriormente sobre o complexo, apesar de outras culturas terem podido fazê-lo com maior facilidade. Labirintos e trilhas são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura; jardins japoneses são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura; os campos destinados aos rituais e às procissões das antigas civilizações eram, indiscutivelmente, neste sentido, os ocupantes do complexo. Isto não quer dizer que eram uma forma prematura ou degenerada, ou uma variante da escultura. Faziam sim parte de um universo ou espaço cultural, do qual a escultura era simplesmente uma outra parte e não a mesma coisa, como desejaria a nossa mentalidade historicista. Suas finalidade e deleite residem justamente em serem opostos e diferentes. (KRAUSS, 1979, p.135).

Podemos aqui tentar sintetizar algumas importantes considerações propostas pela autora no texto que marcam algumas características do seu conceito de campo ampliado. As mudanças que promoveram o deslocamento da categoria escultura, principalmente no que diz respeito à sua relação com um olhar mais historicista, foram possíveis pelo surgimento de outros meios e modos que colocaram esse termo em suspensão. A torção de um termo é possível quando a categoria, até então estável dentro de um determinado contexto, é rasurada por movimentos que desterritorializam a própria ideia que sustentava o termo. Esse descentramento da categoria escultura foi possível quando as regras universais que categorizavam o termo já não mais poderiam ser aplicadas em instalações artísticas marcadas pela hibridização. A clausura que delimitava o termo, dentro de um determinado conjunto de regras, foi implodida por forças que desestabilizam o conceito. Krauss constata em seu texto que esses abalos já tinham sido sentidos em outros campos, além de pontuar a importância do termo pós-moderno que poderia ser uma chave para entender as novas instalações no campo das artes e a desestabilização de alguns conceitos. Isso porque o tempo pós-moderno estava mais próximo da crise do que de uma definição que reacomodasse a categoria dentro de um "novo" conjunto de regras. Hoje, sabemos que o texto de Rosalind Krauss nos ajuda a compreender os mais variados procedimentos no campo das artes visuais, principalmente no que tange à formação de instalações marcadas pelos mais diversos meios e modos. Perde as sólidas bases a escultura, para que o múltiplo se erga e embaralhe as antigas definições marcadas pelos binarismos. Não saber mais o campo específico de um determinado objeto faz com que se produza um olhar mais aguçado sobre os processos de hibridização.

No Brasil, o parque de Inhotim, em Belo Horizonte, talvez seja um bom exemplo para entender o campo complexo proposto por Rosalind Krauss. No parque, uma grande quantidade de galerias e obras de artes de diversos artistas contemporâneos se mescla e interage em um espaço ecológico e artístico. Galerias arquitetônicas, esculturas, instalações, uma vasta quantidade de plantas, pinturas, performances, música, oficinas estão dispostas em

um grande campo ampliado. O espectador, que recebe um mapa do local, deve percorrer esse campo a partir de caminhos que serão feitos através das suas escolhas. Ao percorrer tais caminhos, ele se depara com algumas obras que apontam para um grau de ambivalência como aponta Krauss, ou seja, estão fora das suas categorizações ou funções geralmente redutoras.

É possível encontrar os penetráveis de Hélio Oiticica junto a grandes árvores ornamentais no mesmo espaço, o que forma um campo visivelmente marcado pela justaposição de elementos. É possível também ver grandes troncos de árvores, como as obras "Embrionário" (2003) e "Equilíbrio Amarrado" (2004) da artista Elisa Bracher, que foram montadas no jardim, ampliando-se para o território da escultura. São árvores-escultura. É possível ver espaços visuais que são formados por frondosas e exuberantes árvores da flora brasileira, amplificadas pelo toque humano, tornando-se também esculturas. É possível também ver objetos esculturais que se ramificam como árvores em paisagens, ou grandes vigas de ferro, que caem como gotas de um grande guindaste fincando-se como raízes na terra, tornando-se um elemento escultural, mas também telúrico, que se harmoniza com a paisagem, sublimando o encontro da violência com a sensibilidade dos criadores.

Gostaria muito que Rosalind Krauss pudesse ter abordado os trabalhos de Lygia no seu texto, já que a visionária do espaço figurava como uma importante artista contemporânea no mundo. Entretanto, esse texto aguçou o meu olhar para tentar entender como Lygia explorou diferentes fronteiras em seu trabalho, proporcionando assim, a abertura de campos ampliados orgânicos, que reverenciavam à multiplicidade das funções dos seus objetos, proposições e instalações.

Mas retornemos às proposições de Lygia para que possamos entender a importância da manifestação de campos ampliados e das inúmeras zonas fronteiriças erguidas pelas inflexões, ondulações e desdobramentos entre a arte e a vida germinadas pelo devir-experimentação na obra da visionária. Em seu texto *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica* (2015), Suely Rolnik aponta como os *Objetos relacionais*, proposições importantes no processo final das criações de Lygia, tencionavam a fronteira entre a arte-vida e a clínica.

Usando os objetos relacionais, em sessões de terapia, Lygia ampliava mais uma vez o objeto artístico para outra zona, dessa vez mais atrelada à terapia. Essa nova desterritorialização de seus objetos rende até hoje alguns reducionismos ao trabalho da artista, principalmente quando a crítica pontuou que a artista poderia ter se tornado uma terapeuta. A leitura que Rolnik faz desse movimento é que a expansão do objeto artístico para o território da clínica forma mais uma zona fronteiriça na qual ocorre o alargamento da relação entre a arte, clínica e vida, ou criador, criação e espectador. Os objetos relacionais assumem

provisoriamente o estado terapêutico quando Lygia utiliza-se de elementos de diversas texturas para chegar a experimentos sensoriais que afetavam a subjetividade das pessoas em rituais terapêuticos.

Nessa nova fronteira, ou campo ampliado que se estrutura pela utilização de objetos relacionais, Lygia despertava as relações fantasmáticas no corpo dos seus pacientes. Nesse espaço, o corpo era submetido a uma espécie de sessão que obedecia ao estímulo de objetos artístico-terapêuticos. Esses objetos eram formados por diferentes espessuras, além de serem extremamente sensoriais. Nessas sessões, a visionária do espaço começou a entender que os seus objetos podiam potencializar o corpo adormecido ou domesticado dos seus pacientes. O encontro do corpo dos seus pacientes com o corpo dos seus objetos formava um campo potencialmente destinado à recuperação da saúde de sujeitos que estavam geralmente em situação de vulnerabilidade. Para que isso fosse possível, Lygia começou a utilizar objetos potencialmente desterritorializados de suas antigas funções e os lançou dentro do território da clínica. A expansão desses objetos possibilitou a criação de uma nova fronteira, que recuperou a força da arte e a lançou sobre a potência do cotidiano.

É interessante pensar como um objeto do mar, um concha, por exemplo, poderia ser um objeto relacional. Além disso, pedras, linhas, plásticos, sacos de cebola, panos, elásticos e redes foram retirados do seu estado funcional, ou do processo de redução, para outro espaço-relacional, tornando-se objetos terapêuticos. O alargamento desses objetos também está atrelado às questões sensoriais que eles podiam suscitar. Torna Lygia esses objetos expandidos, de forma que interessa à artista a textura, a densidade, a temperatura e o efeito que eles podem alcançar em contato com o corpo do espectador, agora também paciente. Logo, uma concha deixa de ser concha se for dada a ela outra função. Basta encostá-la no ouvido para sentir o fluxo das marés.

Esse processo de desdobramento do objeto faz com que uma concha, que já foi casa ou abrigo de algum animal, torne-se objeto de relação para outro bicho e diretamente entre em processo interativo com o espectador. É uma caixa de ressonância que ecoa as dobras de seres viventes a outro vivente que se permite ouvir os labirínticos ecos do objeto vivo, que perde a sua autonomia para se tornar potencialidade, cura, intervenção. Não há uma especificidade nestes objetos ou rótulos, pois o significado depende da carga afetiva ou agressiva que o participante atribui a eles no momento do ritual, como expressa Lygia nesta breve descrição:

> O objeto relacional não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define.

> O mesmo objeto pode expressar significados diferentes para diferentes sujeitos ou um mesmo sujeito em momentos diferentes. Ele é alvo da carga efetiva agressiva e passional do sujeito, na medida em que o sujeito lhe empresta o significado, perdendo a condição de simples objetos para, impregnado, ser vivido como parte viva do sujeito. A sensação corpórea propiciada pelo objeto é o ponto de partida para a sua a produção fantasmática. O "objeto relacional" tem especificidades físicas. Formalmente ele não tem analogia com o corpo (não é ilustrativo), mas cria com ele relação de textura, peso tamanho, temperatura, sonoridade e movimento (deslocando do material diversificado que os preenche) (CLARK, 1978, p.49).

Figura 03─ Sessões com objetos relacionais, 1978.

http://www.3margem.com.br/inspiraes/2017/2/22/lygia-clark-artes-plsticas.

Quando temos acesso aos relatos das experimentações de Lygia com os objetos relacionais, percebemos que, no encontro desses objetos com o corpo do espectador, ocorrem verdadeiros deslocamentos. Afirma Lygia que, em muitas sessões, as pessoas chegam com medo, bloqueadas, tendo grandes buracos e fluxos interrompidos no corpo, sufocados ou petrificados por processos trágicos em que a dor é muito presente. Busca realmente a experimentação terapêutica desbloquear esses fluxos utilizando-se das texturas mais diversas dos seus objetos delicados, poéticos e maleáveis em busca da cura dos seus pacientes.

Numa busca pelos buracos inflamados dos sujeitos, a terapia age tentando flagrar os grandes processos fantasmáticos de reterritorializações. Desse modo, a visionária tenta preencher o vazio, colocando os objetos relacionais em pontos importantes do corpo. É preciso desdobrar esses processos engasgados na memória do sujeito. É preciso curar, ainda que precária ou provisoriamente, os traumas agonizantes, através do toque, da passagem de

um objeto muito orgânico, multissensorial, que migra para o corpo do sujeito abrigando-se em longas feridas.

Esse processo provoca uma série de sensações que internamente vão desbloqueando os fluxos interrompidos. Para Lygia, é preciso desdobrar os processos de neurose através de rituais de iniciação. O labiríntico percurso que os seus objetos fazem, em verdadeiros rituais de iniciação, desloca o vazio ou o pleno do sujeito que se desterritorializa a cada sessão. Sobre essas sessões terapêuticas propostas pela artista plástica, Suely Rolnik descreve que

> O novo foco de pesquisa passava a ser a memória dos traumas e de seus fantasmas cuja mobilização deixaria agora de ser um mero efeito colateral de suas proposições, para ocupar o próprio centro nervoso de seu novo dispositivo. Lygia Clark buscava explorar o poder daqueles objetos de trazer à tona esta memória e "tratá-la" (uma operação que ela designava como "vomitar a fantasmática"). É portanto a própria lógica de sua investigação o que a levou a inventar sua proposição artística derradeira, à qual se agregava uma dimensão deliberadamente terapêutica. A artista trabalhava com cada pessoa individualmente em sessões de uma hora, de uma a três vezes por semana, durante meses e, em certos casos, mais de um ano. Sua relação com o receptor, mediada pelos objetos, tornara-se indispensável para a realização da obra: é a partir das sensações da presença viva do outro em seu próprio "corpo vibrátil", ao longo de cada sessão, que a artista ia definindo o uso singular dos *Objetos Relacionais*. Esta mesma qualidade de abertura ao outro é o que ela buscava provocar naqueles que participavam deste trabalho. Neste laboratório clínico-poético, a obra se realizava na tomada de consistência desta qualidade de relação com a alteridade na subjetividade de seus receptores. (ROLNIK, 2007, p.1).

Fazer com que os indivíduos vomitassem a fantasmática do corpo delineava o trabalho de Lygia em direção às dobras dos sujeitos. Nesse campo ampliado, proporcionado pela junção entre arte, clínica e vida, percebemos que os objetos relacionais proporcionavam a estes entre-lugares do corpo alguns possíveis procedimentos de reversão e reconstrução de movimentos até então domesticados pelo esquecimento. Produzir sensações que reabrissem as cicatrizes do corpo dos seus pacientes era uma experimentação necessária a todos aqueles que participavam das sessões. O processo de ressignificação, através da terapia com os objetos, rasura ou amplia a concepção terapêutica de análise, pois acreditava-se que o corpo pode ser invadido por outras texturas multissensoriais. São objetos orgânicos com texturas diversas que tocam instintivamente o corpo, são bichos que dialogam com outros bichos. As tentativas de trazer o sujeito à superfície e retirá-lo dos comoventes naufrágios de uma vida marcada por desilusões amorosas ou situações trágicas fazem desses objetos boias. Em espaços clarkianos, é preciso nadar até a superfície, ampliando o movimento dos braços, em processos de

germinação e florescência do corpo. A grande busca pela pujança do corpo era uma necessidade constante nas proposições de Lygia. Era preciso que o indivíduo entendesse o poder do seu corpo, para que pudesse voltar a caminhar.

Muitos pacientes, em estado de floração, esmagam os seus objetos, explodem os sacos, apertam as pedras, sentem-se sufocados pelas pesadas almofadas, perpassam o corpo por labirínticos túneis, constroem redes de elásticos, sendo importante fazer do acontecimento individual ou coletivo um processo de libertação do corpo. Esse diálogo entre o sujeito e a obra tem como herança as intensas relações entre o artesão e o objeto, como pontua a artista, quando denuncia abertamente suas críticas em relação aos estados maquínicos de aprisionamento da subjetividade. Para a artista, o processo de construção capitalista, ao inibir as singularidades, os meios e os modos de subjetivação, transformaram os indivíduos em estruturas robóticas e rígidas. Em sociedades marcadas pelas repressões, o corpo foi violentamente enjaulado e o homem se viu cada vez mais encaixotado entre muros e grades, o que levou o seu corpo vibrátil delirante ao declínio.

Suas estruturas também incitam um compromisso político do corpo perante a sociedade. Nesse sentido, desestabilizar formas ou construções que sabotam a multiplicidade do corpo também é recorrente no trabalho de Lygia. As proposições da artista retiram totalmente o espectador da clausura e da contemplação passiva dos museus, da arte burguesa, da proposta da arte guiada por especialistas e da sequência sonolenta espacial criada pelas galerias. Suas proposições dialogavam com campos extraterritoriais mais políticos. A amizade com Hélio Oiticica fez com que Lygia produzisse uma rede que ajudou a desnudar o processo de naufrágio de um país marcado por processos ditatoriais que foram sentidos no campo das artes. A falta de investimento no campo das artes, de modo geral, consumiu por muito tempo artistas que conviveram com o descaso dos poderes públicos em relação à arte, o que permanece até os dias atuais.

A produção de uma política do corpo, do respeito ao grito do corpo, é em Lygia uma comovente e sensível busca pela saúde. Tornar o corpo movente, solidário, coletivo, amado e amável, dobrável, ampliado, elastecido, expandido e maleável faz parte de uma poética de produção de saúde através da arte. Basta um pouco de atenção para entender como Lygia torna tudo orgânico. Pode a artista do espaço trabalhar com os objetos extremamente duros como pedras, paus, metais, rochas, ferro, mas a busca pela delicada relação entre os objetos e o homem a interessa desde as suas primeiras instalações. Por isso, o desejo constante de Lygia *é pela dobra* que torna esses objetos expandidos a ponto de produzirem uma delicadeza no corpo do outro. O delicado movimento da concha está na sua função de abrigar uma

interioridade que pode ser doada. O ato de doar é politicamente uma estratégia de sobrevivência, pois potencializa a poética dos afetos.

Em seus objetos, há sempre uma relação entre os pares cheio/vazio, pesado/ leve, dentro e fora. Procura Lygia, através da relação entre os opostos, desbloquear os fluxos interrompidos pelos próprios pacientes. A tentativa de fazer com que os sujeitos redescobrissem as zonas adormecidas do seu corpo foi constatada quando os seus *Objetos relacionais* começaram a ativar a memória dos seus pacientes, trazendo os antigos medos e fantasmas. Mas era preciso fazê-los sair dos processos de domesticação ou de reterritorialização que aprisionavam os sujeitos. Assim, a artista/terapeuta registrou em textos escritos as falas de alguns pacientes que se submeteram aos tratamentos. Temos aqui outra fronteira que se abre. Os textos escritos mantêm até hoje viva a relação entre arte, vida e linguagem.

Aqueles corpos até então acomodados começaram a falar, ou seja, vomitavam a fantasmática do corpo através das palavras que até então não tinham sido ditas, mas ocupavam o território do velado. São pequenos textos que traduzem o quanto os corpos redescobrem o movimento e passam a perceber que o deslocamento é possível. Esses textos apontam também o poder da lógica dos encontros e os inúmeros processos de libertação das dobras do corpo. Surge então a ideia de que o trabalho de Lygia realmente proporcionava inúmeros processos de renascimentos. Os antigos buracos do corpo, povoados pelo contato dos objetos, logo se tornaram mais visíveis. Não se podia escondê-los por muito tempo diante da visionária do espaço. Entretanto, todo corpo que aceitava a terapia se apresentava de forma mais erotizada, porque o indivíduo voltava a desejar a vida.

Hoje, os trabalhos terapêuticos de Lygia são utilizados no tratamento de diversos pacientes. Seus objetos saíram do campo específico da arte, para o campo da saúde. Esse processo de ampliação da arte marcou a fase final de produção da artista, que multiplicou a ideia da terapia com os objetos para que outras pessoas pudessem continuar o seu importante trabalho. Inúmeros textos foram escritos e narram a preocupação da artista com o outro. As vozes narram sempre seus deslocamentos depois das sessões. Esses relatos são importantes para entendermos como Lygia pensou o corpo, em um país marcado por uma década opressiva e autoritária, como a de 60.

3 *O BREVIÁRIO SOBRE O CORPO*

> *Não gosto dos pontos, pôr os pontos nos is me parece estúpido. Não é a linha que está entre dois pontos, mas o ponto que está no entrecruzamento de diversas linhas. A linha nunca é regular, o ponto é apenas uma inflexão da linha. Pois não há começos nem os fins que contam, mas o meio. As coisas e os pensamentos crescem e aumentam pelos meios, e é aí onde é preciso instalar-se, é sempre aí que isso se dobra.* (DELEUZE, 1996, p. 205). [3]

As fronteiras que se erguem entre arte, vida e clínica nas experimentações clarkianas, com certeza, marcam uma importante fase da artista. Mas o trajeto que a visionária segue ainda revela outras possíveis relações entre a arte e o pensamento. Incansável na arte de produzir proposições, que se erguiam distante dos rótulos e categorias, o que podemos afirmar aqui é que a visionária do espaço foi uma grande pensadora do corpo no Brasil. O corpo, sempre lido e sempre festejado em suas proposições, também pode ser entendido como uma verdadeira instalação da arte do pensar. Importa-se a artista com a potência dos fragmentos do corpo, com o que cada parte, por menor que seja, pode oferecer ao Outro.

O *Breviário sobre o corpo*, texto escrito por Lygia, pode aqui ser lido como um ensaio, como poema-expandido, como uma precária e potente escrita de si, mergulhada em uma multiplicidade de nomes e acontecimentos, ou ainda pode ser uma grande instalação que apresenta os fragmentos de um corpo em plena intensidade de escrita. Cada frase erguida pela artista aproxima o leitor de uma narrativa estilhaçada. Agora o corpo-objeto é um grande campo ampliado de experimentação. Tendo o corpo como instalação, as leituras sobre os diversos acontecimentos e movimentos fazem com que a artista construa um texto marcado pela relação entre o plástico e o literário. Nesse processo de criação, o corpo e seus fluxos se tornam o alvo da fabulação.

O que pode um corpo senão ser muitos outros? Como é possível conhecer a elasticidade de um corpo sem submetê-lo a estágios de experimentação? Quantas zonas ou fronteiras são estabelecidas quando um corpo dialoga com outro corpo? O que um corpo subversivo-político pode causar, quando entende que é potencialmente povoado pelo trágico e pela alegria de outros caminhos possíveis? Para responder a esses questionamentos, é preciso mergulhar na escrita fragmentada do *Breviário sobre o corpo*, pois o texto é um convite à reflexão sobre os acontecimentos que denominamos banais.

O que invoco como multiplicidade, no *Breviário sobre o corpo*, dialoga com um processo sensorial que produz uma política do gesto. Produz Clark, agora como escritora, um

---

[3] Trecho do livro *Conversações*, de Gilles Deleuze, publicado em São Paulo, em 1996, pela Editora 34.

texto tão expandido que a fronteira entre a palavra e o gesto se entrelaça, ao ponto de aguçar os cinco sentidos do leitor. Para a artista, é fundamental que o corpo toque e precise ser tocado por forças dialógicas. Nesse sentido, é importante a formação de pares e que, nesse jogo entre os acontecimentos, outras linhagens possam ser erguidas, fundadas e afirmadas. O corpo para Lygia é sempre coletivo, povoado e intenso. É preciso fundir as polaridades dentro de movimentos que façam o corpo nômade vibrar diante da vida. O movimento é sempre nômade, é feito para ser desfeito por outro movimento. O *Breviário sobre o corpo* parece um grande bicho vivo que abre a sua boca para vomitar uma série de fragmentos coletivos. Esses fazem parte da lógica do tempo que nos expõe a uma série de acontecimentos descontínuos.

A lógica da experimentação é fundamental na construção do texto. O homem torna-se mais expandido quando se dá conta de que o mundo é também experimental. Isso pode ser feito quando o sujeito se relaciona com a natureza, com a arte, com o outro em jogo, em parceria. Esse processo de percepção do mundo é para Lygia fundamental. É a lógica da sensação que invade o corpo. Se a busca pela totalidade de um organismo é abandonada pelas suas proposições, basta então investir nas diversas possibilidades de extensão de uma parte do corpo, para descobrir como a visionária do espaço/escritora faz desses fragmentos um abrigo teórico-poético. Teoricamente, Lygia não acredita no Uno.

O processo de percepção do mundo, através de uma política do gesto, leva o indivíduo ao alargamento e desconstrução da ideia de limitação do corpo. Tenta Lygia, por meio dos seus objetos e proposições, tornar esse corpo mais ávido, ou mais preparado para o embate. Jogar o sujeito dentro da necessidade de diálogo que as suas obras possuem não admite o comodismo, mas, sim, algum tipo de deslocamento, que será causado pela lógica dos jogos dialógicos. Diante do ato, o participante deve experimentar a radical voracidade da vida e a busca da metamorfose. Transgredir os limites é o primeiro passo dentro das proposições. Deve o espectador também quebrar a moldura que o aprisiona, dando um passo para frente dentro das relações que são estabelecidas pelos seus objetos.

É como um jogador que precisa mudar de fase para viver, ou um lutador que precisa socar o oponente constantemente, senão não vencerá. É importante que seja feito algum tipo de movimento por parte dos participantes, pois as proposições também se movimentam em fluxos, têm seu próprio ritmo, incidem em uma frequência sobre o corpo dos mesmos. No *Breviário sobre o corpo*, as palavras organicamente encenam o movimento do corpo, insinuam-se, desdobram-se, esticam-se, adormecem, cultivam, sonham, doam-se, narram o movimento do mundo, traduzem as sensações do cosmo. A dança das imagens e das palavras é como o corpo de uma bailarina. Cada movimento requer a escolha de palavras que

imageticamente possam acompanhar o ritmo. Escreve-se de forma galopante quando os movimentos são frenéticos, pode-se escolher palavras suaves para movimentos mais brandos; para os movimentos afetuosos, as palavras mão e doação; para os movimentos que representam as projeções fantasmáticas, a palavra boca, em delírio. E para os movimentos coletivos, em que muitas mãos estão dadas, pode-se escrever: ciranda. As palavras e os gestos se aproximam, como se o ritmo encontrasse a palavra correta no dicionário clarkiano. É preciso unir a lógica do movimento plástico à palavra que sustenta a força do deslocamento. Assim, os gestos e palavras fundidos provocam o movimento do leitor. São como as placas dos *Bichos* clarkianos, que se abrem e se movem de acordo com o movimento do especatador.

Diante de uma questão ainda mais prática, é visível como o mundo é uma grande proposição para o corpo. Todos os dias são solicitados exercícios e expectativas que o indivíduo deve cumprir. Essas solicitações exigem um diálogo intenso do corpo com o mundo das emoções, pois as relações são de ordem também visceral, sensorial. A experiência então chega como prova, como teste, ou como passagem para os sujeitos que precisam atravessar os rituais e as solicitações do cotidiano. A necessidade e as demandas do mundo exterior expõem o homem aos estágios de instabilidade, o que implica desarrumação ou desacomodação do corpo. Preocupa-se Lygia com as forças que agem sobre esse corpo e busca manter uma relação saudável entre o corpo e o mundo das coisas.

Sabendo que as forças e os afetos atingem o sujeito e produzem efeitos, é necessário que o próprio sujeito passe a produzir novos gestos afirmativos através dos agenciamentos. A experiência do fora requer o entendimento do mundo, ou melhor, um processo de leitura do universo, para que o mesmo não possa engolir o sujeito e cuspi-lo quando o corpo se tornar improdutível. Saber se relacionar com os afetos (com o que afeta, desestabiliza) é dar lógica a uma ideia de potência que preza pela sobrevivência de si. Mas como um corpo pode produzir saúde? Simplesmente, sabendo responder às solicitações, tendo habilidade para reconhecer o que lhe faz bem. É importante saber com quem ou com o que se caminha, para não cair na lógica da sabotagem. Entretanto, é necessário acionar uma linha de fuga, com bastante prudência, para não cair em terrenos provisórios ou mal alicerçados. Logo, é necessário produzir uma cartografia, um novo mapa, um território contínuo que seja possível povoar. Um território que seja tão fértil, que um novo animal possa ali caminhar.

É dessa forma que o texto é costurado pela poética do gesto. Muitas imagens são formadas quando a escritora explora a justaposição dos movimentos e dos acontecimentos. Surgem imagens sobre o movimento das mãos, da boca, dos pés, dos atos da infância, dos

fragmentos biográficos, dos ciclos da natureza e do cosmo, dos desdobramentos da história, do toque no corpo do outro, do afeto, das doações.

Tece Lygia, no *Breviário sobre o corpo*, uma série de imagens que surgem como flashes, como lapsos da memória. O jogo entre lembrar e esquecer pode ser percebido quando algumas imagens surgem, para logo darem lugar a outras mais breves. Nesse sentido, as lembranças dobradas pela memória são acionadas no texto. O texto permite que o leitor tenha uma percepção sensorial muito dinâmica desses lapsos, que atravessam o texto em uma faixa espaço-temporal muito curta. Sabe-se que as lembranças são inevitáveis e podem levar o sujeito ao desassossego. O modo como Lygia escreve os acontecimentos torna os tempos muito próximos, sem quase nenhum intervalo para o leitor respirar.

O fluxo frenético de acontecimentos do passado ganha a velocidade galopante da escrita, para provocar o leitor, que é lançado em um verdadeiro labirinto caleidoscópico de imagem. Pode-se ir ao passado e retornar ao presente em um átimo de segundo. Todo esse processo permite que o leitor mergulhe numa colcha de retalhos que embaralha a leitura pela quebra da linearidade. Parece que Lygia lança com as mãos o leitor em um fluxo de acontecimentos e, com as mãos, abre grandes buracos, nos quais se pode, enfim, respirar. As lembranças e os lapsos de memória se chocam em um ritmo tão frenético, que é preciso que o leitor acompanhe o movimento, respeitando os saltos e os galopes das imagens. A linha-luz criada por Lygia, que nos seus quadros é representada por uma linha branca, é invisivelmente adicionada ao texto, tendo como função abrir e fechar as portas do *Breviário* para o leitor. Jogo de dobradiças, que tornam o texto travestido, exigindo continuamente a montagem e a desmontagem do jogo de palavras pelo leitor.

Nesse ato frenético da escrita em que cada linha é um clímax, também surgem fragmentos de uma precária exposição do eu. Imagens oníricas, rituais da infância, da adolescência, relatos dos livros e artistas lidos, experimentações e sensações do mundo, gritos de uma boca que não tem dono, boca beckettiana que narra sem pausas. Estabelece no *Breviário sobre o corpo* uma escrita rizomática, que começa pelos meios. Não se sabe quem é o dono das mãos, e nem interessa saber, já que sãos muitas. Como rizoma, a escrita clarkiana conecta um ponto a outro qualquer, e cada um dos caminhos erguidos não precisam necessariamente de traços da mesma natureza. É um jogo de signos muito díspares, e não há hierarquia entre os planos; o que há é somente uma vírgula, uma pequena pausa que separa por um tempo muito breve uma imagem de outra em intervalos muito reduzidos. Caminha a escrita do *Breviário sobre corpo* em várias direções, como uma região contínua de

intensidades, na qual os territórios virtuais são instaurados para desestabilizar o sossego do leitor.

A linguagem é uma extensão da boca, e a escrita, a extensão das mãos. Tanto as bocas quanto as mãos são festejadas no *Breviário sobre o corpo*, aparecem em processo de extensão e elasticidade. As bocas, muitas bocas no *texto*, apontam para a necessidade de comunicação, assim como as mãos que seguram o leitor, para depois largá-lo diante de um texto híbrido, cheio de labirínticos espaços que vão se suplementando como um corpo antropofágico.

3.1 *TOCAR: MOVIMENTO, INTENSIDADE E LIBERDADE*

Figura 04 ─ Proposição *Diálogos de Mãos*, 1966

Fonte: O mundo de Lygia Clark: http://www.lygiaclark.org.br/defaultpt.asp.

Se soubéssemos o que as nossas mãos realmente podem fazer, talvez fizéssemos muito mais com elas do que fazemos agora. Ou poderíamos entender que o alargamento das mãos vem de enormes heranças e não negaríamos as outras possibilidades de uso delas. Aqui é importante pensar como as mãos, que são homenageadas no *Breviário sobre o corpo*, servem como proposta para elucidar os acontecimentos que se desdobram em outros acontecimentos. Isso será vital para entendermos como Lygia pode ser anunciada como a pensadora do toque e dos diálogos.

No *Breviário sobre o corpo*, a mão, assim como a boca e os pés, é narrada, esticada ao ponto de ser momentaneamente a protagonista do corpo. Imaginemos o uso da mão em diferentes acontecimentos do cotidiano, na história dos povos: mãos que narram por si mesmas pequenas e breves estórias. Mãos que narram muitos nascimentos, muitas mortes, muitos dramas e alegrias. Mãos que podem ter escavado poços, balançado bebês, ou ter ficado

presas aos troncos, no processo da escravidão. Pode ter sido a mão do algoz e ter segurado os chicotes do senhor de engenho, que somente esqueceu-se de pensar que as próprias mãos podiam muito mais do que o gesto vertical de surrar o outro. O elastecimento da mão é escrito de forma que o leitor sinta as diversas possibilidades das funções do tato, da multiplicidade do gesto, da importância do toque, da necessidade do movimento das mãos. Tudo isso justaposto de forma que o leitor tenha acesso a vários acontecimentos, sem uma rígida e linear cronologia.

> O gesto tem a característica da concentração no momento da oração. Fusão das polaridades, do direito e do esquerdo. Do que era e do que está sendo. Dar-se as mãos a si mesma: muito prazer em conhecer-nos, eu vou bem obrigada, este é meu momento, eu sou solitária, aceito ser um "ser" só, posso também dar as mãos ao outro, estendê-las ao seu alcance, convidá-lo a uma comunicação. A roda da criança é um constante dar-se as boas vindas, integrar-se ao mundo dos vivos, participar desse viver. Dar-se as mãos, quando se dança é oferecer a si e ao outro o prazer da solidão quebrada por um momento na comunicação de dois corpos que, em princípio, deveriam, se complementar sempre, o cheio e o vazio, janela aberta, convite ao debruçar-se. As mãos que possuem a magia do arrumar, do dar, do carinho, do tirar, do bater, do se limpar e de sujar, da oração, do gesto maquinal, do tatear do cego, do conhecimento da criação. Se você não tiver uma face, as mãos dirão por ela quem você é. Se você não tiver um coração, as mãos falarão por você. (CLARK, 2015, p.165).

Essa escrita que valoriza de forma fragmentária o movimento dos gestos ─ que a mão ou qualquer outra parte do corpo pode realizar ─ é um exercício de potencialização muito repetido por Lygia em suas proposições dialógicas. Um simples gesto de dar as mãos em uma roda, ato que remete à infância, é uma possibilidade de começar uma relação de contato e, assim, de comunicação. Quando se doa a mão em uma roda de crianças, também se recebe outra possibilidade de toque, de interação, de frequência. Na roda se veem outros rostos em circulação, como se os parceiros entrassem numa alegria, ou o que ela chama de mundo dos vivos. É importante como a artista do tato valoriza a força do enlace entre as mãos, que se doam ao ponto de formarem um movimento de contato, no qual a vibração entre os corpos é vital. O processo de potencialização do corpo existe quando o mesmo encontra outro que se estende na mesma frequência. Basta olhar para uma roda de crianças para perceber a troca de energia entre os pares. Em uma roda, todo movimento só é possível pela junção e rotação das mãos. Movimento, intensidade e liberdade: eis o resultado da tríade clarkiana. A roda é uma dança. Felizes os corpos que dançam!

No texto, é evidente como é possível ler os ecos de uma primeira pessoa que fala, escreve, movimenta-se em palavras. É um corpo que se desdobra agora em linguagem, por isso, palavras deslizam sobre palavras. Desse modo, o acúmulo delas transborda e desmancha qualquer tentativa de falar somente de si. É nocaute sobre a primeira pessoa, mesmo que ela resista à lógica do aparecimento. Pensemos então um corpo fragmentado que fala por si e por muitos outros. Quantas mãos seguram a mão de Lygia, no momento da escrita do *Breviário sobre o corpo*? Quantas mãos solicitam o desaparecimento dessa primeira pessoa? Como o eu se dramatiza e começa a existir de um meio e não de um banal começo? É preciso, no texto, entender a lógica de começar pelo meio. Parece que tudo começa no meio, fora da lógica do nascimento de uma origem, com datas programadas que são fiéis a um tempo extremamente não linear.

> Sou da família dos batráquios: através da barriga, vísceras e mãos, me veio toda a percepção sobre o mundo. Não tenho memória, minhas lembranças são sempre relacionadas com percepções passadas, aprendidas pelo sensorial. Num lapso de segundo eu me sinto tomada pela quentura da mamadeira na palma da mão, acompanhada pelo gosto do leite morno que desce devagar, deixando um rastro de bolhas atrás de si. Experiência esta, talvez a mais remota dentro da minha vivência, inscrita no meu passado, que se faz presente ainda hoje. Havia uma tal incorporação e coesão neste instante que hoje só é comparável a esta sensação, me vem outro instante em que, me sentindo inteira, coesa, unida, me sinto como se estivesse de mãos dadas comigo mesmo. (CLARK, 2015, p.1).

Ao nascer pelo meio, ou na família dos batráquios, o texto aponta para uma narrativa biográfica que pode ter como lógica a construção imagética dos acontecimentos. Cada ato, em descontinuidade, prende o leitor pela lógica da experimentação e da sensação. É um relato de vivência ficcionalizada pelo dispositivo da linguagem. Em devir-linguagem, pode-se fabular a própria existência, tendo como ponto de partida qualquer lugar do corpo ou do cosmos. Nessa perspectiva, pode-se contar uma história de vida pelas mãos, pelos pés, pela boca, pelos dedos. São infinitas as possibilidades de começos, se o leitor quiser dar o primeiro passo. Quantas inúmeras relações podem ser feitas, se preferirmos as narrativas que começam sem a linearidade prevista? Assim, podemos contar a nossa história, escolhendo os personagens preferidos da literatura, que até aqui nos acompanharam, ou simplesmente contar a história dos espaços em que vivemos; pode-se contar uma biografia, escolhendo as fotos preferidas; pode-se escolher contar uma estória pelos endereços pelos quais passamos; pelos textos que escrevemos, pelos objetos que temos em casa escolhidos a dedo por algum motivo. A

escritora amplia a própria noção do texto biográfico quando opera uma narrativa que se apresenta pela lógica dos acontecimentos.

É possível saltar a leitura de alguns trechos do *Breviário sobre o corpo* e cair em outros começos, porque não há um ponto fixo de origem e nem mesmo um fim daqueles reconhecidos nas biografias mais tradicionais, que geralmente abordam a vida do sujeito do nascimento até a morte. No texto, pode-se estar vivo em várias datas, em qualquer lugar do mundo, a qualquer hora. As mãos, a boca e os pés dão o ritmo do tempo, tramam uma sequência agramatical e assintática da lógica da escrita, para por em circulação a lógica da descontinuidade, do fragmento e dos estilhaços atemporais dos acontecimentos que não têm freios. A vida demanda, tem velocidade, ritmo e intensidade. O texto ganha dinamicidade e organicidade. É um corpo em movimento, hospedado no território da linguagem.

> As minhas mãos tem milhões de anos. São como crateras de terra gretada pelo passar das estações milenares, com rios, correndo dentro, quase na superfície, veias onde corre o sangue projetado pelo coração que alimenta todo meu corpo de oxigênio, veias entumecidas, fibrosas, em relevo, elástico e macias como o próprio balão, cheio de ar. Veias que se as furássemos estourariam como eles e sobraria uma carcaça de ossos revestida por uma membrana, papel seda, verde, azul, amarelo ou papel de seda, verde, azul, amarelo ou papel de embrulho, pardo, com cheiro de sebo, gordura e pão. Tive de aprender a usá-las muito cedo, pois elas eram muito mais sábias do que o resto do meu corpo. Havia nelas sabedoria de milhares de anos, mãos que cavavam, plantaram, carregam pedras, costuraram, que bateram em gestos de extrema violência, que acariciaram em exaltação suprema. (CLARK, 2015, p.116).

No *Breviário sobre o corpo*, Lygia torna-se proposição quando se fragmenta em linguagem. Elastece ao máximo o corpo e, assim, a primeira pessoa. Afirma Roberto Corrêa dos Santos que para ser obra é preciso, de modo muito saudável, manifestar sua multiplicidade, ou seja, não crer numa história que se ergue respeitando o uno, mas o emancipa de uma linearidade histórica, pois "[...] a infância não ocorre diante de uma linha contínua infância-juventude-velhice ou nascer-crescer e morrer." (SANTOS, 2015, p. 91). Sobre o descentramento da primeira pessoa afirma ainda o autor:

> [...] exige-se que aquele alguém que aqui vem sendo desenhado se desvencilhe da crença de que há, ou de que possui, uma identidade: crença a implicar o sonho de que antes de tudo deve-se fazer o caminho para trás, o sonho da busca do ponto suposto de partida que teria gerado os padrões de existência presa no mal-estar; sonho de que assim, só assim alguém, aquele alguém, poderia movimentar-se para frente. Para ser obra entretanto, cabe

> investir nos começos diversos: as portas, o deparar-se com o vário; o alguém-já-outro e outro e outro; alguém inaugura-se no múltiplo; o ter movido a porta consiste apenas um modo mecânico- estendeu-se o braço (um gesto motor), apontou para algo de escolha, ou pegou a fruta: deu-se a união entre o desejar e o querer e o cumprir. Enfim, o mecânico, o ímpeto, a ação, a concretude trabalham para aquele, para aquele alguém ser obra: desprendeu-se das quaisquer idealizações sobre a tópica de "eu sou eu?" uma pergunta escrava. (SANTOS, 2015, p. 91).

No *Breviário sobre o corpo*, o leitor encontra alguns fragmentos e rastros da trajetória da artista. Esses pedaços de Lygia aparecem rapidamente como flashes, mas não se sustentam diante de uma escrita múltipla. O texto, composto por uma voraz hibridização, sobrevive pelo jogo de espelhos e interfaces que comporta gêneros diversos. Às vezes, o leitor parece estar diante de um grande poema ou uma precária exposição biográfica, que registra fatos atrelados às proposições que a artista produziu. Pode-se ainda entender o *Breviário* como um texto ensaístico sobre o corpo, ou um texto filosófico sobre a lógica dos acontecimentos. As formas são breves e precárias, surgem e se tocam, mas fogem a qualquer tentativa de categorização. É um texto formado de pedaços. Um monstro muito extenso, formado pela lógica dos fragmentos da vida. Essas formas precárias permitem mais uma vez que o leitor entenda como Lygia colocava toda sua força no coletivo. O texto é um elogio aos atos produzidos em coletividade, ou acontecimentos, nos quais a doação rege o gesto. O gesto de afetar e ser afetado pelo corpo do outro gera um campo, no qual a comunicação é fundamental. A comunicação entre os corpos só existe quando se estabelecem diálogos desde a infância. O encontro entre a boca do bebê e o peito da mãe, o encontro das bocas quando se beijam, os abraços, os apertos de mãos, as doações aos doentes, os braços dados nas marchas, o abraço na hora do gol. Todos os acontecimentos que produzem um ato em coletividade são importantes para entendermos a força do trabalho de Lygia.

Em sua obra intitulada *O Eu e o Tu*, que faz parte da fase denominada nostalgias do corpo, a visionária do espaço propõe a necessidade do encontro entre dois corpos. Na proposição, cada participante veste um macacão e procura estabelecer um contato entre os buracos-cicatrizes criados na roupa, como se fossem pequenos e grandes cortes no corpo.

Figura 05─ *O Eu e o Tu*, 1967

Fonte:http://linguagenscontemporaneas.blogspot.com/2009/09/lygia-clark.html.

No processo gestual, no ato do toque, é possível perceber que cada um busca o reconhecimento do corpo do outro, um diálogo tátil, em que as mãos se procuram. Os buracos podem ganhar o elastecimento a partir da vontade e desejo dos participantes. Alguns leem os buracos como pequenas cicatrizes que precisam ser revisitadas, outros participantes acreditam que os buracos exploram as zonas erógenas do corpo, transformando o ato em sensação, pulsação e desejo. É possível que esses cortes traduzam pontos de tristeza e de dor. Para Lygia Clark, seria como se o participante pudesse passar um pouco da fantasmática do corpo para o parceiro. Forma-se possivelmente um território de clínica, de experimentação, onde somente o mergulho na cicatriz pode libertar, momentaneamente, o sujeito dos fantasmas. A formação dos interstícios não muito lógicos ou programados pode jogar o espectador em um novo despertar ou em um processo de ressignificação do corpo. Assim, não importa o que foi

pensado antes dos macacões serem vestidos pelos dois participantes, mas o que se passa durante o instante em que dois corpos marcados pelas suas próprias cicatrizes se encontram em diálogo.

O processo de interpretação sensorial do corpo do outro e de si estabelece um encontro entre zonas que dialogam a partir do processo de percepção e conhecimento. Não tenhamos aqui uma leitura extremamente otimista do produto desses encontros, pois todo processo exige uma doação por parte dos convidados ao diálogo. Entretanto, para Lygia, quando a nostálgica relação tornava-se um ato de entrega, outro território poderia ser erguido, e este, provavelmente, seria entendido como uma curva, ou uma linha de fuga, que surge do desejo do corpo de se transformar e ocupar territórios mais férteis após a participação. Depois do encontro, as roupas perdem força para algo maior que acontece, que é o desdobrar da sensação e a descoberta de que podemos encontrar no outro, ou no esquecido detalhe do corpo, as possíveis respostas para os nossos alagamentos.

O acontecimento em arte é também o acontecimento da clínica. Lygia acreditava no poder de reversão dos seus objetos de arte, por isso jogava o participante em um diálogo, no qual se podia fazer uma leitura do próprio corpo. Uma roupa apenas fazia com que o outro pudesse se ver, tocar-se, ressuscitar a potência esquecida do corpo.

A descoberta do corpo é um ponto fundamental em suas proposições. Para a artista, existe, por parte do sujeito, um esquecimento sobre a potência do seu corpo, que, por muitas vezes, é deixada de lado. Esse esquecimento, ou leve distraimento, pode tornar certa parte adormecida, paralisada, e por isso é importante alertar aos participantes, que dialogam em suas proposições, que o corpo tem partes ainda vivas e pulsantes. Sabe-se como algumas escolhas podem levar os sujeitos à paralisia. Adormecer o movimento pode provocar o adoecimento físico e psicológico do corpo. Então, é preciso, através da lógica da sensação e da experimentação, redescobrir e fazer renascer uma força já domesticada, ou seja, é necessário desdobrar as forças, capturar os fluxos que existem dentro de cada corpo. É preciso torcer, flexionar-se em prol da vida, boiar, nadar.

Para Lygia, isso se dá a partir da experimentação. Assim realiza uma série de jogos dialógicos em que a convivência coletiva faz a diferença. Na proposição *Baba antropofágica*, vários participantes cospem uma linha em cima de um corpo deitado. Todos vomitam um pouco de si no corpo do outro, formando uma enorme baba composta pelas linhas, que se embaralham como uma linguagem no corpo do outro. Em sua *Rede de elásticos,* vários participantes constroem uma grande rede com pequenos elásticos. Nesse ato, seria impossível construir uma rede sem a ajuda do movimento do outro. Os pequenos elásticos, quando

ligados pelos participantes, formam a grande rede que permite a comunicação daqueles que nem se conheciam. Dentro da rede, pode-se fazer qualquer movimento, inclusive o dos animais. Lygia libera o instinto mais primitivo dos seus participantes nessa proposição. A comunicação permite que o participante redescubra a sua condição de bicho, já que é colocado dentro de uma rede, como se estivesse o seu corpo momentaneamente aprisionado. Contra a domesticação, o homem-bicho tenta se comunicar com os outros participantes, na tentativa de se livrar da rede.

Em outra proposição, chamada de *Luvas Sensoriais*, Lygia coloca algumas luvas nas mãos do espectador e pede para que o mesmo toque em diversas bolas. Estas luvas são denominadas *luvas sensoriais*. São diversas texturas de luvas e diversas texturas de bolas que o participante deve tocar, trocando os pares de luvas e de bolas, assim que o mesmo decidir. O que busca Lygia subjetivamente com essa proposição? Proporcionar ao participante que redescubra o próprio tato. As luvas impedem o contato das mãos com as bolas, por mais que o participante possa trocar as luvas.

Figura 06 ─ *Luvas Sensoriais*,1968

Fonte: Arte em processo:http://arteemprocessos.blogspot.com/2012/11/lygia-clark.html.

Primeiro, o participante é induzido a pensar que existem várias possibilidades de combinações entre luvas e bolas. Segundo, que essas combinações podem efetivamente levá-lo à formação que melhor o agrade. Então, pode sugerir que a redescoberta do corpo surge quando Lygia aciona o processo de esquecimento do próprio tato, para somente depois ativá-

lo. É importante perceber que a proposição tenta reativar o sentido do sujeito através da percepção de que perdeu algo, mas que é possível retomar o que foi momentaneamente afastado.

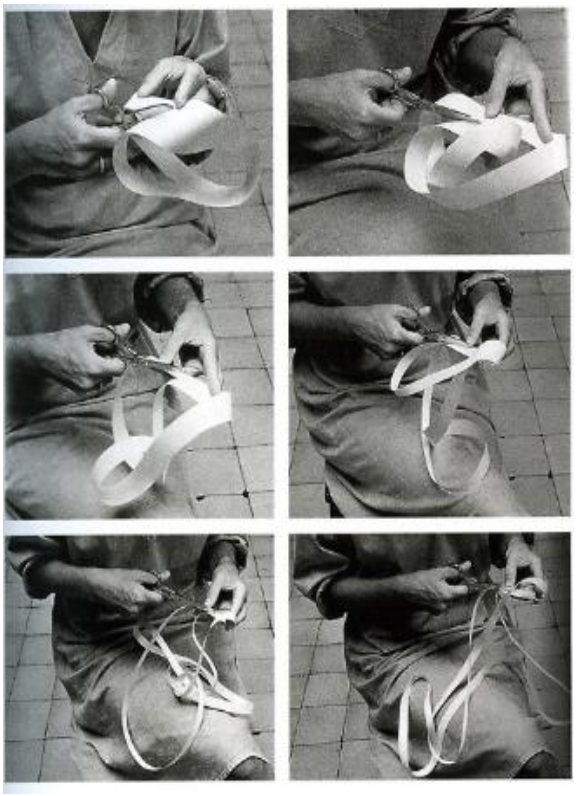
Esse tipo de abertura dentro da própria obra de arte é o que chamamos aqui de linha de fuga. Cada proposição comporta uma saída para o sujeito, por mais que ele negue a saída, ela está bem ali, na superfície. Em muitas leituras sobre as proposições clarkianas, percebe-se que há sempre uma mirada para uma janela exterior que se constitui como um salto. Tenta a artista fazer o espectador olhar para o outro lado, ou para o lado de fora do seu corpo. É por isso que o desprezo sobre o corpo não tem lugar nas obras da artista. O corpo adoecido é constantemente lançado a uma porta de saída.

As cicatrizes dos macacões da proposição *O Eu e o Tu* estão na superfície, visíveis e latentes. As luvas sensoriais, quando retiradas, recolocam o homem de novo em contato com o real, com o mundo que ele precisa enfrentar. Parece que Lygia, em seu processo de vidência, enxergava dimensões bem maiores que a nossa, porque a percepção do espaço para ela é muito esgarçada. Há sempre uma fronteira a ser explorada rumo à superfície. Percebemos que praticamente muitos objetos estão bem próximos do universo de qualquer sujeito. Muitas pessoas geralmente possuem luvas, bolas e roupas em casa. Ou seja, a saída está bem próxima, ali no canto da casa, perto do corpo. Basta olhar e experimentar a saída mais banal. A lógica do encontro entre luvas e bolas dialoga com a questão que deixa em suspenso o ato de escolher seus pares, dialogar com seus pares, excluir e redescobrir com quem se deve caminhar. Eis aqui o desenho de uma vontade de potência proposto por Nietzsche. Deve-se unir em uma relação que provoque a expansão e o deslocamento do corpo. Juntar-se com quem ou aquilo que possa possibilitar a superação do corpo, porque todo corpo procura a sua expansão, ou seja, ir além dos seus próprios limites. Não existe a procura por zonas de repouso, mas zonas que possam produzir o transbordamento do desejo.

O *Caminhando* (1964) é uma das proposições mais apreciadas por Lygia, e ela aparece depois de muitas fases e rupturas do seu processo criativo. É importante pensar como o *Caminhando* promove uma espécie de busca pela libertação entre propositor, proposição e espectador, na tentativa de deixar o participante em puro devir construção de sua própria linha de fuga, ou do seu próprio processo de desterritorialização. Explica a visionária no início do processo:

Faça você mesmo um “Caminhando: pegue uma dessas tiras de papel que envolve um livro, corte-a em sua largura, torça-a e cole-a de maneira que obtenha a fita de Moebius. Em seguida tome uma tesoura, crave uma ponta na superfície e corte continuadamente no sentido do comprimento. Preste atenção para não cair no corte já feito – o que separaria a faixa em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita e cortar è esquerda do corte já feito. Esta noção de escolha é decisiva. O único sentido dessa experiência reside no ato de fazê-la. A obra é seu ato. À medida que se corta na faixa ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não se pode mais abri-lo. É o fim do atalho.
(Se eu utilizo uma fita de Moebius para essa experiência, é porque ela contrasta com nossos hábitos espaciais: direita – esquerda: avesso- direito etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo.)
Cada *Caminhando* é apenas uma potencialidade. Vocês e ele formarão uma realidade única e total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito e objeto. É um corpo – a corpo, um fusão. As diversas respostas nascerão de suas vozes. (CLARK, 1980, p.25-26).

Figura 07 ─ *Caminhando*, 1964



Fonte::http://carmemmachado.blogspot.com/2013/07/lygia-clark-no-2-ano-do-ensino-medio.html.

Deleuze repetia que “[...] há dobras por toda parte, também dizia que não há duas coisas pregueadas do mesmo modo.”. (DELEUZE, 1995, p. 199). O teórico marca o desdobramento do sujeito, sua diferenciação no mundo, quando entende que a desterritorialização da subjetividade é possível e necessária. Mas, se o sujeito pode desterritorializar-se, é óbvio que o mesmo está suscetível aos processos de retorno e de reterritorialização. Percebemos que a proposição *Caminhando* permite que a tesoura se direcione um várias direções, mas o único cuidado que Lygia solicita é que o indivíduo não caia no primeiro corte feito, para que não finalize antes da hora o processo de caminhar. Não investe Lygia na ideia de retorno, que poderia paralisar o sujeito, mas na produção de caminhos mais curvos que possam suscitar no espectador, a ressignificação do seu próprio caminhar.

Corte, torção e variação são palavras que aparecem como comando nessa proposição. São os primeiros passos que deve tomar o participante que caminha com sua tesoura e um pedaço de papel. O traçado passa pelo ato de cortar o caminho, encontrar uma saída e andar. A tesoura vai, depois do corte, ganhando ritmos diferenciados, e a escolha é fundamental para que haja a torção. Esse primeiro movimento diz ao sujeito que ele está vivo no mundo porque pode caminhar e, caminhando, pode procurar não cair no mesmo traçado.

O traçado quem faz é o sujeito que se expõe em superfície. Bem longe da lógica burguesa, que conduz o homem a seguir uma linha na qual o trabalho e o gasto de energia devem atingir o ponto máximo de produção na idade adulta, o tecer no *Caminhando* é uma construção subjetiva do próprio processo de ir montando seu próprio mapa ou sua própria paisagem. Nesse sentido, a proposição cuida e incentiva o processo de liberdade, e não de acomodação e escravização do corpo dentro de um molde pré-fabricado.

Os homens são guiados a gastar a sua energia em processos condicionados pela lógica do capital, e o produto dessa dinâmica será, provavelmente, um corpo cansado e doente. Guiado pela lógica judaico-cristã, o corpo é escondido e, quando exposto, crucificado. O corpo exposto de Jesus é um corpo crucificado, punido e massacrado. Na lógica do decalque, o homem pode suportar o mesmo, e o corpo aprisionado em seus pesadelos metafísicos, ou sob a lógica capitalista, não caminha, mas adormece e levanta cansado. Lygia não está preocupada com um resultado final, mas com a possibilidade de compor uma liberdade contínua, na qual o sujeito é o condutor do seu próprio devir. No mapa desenhado pelo próprio participante, os desvios se prolongam em curvas necessárias à continuação do ato. O desvio no *Caminhando* é uma escolha: pode ser um ato político, pode ser uma pulsão de desejo, uma flexão do caminho, que se alarga e se estreita. É o dentro e o fora que caminham

juntos, promovendo o encontro entre muitas forças em um único ato de andar. Poderíamos aqui contar a história dos que caminham e dos que não caminham. Macabéa, Riobaldo, Fabiano caminham em busca de um desejo. Para onde caminha o protagonista do romance Eduardo/Stella Manhattan? Eis uma questão crucial para entendermos a lógica do romance.

Há sempre um objetivo no caminhar, mas caminhar não tem ponto de paragem. Caminha-se porque caminha, pelo amor, pela necessidade, pelo drama trágico do viver, pela vingança. No caminho ou na travessia pode desterritorializar-se, ao ponto de se transformar em um inseto. Gregor, personagem de Kafka, caminha para dentro de si, para dentro do seu quarto. Quando Riobaldo caminha, o sertão todo caminha dentro dele. Caminha Riobaldo com sua neblina ou com uma intensidade, chamada Diadorim? Estragon e Vladmir caminham? Na primeira frase da peça *Esperando Godot*, há uma entrada, uma porta "Caminha em um descampado, com árvore." (BECKETT, 2017, p.1). Há muitos nômades que não caminham, podemos ter certeza disso quando alguns corpos andam em círculos. O caminhar é singular, e só acontece quando se podem construir outros territórios de passagens, outras dimensões.

No processo da escolha e dos desvios necessários, o *Caminhando* vai tomando outra forma. Percebam pela foto que um caminho maior é erguido pelo ato de cortar. O final parece um grande caminho de fios ou espaços que se estreitaram ao máximo para ganhar comprimento. É possível perceber que essas tiras muito estreitas se dobram sobre outras dobras e agora formam um corpo elastecido pelo ato. Mas o produto do corte não seria a exclusão? Cortou, jogou fora? No *Caminhando*, o corte é feito dentro do caminho. Não há como jogar fora o que foi cortado, mas existe a possibilidade de reelaborar o que foi cortado para que se dê continuidade ao ato de caminhar. É possível na proposição *Caminhando* passar pelo mesmo caminho, mas propondo uma diferente relação com o objeto de desejo.

Escreve a visionária, sobre essa obra, que o *Caminhando* servia como procedimento de reintegração do homem com o mundo. Ela acreditava que, quando o homem tecia o processo de cortar, podia pensar em um novo caminho ou uma nova saída. Mas o *Caminhando* não salva nada, quem se salva é o homem que vê na proposta uma outra lógica de vivência e vidência. É o alargamento do corpo no ato que produz a ideia de expansão. É a escolha e o desejo do homem que se desmancham no corpo do *Caminhando*. Um grito dentro da proposição propõe que o homem caminhe em uma direção qualquer; o *Caminhando* provoca o ato, move o instante, exige o processo de ressignificação pelo tato, incita o desvio e a singularidade. É um corpo orgânico que se desloca a partir da decisão do corte. Dentro do *Caminhando* há uma grande gargalhada e um riso, uma alegria de viver, uma ideia de

potência, um conjunto de forças que circulam e caminham. Deve um homem sempre caminhar. “Cada *Caminhando* é apenas uma potencialidade.” (CLARK, 1990, p. 26).

Ler as dobras do *Breviário sobre o corpo* e os pontos de conexão com outras proposições de Lygia Clark é, até aqui, uma tentativa de mapear o território no qual foi construída essa grande estrutura dialógica. Criou Lygia um grande monstro de muitas mãos, muitas bocas e muitos pés. Um monstro sensorial, que caminha sob a lógica dos acontecimentos. É povoado de fluxos e conexões, bifurcações que se desprendem do corpo, formando pequenos pedaços micropolíticos que se articulam sem um centro. Um elogio à lógica do gesto e da experimentação, que comunica a partir do contato, do palpável. Um elogio à multiplicidade dos gêneros, que se expandem em fronteiras flutuantes, precárias e instáveis. Há no *Breviário sobre o corpo* também a expansão do desejo e do compromisso com o outro, com o ato e com os desdobramentos das ações. Atos e ações que são perpassados por fluxos, aberturas e portas muito largas, caminhos ampliados pelos modos e meios pelos quais as palavras estão sobrepostas. Tudo isso só é possível quando, no texto, a impotência da palavra é tomada pela potência do gesto. Isso fica evidente no trecho abaixo, que podemos encontrar no final do *Breviário do corpo*, como se Lygia quisesse afirmar a potência máxima do gesto.

> O aproximar-se, a não comunicação, o desejo expresso por meio de gestos, o apaziguamento do mesmo através do ato do amor, o silêncio que se segue, o instante do ato que se faz objeto, tal o intervalo criado pela impotência da expressão da comunicação da palavra. O encontro, a percepção do interesse mútuo revelado, a atração da pele, até onde “ela” ou em si e não no interior percebido, não falado ou expresso, onde a sabedoria do corpo, ultrapassando o seu próprio meio de aproximação até a promessa do psiquismo sugerido mas nunca completado? A revelação das coisas e objetos na identificação pura do “percebido” na visão primeira do objeto como meio de comunicação. Da pureza reportada à infância contra o automatismo da palavra, expressão. Do ser que se deixa reportar à data sem data da percepção pura do momento. (CLARK, 2015, p.118).

O texto de Lygia é um elogio à comunicação possível por meio da lógica do gesto. É a potencialização do gesto que proporciona os encontros múltiplos do homem com o mundo das coisas visíveis e transcendentes. O corpo é um espaço onde o diálogo com o cosmo se estabelece de forma mais expandida. A visionária do espaço permite que o leitor perceba, no seu texto, a importância da manutenção do ritmo e da musicalidade dos acontecimentos. O

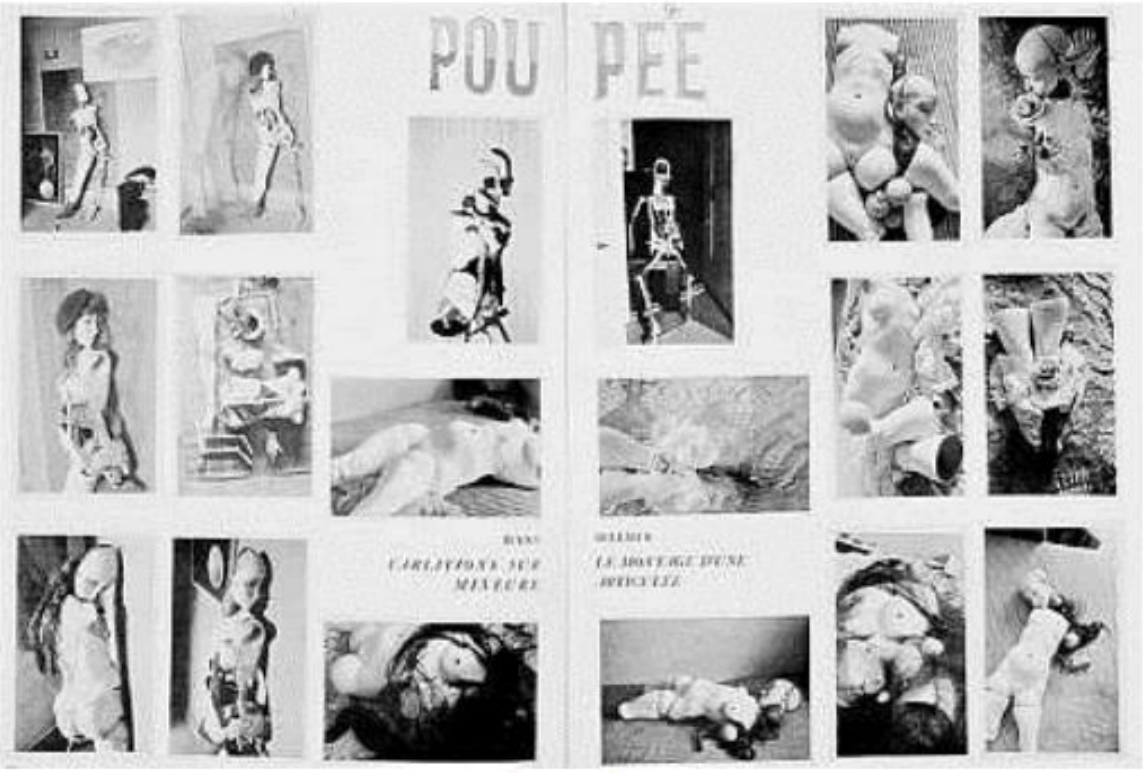
texto é como uma ciranda de crianças. O movimento é feito e intensificado pela forma dos deslocamentos dos pares, dos encontros e do diálogo entre as forças. É a atração pela pele que rege a lógica da experimentação.

3.2 *AS BONECAS DESARTICULADAS DE HANS BELLMER: DESEJO E EROTISMO*

O corpo sob a pele é uma fábrica superaquecida,
e por fora,
o doente brilha,
reluz,
em todos os seus poros,
estourados.

(Antonin Artaud, ano, p.)

Figura 08 ─ *La Poupeé: variações sobre a montagem de uma menor articulada*.



Fonte: Minotaure (1934, p. 30–31).

Dezoito fotografias das bonecas criadas por Hans Bellmer estamparam duas páginas da revista *Le Minotaure*, publicada em Paris (1934), sob o título *Boneca: variações sobre a*

montagem de uma menor articulada. Algumas questões cercam o processo de criação do artista surrealista alemão. Críticos e curadores afirmam que as bonecas podem ter surgido a partir do desejo de Bellmer por uma jovem prima que morava próximo a sua casa. Uma segunda hipótese já enuncia que as bonecas surgiram depois que Hans Bellmer assistiu a uma peça e se apaixonou pela dramaticidade dos movimentos de uma boneca-autômato, chamada Olympia. Há ainda outra afirmação que aponta que ele produziu as bonecas desarticuladas, para rasurar os princípios fascistas e o desejo do pai por tal regime. O que nos interessa aqui entender, particularmente, é que o dispositivo que impulsiona a criação de Bellmer é o desejo pela representação da desarticulação e do movimento do corpo, o que dialoga com a necessidade de reversão da domesticação promovida por forças que reduzem a potência do devir.

A princípio, é notável o desejo de propor ao espectador um estranhamento, que surge pela própria composição de suas bonecas. Adereços infantis e pedaços de outras bonecas se entrelaçam a outros objetos móveis, formando um corpo provocante, erótico e muitas vezes obsceno. A possibilidade de movimentos, em suas bonecas, ocorre pela construção de um corpo muito flexível, formado por inúmeras possibilidades de desarticulações. É também possível perceber como o artista expõe em alto relevo a genitália feminina ou masculina. Seus autômatos exibem uma flexibilidade porque foram construídos com dobras nas articulações, que possibilitam os movimentos libidinosos que são dobrados e desdobrados em múltiplas direções.

Figura 09 ─ *La poupée (the puppet) circa 1938-circa 1939*

Fonte: Art, gallery nsw:
https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/366.2001/

Mas o que deseja essas bonecas? O que essas bonecas pretendem dos espectadores que as observam? O que elas articulam quando expõem o seu desejo ao outro? É crucial aqui entender que essas bonecas realizam vários movimentos, em inúmeras direções. Cada posição é a exposição do convite do corpo, que se desdobra infinitamente por pontos de articulação e desarticulação. Como o espectador não pode tocar nas bonecas, que apareceram primeiramente em revistas, como fotografias, cabe a ele cartografar, através do olho, o mapa da multiplicidade do gesto e do desejo de um corpo montado e desmontado, que se amplia pelas próprias rotações e torções.

Sabe-se que muitas bonecas foram produzidas na época em que o Fascismo se instaurava na Alemanha, o próprio escultor foi banido, por suas obras serem rotuladas pelo governo fascista como uma proposta de arte degenerada. Temos aqui uma chave importante para entender o processo de desmedida presente nesses corpos. Cria Hans Bellmer corpos expandidos que são capazes de rasurar a ideia de corpo apolíneo, proposta pela ideologia Nazista. Nesse contexto, o belo estava atrelado aos padrões de beleza da Grécia, o que justificava o início de um discurso fictício sobre o corpo perfeito para a sociedade alemã. Tudo o que se produzia fora desse decalque era banido, precisava estar fora do jogo, pois não representava o espelho da simetria cartesiana, postulada por Hitler. O ditador tinha um “bom olho” para entender onde estavam as forças e, de modo muito platônico, logo identificou que a arte “degenerada”, ou a cópia “pervertida” do corpo do outro, poderia trazer conflitos ao seu projeto binário de expansão.

Os autômatos de Bellmer subvertem a ordem quando produzem um corpo que deseja, mesmo diante do horror. Existem desejos interrompidos durante uma guerra, e o escultor Bellmer sabia muito bem o que isso provocava em um corpo sadio. Por isso, suas bonecas aparecem em lugares sombrios, obscuros e geralmente isolados. Parecem solitárias, diante de uma luz que teima em não iluminar. Mas as suas genitálias expostas e provocantes transmitem ao espectador a pujança do corpo que libidinosamente se afasta do padrão, da forma, da clausura. As genitálias tão escondidas e envergonhadas, no cotidiano, saltam e se sobressaem como um desvio, como um descentramento da norma. Sobrepostas à linearidade do corpo, denunciam o horror das forças que bloqueiam o desejo e o fluxo dos organismos saudáveis.

A exposição de um corpo feminino, que se mostra a partir de fragmentos, torna-se mais visível quando o artista investe em um corpo-máquina-desejante. A potência das genitálias suspensas e provocativas induz o espectador a supor que o desejo e o prazer fazem parte de um corpo, mesmo que ele esteja sob os processos de opressão.

A duplicidade das pernas ou dos braços provoca a ampliação de um corpo, que pode ser montado e desmontado. Como os *Bichos* de Lygia, essas bonecas também são sustentadas por dobras que permitem a mobilidade do corpo. O ponto de ampliação em Lygia é que o espectador podia tocar no objeto; já em Bellmer, a lógica da contemplação ainda é presente. Entretanto, sugerir a possibilidade do toque ao espectador também configura um deslocamento sobre a ideia de contemplação, porque as bonecas em poses eróticas brincavam com a libido do espectador. As bonecas trazem visualmente vários planos, e as genitálias suspensas apontam para uma dobra subversiva do corpo desejante.

Bellmer tinha inúmeras fotografias de suas bonecas em várias posições eróticas, construindo assim uma fronteira expandida entre a escultura e a fotografia. As lentes da câmera fotografavam o transbordar do corpo de suas bonecas. Se mais de 100 fotografias foram tiradas de uma única boneca, imaginemos aqui o poder de montagem e desmontagem desses corpos. Quando Bellmer monta e desmonta a sua boneca, ele se aproxima do próprio jogo erótico e sádico que deseja fornecer aos seus espectadores. O movimento deveria aparecer na fotografia, por isso as inúmeras posições, a mutilação, a perversão, a dramaticidade do rosto e do corpo obsceno.

Além disso, pode-se perceber como os adereços infantis transportavam o espectador para a dialógica relação com o imaginário pueril. A manipulação do brinquedo faz com que esses planos sejam criados, e o retorno à infância se transforma na possibilidade de instaurar o jogo duplicado. Meninas e meninos estão sempre enfeitando os seus brinquedos. Compram adereços, penteiam cabelos, quebram, montam, desmontam, consertam, esquecem em um canto, retornam ao objeto esquecido, incendeiam bonecos, costuram olhos e bocas e trocam os sapatos desses brinquedos. O jogo entre o “real” e o imaginário transborda em fantasia de criança.

Aqui podemos afirmar que esse jogo fascinou o surrealista Bellmer quando viu pela primeira vez Olympia, uma boneca sedutora, em uma peça de teatro. Costurou e teceu, em suas bonecas, a dramática lembrança cruel do corpo contido, do holocausto humano, para no mesmo corpo imprimir a ideia de saúde e de potência. Se na infância a brincadeira permite a ampliação do real, Bellmer realizou, como adulto, a possibilidade de brincar com a arte de manipular um corpo infantilizado e erótico. Animar um corpo de boneca se tornou a melhor forma da arte de Bellmer denunciar a perversão e o controle social do corpo sob o regime nazista.

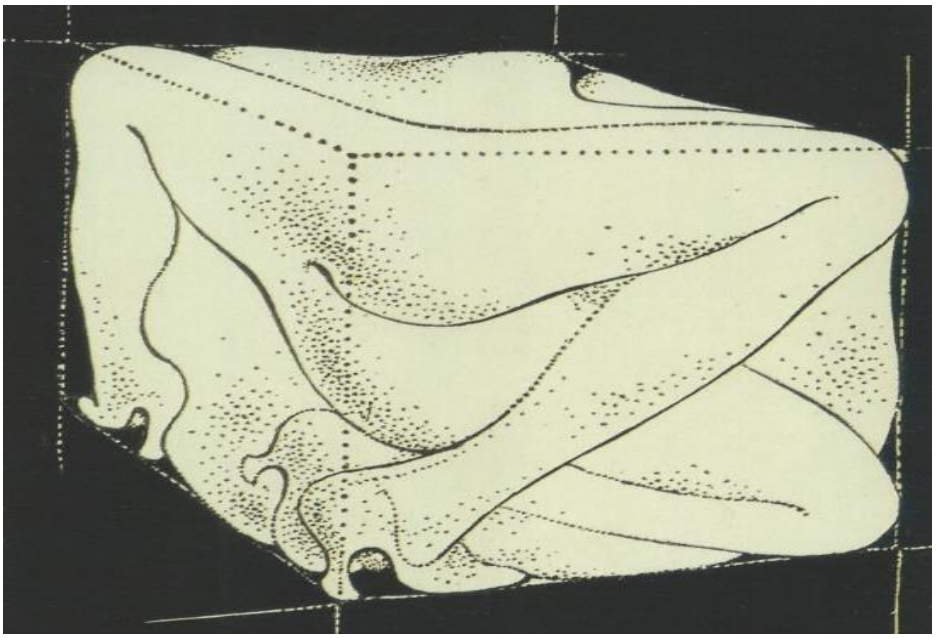
O transbordar do desejo é o temor das ideologias mais conservadoras. Sabemos que Hitler considerou degenerada toda arte produzida pelos povos que ele julgava inferior.

Bellmer promove uma reversão, quando produz a lógica do desejo justamente em um corpo que parece exaurido e debilitado. Suas bonecas, em muitas fotografias, aparecem com o semblante sombrio e solitário, mas há um traço, no corpo, que aponta para a desconstrução da morbidez. O corpo aparece fragmentado, mutilado, desarticulado, mas também é possível observar que o escultor mantém a afirmação do desejo de viver quando produz a fantasia da obscenidade. Como pode um corpo ainda produzir desejo diante dos processos de repressão? A genitália feminina é o que chamaríamos aqui de linha de fuga do corpo, desdobramento de uma parte, abertura ou porta de entrada para o processo de desterritorialização, linha dupla que atravessa o corpo na direção infinita do prazer.

Não esqueçamos que Hitler vestia os judeus com fardas, no intuito de silenciar ou apagar, aparentemente, a ideia de singularidade. Lembremos também que a farda dos militares não pode conter dobras, porque as dobras revestem e acompanham os corpos que se movimentam, ou seja, os corpos nômades. O olho de Hitler desejava o corpo simétrico. Ele era um colecionador dos corpos apolíneos e erguia estátuas gregas enormes para mostrar o modelo de corpo que deveria ser seguido pelos alemães. Produziu o horror do holocausto ao compor sujeitos em série, muito simétricos e cartesianos, promoveu o decalque e tentou apagar a diferença dos que não concordavam com o regime. Até hoje, os propagadores do fascismo não suportam o diferente, pois agem sob a lógica do decalque, em busca do semelhante. O outro deve ser silenciado, oprimido e esmagado pelos corpos simétricos. Hoje, ainda o fascismo é muito presente, principalmente com o retorno dos extremos nacionalismos. Logo, o jogo entre a semelhança e a diferença é uma batalha eterna.

Meu interesse pelo desenho *Body in cube* (Hans Bellmer, 1957) abaixo é justamente porque ele foi escolhido para compor a capa da nova edição do romance *Stella Manhattan*. Na imagem, é possível observar um corpo dentro de uma espécie de cubo. Esse corpo muito dobrado parece, a princípio, enclausurado. Sua possibilidade de expansão é contida pelo conjunto de linhas que, juntas, formam a ideia de encaixotamento.

Figura 10 ─ *Body in cube*, de Petite Anatomie, de Hans Bellmer, 1957



Fonte: Library. © Bellmer, Hans/ autvis, Brasil, 2017.

Entretanto, percebe-se que essas linhas estão pontilhadas sobre um corpo, o que nos permite pensar se o mesmo está ou não totalmente enclausurado. As linhas retas e pontilhadas se estendem em um movimento que ultrapassa a ideia de limite de uma caixa, assim como o corpo que se expande dentro do cubo. O que sobressai, quando se olha um pouco mais atento e menos acomodado para essa imagem, é a possibilidade de contestação das linhas que formam as dobras do corpo feminino. Linhas curvas que tomam todo o corpo dentro da caixa. Há visivelmente dois planos construídos: um plano de linhas retas e pontilhadas, que ainda sustenta a caixa, e as linhas onduladas, que produzem o deslocamento e a extensão do corpo. Percebemos que Bellmer produz, mesmo dentro da caixa, uma inflexão, um desvio. Essa ideia pode ser notada nas ondulações dos contornos das pernas, que se desdobram até os contornos dos sapatos. Todas as dobras do corpo formam uma linha contínua de ondulações, que se expande até o teto da caixa.

As linhas ondulatórias e curvas são mais intensas que as linhas do cubo. É necessário perceber o efeito contrastivo das linhas, para entender o jogo entre as forças simétricas contra as linhas dobradas. O sapato alto, tão cultuado por alguns sujeitos, também amplia a ideia de continuidade da dobra. O sapato, muito feminino, é o acessório que veste o corpo nu. As drag queens usam grandes e exagerados sapatos quando se montam. São também bonecas que brincam com a ideia do transbordamento do corpo alicerçado a grandes objetos. Para elas,

ampliar o corpo, usando acessórios, produz um alargamento do desejo interior e a modificação de uma identidade fixa. Quando se montam, as drags remodelam e alongam o corpo, que é mutilado pelo discurso heterossexista. Por isso, é preciso alongar os cílios, o cabelo, a boca, as unhas. Gostam dos vestidos compridos das divas, que dão a ideia de extensão. Buscam no corpo feminino o prolongamento, a desconstrução e o descentramento das construções binárias e do controle religioso e moral do corpo.

Para Deleuze, o corpo tem "[...] um grau de dureza assim como um grau de fluidez, ou que é essencialmente elástico." (DELEUZE, 1972, p. 199). Essa proposição vem das leituras que o autor faz dos textos de Leibniz e do seu interesse pela dobra do Barroco. Afirma Deleuze que as dobras estão por toda parte. Existem dobras maiores e menores. O corpo, aliás, é feito de muitas dobras, que podem ser desdobradas em seus processos de inflexões infinitas, conduzindo o corpo a uma série de deslocamentos e devires. O corpo também tem a sua dureza, ou ainda não se desdobrou: o que é algo muito intenso dentro do corpo de alguns sujeitos. Afirma Deleuze ainda sobre o conceito da dobra que

> Com o efeito, há dobras em toda parte: nos rochedos e bosques, nos organismos, na cabeça e no cérebro, nas almas ou no pensamento, nas obras ditas plásticas.
> [...] As linhas retas se assemelham, mas as dobras variam, e cada dobra vai diferindo. Não há duas coisas pregueadas do mesmo modo, nem dois rochedos, e não existe uma dobra regular para a mesma coisa. Nesse sentido, há dobras por todo lado.
> O conceito de dobra é sempre um singular, e ele só pode ganhar terreno variando, bifurcando, se metamorfoseando. Basta compreender, e sobretudo ver e tocar as montanhas a partir de seus desdobramentos para que se percam sua dureza, e para que os milênios voltem a ser o que são, não permanências, mas tempo em estado puro, e flexibilidades. Nada é mais perturbador que os movimentos incessantes do que parece imóvel. Leibniz diria: uma dança de partículas reviradas em dobras. (DELEUZE, 1995, p. 199-200).

Alguns corpos podem sucumbir, sem conhecer ou nem mesmo tentar o desdobramento. O corpo pode reconhecer o seu caráter nômade e ir distendendo as suas dobras, ou seja, modificando-se, desdobrando-se. Desdobrar é aumentar, crescer. Buscar através do corpo outras possibilidades de deslocamento.

Hitler sempre lutou contra as dobras e contra as diferenças. Viu nas dobras um poder superior aos contornos simétricos, ao contrário de Bellmer, que busca a não submissão do

corpo através das suas linhas, curvas e torções. Assim como Lygia Clark, que produzia as mais diversas combinações entre o corpo e as experiências do mundo, Hans Bellmer também aponta para o compromisso do corpo com as suas próprias dobragens. Suas linhas refletem o desejo pelo prolongamento dos planos. Muitas linhas, em seus desenhos, trazem uma ideia de movimento, como se o corpo caminhasse em todas as direções, por isso deve-se representá-lo sob a lógica do excesso, do gasto de energia, do transbordamento do banal e do visível.

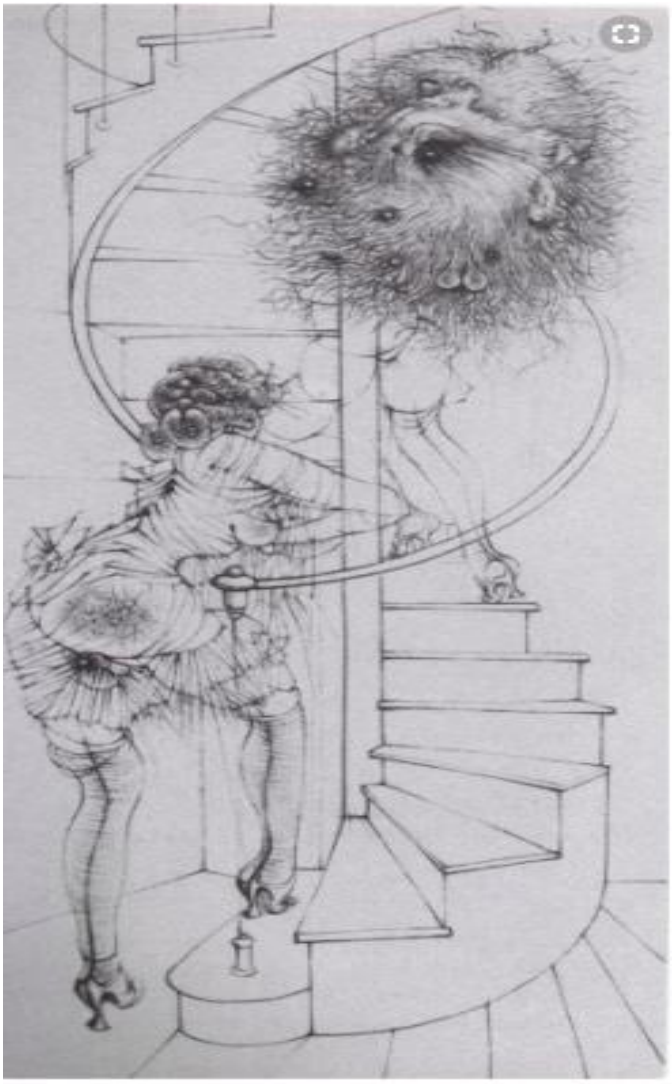
Figura 11 — *Sur canapé*, Hans Bellmer, 1966

Fonte:CHRISTIES:https://www.christies.com/lotfinder/Lot/hans-bellmer-1902-1975-sur-canape-6033822-details.aspx.

Se o corpo humano parece algo aparentemente limitado, Bellmer alimenta o seu espectador com a ideia de flexibilidade, produzindo muitas curvas que se desdobram infinitamente sobre outras dobras. A flexibilidade abre o caminho para a liberdade do corpo, que se prolonga buscando o traço da singularidade e da diferença. Como um artista surrealista, Bellmer precisava criar um mundo paralelo e possível, como se o corpo nas fotografias pudesse encontrar outra forma instável de sobrevivência. A surreal transformação de suas bonecas transporta o espectador para uma atmosfera virtual, na qual é possível respirar, distante do caos e da perseguição da ficção nazista. É a imagem do desejo diante da

morte que encanta o escultor-desenhista. Na figura abaixo, podemos perceber dobras por toda parte. A flexão da escada comprova a relação de Bellmer com o deslocamento do simétrico. O desenhista investe sempre nas curvas, e os contornos provocam a inflexão da fixidez da escada. O corpo feminino reaparece em pose, sempre insinuante e obsceno, pois é este movimento que provoca a dobra, o elastecimento das formas e do imaginário do espectador, que se vê mergulhado em muitos planos, com diversos ângulos sendo exibidos simultaneamente. O plano nunca é raso, mas dobrado pelo olhar do artista, que busca romper a ideia de limitação do corpo.

Figura 12 ─ *Madame Edwarda* , por Hans Bellmer para Georges Bataille's



Fonte: Pinterest:https://www.pinterest.pt/pin/455567318529763965/?lp=true

Os sistemas opressores detestam as inflexões e metamorfoses do corpo. Bellmer aponta o poder das linhas que se dobram sobre as linhas retilíneas. Toda dobra provoca um prolongamento da linha. Em seus desenhos, observamos o seu desejo de manter a elasticidade do corpo. Esse procedimento faz com que outros planos estabeleçam a relação com os traços, que mantém a sensualidade da diferença. Todo decalque tenta manter as mesmas linhas simétricas da imagem. Para escapar dessa lógica, o escultor precisou fotografar dezenas de bonecas em diferentes posições. Suas fotografias estampam a necessidade de movimento e a demarcação da diferença por meio das curvas que não se assemelham, mas tornam o corpo cada vez mais desejante. É como se as linhas não suportassem o encaixotamento da forma e se desviassem para as curvas.

Outra lógica então é criada, com outros códigos mais breves e nômades. O corpo dos seus autômatos expressa o poder da explosão, o traço surrealista faz com que essas bonecas ganhem vida, diante de outra lógica que rasura qualquer ideia de contenção. É nesse sentido que a arte de um escultor sobrevive diante do caos. Bellmer promove um elogio ao movimento, às curvas, às dobras, à sensualidade, à desmedida, ao obsceno. O devir-boneca e o devir-mulher tornam suas esculturas extremamente políticas quando produz corpos para dizer não ao regime de contenção do corpo. Micropoliticamente, as bonecas instauram o retorno do estranho, do grotesco e do temido, que devem ser apagados. Seus autômatos produzem fantasmagoricamente o retorno do recalcado, dos silêncios dos campos de concentração, dos rostos marcados pelo horror. São corpos que perambulam sobre a vida e a morte, denunciando todo projeto insano de proibição.

Após duas portas abertas, partirei agora para a terceira. Entender as linhas e os contornos que expandem o corpo de Eduardo é um desafio. Tatear o alongamento e os cruzamentos orgânicos e virtuais no romance será uma travessia dobrável, elástica, estendida e ampliada. Entro nessa terceira porta acompanhada pelos objetos de Lygia, pelas bonecas de Bellmer e, agora, com a potência de Silviano, o grande maestro que rege e organiza uma malha de forças. Esse romance, de janelas tão escancaradas, tão desarticuladas, é uma instalação inventada para mostrar o corpo do outro, os traços de artistas que olharam para a multiplicidade do mundo. Nessa instalação, chamada de *Stella Manhattan*, o desfile de corpos conduz o leitor a uma galeria contemporânea de arte. Pode-se tocar nas palavras, pode-se caminhar pelos pés de Eduardo/Stella. Entra-se em cada capítulo como se entra em um espaço clarkiano. É preciso somente aceitar a proposta e deixar que a experimentação mova os sentidos.

4 *AS PERSONAGENS DOBRADIÇAS*

Figura 13 – *La Poupeé*, 1934, Hans Bellmer

Fonte:wikiart: https://www.wikiart.org/pt/hans-bellmer

No primeiro e no segundo capítulo, apresentei a potência de duas forças do campo das artes. Primeiro, apontei como a arte produzida por Lygia Clark possibilitou um olhar mais expandido no campo das artes visuais, quando a artista propôs uma arte coletiva e clínica, a qual permitiu que o espectador fosse lançado de forma sensorial sobre performances e objetos orgânicos e coletivos. Depois, descortinei o processo de construção das desarticuladas bonecas do escultor Hans Bellmer e de suas inúmeras linhas e dobras, que rechaçavam o corpo controlado, sem dobras, propagado pelo regime fascista. Além disso, quis evidenciar como a arte, produzida pelo artista Hans Bellmer, funcionava como um agenciamento político, quando os desenhos e as múltiplas articulações do corpo de suas bonecas anunciavam o desejo de reversão e desconstrução dos regimes totalitários. Dessa forma, Lygia e Hans Bellmer promoveram, por vieses distintos, um olhar diferenciado sobre a arte de sua

época, que perpassava por um desejo de produzir corpos que se desdobravam numa produção incessante de saúde. Pode-se dizer que Lygia escolhe um viés mais poético e clínico, e Hans Bellmer, ao produzir as suas bonecas eróticas e desarticuladas, um viés mais esquizo-político.

Neste terceiro capítulo, convidarei o espectador-leitor a entrar no campo elástico e expandido da literatura, para conhecer as personagens dobradiças, escritas por Silviano Santiago. Pretendo, na terceira parte deste texto-galeria, desnudar alguns personagens que foram construídos a partir de conceitos provenientes do campo das artes visuais. Além disso, tento apontar como a terceira força ─ Silviano Santiago ─ costura e faz desse diálogo um traço que irá sustentar o processo de criação de seus personagens. Há então muitas placas e linhas que se cruzam e se estendem até chegar à composição de personagens tão singulares, dentro de uma paisagem que reflete a busca pela multiplicidade da diferença.

No texto *O que é uma literatura menor*? Deleuze e Guattari (2011, p.39-40) traçam três pontos que caracterizam uma literatura dita "menor". A primeira característica é a língua, a qual é afetada por um forte coeficiente de desterritorialização. A segunda é o fato de que nas literaturas menores tudo é político. E, por último, Deleuze e Guattari informam que tudo nas literaturas menores exerce um valor coletivo. Acredito que essas três possibilidades estejam presentes no processo de construção do romance *Stella Manhattan*, mas darei mais ênfase às duas últimas.

Como proposta de análise, e para que o leitor-espectador entenda o percurso, será necessário cartografar o mapa produzido por Silviano Santiago no romance. Dessa forma, apontarei os agenciamentos e as linhas que se cruzam entre os personagens e os espaços simbolicamente interligados, mostrando como o rizoma que Silviano construiu tem múltiplas bifurcações e polivocidades que agem em cadeias dialógicas.

É importante partir de um platô. Um platô que se ergue, tendo como ponto de partida um meio ou uma bifurcação. Não busco uma raiz, que poderia ser o primeiro capítulo, mas um eixo que interliga toda a trama e se expande em fluxos, canos e tocas. Prefiro começar pelo protagonista, personagem que rege a trama, pois muitos fios estão interligados a Eduardo/Stella Manhattan.

Eduardo é uma multiplicidade de vozes e Stella é a sua grande linha de fuga. Stella Manhattan é a extensão de uma identidade múltipla e nômade, que se estabelece em um corpo político e híbrido. Para mostrar a expansão desse personagem, que se ergue entre bichos e bonecas, aponto como Silviano traçou um mapa, uma cartografia, que interliga os labirintos desse subterrâneo rizoma. Nessa toca expandida, Eduardo é Stella. Stella é Eduardo e uma

multiplicidade de outras vozes que ecoam dentro do rizoma, produzindo a vontade de potência, que afirma um corpo político dentro de teias sociais estruturadas e muito fixas.

Poderíamos aqui afirmar que esse mapa é político quando os personagens se estabelecem na efervescente Ilha de Manhattan, em 18 de outubro de 1969, data que consta na abertura do primeiro capítulo. É importante lembrar que Eduardo/Stella está na mesma cidade do importante movimento político que aconteceu em 28 de junho de 1969, conhecido como a Rebelião de Stonewall. Desterritorializado e longe da sua família, que mora no Brasil, Eduardo/Stella convive no mesmo espaço habitado por negros e latinos, em um território marcado por muitos enfretamentos micropolíticos de liberação sexual e de luta por direitos civis.

No início da narrativa, percebe-se a escolha de Silviano por uma travessia dobradiça. O corpo de Eduardo se expande para o corpo de Stella em uma polivalente e dupla travessia. Esse tipo de estratégia de criação está diretamente alicerçado na força dos bichos de Lygia e nas bonecas de Hans Bellmer. Produz, Silviano, um personagem de corpo alongado, desterritorializado, dentro de um fluxo migratório interno, no qual exerce sua precária e nômade condição de homem hetero, que seria Eduardo Costa e Silva. Justaposto a este corpo, há um fluxo que torce esse ser instável em placas, dobradiças que se abrem e se desarticulam à medida que ele/ela exerce o seu devir-multiplicidade, devir-feminino, devir-Outro. É o devir-mulher estampado no corpo de um homem. Stella é o traço desviante e subversivo do corpo de Eduardo. Seu corpo vibra como as dobras das bonecas de Hans Bellmer, que se multiplicam em várias direções. Stella é o desdobrar de uma identidade nômade e corrosiva.

Ela é o dispositivo de fuga para uma sociedade heteronormativa, materializada pela figura de um pai opressor, que envia o jovem Eduardo, de forma abrupta, para Nova Iorque. Banido pela escolha de uma sexualidade que não se encaixa dentro dos padrões e valores do seu pai, Eduardo/Stella (ele/ela) sabe que é preciso erguer outro território fértil e possível em prol da sobrevivência. Ou seja, construir o que aqui chamo de mapa, ou uma cartografia do desejo, que possibilite a liberdade e a variação do corpo. Um território possível de ser habitado.

Os *Bichos* de Lygia Clark se tornaram a proposição mais conhecida da artista pelo poder de metamorfose e extensão que ela atribuiu a esses objetos. Formado por diversas placas de metal que se movem em diversas direções, a partir de uma dobradiça a elas ligadas, os *bichos* organicamente se modificavam, como se tivessem vida própria. A artista afirmava que, independentemente da ação do espectador, essas estruturas tinham uma organicidade, como alguns bichos ou como o funcionamento das máquinas. Os *bichos*, por resistência, não

possibilitavam que alguns movimentos fossem executados, tendo o espectador de reformular outras possíveis mudanças no processo de interação. Outra característica dessas estruturas, é que elas são basicamente provenientes de outra fase da artista ─ a pintura. Clark expandiu tanto o território da pintura que seus quadros "caíram" no chão e se tornaram essas esculturas arquitetônicas, ou máquinas orgânicas, esculpidas pela dinâmica do coletivo e da pluralidade de formas. O formato que essas estruturas rasura qualquer tipo de obra estática e contemplativa. O *Bicho* não contempla o tempo, não é mais uma estrutura passiva de museu, mas as suas linhas e seu nomadismo agem diante de leis que são erguidas de dentro para fora. O *Bicho* é uma máquina que tem inúmeras variações porque é múltiplo, ou seja, pode apresentar diversas posições. Por ser dinâmico e orgânico, expande-se para todos os lados, podendo apresentar as nuances de seus contornos, como se dançasse para o espectador.

Figura 14 ─ *Bicho (máquina) 1962*

Fonte:MFA H:https://www.mfah.org/art/detail/73736

É nesse sentido que Stella pode ser entendida como uma extensão do corpo de Eduardo. É o devir-dobradiça de Stella, que se bifurca e multiplica as ações de um corpo produzido para obedecer. Eduardo não seria um corpo político sem Stella, pois ela age por leis próprias, que descortinam o sistema heteronormativo. Ignorar Stella seria ignorar o fluxo da máquina celibatária, que funciona acionando outras forças de deslocamento. Eduardo/Stella

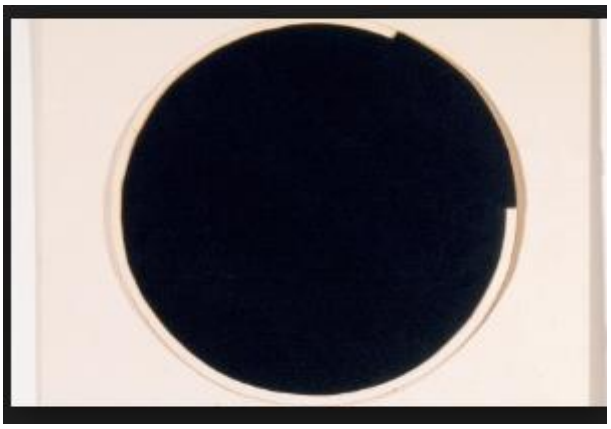
Manhattan é uma boneca desarticulada, que funciona como uma máquina de guerra em prol da liberdade. Com múltiplas faces e com diversas aberturas, Silviano aproxima esse personagem, ao máximo, das forças de Lygia, que nunca se contentou com planos ou dimensões que provocassem a acomodação do corpo dos seus objetos. Das *Unidades* (1958) até os *Trepantes* (1964), a busca da artista por uma arte movente e vibrante acompanhava o desejo de mudança e movimentos necessários contra os regimes opressores que atingiam o campo das artes visuais. Esse processo de mudanças contínuas é descrito pelo crítico de arte Mario Pedrosa, e pode ser visto através da disposição das imagens que se seguem ao fragmento abaixo:

> Lygia arrebentou a moldura do quadro, passou a integrá-la no retângulo e, depois, com as superfícies moduladas, rompeu com a noção mesma de quadro, e passou a construir planos justapostos ou sobrepostos até chegar às constelações suspensas à parede, aos contra-relevos e aos atuais casulos, em que um plano básico de superfície permite que sobre ele se ergam desdobramentos planimétricos e variações espaciais, os quais, por sua vez, como que evoluem num bojo espacial ideal delimitado pela mesma superfície básica. Ela costuma dizer que seus atuais bichos caíram, como se dá com os casulos de verdade, da parede no chão. (PEDROSA, 1980. p. 17).

Figura 15 ─ *Unidade*, 1958

Fonte: Livro-obra

Figura 16 ─ *Ovo – estudo*, de 1958,

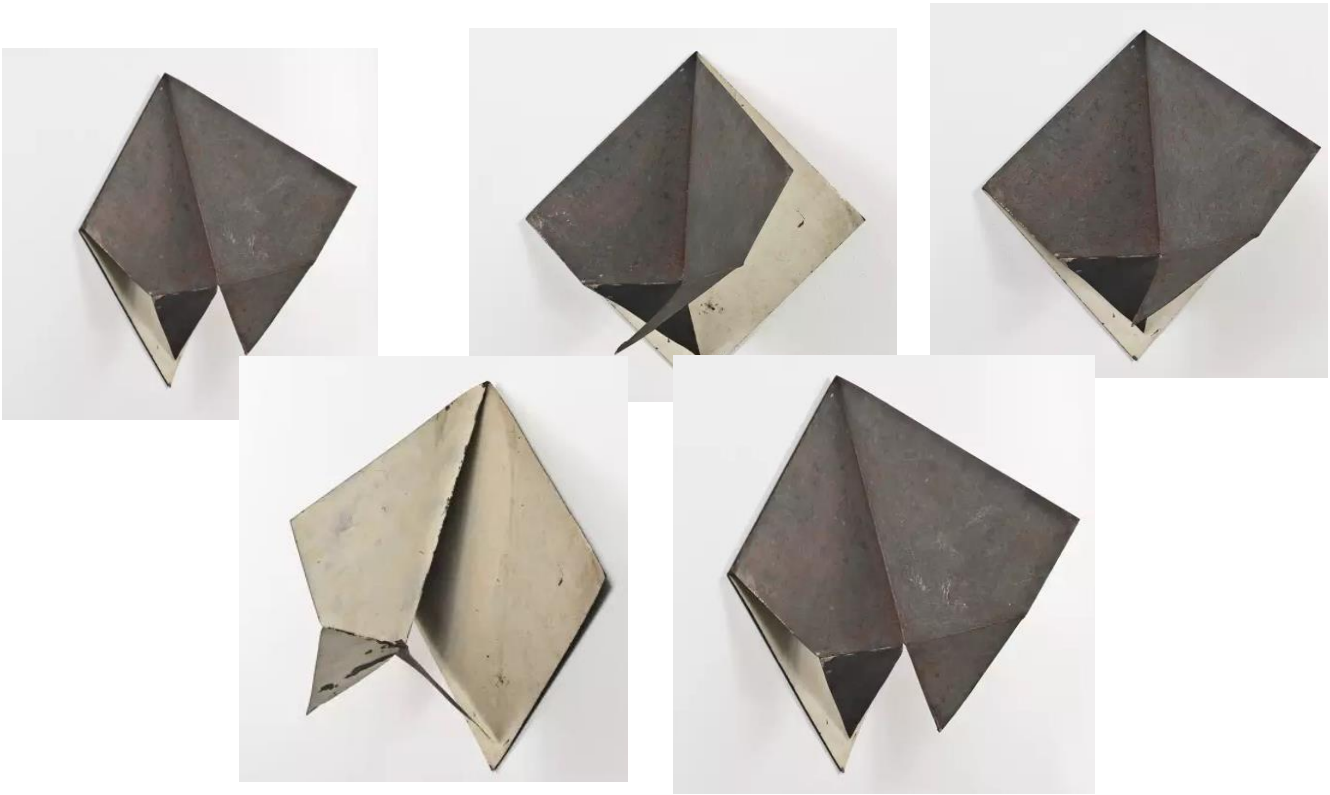


Fonte: Livro-obra

Figura 17 ─ *Casulo*, 1958

Fonte: Pinterest https://br.pinterest.com/pin/354588170643338349/?lp=true

Figura 18 ─ *Casulo (Estudo)*, 1959
Metal



Fonte: Fonte: Alison Jacques Galerry - https://www.alisonjacquesgallery.com/exhibitions/137/works/artworks12648/

Figura 19 ─ *Bicho*, 1963

Fonte:MFA H:https://www.mfah.org/art/detail/73736

Figura 20 ─ *TREPANTES*, 1964

Fonte:Historiadasartes:https://www.historiadasartes.com/prazer-em-conhecer/lygia-clark/

As proposições de Lygia e as fases são atravessadas por uma busca constante de um formato geralmente muito híbrido e expandido. Nesse sentido, há sempre uma ideia/forma anterior que é abandonada, para que outra seja ampliada. Lygia não se contentou somente com a pintura, apesar dos quadros da artista já apresentarem uma concepção de uma infinidade de planos que posteriormente se expandiria para o território da escultura. A *Unidade*, proposição de 1958, sofrerá a força do devir-animal das obras chamadas *Casulo* (1958/1959), que darão lugar aos *Bichos* (1960). Após os *Bichos*, Lygia Clark começa a pensar no apagamento do próprio conceito de dobradiça, que já garantia movimento às suas estruturas, para criar um objeto bastante significativo, que deu o nome de *O Dentro é o Fora*. Esta estrutura já era um bicho sem dobradiça, que seguiu como intermediário da fase dos *Trepantes* e das *Obras Moles* (1964).

Essas últimas proposições são formadas por chapas de aço e latão, cobre ou borrachas recortadas, que partem sempre de formas circulares, chegando ao resultado orgânico do espaço, podendo ser enroscadas em pedras, galhos ou árvores. A expansão do conceito de dobradiça, até o seu desaparecimento, marca uma importante decisão da artista em relação ao espaço de libertação dos seus objetos, que poderiam, dessa forma, ser expostos em diversos locais.

Eduardo/Stella Manhattan tem a força do objeto chamado *O Dentro é o Fora*, de Lygia. Já é um tipo de *Bicho* sem dobradiças. A relação entre os lados do objeto orgânico acontece sem uma determinada hierarquia entre os planos. Paradoxalmente, todos os planos coexistem em um mesmo espaço. A retirada da dobradiça permite uma ligação mais profunda entre os planos que se permutam, mostrando o dentro e o fora do objeto. Sua identidade torna-se nômade quando o espectador não consegue categorizar onde começa ou termina a linha curva que perpassa todo o objeto. Essa curvatura traz ao objeto uma inflexão que se expande para fora e para dentro, provocando o olhar aguçado e multifacetado do espectador.

Ser ele e ser ela, homem e mulher, também embaralha a dicotômica instalação do corpo numa sociedade marcada pela violenta justaposição de gêneros fixos. Afirma Lygia que o Dentro-Fora é um ser vivo aberto a todas as transformações, pois o seu espaço interior é afetivo. “Este objeto se opõe a toda espécie de cristalização.” (CLARK, 1965, p. 24).

Ser precariamente homem e mulher faz do corpo de Eduardo um desmedido e dionisíaco corpo nômade. No romance, o espectador é retirado da zona de conforto quando Silviano lança a multiplicidade de um corpo no território inventivo da escrita. Às vezes, no mesmo parágrafo, temos a descrição de Eduardo e a de Stella. Movimentos de Eduardo e movimentos de Stella que se encontram num corpo só. É preciso muita atenção para decodificar os gestos de um e de outro. Mas o leitor também pode preferir enxergar Eduardo/Stella como um corpo nômade e múltiplo que se expande na narrativa, sem a necessidade da demarcação do gênero feminino e masculino. É realmente um *bicho* sem dobradiça, mas também uma boneca desarticulada, que luta pela sobrevivência na ilha de Manhattan. O corpo híbrido e expandido ora toca em signos marcados como feminino, ora em signos delimitados como masculinos. Mas o que fica mais latente é a força das variações de um corpo que se traveste instaurando a multiplicidade de formas e nomes. Não estou falando de uma duplicidade, o que causaria uma espécie de redução no corpo de Eduardo/Stella, mas postulo que há uma variação tão potente, que pôde gerar um corpo que se abre em leque, com muitas partes que se dobram e desdobram.

A partir de um devir-feminino, Silviano constrói uma personagem singular que desestabiliza a manutenção do normativo. O pai de Eduardo representa a norma, a manutenção de uma conduta reativa contra o diferente e, por isso, bane o filho para os Estados Unidos, no intuito que o mesmo não envergonhe a família. Quando Eduardo é Stella, essa norma se dissipa em energia desperdiçada, que transborda as molduras de um triângulo que não funciona mais. O triângulo pai-mãe-Eduardo dá lugar à outra formação ─ Eduardo/Stella e outras forças com o mesmo princípio de potência orgânica dos *Bichos* de Lygia Clark e as desarticulações das bonecas de Bellmer.

As intensidades que acompanham Eduardo/Stella na narrativa são compostas por outros corpos também desajustados, que farão com que o mapa familiar tradicional seja totalmente rasurado por um fluxo que possibilita a busca pela expansão da diferença. Corpo de homem e corpo de mulher, menos o pai opressor ou tudo o que não combina com esse novo formato, será deixado para trás.

Esse novo formato híbrido e expandido, produzido pelo signo Eduardo/Stella, será supervisionado na Ilha de Manhattan pelos substitutos do pai/norma. A normatividade e as regras heteronormativas estão por toda parte. Mesmo numa cidade cosmopolita como Nova Iorque, Eduardo sofrerá com as moças do consulado e os vizinhos que não entendem os trejeitos femininos de Eduardo/Stella. Será rotulado como comunista e espião pelo seu envolvimento com o Coronel Viana, o adido militar sadomasoquista que não consegue

exercer até o final seu processo de desterritorialização. Tudo o que transborda em Eduardo, seus trejeitos e suas relações, será decodificado como indecente, porque desequilibra os valores morais e éticos da pólis.

No primeiro capítulo, após Eduardo/Stella Manhattan cantarolar alegremente em seu apartamento, na cidade de Nova Iorque, o personagem percebe que está sendo supervisionado pelo olhar da velha vizinha do apartamento em frente que "[...] o observa entre assustada e medrosa por detrás da vidraça do seu apartamento." (SANTIAGO, 1991, p.12). A vizinha, ao conversar com o seu marido sobre o "teatrinho matinal de Stella" (SANTIAGO, 1991, p.12), aponta os gestos feitos por Eduardo/Stella como estranhos, além de achar que Eduardo/Stella é porto-riquenho, logo, estrangeiro.

Para suportar as manhãs nostálgicas de Manhattan e as relações heteronormativas de alguns personagens, Silviano produz um bicho-boneca que provoca a descontinuidade no sistema repressivo da cidade cosmopolita, que guarda em sua estrutura forças reativas de contenção. Stella Manhattan sabe que a atmosfera e o ar poluído da ilha não combinam com a sua expansão, mas precisa criar uma linha de fuga que produza uma dimensão suportável:

> Expira e abre os braços como vedete na apoteose final de teatro de revista da Tiradentes e, se tivesse uma escada na sua frente, galgaria degrau após degrau entre plumas, strass e paetês, luxuosamente galgaria os degraus até chegar ao topo de onde em afinado e longo trinado, jogando beijos e beijos e mais beijos para os admiradores que gritam em delírio. "É a maior! É a maior", de onde tremularia a voz num agudo que ribombaria pelas abóbadas do céu de Manhattan sob os aplausos frenéticos da platéia. Stella Manhattan: Estrela de Manhattan. (SANTIAGO, 1991, p. 12).
> Lá vou eu, divina, me segurem que divina lá vou eu, e grita como já montada numa vassoura de bruxa, voando Mary-poppins por sobre os edifícios. Vejo um golpe de vento soprado do rio Hudson que lhe tira toda a graça do rosto e derruba alguma coisa no apartamento; olha o porta-retrato. Fecha a janela a janela mal-humorado. (SANTIAGO, 1991, p. 13).

Nessa busca por uma leveza que o/a faça respirar de forma mais confortável, Eduardo/Stella produz uma espécie de micropolítica quando se transforma em vedete, escolhendo o palco ou a fabulação como plano de extensão. Se por detrás da vidraça a velha ainda se espanta com os trejeitos de Stella, é porque não consegue mapear o transbordar de energia no corpo híbrido, ao seu reduzido espaço de contenção. O desperdício de energia do corpo de Stella é produzido por uma força política e erótica. Seu teatro matinal faz com que surjam outros personagens que possam ajudá-la a vestir outras peles. É diante da lógica do palco que o corpo começa o travestimento para ganhar o elastecimento de uma identidade

múltipla, que não suporta o encaixotamento de uma sociedade hipócrita. O corpo de Stella é tomado pelo nomadismo, e a troca das máscaras expande o corpo para o palco. Começa então a ser criada outra atmosfera na qual a expansão da diferença é possível.

O protagonista cantarola nostalgicamente uma série de canções brasileiras que apontam seu enlace com o Brasil, mesmo estando distante e deslocado do país de origem. São traços identitários de uma pátria não totalmente esquecida, mas que fora abandonada por uma lei corretiva do seu pai. Porém, esses traços estão, agora, em diálogo com uma vida que se desloca continuamente. Em Nova Iorque, Eduardo/Stella se divide diante desses signos e dos holofotes de uma cidade fake, que ainda guarda os resquícios de muita opressão sobre os corpos desarticulados.

De degrau em degrau, luxuosamente, Stella almeja o topo, é um bicho-boneca que se expande em busca do primeiro passo, por isso também é Marry Poppins, aquela que sabe voar, utilizando a música como força. É a mulher mágica, que cantarola com os animais e as crianças, em devir-mudança. Seu corpo se alonga quando sapateia, quando a música atravessa seu corpo vibrando, como uma linguagem torcida. Stella cantarola até que um dia se pega quase dando bom dia aos ratos, de felicidade. Quando está feliz, Stella canta, e quando nostálgica, também. A relação da personagem com a Ilha de Manhattan é a de pertencimento provisório a todas aquelas manhãs de tempo cinzento e calor insuportável. Os estilhaços da música popular brasileira atravessam o corpo de Eduardo/Stella, como se pudessem percorrer o seu estado de tristeza pela recusa da família, trazendo antropofagicamente uma alegria provisória. O drama e a música são forças que provocam a elasticidade do corpo ainda contido. É como se a música pudesse construir, com suas narrativas nostálgicas e alegres, uma vibração no corpo de Stella.

Acredito que Silviano tenha construído um personagem com características nouvellevagueanas, assim como outros personagens seus, que têm esse traço micropolítico como expansão da ideia de resistência. Eduardo/Stella tem os traços do *Maio 68*. É um corpo micropolítico, assim como o corpo dos jovens de 68. Eduardo/Stella Manhattan, assim como o personagem Antoine, do filme *Os incompreendidos*, produz, através de suas transgressões, um processo de contestação das estruturas sociais. Antoine Doinel, no filme, coloca toda uma estrutura em suspensão. Sua família, sua escola e os adultos não falam a mesma língua do menino que descortina a falência do sistema normativo, composto pela tríade casa, escola e trabalho. O filme termina com o personagem correndo pela praia, um lugar sem molduras ou contenções. Cada passo do jovem Antonie corresponde a uma nova estrutura que vai se formando em meio ao enquadramento da câmera. Quando o menino chega mais próximo do

mar, uma música o acompanha, e o plano se abre. É o devir-liberdade, que faz com que o jovem olhe diretamente para a câmera e tire o espectador da sua zona de conforto. Os pés e os olhos do personagem reproduzem a força da contestação dos jovens do *Maio 68*, que já não mais dialogavam com as estruturas verticais e violentas no mundo pós-guerra.

Eduardo/Stella trafegam pelo outubro de 69, tendo, como tarefa, a denúncia a toda forma de repressão aos corpos desajustados. Numa espécie de filme nouvellevaguiano, Eduardo/Stella tem seu corpo enquadrado e perseguido dentro de um roteiro que não foi escrito para dar certo. Foi construído pelo seu pai para ser um personagem plano, sem alegria e sem desejo político. Deveria, como nos filmes dos bons mocinhos, apenas sorrir para a câmera e salvar a moça. Entretanto, Eduardo/Stella não gosta de roteiros fabricados e prefere os descontínuos e agitados, como os de Godard. É um personagem que rompe a descontinuidade cronológica produzida por uma sociedade corrompida pelo decalque e pelas cópias reduzidas. Eduardo/Stella são o vírus da Matrix.

Há constantemente uma náusea que atinge Eduardo/Stella, que pode ser identificada quando Stella, em seu apartamento, nota que está sendo observado/a por uma força castradora: sua vizinha. Stella também não se contenta com o amor líquido de Rickie, seu boyfriend. Não é essa forma de amor que procura Eduardo/Stella, por isso, o triângulo Eduardo-Stella e Rickie será posteriormente desfeito por um passo em falso de Rickie, que chega a dormir com seu amigo Marcelo.

O amor por Rickie não se efetiva, pois o rapaz não está na mesma frenquência de construção amorosa que busca o protagonista. Mesmo querendo a presença de Rickie em seu apartamento, Eduardo/Stella sabe que o mundo do amante não tem nada de sólido. É uma experimentação, ou uma aventura, pois o formato de amor que Eduardo/Stella pretende é bem diferente da estrutura líquida oferecida por Rickie. É bem possível que ele, o amor, esteja também em construção, pois Eduardo/Stella termina a narrativa sem enunciar outro par amoroso que caiba no projeto de expansão desse corpo movente, dessa máquina celibatária.

A náusea da cidade cinzenta, o falso amor de Rickie, o abandono do pai, os olhares da vizinha, a perseguição da polícia a Eduardo por achar que ele era um espião da SNI se configuram como linhas na trama que impedem a travessia de Eduardo/Stella em busca da liberdade. Entretanto, Eduardo/Stella traça outras linhas oblíquas, que são estrategicamente produzidas como estratégia de distanciamento. A sobrevivência de Eduardo só é mantida enquanto Stella produz um devir-coletivo, que sustenta a linha de fuga. É a sobrevivência de um corpo coletivo que se alia a outros. Uma revoada de vaga-lumes que se aproximam pela exclusão, pelo grau de marginalização e invisibilidade, produzido pelos valores de uma

sociedade excludente, na qual gays, negros, mulheres e outros corpos são inferiorizados e rejeitados.

Mas a luminescência inquietante dos corpos que brilham, mesmo diante da verticalização do Estado opressor, é mantida. A estrela, chamada Stella, renasce depois da grande náusea causada pelo seu pai e não sustenta o caminho mapeado por ele, precisando se aliar a outros corpos para construir triângulos que fogem à redução do seu devir. Stella era "[...] pouco nacionalista. Queria uma verdade política nova e libertária, de uso pessoal e coletivo, que imaginava calado, sem chegar a formular, mesmo porque não seria capaz." (SANTIAGO, 1991, p.20). O silêncio ainda engasgado vai se tornando gesto e, cada vez mais, o corpo da estrela se estende em busca do seu devir-minoritário.

A transgressão da norma, produzida pelo corpo do personagem Eduardo/Stella, é uma importante chave para retomarmos o diálogo com o conceito de entre-lugar, tão importante nas obras de Silviano. Quando escreve esse importante ensaio, *O entre-lugar* do *discurso latino-americano* (1971), Silviano pontua o espaço da transgressão como ponto de partida para pensarmos em diversos processos de reversão. O entre-lugar é o próprio espaço de discussão, conflito, análise, desconstrução e reconstrução dos silêncios da história. "É entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão e a expressão. _ ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, no [entre-lugar] se realiza o ritual antropófago da literatura latina-americana." (SANTIAGO, 2000, p. 26).

A clandestinidade, o hibridismo e sua condição marginal fazem do corpo de Eduardo/Stella um abrigo subversivo, que dialoga com outras forças aliadas ao longo do romance. Assim, a função desse corpo é justamente romper com os construtos de outro campo de forças que se opõe ao seu devir. Devemos lembrar que o devir é também uma aliança. Dessa forma, Eduardo/Stella monta e desmonta redes, pois somente interessam aquelas que fazem o sujeito caminhar.

Então, forma-se um corpo que se sobrepõe à norma pela irreverência erótica do seu desajuste e pelo grau de afastamento da histórica narrativa que prioriza corpos ordenados e normativos. Eduardo/Stella é esse corpo/espaço de enfrentamento. Os dois lados, em batalha, desalojam a sobrevivência dos discursos categóricos, que prezam pela manutenção do corpo religioso e sagrado. Na divisão da sociedade heteronormativa, Eduardo/Stella seria o simulacro, ou seja, o corpo desmedido, que se insinua através da dessemelhança, por isso é um falso pretendente, e sua imersão deve ser comemorada por aqueles que prezam pelo triunfo das imagens-ídolos e pelo afastamento dos simulacros, como discorre Deleuze, quando apresenta a definição sobre a verdadeira motivação platônica, no texto *Platão e o simulacro*.

> Podemos então definir melhor o conjunto da motivação platônica: trata-se de selecionar os pretendentes, distinguindo as boas das más cópias sempre bem fundadas e os simulacros sempre submersos na dessemelhança. Trata-se de assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de mantê-los encadeados no fundo, de impedi-los de subir à superfície e de se "insinuar" por toda parte. (DELEUZE, 2007, p. 262).

Na narrativa, o triunfo das cópias e da semelhança é fundamental para que se mantenha a ordem. Entretanto, Eduardo, apesar de guardar alguma semelhança com o seu passado, prefere outro jogo. A cada passo, afasta-se de uma origem familiar que é da ordem do ajuste. Stella é o próprio desajuste de Eduardo. Ela produz então o jogo do descentramento quando se insinua de forma agressiva e subversiva contra o centro familiar. Busca, assim, a força do simulacro e vai ser perseguida por isso. Stella causa o desequilíbrio, a descontinuidade na origem e no modelo a ser copiado. Nesse sentido, expõe o outro lado do jogo: a diferença do improdutivo. Longe de uma estética normativa, o devir-mulher é plasticamente o avesso, o lado dionisíaco de Eduardo, um modelo execrável pelo pai, mas que instaura uma possibilidade dentro de um centro que foi criado para banir a disparidade. Stella é o Outro também possível. Ela forma um mapa com outras coordenadas. É o corpo em sua elasticidade que desequilibra o centro. É o ponto de vista oposto, a boneca sem amarras que se deforma e deixa o corpo transbordar para além dos limites impostos. É o falso pretendente que produz uma curva dentro do próprio ciclo, tornando o Outro possível dentro da pólis, por isso precisa ser combatido/a, como a figura que também cai do céu, pois começa a se distanciar da semelhança e do modelo rigoroso do pai. A cada passo, um distanciamento do decalque e da cópia, para a elaboração de um provisório formato que não mais opera pela lógica da similitude.

> Eduardo se sentia então como um saco de batatas que tinha sido atirado num canto da casa pelos pais. Não entendia a maneira radical como se distanciavam dele, desmentindo todas as teorias que eles mesmos tinham inculcado desde de criança sobre os laços de sangue, a união da família. Vejo a intolerância, a punição pelo silêncio e pelo distanciamento. Querem me massacrar, pensava Eduardo, quando se dava conta de que queriam se livrar dele como um objeto cuja utilidade tinha perdido o uso. "Me joguem no lixo. Me façam esse favor." Pensava na carolice do pai, nos elogios que fazia à caridade cristã e não entendia o gelo nas relações, nas relações com ele tão necessitado. "Que me rifem" gritou angustiado ao sair da mesa, adivinhando o desenlace da trama, ou fornecendo a solução do impasse para o pai. (SANTIAGO, 1991, p. 25).

Ao se distanciar, a família de Eduardo comprova a força da ação do simulacro e a atuação do corpo "estranho" dentro do centro. Esse centro só aceita a representação do modelo sem pervertê-lo, sem rasurá-lo, mas Eduardo já é uma multiplicidade descentrada. Como um vírus, Eduardo/Stella precisa ser banido pelo silêncio, pois o simulacro exige outro léxico a ser produzido, que a família cristã não reconhece. A existência moral dessa família não é mais possível, porque Eduardo/Stella é a própria corrupção do modelo, ou a cópia degradada do pai. Sobre a potência do simulacro dentro da dualidade platônica, Deleuze nos informa que:

> Consideremos agora outra espécie de imagens, os simulacros: aquilo a que pretendem, o objeto, a qualidade etc., pretendem-no por baixo do pano, graças a uma agressão, de uma insinuação, de uma subversão. "contra o pai" e sem passar pela Ideia. Pretensão não fundada, que recobre uma dessemelhança, assim como um desequilíbrio interno.
> Se dizemos do simulacro que é a cópia de cópia, um ícone infinitamente degradado, uma semelhança infinitamente afrouxada, passamos à margem do essencial: a diferença de natureza entre o simulacro e a cópia, os aspectos pelo qual se formam duas metades de uma divisão. A cópia é uma imagem dotada de semelhança, o simulacro, uma imagem sem semelhança.
> [...] o simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude. Eis por que não podemos nem mesmo defini-lo com relação ao modelo que se impõe às cópias, modelo do mesmo do qual deriva a semelhança das cópias. Se o simulacro tem ainda um modelo, trata-se de um outro modelo, um modelo do Outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada. (DELEUZE, 2007, p. 264).

Afirma Deleuze que a reversão da lógica dicotômica do platonismo teria como efeito o acesso dos simulacros ao lugar hierarquicamente privilegiado pelo original e pelas boas cópias. Sendo assim, a cópia degradada, ou o diferente, conclama o seu direito de pertencimento ao topo, de modo inverso, já que, pela lógica seletiva platônica, ele é sempre o banido pelo critério da exclusão. Com a entrada do falso pretendente, segundo Deleuze, o

descentramento é inevitável. Dessa forma, outro código ético desequilibra o centro, propondo um impasse, como acontece na rejeição da família de Eduardo/Stella, por exemplo. Isso ocorre quando o simulacro afirma a sua potência elástica e não recua. Ele resiste a ponto de construir uma ideia de potência mais reacionária que descostura a malha fictícia, que expõe a semelhança como valor maior dentro dos centros. Pode-se ainda, nesse sentido, formar outros centros precários que se afastem cada vez mais dos cristalizados, mesmo que eles sejam construídos em territórios provisórios ou subterrâneos, periféricos ou em entre-lugares, onde se possa elogiar a luta da diferença em vez de valorizar a vitória da norma.

O simulacro age contra qualquer forma de domesticação, pois sua luta é contra a série e contra a continuidade de uma construção alicerçada numa verdade que respeita o uno. A série proposta pelo falso pretendente é rebelde e se afasta de qualquer tipo de projeção. Dentro dessa lógica, cria-se uma zona de vizinhança em que outros corpos se unirão em torno do respeito à diferença. Eis a lógica dos corpos errantes e nômades que caminham em outras direções, mesmo atrelados a um conjunto de normas e regras. O produto desse processo é a proposta de renovação e a construção de uma nova humanidade que respeita a multiplicidade das dobras da sociedade. São corpos e organismos mais coletivos, que migram em prol da liberdade das minorias em qualquer situação de opressão.

4.1 *TECER A REDE*

O tecer a rede, ou seja, o exercício da criatividade é tão importante quando vivenciar o trabalho depois de pronto.

(CLARK, 1980, p.40)

Analisando a trajetória de Gregor Samsa, no livro *A Metamorfose*, Deleuze e Guattari (1997) apontam que o devir-animal em Gregor instaura uma linha de fuga diante de um pai opressor e do gerente, que o persegue constantemente. Foi necessária a expansão extrema, ou seja, tornar-se animal, para se distanciar do decalque de seu pai. Isso possibilitou que Gregor fugisse da edipianização, que aqui podemos ler como retorno ao triângulo de submissão familiar ou à reterritorialização do corpo a um processo de domesticação ou acomodação. Mas qual seria o problema da reterritorialização? O retorno, após um processo de desterritorialização, pode significar o declínio de um sujeito que produziu uma linha de fuga,

mas não a sustentou até o final. Numa análise guattaro-deleuziana, esse retorno pode se configurar como um processo fatal para os sujeitos que já produziram o seu processo de emancipação, pois a reterritorialização seria a máxima representação de que as “boas”cópias e o decalque venceram o simulacro.

O processo de reterritorialização compromete a formação dos territórios expandidos conquistados pelo corpo. Evita que os devires sejam processados, e o sujeito pode interromper os fluxos e as brechas que formaram a grande rasura. A reterritorialização é um processo contrário ao devir-animal, porque estar em devir é seguir em frente, formando uma rede, um mapa ou uma paisagem muito larga. O devir é sempre uma passagem, uma rota, uma curva, um fluxo de deslizamentos que forma organismos marcados pelas desengonçadas e vibrantes máquinas celibatárias. Sobre o devir-animal escrevem Deleuze e Guattari:

> Devir-animal é, principalmente, fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda a sua positividade, transpor um limiar, atingir um continuum de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem assim como as significações, significantes e significados, em benefício de uma matéria não formada, de fluxos desterritorilizados, de signos a - significantes. Os animais de Kafka nunca apontam para uma mitologia nem para arquétipos, mas correspondem apenas a gradientes ultrapassados, a zonas de intensidades livres em que os conteúdos se libertem das respectivas formas, assim como expressões do significante que as formalizava. Movimentos e vibrações apenas, limiares numa matéria deserta: os animais, ratos, cães, macacos, baratas...
> Gregório não só se transforma em inseto para fugir do pai, mas, sobretudo, para encontrar uma saída, precisamente onde o pai não conseguiu encontrar, para escapar ao gerente, ao comércio e às burocracias, para alcançar essa região em que a voz parece apenas um zumbido – Ouviste – o falar? Era uma voz de animal, disse o gerente. (DELEUZE, GUATTARI, 2003, p. 34).

A questão proposta por uma análise guattaro-deleuziana é entender, por meio de uma análise do romance *A metamorfose*, se Gregor mantém e leva adiante o processo de desterritorialização. Ou seja, será que, na condição de animal, Gregor consegue manter-se distante do triângulo familiar-burocrático, formado pelo gerente, pelo pai e, por último, pelos três inquilinos? Poderíamos considerar Gregor um náufrago dentro da triangulação edipiana? Para Deleuze e Guattari, Gregor não consegue dar continuidade ao seu devir-animal e ao seu processo de desterritorialização, por isso, cumpre o seu trágico destino quando insiste na triangulação familiar.

O traçado da linha de fuga não se sustenta em todo o romance, e Gregor volta ao processo de reterritorialização. Afirmam os filósofos que os processos de desterritorialização comungam paralelamente com o perigo da reterritorialização. Há indivíduos que promovem linhas de fuga, constroem provisoriamente um mapa ou uma saída possível para sustentar o desejo, porém, não conseguem manter o processo de desterritorialização até o final. Eles apenas conseguiram, por um tempo, desvencilhar-se do incômodo dos territórios imitativos e representativos, mas acabaram migrando e retornando para o centro. Desse modo, a curva volta para o ciclo e para a acomodação. Sobre o processo de re-edipianização, no romance *A metamorfose* de Kafka, escrevem Deleuze e Guattari:

> É nesse sentido que a metamorfose é a história exemplar de uma re-edipianização. Dir-se-ia que o processo de desterritorialização de Gregório, no seu devir animal, se encontrou bloqueado num certo momento. Por culpa de Gregório que não se atreve a ir até o fim? Porém, Gregório recusa que lhe levem o retrato da dama com o casaco de peles. Ele encosta-se ao retrato como se fosse a derradeira imagem territorializada. No fundo, é isso que a irmã não tolera. Ela aceitava Gregório, desejava, como ele, o incesto esquizo, o incesto com fortes ligações, o incesto que é a prova de uma sexualidade não humana enquanto devir-animal. No entanto, com ciúmes do retrato, ela começa a odiar Gregório e o condena-o. A partir desse momento, a desterritorialização de Gregório fracassa no seu devir-animal: ele obriga-se a re-edipinizar com o arremesso da maçã e deixa-se morrer com a maçã incrustada nas costas. Paralelamente, a desterritorialização da família nos triângulos mais complexos e diabólicos não continua a efetuar-se: o pai expulsa os três inquilinos burocratas, regresso ao princípio paternalista do triângulo edipiano, a família fecha-se feliz sobre si própria. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 36 -37).

Pretendo utilizar essa análise guattaro-deleuziana para tentar esboçar a minha tese sobre o processo de desterritorialização do protagonista Eduardo/Stella no romance *Stella Manhattan*. Entendo que há obviamente dois contextos diferentes. Eduardo/Stella não é um inseto e nem mesmo está dentro de um quarto, além de não ter burocratas à sua volta. Mas há alguns pontos de contato na análise de Deleuze e Guattari que servirão como parte introdutória desse tópico. Deixo bem claro que não é uma análise comparativa entre os dois romances, pois me interessa apenas mostrar ao leitor como os conceitos de desterritorialização e reterritorialização podem ajudar no entendimento do deslocamento do personagem principal e dos personagens que estão dentro do mesmo impasse rizomático, criado pelo escritor Silviano Santiago.

Acredito que o personagem Eduardo/Stella, quando sai da casa do pai, começa o seu processo de desterritorialização. Isso fica evidente pela sequência de acontecimentos que revelam que o protagonista está construindo um fluxo descontínuo em prol da sua própria liberdade. Para comprovar essa série de deslocamentos do protagonista, é importante enumerar os acontecimentos que apontam para a construção de uma labiríntica paisagem, que será erguida com o apoio de parceiros que dialogam com o personagem. Diferentemente de Gregor, Eduardo não cria um bloqueio. A cada passo de Eduardo/Stella, nota-se uma tentativa de repulsa e descentramento do modelo familiar ético e moral proposto por seu pai. É o distanciamento do centro que provoca a construção de uma rede coletiva.

> Seu pai, chegou carta do seu pai. Só pode ser. Alguma coisa aconteceu no Brasil: morte, desastre, doença – qualquer coisa e tudo eram possíveis, porque Eduardo nunca tinha escrito para os pais, também nem uma palavra sequer tinha recebido deles. No início, ficou sem jeito, não sabia o que escrever e como, e se escrevesse o que o pai pensava nem era bom pensar, briga, na certa, mal-agradecido, ingrato egoísta pra cá e daí por diante; depois achou que não mereciam uma linha, tinham agido com ele como se fosse um cachorro, nem a um vira-lata teriam feito o mesmo, e no Natal de 68 Eduardo quis lhes enviar um cartão de festas, chegou a comprá-lo na biblioteca pública ali na 42, levou-o pra casa e o deixou na mesa da sala apanhando poeira até que foi parar na lata do lixo.
>
> Me arrancaram da vida deles como se fosse uma casca de ferida. Cabe a mim fazer o mesmo. Chorar mais é que não vou. Nem lamentar. Já era, desanuviava a cabeça.
>
> A vontade de escrever passou, tchau dobrou a esquina, sumiu, e quando o Vianna lhe perguntava pelo pai, mentia dizendo que tudo ia bem etecétera e tal. (SANTIAGO, 1991, p. 43).

O cartão postal que vai para a lata do lixo marca um procedimento de corte. Se no romance *A metamorfose* Gregor se aproxima do quadro da dama com casaco de peles, e isso marca o princípio de seu processo de reterritorialização, em *Stella Manhattan*, a falta de comunicação com os pais é interrompida por Eduardo/Stella por um simples e banal acontecimento: o cartão-postal não comunica, não aproxima o protagonista do pai, ou seja, não existe mais o elo entre a forma que vai se constituindo e a antiga. Assim, vai se formando então uma abertura possível no mundo de Eduardo/Stella, mas a falta que os pais fazem não consegue romper o processo de deslizamento da construção de uma identidade cada vez mais nômade. Eduardo/Stella "dobra a esquina", como se procurasse outro caminho possível. Eis a linha de fuga, foi feita a curva, e o personagem, como o *Caminhando* de Lygia Clark, não consegue mais retroceder. É agora uma máquina-desejante que precisa cortar, no intuito de

construir uma nova subjetividade, uma nova existência, que só pode seguir pela manutenção do processo de desterritorialização.

Dentro ainda de sua casa, no Rio de Janeiro, Eduardo/Stella mantém uma forte ligação com a empregada Bastiana. A negra pretona, muito forte, representava também uma aliança a favor do processo de construção dessa múltipla identidade. Bastiana, a cozinheira da casa dos pais, "pretona, fortona, gordona, um zepelim", tinha salvado Eduardo/Stella de uma possível tentativa de suicídio na casa dos pais. A empregada Bastiana, diferentemente do pai, compreende e reconhece o processo de expansão de Eduardo como uma rasura, diante do impasse que se estabelece na casa. Bastiana, como uma mulher negra, também faz parte de um processo de resistência. A rede dialógica começa então a ser erguida em torno dos pares que se conectam, no intuito de ampliar as conexões de desejo e emancipação num dado campo de imanência criado por Silviano.

> Janelas fechadas, corpo suado estirado pelo lençol já úmido, o sol de Copacabana quente lá fora, mas e praia de verão piscando, convidando, vem! Dentro do quarto silêncio penumbra, tristeza e minhocas minhoquinhas e minhoconas escarafunchando as idéias, pensando de sumir no mundo pela falta de apoio dos pais, de compreensão, e a Bastiana abre a porta- a única pessoa que naqueles dois meses entrou no quarto – para lhe trazer a refeição e dar uma arrumada nas coisas, que este quarto está sujo que nem chiqueiro, como dizia ela. "Discutiram o tempo todo na hora do café, que nem dois galinhos de briga. Não sei não", comentava a Sebastiana. Aquela pretona de olhos brancos e dóceis que entrava a porta a dentro com um sorriso e uma meiguice que desarmavam a cólera que nutria contra si e contra o mundo, aquela pretona abria as janelas e deixava o ar entrar, a luz do sol aliviar avivar passageiramente os objetos do quadro, aquela pretona lhe tinha dito e nunca mais tocou no assunto: "Você sabe, tenho um sobrinho também que-e em lugar de olhar e encher de lágrimas, de ter piedade ou de abrir o bué, sorria um sorriso de alegria e cumplicidade, aproximando-se da cama como fada-madrinha, tocando-lhe com a mão os cabelos como se fosse varinha de condão, xô, xô, passarinho, xô, xô, sonhos maus, desapareceram deste rostinho tão bonito, xô, xô, sonhos maus. (SANTIAGO, 1991, p. 26).

A empregada, assim como Eduardo, tem os seus próprios fantasmas. É de uma linhagem rara de mulheres negras que entenderam o fluxo adverso à sua cor e à sua raça. Todos os bloqueios, da objetificação à servidão, não conseguiram tolir uma mulher que, agora, de forma vibrante e muito coerente, abre as portas para Eduardo/Stella. A sombra dos processos de escravidão cravou no seu corpo o lugar demarcado da servidão. Preta e forte,

como outras milhares e múltiplas mulheres muito pretas e enormes, teve o corpo demarcado por uma espécie de organismo maior, denominado racismo.

A ideia de superioridade constitui-se como um bloqueio para os corpos negros que lutam até hoje pelo fim da ficção da superioridade branca. Bastiana também é vítima da dominação das cópias sobre os simulacros muito negros. Viu sua pele ser negada pela segregação. Há uma relação entre os dois que está atrelada aos fluxos de resistência. Agora nasce um triângulo formado por Bastiana-Eduardo/Stella. Nesse novo e precário organismo, o fluxo de resistência corre como um rio. Nesse encontro, abrem-se fissuras e rasuras no processo de continuidade do modelo religioso e patriarcal, dominado pelos homens brancos.

Abrir as janelas para deixar o fluxo de resistência correr é um gesto. A corrente de ar, que vem de longe, precisa fazer o gesto se expandir. Bastiana age como uma boneca de Bellmer quando busca desarticular o desfecho trágico que seria a vida de Eduardo. É dessa forma que ela vai indicando uma saída para que o corpo de Eduardo possa voar.

Eduardo, em seu momento exagerado de edipianização, dentro do quarto, como uma criança choramingando, poderia, assim como Gregor, cravar a sua maçã podre nas costas. Bastiana cumpre o seu papel de fada madrinha, como protetora, mas alimenta o devir-homossexual de Eduardo. Entende que o menino precisa, como um pássaro, alçar outro voo possível. Duas bonecas se encontram, e a articulação de um novo sonho se torna possível. Eduardo sairá do seu quarto e migrará para a Ilha de Manhattan. Eis a expansão da edipianização, para a formação de uma rede coletiva, na qual o processo de desterritorialização se estende, formando territórios mais férteis. Isso permite que o corpo de Eduardo/Stella se expanda a ponto de não ser enclausurado dentro de um quarto, como uma barata, que acomodou o seu instinto e o seu devir-animal. Forma-se a rede, desfila o anti-édipo. O romance *Stella Manhattan* não é a narrativa da reterritorialização dos corpos, mas o romance da multiplicidade dos mapas, dos territórios coletivos e fecundos. É uma passagem, mas nunca um bloqueio.

Já no seu apartamento em NY, Eduardo/Stella busca a força de Bastiana para lavar as manchas muito amareladas das superfícies planas da casa. De forma magistral, Silviano forma uma boneca muito expandida e rara. Agora é o corpo de Stella que se alia às curvas e à força do corpo de Bastiana. O processo de criação e fabulação dobradiço permite que as duas ocupem o mesmo espaço virtual. É a expansão de duas potências dentro de um corpo múltiplo. Duas heranças que se encontram em um único fluxo que corre como água, fazendo a limpeza necessária dos obstáculos que bloqueiam a nova passagem aberta pela desarticulação do corpo de Stella.

> A Bastiana faz a limpeza obedecendo docilmente às ordens, enquanto Stella torce o nariz e só não fecha os olhinhos amendoados e sonhadores porque tem medo de acabar fazendo bobagem maior. A água de Nova Iorque age sobre a louça do vaso como ácido e vai dando a ela um colorido amarelado de cobre, que se não for combatido com insistência acaba por manchar definitivamente a louça como uma cárie no dente. O amarelado vai cedendo o branco ajax à medida que a esponja vai e vem, esfregada com força e perícia e, quando a Sebastiana dá a descarga, Stella vê sorridente a enxurrada d água levar a sujeira, deixando a louça translúcida, e então que Stella bate no ombro da Bastiana e lhe faz os maiores elogios pelo capricho com que tinha executado o trabalho.
> Ao passar pela banheira Stella vai-se descolando mais e mais da tarefa da limpeza e pensando na verdadeira Sebastiana carioca do subúrbio e a sua cabeça volta a flutuar como corpo de carne e osso pelo apartamento dos pais no início de 68, logo depois do carnaval, e vê a si mesmo deitado na cama e trancado no quarto por dois meses, execrado pelos pais que não queriam aceitá-lo como filho, depois do que tinha acontecido, do escândalo, felizmente abafado por amigos influentes da família. (SANTIAGO, 1991, pág. 24-25).

Para o protagonista, é preciso apagar o amarelado das lembranças, deixado pelos seus pais. A dor, a falta e a angústia cercam o corpo de Eduardo/Stella. Manchas são como fantasmas que teimam em aparecer. As memórias da exclusão fazem Stella relembrar que representa o lado “sujo” do triângulo familiar. A sombra do seu pai lembra a mácula da ordem, que baniu a sujeira para NY. Combater o amarelado com resistência, em outubro de 68, é acima de tudo um ato político e contínuo.

Move-se, em Eduardo, o fluxo dos movimentos micropolíticos, marcados pela trajetória da exclusão, que puderam presenciar muitas mortes em virtude da intolerância e ignorância dos governos e regimes totalitários. É importante lembrar a mancha da AIDS e o discurso fictício que se propagou sobre os corpos de homossexuais, como distribuidores do vírus. Vale ressaltar a grande mancha da ciência, que julgou os corpos dos homossexuais, patologicamente, como doentes e improdutivos. Esse mesmo discurso excludente delimitou o campo de atuação do desvio e dos falsos pretendentes, condenando-os aos becos e à escuridão. Como simulacros desviantes, nunca puderam subir e se insinuar na superfície. Estão condenados ao descaso. Numa sociedade hipocritamente controlada, esconde-se a dobra. As cópias lutam sempre contra as desmontagens, aliás, odeiam a força da dissimilitude do simulacro, por isso, novos skinheads surgem como os guardiões da norma. Os anjos propagadores da justiça, na sociedade, devem banir a desmontagem dos corpos degradados, que lutam pela sobrevivência no sistema heteronormativo.

Os olhos amendoados e sonhadores de Stella anunciam que o *Maio 68* foi um movimento potencialmente coletivo. Jovens intoxicados pelo gás, nas ruas, lutavam brilhantemente contra o Estado de exceção. Stella e Bastiana marcham, contentes, rumo à queda de um muro muito alto, construído para bloquear os corpos que caminham errantes em prol da liberdade. Os corpos dos jovens marchavam entoando cânticos que convocavam outros corpos à liberdade. Soldados marcham com palavras de ordem. Dois lados sempre de uma batalha que nunca termina, mas que somente se reconfigura. Os substitutos das cópias marcham sobre os simulacros. Muitos corpos banidos nas lutas, muitos corpos nas ruas abandonados. É o eterno retorno da reterritorialização das forças opressoras, da unidade, do fascismo, que provoca o retorno dos ciclos.

É possível perceber como Eduardo/Stella encontra a força de aliados no seu processo de desterritorialização, o que sustenta o seu novo nascimento, que é compartilhado com outros corpos. É sempre um acontecimento coletivo que vai se erguendo, como nas manifestações micropolíticas do movimento *Maio 68*. Um conjunto de corpos que se aliam pela diferença. Nesse sentido, as bandeiras são múltiplas. Nessa luta coletiva, surge o corpo suburbano, o corpo da mulher, o corpo do homossexual, o corpo do comunista, o corpo do latino. Todos esses demarcados como fora da ordem, fora da lei.

Em NY, outro corpo conectado ao de Eduardo aparece para constituir a teia. É Paco/ Lacucaracha, um cubano, assim descrito pelo narrador. O personagem Paco seria mais um conector que impulsiona o devir de Eduardo/Stella. Sua entrada na toca só faz aumentar o desejo de expansão do protagonista.

> Lacucaracha, chamado de Paco, de batismo, Francisco Ayala, era um cubano fugido da ilha no início da década, bien gusano y anticastrista, que escolheu NY em lugar de Miami. Para justificar a escolha, dizia: “Para uma persona como yo que sempre vivió em La Havana, no hay, mas que dos ciudades em planeta: Paris e Nueva York”, e continuava: “Paris está em manos de los comunistas, y Nueva York em manos de nosotros, amantes de La liberdad”
> Se não fosse pela Lacucaracha não sei o que teria acontecido com Eduardo nos primeiros meses de Nova York. Triste, medroso, complexado, a primeira vez que sentiu o seu corpo ainda existia foi no final do primeiro mês, quando foi cortar a juba numa barbearia de italianos na Oitava avenida, isso depois que Maria das Graças chamou ele num canto pra lhe dizer que não ficava bem que um funcionário do consulado tivesse cabelo hippie, você sabe como são as pessoas, reparam e depois fazem mal juízo.Maria das Graças fora até gentil com Eduardo, porque o que comentavam era o cabelo afro dele e os traços negróides, mas salientes é claro com a vasta cabeleira encaracolada, “parece até Panter Negra” Sentiu o calor da mão no banheiro que roçava a pele e o rosto. (SANTIAGO, 1936, p. 29).

Pode-se perceber como um quarteto, agora formado por Eduardo/Stella/Paco/Lacucaracha, ergue-se respeitando as escolhas, marcadas pela diferença e não pela similitude. Desterritorializados de suas pátrias, longe da família e tendo a homossexualidade como linha de fuga e de atração, Paco/Lacucaracha e Eduardo/Stella constroem uma amizade que perpassa pelas agitações políticas de 69. Em NY, esses corpos constroem uma zona de vizinhança, na qual os muros e as fronteiras estão desguarnecidos pelos laços de amizade. Os dois se conectam, formando um quarteto bastante múltiplo. Paco surge na vida de Eduardo como uma nova esperança. Assim, o brasileiro logo entende que há simulacros por toda parte. Esse ponto de conexão se configura como uma possível saída, que ganha força pela intensidade que se instaura nos gestos que alicerçam esses corpos. O devir-lacucaracha aqui não se move sob o processo de acomodação ou redução do desejo de Eduardo, mas tece uma teia de ampliação, proliferando o devir-molecular do jovem e pacato bicho. Paco é responsável pela abertura de mais uma saída, porque pertence à mesma frequência e linhagem de Eduardo. É uma aliança no processo de emancipação.

Agora surge, no mapa, uma bela amizade marcada pela junção geopolítica Brasil, Cuba e New York. É um elo de diálogo entre os pares, que retoma as cicatrizes do passado, mas ao mesmo tempo pode se configurar como uma esperança dentro daquele outubro cinzento de 1969. Tem essa amizade a força da performance *O Eu e o Tu*, de Lygia Clark. Dois corpos se encontram, apresentam suas cicatrizes e seus fantasmas, mergulham e dialogam na tentativa de reconstruir um território fundado por outro código, que somente será possível a partir da experimentação. Caminhar contra o vento pela cidade cosmopolita, sentir outros corpos, procurar outros bares, fazer outras amizades faz parte do processo de experimentação sensorial, que se torna fundamental na construção do devir-nômade. Nasce então uma amizade, uma flor em plena náusea de 69.

> Paco quer que ele consiga ver o que deseja ver. Os olhos parados e infelizes fazem Paco crer que a visão lhe está sendo negada. Paco se aproxima da cama e se senta ao lado do corpo de Eduardo. Levanta o braço direito e deixa que se estenda até a cabeça de Eduardo e os dedos se enlacem nos caracóis dos cabelos escrevendo a história da amizade de dois aventureiros que, mais se aproximam do tesouro, mais o sentem fugir para regiões inatingíveis, perdidos corpos caminhantes e trôpegos que procuram então o descanso como única alternativa para continuar a caminhada cheia de armadilhas e inútil. Paco encaracola os cabelos. (SANTIAGO, 1991, p.108).

Ressalto, novamente, que, de acordo com uma perspectiva guattaro-deleuziana, esses corpos não fogem do seu passado. A desterritorialização nunca é um plano de fuga, mas se configura como outra possível saída, um contorno sobre a norma, nunca um abandono total do território. Isso porque toda fuga pode acabar em um antigo processo de reterritorialização. A fuga está mais próxima de um retorno ao centro do que de uma saída. A linha de fuga guattaro-deleuziana diz respeito a um processo contínuo de progressão, pois a transgressão não se configura como um passaporte para o processo de desterritorialização. Gregor consegue transgredir até o seu reencontro com o retrato da dama com casaco de peles, mas não consegue manter a continuidade do processo. Isso significa que ele promoveu uma ruptura, mas não conseguiu sustentá-la a ponto de construir outro destino. Gregor Samsa erra quando retorna ao processo de familiarização. Seu corpo não sustenta o erro e nem a lógica do retorno. Geralmente, os corpos descentrados, que mantém o processo de desterritorialização, não conseguem processar o retorno, porque se permitem construir territórios sólidos nos quais é possível exercer outros modos de subjetivação, outros modos de existência ou ainda uma nova ética, totalmente voltada para o coletivo.

Na proposição *O Eu e o Tu*, de Lygia Clark, os corpos não fogem de seus fantasmas e nem de suas cicatrizes, mas se curam em diálogo, ou em processo de reelaboração. Lygia, Guattari e Deleuze se aproximam muito nesse aspecto, pois perceberam que a construção da saúde do corpo não está na lógica do retorno, mas se efetua quando o sujeito entende que precisa de outros fluxos para sobreviver. O agenciamento da cura é sempre coletivo, fruto da conexão de corpos híbridos e nômades.

No romance, prevalece a política do gesto afetuoso e o cuidado entre os dois bichos-bonecas, que agora formam um organismo bastante multifacetado. Eduardo, Stella, Paco, Lacucaracha, Brasil, Cuba, Nova Iorque, Ilha de Manhattan: a estrutura dialógica vai se construindo dentro da elástica rede. Os dois falam do Brasil, de Cuba, dos lugares de pegação, dos corpos dos garotos do Rio de Janeiro. Como pano de fundo, ouve-se a voz de Javier Solis, um cantor mexicano. Eduardo também ouve Dircinha Batista, Ângela Maria e Dalva de Oliveira. O bolero que toca ao fundo evoca o canto do mexicano Javier Solis, mas é também uma homenagem aos eternos rechaçados, às várias lacucarachas, que são desprezadas nos Estados Unidos de forma xenofóbica todos os anos. Eduardo e Paco, Stella e Lacucaracha evocam, através do diálogo, outros corpos também feridos pelos regimes e pelos processos de descaso e abandono.

Entre tantas trocas, um eixo vai se erguendo e tornando a amizade cada vez mais sólida. Estão os dois em processo de desterritorialização, em busca de experimentações que façam sentido a essa nova forma, que vai se construindo sob lágrimas e saudades da terra natal. Mas os dois, como bons náufragos de seus destinos, nadam em busca de regiões inatingíveis. A Ilha de Manhattan ainda guarda o grito dos corpos do movimento *Stonewall*, que sobrevive em outros corpos, como uma curvatura produzida por aqueles jovens que resistiram àqueles policiais que representavam a norma, sem saber se estariam vivos ou mortos, após a rebelião.

Essa amizade dialógica vai apresentando ao espectador a densa malha textual formada pelo escritor Silviano Santiago. Como os *Bichos* de Lygia, que se abrem em todas as direções, o texto vai se moldando e sendo costurado a partir de várias estratégias dialógicas. A colagem, estratégia do campo das artes plásticas, apresenta-se a partir de diversos fragmentos que se expandem, como se uma boca beckettiana cuspisse muitos nomes. A linguagem pop, jovem e irreverente se apresenta cruzando com as antigas referências culturais dos dois países de origem dos amigos. O espanhol, o português e o inglês se expandem por toda a narrativa, assim como os ícones do cinema e da música pop. A narrativa abre as suas interfaces dialógicas a outros campos. Literatura, música e cinema invadem o texto, possibilitando o enlace entre várias referências que se cruzam no romance. Estão presentes os anúncios, as músicas dos vinis tocadas nas rádios e os grandes sucessos do passado que acalentam os dois amigos. O passado de acontecimentos vai também transformando o texto num *Breviário* muito expandido. O texto é possuído por um ritmo pop, como se o escritor Silviano Santiago tentasse tragar o leitor para um jogo em que o rebuscamento da linguagem é rasurado por um processo de dessacralização, motivado pela torção de uma linguagem das ruas, mais despojada e irreverente. Busca-se uma língua menor, subterrânea e antiestética, anti-romântica, esquizo, dentro de um rizoma flexível às apropriações culturais.

Essa linguagem muito erótica, jovem e frenética torna tudo muito próximo do cotidiano e do banal. O romance se acomoda precariamente no gênero policial, ganha um teor de comicidade quando Eduardo é perseguido pela polícia americana, sem ter nenhum tipo de envolvimento com as células comunistas ou qualquer tipo de comprometimento com os regimes militares. Essa paródia que se estabelece sobre a estrutura dos romances policiais é uma rasura no gênero formado para agradar os mocinhos e os vilões, tendo como um dos principais propagadores o personagem mais filmado da literatura, o detetive Sherlock Holmes. O *bicho* chamado *Stella Manhattan* desliza no campo ampliado dos gêneros, como um precário e divertido romance policial. O texto se estabelece como uma narrativa

precariamente edipiana, para enfim encontrar conforto na multiplicidade expandida de um grande *Breviário* sobre o corpo nômade. Sua garota propaganda é a Vedete Stella Manhattan, que apresenta os estilhaços de uma Pan América, envolta sob a pena do multifacetado escritor Silviano Santiago. O mocinho aqui é uma mocinha que combate as forças de contenção do corpo. Seus amigos são sujeitos marginalizados que ajudam a criar uma pólis mais justa e igualitária. Usam uma poderosa arma que é a manifestação do devir-minoritário-molecular-mulher-imigrante. São máquinas desejantes que desestabilizam a lei, por isso devem ser constantemente banidas pelo FBI e pelo discurso do velho Aníbal. É interessante como Silviano, quando afasta o herói do seu provável destino trágico, consegue construir uma narrativa mais irreverente, tendo a comicidade como linha de fuga.

A irreverência, muitas vezes, dá lugar a nomes e endereços atrelados à história, fazendo com que o leitor tenha o desafio de conferir se nomes como Eduardo Costa e Silva e Francisco Ayala, entre outros, estão realmente ligados às suas referências históricas. Como escavador de relatos reais, Silviano faz o leitor-espectador perambular entre a rebeldia da fabulação e a verossimilhança dos fatos. Novamente, o leitor parece ter caído no jogo de histórias mal contadas, mas que divertem pela ambivalência e ampliação dos fatos.

O romance apresenta uma linguagem travestida, cheia de dobras, montagens e desmontagens. Uma narrativa cross-dressing que faz o leitor perambular por um imenso mapa polifônico, em que muitas vozes dialogam e se cruzam. Todos esses diálogos fazem da narrativa uma profícua zona de vizinhança, na qual toda pluralidade linguística é bem vinda. A linguagem é produzida também nesse entre-lugar onde as diversas variações de uma língua maior são torcidas em prol da enunciação de uma língua menor.

A análise guattaro-deleuziana sobre o processo de re-edipianização de Gregor, em *A metamorfose*, configura-se como umas das possíveis entradas que os escritores fazem da vasta obra de Kafka. No livro *Kafka, Para uma literatura menor* (2003), há uma extensa análise sobre o processo de desterritorialização, reterritorialização e outros conceitos esquizo-filosóficos dos autores. O amplo mapeamento da obra de Kafka, realizado por Deleuze e Guattari, também aponta ao leitor que os dois filósofos preferem quando Kafka constrói narrativas subterrâneas e coletivas, apresentando personagens em devires múltiplos, intercalados em inúmeras relações entre animais, trabalhadores, burocratas, prostitutas e outros personagens marginais, recorrentes na obra desse grande escritor. Os agenciamentos formados pelas duplas e triplas triangulações kafkianas e os fluxos contínuos entre as múltiplas passagens erguidas por Kafka interessam mais aos escritores dos devires, das desterritorializações, das dobras, dos fluxos, das linhas de fuga, dos mapas, das paisagens, das

desmontagens e dos simulacros, do que as relações romantizadas, concentradas em melancólicos dramas familiares.

No romance *Stella Manhattan*, todos aqueles personagens que não acompanham a desterritorialização do protagonista pertencem a territórios muito embaralhados. Estão perdidos em processos de desterritorialização mal fundados, ou representam realmente a norma, como o personagem do professor Aníbal. O coronel Vianna, mais conhecido por ser um adido militar, consegue se travestir à noite, realizar seu desejo homossexual fora do casamento, mas tudo não passa de uma transgressão mal sucedida. É a verdadeira viúva-negra à noite, o/a sadomasoquista, que tenta deixar vazar o seu devir-mulher quando sua esposa sai de casa. Mas, diferente de Paco e Eduardo, não consegue estabelecer a continuidade da sua linha de fuga, que é bloqueada pelo medo. O coronel Vianna, que inicialmente é tido como uma possível amizade para Eduardo, fica no meio do caminho. A viúva-negra se reterritorializa e domestica o seu devir-animal. Não consegue cumprir o que melhor uma aranha faz, que é tecer um lugar seguro para abrigar o desejo. Não é o super-homem que Eduardo/Stella acreditava ser, ou o herói de Stella. Vianna não consegue salvar a si próprio. Dessa forma, predomina o alinhamento da farda militar sobre as fantasias e vestimentas sadomasoquistas.

> Como o ator que se retira para o camarim depois de espetáculo, cansado e liberado, e começa a se reencontrar consigo mesmo, a Viúva Negra trazia o rosto sereno marcado aqui e ali por uma fúria que tinha passado, que está domada, domesticada, nuvem cinza passou, cedendo aos vincos da disciplina e da ordem. (SANTIAGO, 1991, p. 63).

É interessante como a vida de Eduardo/Stella também se embaralha e perde a intensidade quando se aproxima de Rickie, Vianna e Marcelo. Os três personagens, como não fazem parte do fluxo contínuo de desterritorialização de Eduardo/Stella, bloqueiam a continuidade do seu processo de liberação, pois, desarvorados, perdem o seu eixo na luta constante entre a medida e a desmedida, diferentemente de Bastiana e Paco/Lacucaracha, que conduzem Eduardo no seu processo de descontinuidade, rumo à saída.

Durante a continuidade dos capítulos do romance, percebemos duas possíveis bifurcações de um labirinto muito extenso. A primeira entrada desse labirinto faz com que o leitor acompanhe Eduardo/Stella numa linha muito vibrante. É a linha que conduz Eduardo à

saída. Nessa passagem, os fluxos são abertos, e os encontros são saudáveis. Encontra-se o protagonista com todos os conectores que o levarão à continuidade do seu processo de desterritorialização. Formam-se triângulos de expansão do corpo, como a tríade relação entre Stella-Bastiana e Paco Lacucaracha.

Nesse caminho, ou nessa larga toca, residem também o medo e a angústia do eterno retorno. Aliás, a reterritorialização é sempre uma porta que se abre de forma também contínua na narrativa. Corre-se o perigo de construir um processo de retorno, o que acabaria com a construção de territórios muito férteis, ainda que estes sejam provisórios na vida do protagonista. O processo de reterritorialização é fundado pela lógica da divisão platônica. Esta valoriza o original, mantém as cópias e afasta o falso pretendente. Deve-se, nessa lógica, prender realmente o falso pretendente, como tentam fazer com Eduardo/Stella durante toda a trama

Todo o processo de reterritorialização, romantização ou re-edipianização é em prol do retorno da semelhança. É necessário então conter o que transborda e o que excede visivelmente nos corpos normativos. As bonecas desarticuladas se abrem demais, provocam a perversão da disciplina, pois estão sempre erotizando. Os espaços são preenchidos pelo gozo e pela inflexão das dobras. As bonecas de Bellmer são desarticuladas porque se dobram e se insinuam por toda parte. É preciso, na lógica do não desperdício, cortar a inflexão, porque as bonecas e *os bichos* são flexíveis e expandidos. É preciso cortar o fluxo dos "improdutivos", porque estes estabelecem outra lógica dentro do sistema, além de quebrar a série de normas e regras que valorizam a contenção do devir-animal. Na reterritorialização prevalece a lógica do Uno sobre a multiplicidade. Prevalece a lógica da repetição contra todos os processos de criação e experimentação. Punem-se os devires esquizo, o delírio pela volta do Édipo. Pontua-se a edipianização e a romantização do Eu contra o travestimento e a teatralização dionisíaca do corpo.

Por outro lado, o processo de descontinuidade permanece até o final do romance, com o possível desaparecimento de Eduardo/Stella. Some Eduardo/Stella, como se deixasse a sua casca ou a sua pele para trás. O leitor é apresentado a esse novo formato durante a narrativa, mas não sabemos o ponto final da desterritorialização, porque as desterritorializações não têm fim, mas somente meios. O desterritorializado é, acima de tudo, aquele que não tem centro. O seu eixo é povoado por uma multiplicidade de fluxos. O desterritorializado está, nessa lógica, sempre começando ou recomeçando, pois cria muitos platôs e saídas de emergência. Não importa o início, nem o final, mas o processo de escavação de uma nova estrutura que rompe com a raiz, no intuito de criar um processo labiríntico de bifurcações rizomáticas. O jovem

Eduardo e a expandida Stella, ao traçarem sua linha de fuga, construíram e cavaram outra saída possível, assim como o jovem de 17 anos, assassinado, que Lygia homenageou no seu atelier. Lygia faz uma leitura importante de um acontecimento trágico, pois os corpos não morrem totalmente, mas fundam uma outra linhagem de corpos incendiários. São eternos vaga-lumes lutando pela sobrevivência de outros corpos marginalizados.

> Antes os artistas eram marginalizados. Agora, nós, os propositores, estamos muito bem colocados no mundo. Chegamos a viver – propondo tudo. Há um lugar para nós na sociedade. Há outras espécies que preparam o que vai acontecer, são outros precursores. A eles a sociedade continua a marginalizar. No Brasil, quando há um tumulto com a polícia e eu vejo um jovem de 17 anos ser assassinado (eu coloquei a sua foto na parede do meu atelier), tomo consciência de que ele cavou com seu corpo um lugar para as gerações que virão. Esses jovens têm a mesma atitude existencial que nós, eles lançam processos de que não conhecem o fim, eles abrem caminho onde a saída é desconhecida. Mas a sociedade é mais forte e os mata. É então que eles trabalham mais. O que eles tentam forçar talvez seja mais essencial. Estes são os incendiários. São os que empurram o mundo... (CLARK, 1968, p. 31).

O caminho foi aberto, mas não se sabe exatamente onde vai dar essa nova saída, desconhecida pelo leitor no romance. A única pista que sabemos é que há sempre uma saída possível, que começa com os processos de desterritorialização. Esses procedimentos surgem das margens, das tocas subterrâneas. Não se sabe como e quando um sujeito pode ver a saída. O processo de vidência é sempre singular para cada sujeito. Como o personagem nouvellevaguiano de Truffaut, Antoine Doinel, do filme *Os Incompreendidos*, Eduardo/Stella não deixa muitas pegadas sobre essa nova porta aberta. O leitor-espectador, que caminhou com o personagem expandido, é deixado na curva, ou numa estrada, também abandonado por um desfecho imprevisível. O diretor do filme-romance insinua ao seu leitor que ele agora também produza o seu próprio *Caminhando* rumo à saída.

Com cautela e prudência, o leitor pode cortar, processar um deslocamento, descosturar o passado. Não se pode cair, durante o corte, nos processos danosos de reterritorialização. Um corte é sempre uma ruptura com o passado, com a repetição, com a raiz. Enuncia-se nesse procedimento o desfile e a insinuação dos simulacros, dos anti-édipos e dos falsos pretendentes. Desligam-se as máquinas das cópias, dos decalques e das repetições. As máquinas errantes produzem devires e mais devires nômades. Nesse sentido, o acontecimento

e a experimentação substituem os processos de edipianização. É preciso fazer as sombras e os fantasmas dançarem; pendurar os fantasmas onde eles não possam incomodar. É possível investir no retorno das máquinas errantes que produzem, com ferocidade, a individuação e a singularidade.

4.2 *MARCELO E ANÍBAL: O DUELO*

É possível até aqui destacar que todos os capítulos fazem um grande elogio ao movimento. A linha luz de Lygia, o movimento dos fragmentos do corpo no *Breviário* e a elasticidade das *bonecas* de Hans Bellmer comprovam como Silviano faz uma verdadeira homenagem aos fluxos. E não há melhor terreno para os fluxos do que a literatura. Tanto a artista da ruptura dos espaços quanto Bellmer sabiam por objetos e sujeitos em movimento. Bichos e bonecas são potencializados, máquinas subjetivas que internamente produzem uma movente defesa de si. Se desejarmos algo, logo se faz um movimento. O que não se movimenta é do campo do estático. Paralisia de um corpo, dos órgãos, dos membros, do pensar. Sabemos que existem os sistemas e as ideologias que impedem o movimento do corpo, a fim de impor um grau tamanho de normatividade sobre o desejo dos outros.

Numa lógica capitalista, o corpo está sempre mantido a serviço do capital. É preciso reter o corpo dentro de um espaço para que ele produza até o seu envelhecimento. Logo, outro corpo mais novo e mais saudável substituirá o corpo velho e cansado. O capital não produz saúde, prefere os corpos apolíneos, adestrados, alienados. O corpo que serve ao capital deve reproduzir, amamentar, cuidar, para que o corpo empresa atue cooptando as séries de homens fortes e trabalhadores. Todo corpo, fora da lógica do capital, deve ser recuperado e convertido. O corpo, dentro dessa lógica, deve acumular energia para o desenvolvimento, e não a desperdiçar de modo inútil.

O personagem Aníbal é um exemplo da racional estaticidade do corpo. Metaforicamente, encontra-se numa cadeira de rodas. O discurso do professor é cíclico, como as rodas de sua cadeira. Todas as palavras giram em torno do seu conservadorismo. No romance, Aníbal conversa com Marcelo, em um capítulo marcado por um duelo de palavras. Como se estivessem com duas espadas erguidas, os dois personagens se digladiam, expondo pontos importantes sobre o capital, a sociedade e a arte. É importante analisar alguns momentos desse duelo, para entender que, para o professor Aníbal, a desmedida do corpo leva

a sociedade a um estado caótico e degradante. Em alguns trechos, o professor deixa claro o seu posicionamento sobre os corpos que desestabilizam o sistema, sendo rebatido por Marcelo, em um confronto que expõe dois lados extremamente opostos.

O desconforto que o professor sente quando fala com o personagem Marcelo é devido ao deslocamento teórico que o estudante proporciona ao discurso fascista do professor. Marcelo representa o anarquismo, a desmedida e o descontrole. Para o professor Aníbal, Eduardo/Stella é o que de pior o Brasil importa para os Estados Unidos. O tipo de homem que não agrega nada ao sistema capitalista americano. Nessa lógica, o professor simetricamente aponta que alguns corpos são descartáveis dentro de sistemas que são regidos pelo ideal hegemônico de nação. Logo, nesse tipo de estrutura, não cabem corpos "fracos", ou seja, mulheres, homossexuais, drogados, anarquistas e negros, que desperdiçam a energia em prol do ócio.

O professor também não concorda com a política americana para os negros, acredita que todo processo de inclusão é uma maquiagem dentro dos sistemas capitalistas. Além disso, diz claramente que negros e hispânicos normalmente se apropriam dessas brechas para promover o caos. O discurso reacionário e vertical do professor aponta para a construção de uma malha textual, na qual os negros são responsáveis por corromper o sistema americano, quando, assim como os hispânicos, apropriam-se desonestamente dos projetos de inclusão social.

> "É preciso vir aqui para poder ver o que fizeram e fazem com o negro americano. Um estado ricos de brancos que aceita um programa de welfare tantos negros quando os que apareçam. E haja negros! E haja esmola! A indolência do negro é um jogo político do branco que não o quer trabalhador, cidadão de primeira categoria. Por que se o negro ficar forte, vai querer disputar o poder em Washington. E isso nunca Que o negro seja fraco e que tenhamos piedade dele, coitadinho"
>
> "E você quem chama os negros americanos de indolentes, porque eu os chamo é mesmo de velhacos. Pelo menos, esses que se aproveitam do welfare para ficar se drogando__"
>
> "Mas é isso
>
> "para ficar se drogando pelas esquinas e fazendo filho um atrás do outro. Descobriram uma brecha no sistema de segurança social generoso e começaram a tirar proveito pessoal do sentimento de culpa do branco." (SANTIAGO, 1991, p. 132).

Em outro trecho, percebemos como o discurso do professor enxerga o corpo negro, dentro de uma lógica desprezível. Remetendo-se ao sistema de escravidão no Brasil, ele

considera esse corpo rentável somente quando ocupa o espaço da inferioridade. Nesse contexto, percebemos que o corpo negro domesticado para servir poderia ser reaproveitado em outros sistemas. Assim, o discurso de Aníbal aponta para a continuidade da segregação dos negros, que poderiam ser utilizados em novos sistemas de produção. Há então aqui uma tese bastante explícita do professor sobre os corpos negros e marginalizados. Para ele, quando domesticados e adestrados, por qualquer sistema que opera pela lógica do capital, podem ser extremamente rentáveis. Em outra posição, dentro do mesmo sistema, os negros podem ser uma ameaça à sociedade ocidentalmente branca. "A decadência do Brasil começou no momento em que não conseguimos transformar a escravidão num outro sistema tão rentável quanto aquele. Cedemos depressa demais às pressões e às forças estrangeiras, e com isso nos atropelamos." (SANTIAGO, 1991, p. 124).

No seu apartamento, com os móveis postados simetricamente, o professor tenta manter ao máximo a sua impecável organização que é suspensa quando Marcelo percebe que o apartamento do professor é decorado com as gravuras do artista Albers.

> "São gravuras de Albers, não?"
>
> "Escolha da minha mulher, ou do decorador seu amigo. Por mim, teria as paredes brancas. Acostumei-me as letras impressas, ao contrate das palavras pretas no papel branco e ver cores me incomoda. Quanto mais viva a cor, mas distrai a minha atenção, mais induz ao devaneio abstrato. (Nada de abstrações. O poder é concreto e palavroso) Como a música. Também abstração. Gosto de ler, passo o tempo todo lendo. A palavra induz a ação. Pintura e Música são artes do ócio, para os preguiçosos. Os indolentes do espírito - e são legião. Sinto que estou perdendo meu tempo quando vou a um museu, ou sou levado a escutar um disco". (SANTIAGO, 1991, p. 126).

No confronto entre ideais, Aníbal expulsa da sua pequena república toda e qualquer expressão artística que possa levar o homem à sua própria degradação. Para o professor, é preciso orientar os sujeitos, para que não pereçam diante do ócio que é proporcionado pelas artes ditas abstratas. O homem, quando levado pela abstração, para ele, desperdiça energia em prol da vagabundagem. Como o jovem Marcelo é da lógica do movimento, tenta a todo custo fazê-lo entender como os corpos que se movem tendem a ser mais alegres e mais saudáveis.

> A música movimenta o corpo, bole por dentro da gente como se fizesse ligeiras massagens nos músculos, por detrás da pele. O ritmo dum corpo em movimento traz maior prazer e lucro ao nosso dia a dia que a paquidermice rinocerôntica do leitor sentado horas a fio diante de um livro. O ritmo é

> essencial porque nos leva a agir segundo forças não racionais, mas que são tão imediatas e necessárias quanto as que nos levam a nos alimentar ou tomar água. (SANTIAGO, 1991, p. 126).

Deseja o jovem estudante balançar os alicerces simétricos do velho Aníbal e, para isso, utiliza-se da brecha que encontra na casa, justamente as gravuras de Josef Albers, que é por excelência um artista das curvas, das linhas muito vivas, do movimento e das cores.

Na conversa com Aníbal, Marcelo também cita a obra os *Bichos*, de Lygia, informando como a artista do movimento fez com que o espectador saísse do processo de acomodação, para a descoberta da participação por meio do toque, tentando alertar o professor sobre a importância dada aos cinco sentidos na sua vasta obra. O discurso do jovem estudante tenta fissurar as convicções de Aníbal, mas o professor criou uma carapaça contra o que é do território da abstração. Prefere o velho conservador valorizar a origem das formas, julgando tudo o que é flexível como uma grande ousadia do homem contra a origem. Cartesiano por excelência, o pensamento de Aníbal o conduz sempre para a raiz da lógica binária. Logo, todo procedimento que afasta o homem da origem logofalocêntrica deve ser considerado como anarquismo ou utopia.

Cansado, Marcelo sabe que tentou preencher "uma lacuna" no discurso do professor, mas também compreende que certos muros demoram a cair. Marcelo sente que, mesmo conseguindo golpear Aníbal, o duelo foi apenas uma pequena batalha, mas a linha que o professor Aníbal segue não permite curvas, outros códigos ou intervenções. Aníbal costura sempre o seu discurso com as mesmas linhas cartesianas que traçam um panorama binário e excludente, tentando sempre prevalecer uma normativização do corpo.

> Soa a campainha
>
> "Deve ser a minha mulher. Não ouvi a chamada do interfone. Com licença"
>
> Marcelo se assusta quando a poltrona começa a se movimentar de novo. Tinha esquecido das pernas do professor e das rodas da cadeira.
>
> O professor se encaminha para o vestíbulo, refazendo um caminho cuidadosamente planejado, de linha reta entre móveis.
>
> Vendo-o de costas, Marcelo pensa nos grandes centauros da história humana e se entristece com o espetáculo atual do defensor da classe dominante brasileira. Sem pernas para andar, encerrado num apartamento como se fosse uma trincheira, com medo de inimigos prováveis mais impalpáveis, cercado pelos seus livros e tapetes persas e o sonho de grandeza dos outros, só lhe compete naquele momento fazer indagações supérfluas à porta, indagações de coronel e de sentinela. (SANTIAGO, 1991, p. 136).

Quando o jovem Marcelo percebe que Aníbal, naquela cadeira cíclica, reorganiza-se em seu pequeno território de ideias fascistas e excludentes, ele entende que os grandes centauros da humanidade se multiplicam em centenas de apartamentos. Eles erguem muros nos quais outros modos de subjetivação, que não operam pela lógica do capital, possam ser banidos para bem longe de suas pequenas repúblicas. A continuidade dos ideais fascistas de uma classe dominante depende de corpos seriados que permitem que esse fluxo continue.

Os pequenos burgueses comemoram em seus pequenos territórios todo corpo que derrota a diferença. Já disse, em outros capítulos, que as máquinas desejantes não suportam as séries, pois estabelecem outros modos e códigos diante do sistema capitalista. Por isso, precisam ser cartografadas pelo sistema e cooptadas pelas forças destrutivas do capital. Aquele que não cede deve ser perseguido ou morto até a sua exclusão. Tudo o que está fora da ordem é marginalizado pelo discurso opressor. Aníbal não gosta de "homens pretos", anarquistas, revolucionários, artistas, músicos, pois estes desperdiçam a sua energia com o ócio e não produzem nada dentro da sociedade de consumo.

Eruditamente, o astuto centauro finge que gosta das palavras para criar um distanciamento maior daqueles que não tiveram acesso ao letramento necessário para entender o código perverso do capital. O homem para Aníbal precisa carregar uma grande pedra, ou ter uma grande missão. Deve ser como Atlas, que não pode temer diante do seu próprio destino. O homem muito preto, como Chiquinho, que fora contratado para empurrar a sua cadeira durante a sua infância, deve apenas cumprir o destino de servir aos necessitados e, depois de usado, pode ser descartado, pois representa o andar de baixo na pirâmide do capital. O jovem Marcelo, de roupas coloridas e cabelo crespo, sai do apartamento do professor, sem muitas expectativas de mudança. Ele acredita que Aníbal continuará paralisado dentro do seu mundo confortável e simétrico. Marcelo não consegue nem mesmo rasurar o discurso do ditador, homem branco de classe média, culto, erudito. Neste capítulo, o movimento do jovem de roupas coloridas e cabelo crespo não tem tanto êxito. No mundo do capital, há muitas batalhas perdidas. A guerra é um grande exemplo de paralisia na história.

Os espaços podem ser lidos por aqueles que estão paralisados e por aqueles que se movimentam. Há grandes fluxos em países desenvolvidos, pois o capital gira por causa dos países emergentes. Dentro dessa lógica geopolítica, os países menores precisam produzir apenas para sustentar o fluxo dos que se desenvolveram ao custo da grande paralisia dos processos de escravidão do corpo. Aníbal não suporta ouvir que a história precisa ser contada pelos povos que foram vencidos. Isso é história de perdedores, de esquerdistas, de anarquistas. Os corpos que sustentam a lógica do capital sempre constroem territórios muito férteis, para

que indivíduos em situação de desigualdade sejam cooptados para o lado organizado do mundo. Mas o que sabemos é que o “primeiro” mundo aceita um contingente de corpos adestrados, que possam garantir mais lucro e mais valia. Podemos acompanhar a síntese desse sistema, a partir do olhar de Felix Guattari e Suely Rolnik:

> A ordem capitalística produz os modos das relações humanas até em suas representações inconscientes: os modos como se trabalha, como se e ensinado, como se ama, como se trepa, como se fala, etc. Ela fabrica a relação com a produção, com a natureza, com os fatos, com o movimento, com o corpo, com a alimentação, com o presente, com o passado e com o futuro - em suma, ela fabrica a relação do homem com o mundo e consigo mesmo. Aceitamos tudo isso porque partimos do pressuposto de que esta e a ordem do mundo, ordem que não pode ser tocada sem que se comprometa a própria ideia de vida social organizada.
> Tudo o que é do domínio da ruptura, da surpresa e da angústia, mas também do desejo, da vontade de amar e de criar deve se encaixar de algum jeito nos registros de referencias dominantes. Há sempre um arranjo que tenta prever tudo o que possa ser da natureza de uma dissidência do pensamento e do desejo. Há uma tentativa de eliminação daquilo que eu chamo de processos de singularização. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 39-43).

Quando o estudante tenta convencer o professor de que há outros modos e meios de produção singulares, que se erguem a partir de outras possíveis construções, ele está justamente apontando que existe uma lógica possível fora da ordem do capital. Geralmente são corpos excluídos que perambulam pelos organismos dominantes, compondo outros gestos de sobrevivência. Se o sistema ordena que eles sejam silenciados, os grupos marginalizados encontram uma movente defesa, escavando outras tocas subterrâneas que produzem uma grande rede rizomática de diferenciação. Empregados que trabalham em fábricas sufocantes, mas que produzem dentro da própria máquina empresa sua linha de fuga. Há empregados que se tornam patrões. Corpos muito negros dentro de espaços muito brancos esperam a hora da reversão, por isso cavam cada vez mais o seu processo de desterritorialização em sociedades marcadas pelo racismo. Jovens imigrantes cruzam mares em busca dos fluxos nos grandes centros. Mulheres povoam territórios marcados pela sociedade patriarcal, denunciando os horrores do machismo. Homossexuais denunciam em suas marchas as atrocidades da sociedade heterossexista.

Há ainda muitos jovens e velhos canibais como o centauro Aníbal. Muitas batalhas são perdidas por causa dos microfascismos espalhados por todo o mundo. Entretanto, o jovem

Marcelo faz parte de uma micropolítica que não se cansa de roer a raiz do ódio. O duelo entre os dois visivelmente mostra os dois lados de uma dobradiça. De um lado, o leitor reconhece o discurso opressor e excludente do professor Aníbal e como ele se mantém muito vivo em pequenos territórios, alicerçados para banir a diferença. Do outro, o jovem Marcelo aponta a potência da criação artística de Albers e de Lygia como um enfrentamento político diante dos discursos opressores. Afinal, a arte de Lygia sempre se firmou contra os sistemas de acomodação do corpo. A visionária do espaço se posicionava politicamente diante das estratégias de contenção do corpo nas favelas e da falta de acesso dos pobres aos museus. Por isso, acreditava numa arte mais próxima do precário e do povo, visando à garantia de acesso a todos. Lygia cansava de denunciar, por meio de suas obras, a politicagem que envolvia o consumo das obras de artes no Brasil e no mundo. Além disso, observava que uma arte burguesa era desenvolvida para os próprios burgueses frequentarem os museus. Odiava a arte produzida para contemplar uma determinada classe social. Por isso, acreditou num processo artístico que valorizava a relação entre as fronteiras. Seus objetos muito simples, às vezes, construídos com restos, podem ser utilizados em diversos espaços, por não precisarem de materiais muito caros. Criou Lygia uma arte em prol do coletivo, uma arte que proporcionou a inclusão dos sujeitos e dos seus diferentes modos de subjetivação.

4.3. *LEILA: UMA BONECA DESARTICULADA*

La Poupeé, 1934, Hans Bellmer

Fonte:OPC:rhttps://www.icp.org/browse/archive/objects/la-poup%C3%A9e-5

[...] cada corpo, por menor que
seja, contém um mundo.
O múltiplo é não o que só tem muitas partes, mas o que é dobrado de várias maneiras.

Gilles Deleuze (ano, p.)

Nesta seção, que representa, na verdade, uma continuidade de um movimento que começou com Silviano, sinto-me à vontade para dizer que esse romance é um elogio à desarticulação do corpo e à sua constante luta pela sobrevivência. Já afirmei no capítulo anterior, mas o movimento que aqui faço somente é possível porque encontrei um objeto movente. Diante dos capítulos-galeria que escrevi, até aqui, convido o espectador a entrar pela última porta. Sei que, neste momento, Eduardo-Stella Manhattan está sendo perseguido por policiais no romance. Esses ainda acreditam que Eduardo está envolvido com anarquistas, ou com o adido militar Vianna. Essa mentira fará Eduardo desaparecer. O movimento que Eduardo fez, prefiro retomar no final deste capítulo, na última seção. Espero que o meu leitor

tenha paciência, pois até Clarice Lispector afirmava que, em certos momentos, ficar parado é a melhor estratégia.

Agora, preciso falar sobre Leila, a mulher-boneca que Silviano criou para elogiar a obra do artista plástico Hans Bellmer. Leila é mulher de Aníbal, conhece-o desde muito novo, quando o professor já tinha a paralisia nas pernas. Sabemos, agora também, que ele tem uma paralisia ideológica. É um fascista dentro de um apartamento. Leila mora com ele em Nova Iorque. Ela é obscena e selvagem como um cavalo. Poderíamos aqui começar a questionar: Por que o professor conservador se casa com Leila? Por que Aníbal precisa da dama-da-noite em seu apartamento tão conservador? O que o corpo erótico de Leila produz no imóvel centauro?

Leila é selvagem, obscena e desarticulada. É o lado profano do devoto Aníbal, adorador de Maria. Leila produz um devir-erótico. É o único corpo que consegue retirar, por um momento, Aníbal de sua bolha cristianizada. O professor se torna um *voyeur* do corpo em movimento de Leila. No escritório do centauro, sua mulher representa a desmedida e o descontrole. É o devir-animal, que existe em Leila, que tanto fascina o professor. Diferente de Aníbal, Leila pode pertencer ao mundo sensível. No escritório estão ambos. Ritualisticamente, Aníbal representa um corpo imóvel, concentrado no que os seus livros e as palavras sempre disseram. Diante dele, a dama-da-noite, suada, convoca-o para a dança. Ao mover o corpo, Leila exibe o movimento de pernas e braços, estica-se, fala alto. Tenta retirar o caramujo de sua dura carapaça protetora.

> Aníbal: o corpo imóvel e impassível na cadeira, os ombros caídos sem mostrar desanimo, antes relaxamento, as mãos cruzando sobre as pernas sem vida, o olhar vago e decidido. Aníbal entrava—tantas vezes antes e agora de novo nesta noite outonal de sábado- para um estado de silêncio e de recolhimento intelectual tão absolutos, tão nirvânicos, que era o momento em que saíam do seu cérebro as máximas definitivas do seu modo de pensar. Por ele essas farsas sexuais nunca acabariam, eram o tônico de que precisava para ir levando adiante a sua compreensão dos homens e do mundo, as suas reflexões mais íntimas e mais descompromissadas com o mundo acadêmico. Nesses momentos era ele, só ele, quem pensava. (SANTIAGO, 1991, p. 140).

> Leila se exalta ainda mais diante do marido silencioso e impassível. Tentando transpor a distância entre os dois, gesticula como atriz de cinema mudo em tragédia grega e fecha e abre os braços com o mesmo ruído com que fecha e abre a boca, e quando cala mostra para Aníbal a boca. Ahnnn!, os dentes, nhã! E depois contorna com a língua os lábios pintados escandalosamente, fazendo trejeitos de puta de zona convidando os passantes, Leila esfrega os peitos, esfrega o rosto lambuzando a maquilagem,

> lambuzando a blusa com a maquilagem volta esfregar os peitos, e Leila tira as meias, e levanta a saia, mostrando a calcinha sexy preta transparente e rendada de sex-shop, e gira as meias em torno da mão direita, fazendo-as se enrolar como novelo, e o braço com a mão enluvada pelas meias se adianta ao corpo e se dirige para o rosto do professor, para no meio do caminho, é recolhido para perto do corpo, e Leila começa a dançar sensualmente, agitando descalça com as mãos os cabelos negros, a movimentar o corpo como que inspirado por música silenciosa e lasciva, e grita mais, reclamando agora, rebelde, dizendo que não nasci para ser animal de estimação, flor de estufa, boneca, que não sou livro nem folha de papel, sou de carne e osso, e se beslisca toda, de carne e osso repete que não me cotento com macho só olhando de longe, não basta olhar, viu? (SANTIAGO, 1991, p. 141 -142).

O leitor acompanha, nesse fragmento do romance, uma constelação de dobras da personagem Leila. Várias inflexões, ou dobras sobre dobras. Eis um corpo elástico diante de um velho e casmurro marido. Essa força elástica, que rompe a estaticidade e a acomodação do ambiente, apresenta um corpo que minuciosamente reconhece as suas pequenas e infinitas dobragens. Incansavelmente, Leila se bifurca em prol do desejo do seu corpo e mergulha numa provocação contínua sobre o corpo de Aníbal. Surge então o devir-zona, devir-animal, devir-variação. Um processo de ruptura faz com que o corpo de Leila se contorça, mostrando as diversas curvas e zonas erógenas do corpo da dama-da-noite. Diante dos movimentos frenéticos, Leila faz um verdadeiro elogio ao toque. O tato e as mãos passam a fazer parte da dança do corpo. Põe o corpo todo em funcionamento. Deseja que o corpo seja tocado por Aníbal, mas esse homem só pode tocar a si mesmo. A liberação das dobras do corpo rompe com os limites apolíneos, tão honrados pelo professor. Leila é dionisiacamente uma sedutora, sabe que o excesso de movimentos é da ordem do desejo e do acúmulo de energia do corpo. O ritual que se realiza no quarto do casal solicita que outros Deuses da dança participem, pois Leila tenta romper com a soberania da palavra sobre o mundo dos gestos e da experimentação.

O corpo de Leila sempre foi um espaço infinito de muitas inflexões. Em muitas passagens do romance, desde a cartografia da sua infância até os capítulos que narram os seus encontros com Aníbal, o que o leitor pode observar é um elogio às dobras de um corpo infinito, que não se acomoda e não se deixa domesticar. A rebeldia do corpo de Leila aponta, como Silviano escreve, uma literatura menor, com o auxílio de corpos que, micropoliticamente, instauram-se nos espaços para romper com os modos de clausura do corpo. Corpos indisciplinados que saltam em busca de desterritorializações, criando territórios minoritários, mas possíveis. Quando o narrador elogia o mulato que toca na estação Odeon em Paris, por se destacar diante dos outros músicos, ele está justamente flagrando um gesto

que não é comum, uma energia que sai do corpo, como se uma elasticidade diferenciasse o mulato que toca jazz na rua.

> Ao ver os quatros músicos na rua fazer o som transbordar do emaranhado de túneis para a escada que descia, o som transbordava como o leite foi transbordando da xícara para o pires, do pires para a toalha da mesa.
> De repente reparei mais os quatro músicos no corredor do metrô parisiense e percebi que o melhor deles era o mulato retraído e gordo, bem mais velho do que os outros três companheiros brancos e esfuziantes. Ele tocava um instrumento que deveria ser de invenção dele:
> Uma bacia mais funda do que o normal, de boca virada para o chão, servia de base para uma haste de aproximadamente metro e meio de altura. Uma forte corda de metal ligava o alto da haste a um braço feito no centro de uma bacia
> O mulato tocava corda com os dedos tirando dela um ronco e intermitente do contrabaixo, enquanto com um dos pés tamborilava o metal da bacia, dando o ritmo da bateria. Ele era todo equilíbrio: uma das mãos segurava a haste dos pés o sustinha no chão
> As pessoas olhavam para o mulato retraído e mexiam o corpo de acordo com a cadência dada pela corda e pela bacia.
> Explodia nele um acúmulo de energia que fugia da norma que satisfaz a necessidade. (SANTIAGO, 1991, p. 70).

Quando o mulato se destaca pelo transbordamento de um fluxo de energia interno, o narrador deseja que o leitor perceba como essa performance extrapola o corpo. O louro do saxofone, o rapaz do baixo e o tecladista não merecem o mesmo olhar do narrador, pois tocam economizando energia. O mulato mexe o corpo de acordo com a cadência do seu instrumento. Homem e instrumentos afinados fazem vários movimentos que chamam a atenção dos passantes. Devemos ressaltar como a música atravessa todo o romance. Justamente a música, que é um tipo de expressão extremamente polifônica. Há diversas dobras nos intervalos das notas. O jazz é uma mistura infinita de ritmos. Quando o narrador cita o corpo de Chico Buarque e o de Bob Dylan, ele confirma para o leitor que as energias acumuladas, no corpo tímido dos dois músicos, transformaram-se em inúmeras melodias de cunho político e social. Nem Chico Buarque nem Bob Dylan se mexem muito no palco, mas isso não quer dizer que essa energia foi contida. De diferentes formas, os dois construíram inúmeras canções que traduzem os devires de um povo “menor”, por isso canta-se as mulheres, as prostitutas, os negros, os inúmeros trabalhadores, os amores dos vagabundos, as caravanas, os marginalizados e excluídos pelo sistema. O narrador então confirma o seu posicionamento

sobre a arte, afirmando que é sempre uma energia desperdiçada, como algo que transborda para além do corpo.

> É energia desperdiçada mesmo, é alguma coisa, uma ação por exemplo –não importa agora a questão da qualidade-que a energia humana produz num rompante e que transborda num vômito pelo mundo do trabalho, pelo universo do útil, com a audácia e inépcia de alguém que, ao despejar leite numa xícara para alimentar pela manhã, deixa que a maior parte do líquido se desperdice pela mesa. (SANTIAGO, 1991, p. 70).

No capítulo dedicado ao narrador, o leitor tem acesso a outros corpos conhecidos do universo do cinema e da literatura. Existem aqueles nomes que estão atrelados à lógica do capital, como Carlitos e Humphrey Bogard, assim como o corpo do judeu, que acumula energia em prol do lucro. Para o narrador, "[...] a arte rejeita a ostentação do luxo, de toda e qualquer acumulação que visa ao poder pelo exibicionismo." (1991, p. 82). Assim, denuncia todos os corpos que atrelaram a sua energia a uma necessidade de mercado. Condição essa denunciada por um corpo que viu de longe o sujeito sendo sugado pela lógica do dinheiro. "Marx pôde denunciar a acumulação capitalista porque ele compreendia de dentro da raça os mecanismos de uma razão econômica onde não existe lugar para a mais-valia, apenas para sobrevivência de cada um e de todos, indistintamente." (1991, p.82).

É interessante a reflexão do narrador quando a arte é atrelada ao lucro. Existem indivíduos que só conseguem atrelar o corpo ao capital. A arte a serviço do capital geralmente é um desastre. Podemos observar, na história do cinema, corpos que naufragaram quando o capital saiu de cena. Existe um mercado que legitima as obras de arte, como se o capital determinasse a qualidade das obras. Era um tipo de denúncia pertinente aos artistas Hélio Oiticica e Lygia Clark, na década de 60, quando as suas obras precisavam de inúmeros nomes do capital, para liberar as suas proposições nas exposições. Contra essa lógica mercadológica, cria Hélio e Lygia uma arte que sobrevive dos restos e do precário. Legitimaram a precariedade como resistência e a organicidade das ruas. Objetos encontrados nas feiras, como sacolas e sacos plásticos, são objetos conceituais que levaram Lygia para fora do Brasil. Na sua eterna luta contra o capital, ela pedia para que suas obras não fossem enclausuradas em duras e frias paredes de museu. Quando Hélio Oiticica leva o corpo de um bandido, chamado *Cara de Cavalo*, para dentro de um museu, e faz uma homenagem a um marginalizado, toda uma ordem tradicional e clássica se esvai nessa proposição. O que o

artista queria é que a sociedade prestasse atenção aos muitos corpos feridos nas favelas, que são abandonados por uma estrutura perversa de contenção. Esses corpos não são homenageados em museus, porque tais espaços nunca foram destinados aos artistas marginalizados. Existem centenas de artistas marginais que expõem sua arte no grande museu que é a rua. Há uma curadoria ainda muito sutil na escolha de quem pode ou não colocar os seus trabalhos nos museus.

A homenagem de Silviano ao corpo de Leila também é uma homenagem à energia que transborda e que resiste diante de um sistema muito lógico de domesticação. No romance, Leila é amante da Matemática, mas pela decoração de Albers, que faz no seu apartamento, é evidente que prefere as curvas do que os planos cartesianos. As curvas de Leila são como as curvas de Albers. Há uma multiplicidade de articulações que estão sempre se sobrepondo. Leila articula e desarticula a vida, tendo suas próprias leis de conduta e sobrevivência. Albers também embaralha os planos, ou gosta de planos dentro de outros planos, dobra de cores sobres cores, conecta o vertical com o horizontal. Albers gosta do movimento das ondas e dos corpos dispostos livremente ao sol. Leila adora a natureza, e o seu devir-animal não permite a domesticação do seu corpo, mesmo casada com o conservador Aníbal: “Leila não é mulher, é um potro selvagem indômito e domado que nasceu no sertão de Minas Gerais e foi educada pelas freiras do internato do Colégio Santa Maria, na Floresta”. (SILVIANO, 1991, p. 147).

> Certas noites Leila ficava com insônias e se entregava sonâmbula ao perfume de dama-da-noite que subia ao jardim até a sua janela no internato e vinham com ele os aromas de manga, goiaba, banana e mesmo o das maças importadas que chegavam na caixa da Argentina, e a caixa ficava na despensa até o dia de Natal quando então o pai abria a caixa e o cheiro de maçã invadia toda a sala, todo o quarto, toda a rua, toda a cidade, e Leila andava como que dentro de uma nuvem perfumada como, depois, se deixava envolver pela densa e espessa fumaça cheirosa da dama-da-noite. Atmosfera inebriante, adocicada, luxuriosa, semelhante à das maçãs, que entrava pelos poros e deixava o corpo flutuando esquecido de acontecimentos e de histórias, um corpo que fosse só memórias e sensações. (SILVIANO, 1991, p. 149).

Fora das paredes do internato, o leitor se depara com uma zona de vizinhança bastante singular. O devir-natureza de Leila preza pelas formas, contornos das flores e dos animais que se enroscam ao seu corpo, como se constituíssem uma identidade nômade atrelada a uma zona de vizinhança, que vem dos cheiros e odores da natureza. Eis então que surgem territórios

sensoriais que povoam eroticamente o corpo da mulher-potro. Quando o farmacêutico deseja o corpo de Leila, é como se a boneca provocasse a sensualidade no espectador. Os movimentos das bonecas de Bellmer são pautados na obscenidade e eroticidade. De forma provocante, as bonecas abrem e fecham o corpo na tentativa de atrair o corpo do seu observador. O desejo é a mola que move as bonecas, por isso tem infinitas curvas e zonas de intensidades erógenas que sustentam o imaginário das brincadeiras eróticas.

A indômita Leila desarticula os homens à sua volta. Sabe que a sensualidade do seu corpo é a sua grande arma contra a domesticação. Dessa forma, há um elogio a um corpo que constrói um território possível, que resiste ao controle. É Leila que o controla. Seu corpo funciona como uma máquina-desejante que provoca, sabendo como mover o corpo do outro.

Quando Leila se aproxima dos cheiros, contornos e aromas da natureza, a linha de fuga do seu corpo se torna mais visível. Leila produz um corte na linhagem de mulheres que obedecem às normas e às regras de uma sociedade bem comportada. Suas regras fundam outras formas e possibilidades de atuação. É uma mulher que não gosta dos animais domesticáveis, como os cachorros, mas prefere aqueles que conservam o seu devir-molecular dentro da lógica da domesticação. Seu devir-animal a coloca numa zona de indecidibilidade. Mulher-animal: dois devires que a convocam para as zonas fronteiriças do desejo. Ser felina e ser mulher: uma abertura é feita, um fluxo é elastecido por essa boneca que deseja caminhar sem amarras. O campo aberto por Leila proporciona o movimento do seu corpo. Nenhum elemento da natureza provoca o repouso do corpo da dama-da-noite, mas contribui para a progressão do seu processo de desterritorialização.

> Leila é um felino que, agora sob o signo das águas, se recolhe enquanto aguarda o momento da metamorfose completa, momento em que irá perambular pelas ruas e o desejo em chaga aberta. Leila não consegue pensar a ferida do desejo, a sua inflamação, não consegue pensar o repentino e inesperado instante de cicatrização, quando então volta satisfeita para casa. Leila reage de maneira felina, esgueirando-se pelas vielas escuras da procura, saltando por cima de obstáculos e latas de lixo, até que possa pular sobre a presa, sufocanfo-a com carícias de gata. (SANTIAGO, 1991, p.190).

O corpo de Leila não busca o semelhante, mas, sim, a diferença de um animal que não reproduz uma imagem familiar. Leila não será domesticada como a sua mãe, não atenderá aos pedidos de mudança de seu pai, nem muito menos obedecerá às ordens de um marido conservador como Aníbal. O que o corpo de Leila enuncia é um jogo sensorial, obsceno,

ruidoso, provocativo e erótico. Nessa lógica, ela produz um corte na imagem de mulher educada e perfeita, pois prefere ser a imperfeita imagem de uma mulher-bicho, mulher-boneca. Produz um jogo de intensidades a partir da lógica das curvas provocativas do seu corpo. Articula-se e desarticula os seus espectadores, pois tem sempre o controle do seu corpo, que é o seu grande trunfo. Nesse xadrez de semelhanças e diferenças, prefere ser aquela que sempre será chamada de dama. A verdadeira e selvagem dama-da-noite. Abre-se diante do seu próprio desejo, estabelecendo suas próprias regras de convivência. Seu fruto, sempre vermelho, convoca sua presa para o eterno devir.

5 *A SAÍDA OU O GRANDE SALTO*

Estou aqui a mil milhas de casa
Trilhando um caminho que outros fizeram
Vou vendo o seu mundo de gentes e coisas
Seus pobres, camponeses, seus príncipes, reis

(Bob Dylan, 2017)

Soprando Ao Vento
Quantas estradas um homem precisará andar
Até que possam chamá-lo de homem?
Sim, e quantos mares uma pomba branca precisará sobrevoar
Até que ela possa dormir na areia?
Sim, e quantas balas de canhão precisarão voar
Até serem para sempre banidas?
A resposta, meu amigo, está soprando ao vento
A resposta está soprando ao vento

(Bob Dylan, 2017)

O desaparecimento de Eduardo Costa e Silva, no último capítulo da trama policialesca, pode ser entendido aqui como um ato de grande movimento que o personagem realiza em prol da liberdade e, por que não, da sua própria sobrevivência. No início do último capítulo, os policiais responsáveis pelas buscas do senhor Mr. Silva não o encontram no apartamento e nem no consulado. O senhor Mr. Silva desapareceu e ninguém sabe do seu paradeiro. A longa trama chega ao seu desfecho, e o protagonista desaparece depois do exílio forçado pelos pais e da grande perseguição do FBI. É óbvio que o corpo perseguido não tem nenhuma relação com as células terroristas e nem mesmo estava envolvido com as células fascistas.

O desaparecimento de Mr. Silva, ou do jovem Eduardo Costa e Silva, representa mais do que uma busca desenfreada por um corpo subversivo. Seria um desfecho muito comum, para um grande corpo nômade. O que acontece é que a primeira pessoa, Mr Silva, que aparece nos capítulos anteriores, recuou para que o grande salto pudesse ser dado. Todo processo de desterritorialização, marcado por estratégias e afetos, linhas de fuga e agenciamentos, traçou um plano de construção de um território possível para o novo corpo, que será erguido distante dos processos de acomodação de um pai cristão e de um território marcado pela lógica da semelhança. Pendurou Eduardo/Stella os seus fantasmas no lugar que eles deveriam estar. Os seus antigos pares são fantasmas que tentaram domesticar o seu corpo, no intuito de manter a

organização de um centro formado pela obediência religiosa, que elege o discurso análogo e simétrico como válido. Eduardo/ Stella, corpo bicho, corpo boneca, produziu um movimento molecular e político que o distanciou do triângulo familiar. Ou seja, escapou da edipianização!

Como os corpos produzem essa força? É preciso traçar primeiro uma prudente linha de fuga, que possa construir um mapa de encontros que, entrelaçados com o corpo nômade, indique a velocidade que ele necessita. O corpo de Bastiana, o corpo de Paco/ Lacucaracha estavam na mesma intensidade do corpo de Stella. Assim, produziram ondas que puderam tornar o corpo errante cada vez mais elástico. Os encontros de Leila, a boneca, também produzem a velocidade da desterritorialização. Isso é possível quando Leila entra em contato com o seu devir-animal e a multiplicidade dos elementos da Natureza. A simbiose entre elementos distintos pode ser fundamental para o aumento ou para a redução da velocidade dos movimentos de um corpo, por isso, os corpos sábios não podem errar os alvos. É preciso entender com que se caminha. O encontro do barco com o mar só pode ser um bom negócio, porque o barco continua navegando, conquistando cada vez mais espaço no grande oceano. O corpo nômade descentrado não procura um ponto de paragem, mas o que pode conduzi-lo a outros pontos e dobras. Por isso, está sempre provocando aberturas e alianças.

Todo corpo nômade busca e traça então sua rota de saída. Eduardo/Stella cultiva em sua toca-apartamento um devir-micropolítico que produz o grande desvio, ou o grande buraco dentro da sua toca. Se Gregor, após o seu devir-animal, não conseguiu abrir outra porta possível, para além do seu sufocante quarto, Eduardo não faz o mesmo. Negar-se a escrever no cartão postal foi o seu grande desvio. Como um animal impossível de ser domesticado, Eduardo/Stella deixa que os ventos do *Maio 68* levem as sombras do pai e da mãe. Isso não quer dizer que se deve abandonar a família, para que se possa produzir outro território. Mas significa que, para se afastar do perigo da reterritorialização, é necessário construir um mapa composto por outras linhas e coordenadas. Linhas e curvas que desmontem as regras do jogo da domesticação. Ondulações, dobras e inflexões, encontros, afetos contínuos, rizomas, bifurcações, montagens e desmontagens. Um mapa que respeite uma população de nomes diversos, que registre novos fluxos migratórios, permitindo que os devires minoritários se sobreponham aos angustiantes fantasmas do colonialismo e seus terríveis processos de domesticação da diferença.

O desaparecimento do protagonista pode ser entendido como uma abertura. Um outro corpo descentralizado foi formado pela força dos afectos. O exílio, ao invés de uma experiência negativa, possibilitou que Eduardo montasse a sua nova plumagem longe de uma

paisagem vertical, dominada pela excludente lógica binária. No caminho, o jovem foi deixando a sua antiga pele e as manchas do seu trágico destino. Preferiu urgentemente uma combinação que fizesse a nova pele brilhar. Sob a luz de Nova Iorque, fez dramaticamente do devir-mulher a sua grande e teatral linha de fuga, real e criativa. Entre plumas e paetês, a destemida Stella fez do corpo de Eduardo um território conflituoso, um entrelugar de diálogos que rasurou e rasgou os traços masculinizados, a ponto de abrir a porosa e formosa pele. Esse novo corpo de curvas eróticas e provocantes desnudou o corpo apolíneo de Eduardo. O corpo potência se abre como as centenas de curvas das bonecas de Bellmer: Eduardo-Stella-Bastiana-Paco-terrorista-guerrilheiro-camarada-bicha-estrela de Manhattan. Agora não adianta mais procurar a primeira pessoa de codinome Eduardo Costa e Silva. O corpo foi povoado por uma população, pela multidão e pela multiplicidade.

O leitor, que espera sempre um possível desfecho, se vê diante da porta aberta deixada pelo protagonista. Eduardo saiu por ela e deixou o leitor na última dobra do livro. Agora o espectador, que foi convidado a entrar em capítulos-galeria e pôde acompanhar a trama de um corpo em movimento, é convocado a pensar sobre o desaparecimento do protagonista. Silviano lança o leitor violentamente sobre outro labirinto. Será que Eduardo desaparece pela ação das forças de contenção do movimento do corpo? Será que a polícia exterminou o "terrorista"? Será que os grupos neonazistas sequestraram o corpo-gay? Como os pais de Eduardo sustentarão o seu desaparecimento? Dentro do labirinto e das suposições, o leitor se vê à deriva na inverossímil Ilha de Manhattan.

O que sabemos é que não podemos ver esse novo corpo. Talvez nem reconheceríamos essa nova forma. Que cor, textura, contorno tem esse novo corpo? Só temos a certeza de que é um corpo que conseguiu sustentar sua desterritorialização, prosseguiu e caminhou sobre a sua linha de fuga e a suportou até o seu desaparecimento. A experimentação dos acontecimentos na Ilha de Manhattan proporcionou que esse novo corpo provocasse uma abertura possível dentro do sistema. Produziu, assim como os jovens do *Maio 68*, com seus coquetéis-molotovs, uma explosão que provocou a grande abertura, a grande saída. É um corpo que emana um fluxo em prol da coletividade, assim como aqueles explosivos corpos na França. Sobre esse período, Deleuze e Guattari relatam como um acontecimento pôde provocar uma rachadura no sistema opressor vigente, mas como esse mesmo acontecimento, se não for mantido, pode representar o fechamento da abertura:

> Maio de 68 é da ordem de um acontecimento puro, livre de qualquer causalidade normal ou normativa. A sua história é uma "sucessão de instabilidades e de flutuações amplificadas". Houve muitas agitações, gesticulações, falas, besteiras, ilusões em 68, mas não é isso que conta. O que conta é que foi um fenômeno de vidência, como se uma sociedade visse, de repente, o que ela tinha de intolerável, e visse também a possibilidade de outra coisa. É um fenômeno coletivo na forma de: "Um pouco de possível, senão eu sufoco..." O possível não preexiste, é criado pelo acontecimento. É uma questão de vida. O acontecimento cria uma nova existência, produz uma nova subjetividade (novas relações com o corpo, o tempo, a sexualidade, o meio, a cultura, o trabalho...).
> Quando uma mutação social surge, não basta extrair dela todas as consequências ou efeitos, segundo linhas de causalidade econômicas e políticas. É preciso que a sociedade seja capaz de formar agenciamentos coletivos que correspondam à nova subjetividade, de tal maneira que ela queira a mutação. (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p.119).

Deleuze e Guattari sustentam, no texto *Maio de 68 não ocorreu*, que, na França, o movimento foi posteriormente abafado e marginalizado. A impossibilidade de continuar a onda de um movimento tão importante, que os filósofos chamam de vidência, é evidente quando não se criou uma estrutura política que pudesse ter como alicerce espaços para a assimilação de uma nova subjetividade, ou seja, corpos que solicitavam outras condutas em relação à sexualidade, à cultura e ao trabalho. Ou seja, não foi o acontecimento *Maio 68* que não deu certo, mas a falta de agenciamentos coletivos que correspondessem às expectativas de jovens comprometidos com o apoio à diferença. Demonstram Deleuze e Guattari como um país pode levar ao naufrágio um acontecimento potencialmente tão importante:

> E, com efeito, a poeira baixou, mas em condições catastróficas. Maio de 68 não foi a consequência de uma crise, nem a reação a uma crise. Foi o contrário. É a crise atual, são os impasses da crise atual na França que decorrem diretamente da incapacidade da sociedade francesa para assimilar maio de 68. A sociedade francesa mostrou uma radical impotência para operar, no nível coletivo, uma reconversão subjetiva do tipo que 68 exigia; sendo assim, como poderia operar atualmente uma reconversão econômica em condições de "esquerda"? Ela não soube propor nada às pessoas: nem no domínio da escola, nem no do trabalho. Tudo o que era novo foi marginalizado ou caricaturizado. Hoje se vêem as pessoas de Longwy se agarrarem ao seu aço, os produtores de laticínios, às suas vacas etc.: o que mais eles poderiam fazer, se todo agenciamento de uma nova existência, de uma nova subjetividade coletiva foi esmagado antecipadamente pela reação contra 68, quase tão forte à esquerda, quanto à direita? Nem as rádios livres ficaram de fora. A cada vez, o possível foi fechado. (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 120).

Mas o que deve ter acontecido com os jovens videntes e seus coquetéis-molotovs, se eles foram marginalizados e silenciados dentro de uma França incapaz de responder estruturalmente a uma nova solicitação de ordem coletiva? Deleuze e Guattari afirmam que

> Os filhos de maio de 68 podem ser encontrados espalhados por aí, ainda que eles próprios não saibam, e cada país os produza à sua maneira. A situação deles não é muito animadora. Não são jovens bem-sucedidos. São estranhamente indiferentes e, no entanto, muito informados. Deixaram de ser exigentes, ou narcisistas, mas sabem muito bem que nada responde atualmente à sua subjetividade, à sua capacidade de energia. Sabem inclusive que todas as reformas atuais vão até contra eles. Estão decididos a cuidarem da própria vida, o melhor que puderem. Preservam uma abertura, um possível. (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 120).

O que Deleuze e Guattari afirmam é crucial para entendermos a importância dos acontecimentos. Aqueles jovens do *Maio 68* provocaram uma abertura tão larga, que os ecos do acontecimento perduram até hoje em outros corpos. A rasura causada pelos jovens de Stonewall também serviu para que outros homossexuais pudessem, através de outras marchas, perpetuar as solicitações por uma sociedade menos homofóbica. Preservar a porta aberta é fundamental para continuar o movimento e os fluxos dos acontecimentos. As bonecas do surrealista Hans Bellmer estão na mesma cidade dos corpos mutilados pelos nazistas. Em Berlim, os corpos de suas bonecas fotografadas estampam as paredes dos museus. Em algum momento, Bellmer pensou que uma porta poderia ser aberta, pois os corpos se alimentam do desejo e não do horror. Usou a arte para denunciar aqueles que tentaram manter sempre as portas fechadas e os corpos amontoados em trens, fábricas ou em câmaras de gás.

A saída ou o desaparecimento de Eduardo somente foi possível pela abertura de uma porta bem larga feita por Stella. Abandonamos aqui a pele do personagem e continuamos segurando a mão de Stella. A sua grande linha de fuga. O corte foi feito e o tracejado por onde anda o personagem nouvellevagueano é curvo, pois há ainda muitas dobras e muitos territórios a conquistar, com essa segunda pele que brilha diante do sol de Manhattan. Como o *Caminhando* de Lygia, é quase impossível cair na cilada da reterritorialização. Outros cortes serão feitos, e Stella seguirá adiante com o seu lenço de Azuma e sua pedra na mão. Como um bicho que celebra a liberdade, Stella venceu a domesticação. Formou uma paisagem

suportável. Está tudo aqui. No campo ampliado da literatura, tatuado nas múltiplas peles de um escritor que se traveste através do fabuloso campo da linguagem.

REFERÊNCIAS

BELLMER, H. **The Doll**. [Sl.]. DAP-DISTRIBUTED ART, 2013.

CLARK, L; OITICICA**,** Hélio. **Cartas**, 1964-74. FIGUEREDO, L. (Org.). 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

CLARK, L. Lygia Clark. In: **Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa.** Rio de Janeiro, FUNART, 1980.

CLARK, Lygia. A Morte do Plano, 1960. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

CLARK, L. Breviário do corpo. In: **Concinnitas**, Rio de janeiro.v. 01, n 26, jul. 2015. Disponível em: <http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/20119/14421>. Acesso em: fev. 2016.

DELEUZE, G. **A Dobra; Leibniz**: e o Barroco. Tradução Luiz B.L Orlandi. Campinas, São Paulo: Papirus, 1991.

DELEUZE, G. **Conversações**. 2. ed. Tradução de Peter Pál Pelbar. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução Luiz B.L Orlandi. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. **Mil Platôs**. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Célia Pinto Costa. et al. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v.1

_____. **Mil Platôs**. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011. v.2.

_____. **Mil Platôs**. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011. v.3.

_____. **Mil Platôs**. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Célia Pinto Costa. et al. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v.4.

_____. **Mil Platôs**. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Célia Pinto Costa. et al. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011 v.5.

DELEUZE, G. **Lógica do Sentido**. 2. ed. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DELEUZE, G. **O anti-Édipo:** capitalismo e esquizofrenia. Tradução Luiz B.L Orlandi. São Paulo: Ed 34, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da Imagem**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves: Editora 34, 2010.

GARRAMUÑO, F. **Frutos estranhos:** sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GUATARRI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: Cartografia do Desejo. 6. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

KAFKA, F. **A metamorfose**. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KRAUSS, R. **Escultura e campo expandido**. In: October 8, New York, (spring) 1979.

SANTIAGO, S. **Em liberdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SANTIAGO, S. **Stella Manhattan**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

SANTIAGO, S. Uma literatura Anfíbia. In: _____. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTIAGO, S. **Uma Literatura nos Trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, R. C. dos. **Cérebro-Ocidente/Cérebro Brasil**. Arte-escrita-vida-pensamento-clínica ─Tratos contemporâneos ─. Rio de Janeiro: Editora Circuito: Faperj, 2015.

SANTOS, R. C dos.; REZENDE, R. **No contemporâneo:** Arte e Escrituras Expandidas. Rio de Janeiro: Editora Circuito: Faperj, 2011.

CUNHA, E. L. de. **Leituras Críticas sobre Silviano Santiago**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

Outro Site consultado:

MoMA Museum. **Hans Bellmer/German, 1902–1975**. Disponível em: https://www.moma.org/artists/452 . Acesso: fev. 2017.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Maio de 68 não ocorreu**. Disponível em: http://tragica.org/artigos/v8n1/traducao.pdf. Acesso: março. 2018

ROLNIK, S. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. In: **Concinnitas**, Rio de janeiro. v. 01, n. 26, jul. 2015. Disponível em: <http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/20104/14402>. Acesso em: fev. 2016.

O Mundo de Lygia Clark. Disponível em: http://www.lygiaclark.org.br/defaultpt.asp. Acesso em 2017.