

O Fio do Desejo
Antropofagia em Maria Martins, Lygia Clark e Louise Bourgeois

Tania Rivera

Resumo

Na antropofagia oswaldiana é ressaltado, nesse ensaio, o alcance crítico em relação à noção de identidade. Herdeiro de Freud, Oswald de Andrade revê o mito de surgimento da sociedade e do sujeito, exposto pelo psicanalista em *Totem e Tabu*, de maneira a pôr em evidência a alteridade e a multiplicidade como constitutivos do eu e conceber um tipo de laço social diferente daquele da massa. Ele revisita, desse modo, o próprio surgimento do desejo, como interesse naquilo que não é do próprio eu. Os trabalhos de Maria Martins, Louise Bourgeois e Lygia Clark, artistas presentes na XIV Bienal de São Paulo, são revisitadas em busca de pistas sobre a relação entre antropofagia, desejo e feminilidade.

Abstract

In Oswald de Andrade's anthropofagy, this essay highlights the critical reach of the notion of identity. Heir to Freud, Oswald de Andrade revises the myth of the emergence of society and the individual, exposed by the psychoanalyst in *Totem and Taboo*, in order to highlight the multiplicity and otherness as constitutive of self and devise a kind of social bond different than that of mass. He revisits thus the very emergence of desire, as interest in what is not the self. The work of Maria Martins, Louise Bourgeois and Clark, artists present at the XIV Biennial of São Paulo, are revisited for clues about the relationship between anthropofagy, desire and femininity.

Antropofagia e identidade

A antropofagia de Oswald de Andrade é uma afirmação radical de abertura à alteridade. Ela não se reduz, porém, à ideia de uma identidade capaz de encontrar e assimilar outra identidade, como é muitas vezes entendida a partir do modelo do canibalismo praticado por alguns dentre os ditos “povos primitivos”.

A antropofagia oswaldiana parece-me consistir, mais fundamentalmente, em uma crítica da própria noção de *identidade* – ou seja, da concepção do ser como idêntico a si mesmo e indivisível (*in-divíduo*) e, secundariamente, capaz de uma relação com um outro igualmente delimitado identitariamente. Mais do que uma apropriação da tese freudiana proposta em *Totem e Tabu*, acrescida de uma genial mescla à “comunhão” com o “inimigo valoroso” visada pelo canibalismo de certos indígenas brasileiros, a antropofagia oswaldiana mostra-se, assim, profundamente influenciada pelo legado de Freud como afirmação do sujeito *dividido* – outro para si mesmo.

O eu não se duplica, apenas, por um inconsciente “primitivo”, “menos evoluído ou adaptado”, oculto e misterioso. Não basta formular, com Arthur Rimbaud, que “Eu é um outro”. É necessário afirmar a inquietante ideia de que *eu é outros*.

O mito freudiano de *Totem e Tabu* trata da origem simultânea de tal sujeito descentrado e da sociedade. No começo, segundo a hipótese darwiniana adotada pelo psicanalista, havia uma horda de homens submetidos a um pai que detinha todos os poderes, inclusive a posse de todas as mulheres. Um dia, encorajados talvez pela invenção de uma nova arma, os irmãos unem-se e assassinam o pai. Em seguida, devoram-no em um grande banquete. Arrependem-se e identificam-se com o pai -- ou melhor, dele incorporam algo, algum traço. Transformam-no em um totem em torno do qual organizam-se tabus. E assim nasce a sociedade dos irmãos, a fratria.

Essa narrativa ficcional tem um importante alcance teórico, pois permite a articulação de elementos fundamentais, sem que se perca de vista que toda narrativa sobre as origens é mítica, tenha ela pretensão religiosa ou científica. A incorporação canibalística do pai da horda primitiva marca um primeiro momento de identificação, apontando para o fato de que o sujeito se constitui de saída no campo do Outro. Ela

não constitui, porém, uma identificação global e totalizante, dotando o filho de uma identidade conforme o modelo do pai morto, mas sim de algo fragmentário que lhe fornece o traço necessário para que outros elementos venham se agregar. Após o crime fundamental do assassinato do pai terrível, perverso, algo dele (uma parte de seu corpo, no mito) será absorvido, compartilhadamente, e assim o sujeito tomará lugar em relação à lei que funda a sociedade.

Tal mito permite também que se afirme um ato, uma transgressão primordial como origem primeira da lei. A constituição do totem regula o pertencimento de cada membro da fratria àquilo no qual se transformou o pai morto: um ideal compartilhado. A forte ligação a esse ideal assegura a cada irmão uma posição subjetiva e social, de um modo que podemos dizer totalizante. O fato de o totem demandar determinados ritos e prescrições que conformam a noção de tabu e devem ser reafirmados regularmente parece denunciar, contudo, a relativa fragilidade de tal posição identitária.

Em acréscimo, a partir deste momento mítico em que se funda a sociedade como grupo de irmãos semelhantes, herdeiros do mesmo pai e submetidos à mesma interdição de ocupar o lugar do pai, outras identificações virão sucessivamente constituir o eu como uma espécie de mosaico mais ou menos bem ajambrado. Várias figuras em posição equivalente àquela do pai se apresentarão ao longo da vida, deixando suas marcas identificatórias. Além disso, o sujeito tenderá a se assimilar à compacta massa de irmãos, reforçando, por identificação, sua ligação a esses outros semelhantes ao eu. Ele poderá, também, optar por mimetizar-se especialmente a um ou outro dentre seus semelhantes.

O canibalismo do mítico banquete totêmico permite que Freud enuncie uma afirmação fundamental: o momento primordial de constituição do eu se dá por introjeção, em uma identificação de base que lhe serve de esteio e sobre a qual virão se acrescentar outras identificações, ao longo da vida. A antropofagia oswaldiana sublinha e assume tal condição de modo radical. Ela recusa, portanto, a ilusão de um eu autônomo, constituído como uma mônada independente, que apenas em um segundo momento seria capaz de se relacionar com os outros. Assumir a apropriação de traços do Outro como fundamento do eu implica uma problematização do próprio

eu – e, conseqüentemente, da dinâmica de suas ligações com os outros. O antropófago é aquele que toma em mãos tal problematização e com isso estabelece em relação ao Outro uma certa distância, que podemos qualificar de *irônica* ou *satírica*.

Isso se opõe, podemos dizer, à lógica da colonização, se a concebermos como relação de poder que constrange a uma identificação maciça com o colonizador, sob a forma de um ideal adotado sem restrições pelo colonizado. Tomemos tal “lógica” como ponto extremo de um leque mais nuanceado de possibilidades, do qual a outra ponta seria uma recusa ferrenha à aceitação de tal ideal: entre esses dois pólos, teríamos não apenas diferentes graus de adoção do ideal do colonizador, mas também possíveis transformações deste ideal, pela adoção de estratégias de miscigenação que talvez possamos qualificar, pelo menos em certos casos, como subversivas.

Na dialética da antropofagia, o modernismo brasileiro se revela portanto, ao mesmo tempo, como busca de uma identidade nacional e afirmação da impossibilidade ou da gratuidade de tal caracterização identitária. Tal dialética se formula, parodicamente, no lema “tupy or not tupy, that’s the question”. O “genuinamente” nacional só pode se formular em uma língua estrangeira, e seguindo a tradição de Shakespeare. A identidade “autóctone” é assim questionada, recusando a lógica do *auto*, para adotar aquela do *hetero*: apenas pelo outro, através dele, pode-se afirmar alguma identidade, em uma estratégia retórica que performa sua constituição alteritária. Nisso desempenha um papel a multiplicidade étnica e a ampla miscigenação que marca a história do Brasil, tornando difícil a clara delimitação dos atores culturais em jogo (em contraste com a situação de regiões da América Latina em que as civilizações pré-hispânicas mativeram uma delimitação mais nítida e duradoura em relação aos colonizadores europeus). Nesse contexto, a proposta oswaldiana não é mera negação da questão da identidade, mas sim afirmação de sua problematização como uma marca identificatória, um traço fundamental, expresso magistralmente em outro trecho do *Manifesto Antropófago*: “só me interessa o que não é meu”.

“Só me interessa o que não é meu”: tal é a “lei do homem”, a “lei do antropófago”. E também, poderíamos dizer, *a lei do desejo*. No mito freudiano, a interdição excessiva que o pai da horda exercia sobre seus filhos, proibindo-lhes o acesso às mulheres, não desaparece uma vez cumprido seu assassinato, mas torna-se lei introjetada em cada

membro da sociedade de irmãos. Da privação imposta pelo pai perverso os filhos passam, graças ao ato assassino, ao desejo: articulação entre a pulsão e a lei que instaura uma satisfação parcial, limitada, e portanto sempre capaz de relançar o desejo em busca de outro objeto. Em busca do “que não é meu”.

Por isso “só a antropofagia nos une”, como estabelece a primeira frase do *Manifesto*. Em contraste com a lógica da massa coesa vigiando seus tabus em torno de um ideal inquestionado, Oswald de Andrade propõe um modo de relação que, assumindo a antropofagia como uma espécie de identidade alteritária (se me permitem o oxímoro) seria aquele do desejo, aquele da arte. Uma vez explicitado o jogo identificatório que faz de mim mesmo um outro, nesse hiato entre mim e mim mesmo pode surgir um espaço de intersecção com o hiato que constitui o outro. Em lugar da massa coesa, afirmada na semelhança ilusória entre os eus e submetida a um líder, delineia-se assim uma possibilidade de construção de laços sociais pelo descentramento, nas diferenças.

O eu, como o Rei da fábula, de repente está nu e, uma vez cômico da montagem precária que se oferecia a ele próprio como firme e genuíno arrimo, pode brincar com suas identificações de modo a refazer os laços ao outro – e assim levar adiante o fazer incessante da Cultura. Pois, como dizia Hélio Oiticica – grande herdeiro de Oswald – a Cultura é “raiz-aberta”¹, ou seja, a raiz estabelecida no passado só se determina no presente, ela está sempre aberta a uma invenção de futuro.

“No começo era o ato”, afirma Freud². Esse ato criminoso e antropófago deve ser retomado na pré-história de cada um, marcando a necessidade de uma *apropriação* ativa do contexto em que o sujeito pode surgir – a Lei, o pai ou a ordem simbólica, para falar como Lacan. Como escreve ainda Freud, citando o *Fausto* de Goethe, “o que herdastes de seus pais, adquira-o para possuí-lo”³. Em uma conformação narrativa, que se constitui de modo sempre radicalmente singular, e recebe de Freud a denominação geral de Complexo de Édipo, se conjugam assim as origens “da religião,

¹ Hélio Oiticica. Crelazer. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 116.

² Sigmund Freud. *Totem et Tabou. Oeuvres Complètes*. Seuil: Paris, 1998, vol. XI, p. 382

³ *Ibid.*, p. 379.

da moralidade, da sociedade” e, last but not least, “da arte”⁴. Como explicita a tragédia grega, a arte seria uma maneira de retomar tal ato primordial e lidar com a culpa dele decorrente. Freud limita-se a indicar esse caminho, sem se debruçar mais longamente a respeito da questão da arte. Oswald de Andrade é o único a levá-lo adiante, colocando em primeiro plano a questão da *apropriação* como mecanismo de constituição do eu, e radicalizando a articulação entre arte e antropofagia de modo a fazer desta uma proposta de compreensão e intervenção artística e literária em geral, e especialmente no Brasil.

Destruição do pai e problematização do eu em Louise Bourgeois

Como potência crítica da identidade e convite à alteridade, além de reflexão sobre a própria arte, a antropofagia se espraia, portanto, bem além dos limites de um tema para a arte e para as ciências humanas. Nos debruçaremos aqui, para tentar desdobrá-la, sobre as suas relações com o desejo e a feminilidade, convocando especialmente três artistas privilegiadas pela curadoria da XXIV Bienal de São Paulo: Maria Martins, Lygia Clark e Louise Bourgeois.

No mito freudiano trata-se de um grupo de irmãos; às mulheres parece destinado apenas o papel de objeto de satisfação sexual do pai ou dos irmãos. Isso não significa, porém, que os seres do sexo feminino não tenham que se haver com as mesmas questões, ou seja, com o que chamamos Complexo de Édipo. Seria muito longo expor em detalhes todas as nuances e considerações a que esta questão nos obriga, mas não posso deixar de ressaltar o fato de que, para a psicanálise, feminilidade e masculinidade não se definem de saída pelo sexo biológico. As mulheres não estão necessariamente de fora desta trupe de irmãos assassinos; pelo contrário, elas dela fazem parte, é claro, na medida em que consideramos tal ato como constituinte de todo sujeito. Louise Bourgeois parece afirmá-lo, ao tomar para si a indicação freudiana de que a arte trataria de atualizar tal narrativa, em seu famoso trabalho *A Destruição do Pai*, de 1974, sobre o qual faz o seguinte comentário.

Há uma mesa de jantar e pode-se ver que acontecem vários tipos de coisas. O pai está se pronunciando, dizendo à plateia cativa como ele é ótimo, todas as coisas maravilhosas que fez, todas as más pessoas que

⁴ Ibid., p. 377.

prende hoje. Mas isso acontece dia após dia. Uma espécie de ressentimento cresce nas crianças. Chega o dia em que elas se irritam. Há tragédia no ar. Ele já fez demais esse discurso.

As crianças o agarram e o põem sobre a mesa. E ele se torna a comida. Elas o dividem, o desmembram e o comem. E assim ele é liquidado.⁵

Ficção sobre ficção, fabulação sobre mito, a referência da artista à psicanálise se dá como citação quase literal, neste caso. Para Phillip Larrat-Smith, a “realização catártica” deste trabalho fecharia o “período psicanalítico” de Bourgeois, iniciado ao mesmo tempo que sua análise, em 1952. As obras mais tardias teriam, segundo ele, “mais um caráter de crítica: o par de células *Red Room (Quarto Vermelho)* critica a cena originária, o *Arch of Hysteria (Arco da Histeria)* critica Charcot etc.”⁶

Mais importante do que ter algum valor “catártico”, *Destruição do Pai* parece-me importante por assumir a questão do banquete totêmico como propriamente artística, e apresentar-se como uma apropriação do mito freudiano de modo singular, sob o foco da filha, como vêm confirmar muitas outras referências biográficas (ou pseudobiográficas) de Louise presentes em seu trabalho. Essa apropriação transformadora não deixa de carregar alguma centelha crítica, na medida em que ela não é mera citação obediente ao mestre, mas parece-me, antes, uma espécie de paródia. Louise devora e destrói Freud. Ela não deixa declarar, inclusive, que Lacan e Freud, assim como André Breton, a decepcionaram, pois teriam lhe prometido muitas coisas, mas nada lhe teriam dado.

O recurso da artista à psicanálise, comumente aceito como elemento inato – se não uma espécie de “prova” – de uma proposta radicalmente “subjettivista”, parece-me antes uma sutil porém vigorosa maneira de pôr em questão a própria possibilidade de afirmação de um eu em uma obra de arte.

⁵ Louise Bourgeois, Marie-Laure Bernadac e Hans-Ulrich Obrist. *Louise Bourgeois. Destruição do pai. Reconstrução do Pai. Escritos e Entrevistas 1923-1997*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 115.

⁶ Philip Larrat-Smith. Introdução: A Escultura como Sintoma. *Louise Bourgeois: O Retorno do Desejo Proibido*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011, p. 19.

Louise não economiza referências à própria história de infância, e constrói cuidadosamente uma espécie de personagem de si mesma, constantemente reafirmada. Porém, identificar totalmente tal personagem à artista e tomar literalmente suas histórias biográficas, seja qual for o grau de fidelidade à vida que elas apresentam, é fechar os olhos à reflexão que seu trabalho artístico realiza, nele mesmo, a respeito da questão da identidade. Esta é desfeita e explorada como múltipla e distorcida, como por exemplo em *Cell XXIV (Retrato)*, 2001). Nesta “célula”, rostos duplos são costurados em trio e disseminam-se em inúmeros pontos de vista graças a dois espelhos duplos, fazendo ângulo, na parte inferior da caixa. Onde está a imagem, o reflexo “correto”? Onde localizar aí alguma identidade?

A presença inegável do sujeito na obra de Louise localiza-se mais em tais hiatos, em tais jogos de espelho, do que na afirmação da personagem de *Abuso Infantil* (1982), por exemplo, que se apresenta como memória de infância da artista, narrando o drama do caso de sua professora de inglês com seu pai, e o fato de sua mãe usá-la para vigiar o marido.

A própria Bourgeois afirma: “Jamais falo literalmente; para compreender-me é preciso usar analogia e interpretação, saltos de todo tipo...”⁷. Essa afirmação é um tanto irônica, pois um trabalho como *Abuso Infantil* impede qualquer interpretação no sentido de uma decifração de algo que ali estaria disfarçado. Mas ao negar a literalidade a artista aponta que um trabalho como este *já é interpretação*, e não mais propriamente memória, nem muito menos fato ocorrido. Quando algo é aí apresentado como uma lembrança, é na medida em que esta se assume como ficção, em sua própria apresentação – seja qual for o seu grau de fidelidade em relação às vivências factuais da artista.

Se, como afirma Phillip Larrat-Smith, os escritos recém-revelados de Louise Bourgeois e intitulados *Escritos Psicanalíticos* “certamente confirmam a centralidade da memória em seu processo criativo”⁸, isso só é verdade na medida em que a artista faz da memória uma *desmemória*. Trata-se não de ausência de memória, mas sim da

⁷ Louise Bourgeois. *Destruição do pai...*, op. cit., p. 16.

⁸ Philip Larrat-Smith. Introdução: A Escultura como Sintoma, op. cit., p. 13.

lembrança de algo que se assume como não-recordação. “Tive um *flashback* de algo que nunca existiu”⁹, diz Bourgeois em um livro feito artesanalmente em tecido e sugestivamente chamado *Ode à l'Oubli (Ode ao Esquecimento)*, de 2002.

Em tal trabalho de desmemória/ficção, constrói-se um certo retrato de si, em muitas esculturas e instalações de Louise Bourgeois. Há algo *dela*, em cada objeto por ela construído. Mas ela mesma não sabe bem do que se trata: há algo que se apresenta como busca, hesitação, porque é impossível chegar a uma verdade cabal a respeito de si própria. E isso é um endereçamento, um convite ao outro, na apresentação de tais elementos supostamente biográficos e íntimos.

É nisso que a obra de Bourgeois parece-me falar da feminilidade, mais do que na adesão à iconografia feminina clássica ligada à costura, à tecelagem, ao *roman à clef* e a figuras como a da histérica e a da mãe. Ela performa uma problematização da identidade de que a mulher pode dar notícias, pois seu estatuto se duplica diante do banquete totêmico entre sujeito e objeto de desejo, oferecendo-lhe eventualmente um leque maior de opções identitárias a partir da incorporação de algum traço paterno. A feminilidade está ligada a essa condição que alguns homens podem partilhar (e que não se aplica a todas as mulheres, pois muitas delas podem se posicionar como membro do grupo de irmãos da horda): não estando inteiramente tomada no processo identificatório que substitui ao banquete canibal o totem e o tabu, ela permanece mais próxima do canibalismo. Por essa via, talvez a feminilidade implique ou possibilite que se assuma mais claramente uma mobilidade diante da problemática coesão do eu (afinal, “La Donna è Mobile”, como já afirmava Giuseppe Verdi em seu *Rigoletto*).

Desconfiada em relação à ilusória unidade do eu, sua presença como sujeito implica no reconhecimento da alteridade que a constitui, e torna-se ato de convocação desejante do outro, quite a deixar que este a transforme.

Dito de outra maneira, como o faz Louise Bourgeois em uma entrevista de 1997, “a beleza é a busca do ‘outro’”¹⁰. Tal busca pode chegar às raias da ameaça de

⁹ Apud Philip Larrat-Smith. O Retorno do Recalcado. *Louise Bourgeois: O Retorno do Desejo Proibido*, op. cit, p. 77.

aniquilação do outro, como fariam as enormes aranhas de Louise, ao nos convidarem a ocupar o espaço entre suas patas delgadas no qual elas poderiam talvez nos aprisionar e até devorar, como fazem com seus machos após a cópula. Seja como for, essa busca só é tornada possível graças a um ato – aquele da destruição do pai – que a arte retomará e atualizará a cada momento.

Maria Martins e o mundo do sujeito

A incorporação da lei paterna abre ao sujeito o campo do desejo, como vimos, por interditar a satisfação total e por isso mesmo abrir a possibilidade de satisfações parciais. O objeto de desejo jamais satisfaz inteiramente, pois ele é mero substituto de um objeto absoluto e para sempre perdido (digamos que se trataria da mãe, no mito do Complexo de Édipo).

O desejo é busca do objeto. Sua deriva incessante fornece a base firme para o consumo, mecanismo que conduz objetos descartáveis a desfilarem um após o outro, diante de um sujeito imóvel, no dispositivo capitalista. Talvez apenas as proposições artísticas sejam capazes de deter e subverter essa procura, ao oferecerem objetos que são um convite a uma parada: aquela do deleite, aquela da reflexão. Tal parada do objeto permite, em revanche, que o sujeito se ponha em movimento.

O enunciado mais apto a definir o Surrealismo parece-me caracterizar magistralmente tal parada, ao afirmar que “nada do que nos cerca nos é objeto, tudo nos é sujeito”¹¹, como afirmava André Breton em 1928, brincando com a dupla acepção francesa do termo *sujet*: “tema”, assim como “sujeito”. O poder de um objeto artístico dar lugar ao sujeito é algo que ultrapassa em muito os limites deste movimento, mas talvez nunca antes dele tenha sido tão claramente formulado.

Com o exotismo que parecia a Breton carregar alguma verdade mais pungente a respeito do sujeito, as esculturas de Maria Martins, muitas vezes referindo-se a mitos amazônicos, aludem a uma presença luxuriante e excessiva que é a do sujeito como

¹⁰ Louise Bourgeois. *Destruição do pai...*, op. cit., p. 358.

¹¹ André Breton. *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris: Gallimard, 1965, p. 56.

desejo. Reside nisso o que elas têm de barroco, aliado a uma autorreferência explícita no título de uma obra como *Não esqueça que venho dos Trópicos* (1945).

Na obra de Maria, a presença de elementos da natureza que se antropomorfizam de modo fantástico, ou de um mimetismo pelo qual um corpo se confunde à natureza, deve ser relacionada a tal lógica do *sujeito como desejo*. O mundo e seus objetos dão notícias do sujeito. Em seu texto sobre o trabalho da artista, Breton afirma que “é (...) o universo que deve ser primeiro interrogado a respeito do homem, e não o homem a respeito do universo”¹².

De forma similar, no *Manifesto Antropófago* Oswald defende a passagem “da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu”. Tal axioma é uma variante da afirmação bretoniana de que “nada que nos cerca é objeto, tudo nos é sujeito”, citada acima. No cosmos, está o sujeito – fora de si, na arte. Seu íntimo está fora, é *êxtimo*, no neologismo de Lacan.

Isso lembra que a incidência do surrealismo no pensamento de Oswald não pode ser menosprezada, e deve ser levada a sério a deferência um tanto jocosa que a ele é feita no trecho: “Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro”. Referindo-se aos tempos pré-colonização, a alusão à “língua surrealista” sugere que o Brasil carregaria em sua história algo de autenticamente surrealista, sem nada dever ao movimento literário e artístico francês. Assim Oswald comeu Breton, e reafirmou que a Cultura só se define retroativamente, como raiz-aberta.

Diante da obra de Maria Martins, com quem ele convive em Nova York durante a Segunda Guerra, e mais tarde em Paris, Breton encanta-se especialmente com *Cobra Grande* (esta obra, de 1943, provavelmente sem intenção, ecoa o trecho do *Manifesto* “no país da cobra grande”), e afirma que ela seria, em última análise,

o *desejo* elevado à potência do pânico e é o desejo mestre do mundo – tal como, pela primeira vez na arte, ele consegue obter plena licença – que continuará a infundir, à maneira de um veneno, sua virtude única, sublimatória-confusional, em obras de inspiração decididamente interior

¹² Ibid., p. 411-412.

(...) tais como *O Impossível* e *O Caminho; a Sombra; Longos Demais, Estreitos Demais*¹³.

Em contraste com o desejo domado pela lei, Breton concebe com o trabalho de Maria Martins um “desejo-veneno”, um desejo “elevado à potência do pânico”. Há uma face do desejo que é mortífera e que não se contenta com a identificação simbólica por incorporação, mas reclama o aniquilamento e a devoração do outro. A respeito de *Boiuna*, de 1942 – outra denominação para a “cobra grande” da lenda amazônica, Maria escreve:

É Boiuna, em suas rondas proféticas, matando homens – Boiuna com suas bocas inumeráveis, chupando o sangue deles, secando sua força. Boiuna, o espectro de cada gozo proibido, de cada êxtase roubado. A vingança dos deuses!

O canibalismo, em toda sua crueza e avidez destruidora, pode ser evocado pela imagem perturbadora de “bocas inumeráveis”. Em seu impulso sugador sem freios, seria essa a potência pulsional que empurrou ao assassinato e à devoração do pai da horda primitiva, e que seria capaz de retornar e desfazer a identificação sublimatória e formadora de um eu identitário. Seria tentador nomeá-la *pulsão antropofágica*, seguindo a proposta oswaldiana de um “instinto antropofágico”. Mas é importante lembrar que a proposta do escritor com tal denominação assinala apenas um retorno à devoração mortífera. Ela substitui o “instinto sexual” pela “escala termométrica do instinto antropofágico”, recusando a ideia de sublimação do primeiro em prol de uma passagem entre os diferentes estágios do segundo, que “de carnal” se tornaria “eletivo” e criaria a “amizade” (e por que não o amor? Essa é, infelizmente, uma questão que Oswald não chega a abordar, apesar de a antropofagia referir-se vigorosamente a isso, não há dúvida).

Do canibalismo à antropofagia, mesmo a amizade não deixaria de carregar, ainda que silenciosamente, suas bocas inumeráveis, sua força de aniquilamento do outro – que, na dialética eu-outro que caracteriza a antropofagia, revela-se, igualmente, um aniquilamento do eu.

¹³ Ibid, p. 411.

“Nada existe fora da Devoração. O ser é a Devoração pura e eterna”, diz Oswald quase vinte anos mais tarde, em sua “Mensagem ao Antropófago Desconhecido”¹⁴, hino de alinhamento da antropofagia ao comunismo. Essa bela e terrível sentença parece talhada para a escultura *Très Avide* (*Muito Ávido* (ou *Ávida*), 1949-1950), de Maria Martins. O oco, muito presente em outros trabalhos, como na inquietante *O Oitavo Vêu* (1949), por exemplo, configura um espaço comparável àquele sob as aranhas de Louise Bourgeois. Guardadas – literalmente – as devidas proporções, já que *Muito Ávido* tem menos de trinta centímetros de largura, enquanto as aranhas da artista franco-americana possuem estatura monumental, podemos dizer que ambas exercem aquele poder que Breton denominava “sublimatório-confusional”: um apelo para que nos entreguemos a elas de forma plena, como quem é sugado por esse espaço oco e nele se perde.

É em *O Impossível* (em suas três versões, de 1944-46) que essa potência talvez fique mais complexa e bem trabalhada na obra de Maria Martins. Aqui, o que os dois corpos tendem um ao outro é, mais do que seus tentáculos espetaculares, os espaços ociosos que eles circundam. Em uma espécie de devoração sem união, eles permanecem distanciados um do outro, transmitindo talvez algo do que Freud chama Pulsão de Morte – auto-destruição, auto-devoração a ser aproximada da antropofagia na medida em que ela faria lembrar – como uma espécie de posição filosófica do indígena, segundo Oswald de Andrade – “que a vida é devoração opondo-se a todas as ilusões salvacionistas”.¹⁵

Sob a aparente exuberância tropical especialmente presente nas obras que se referem à Amazônia, *Porquoi Toujours* (*Por que Sempre*), de 1949, fecha questão e nos faz rever a ideia do desejo como pura afirmação do ser no cosmos: em sua torre barroca, os pingentes são inúmeras caveiras – sempre e repetidamente, pois a devoração opera sempre em busca do aniquilamento total, e suas asas e flores e formas sinuosas, seus corpos-natureza em grito de gozo, não são mais do que desvios em relação a um chamado implacável. Em altos brados, esse chamado é uma escultura que não é mais que uma boca: *A tue-tête* (*Em Altos Brados*, 1950).

¹⁴ Andrade, Oswald de. *Obras Completas. Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992, p. 286.

¹⁵ *Ibid.*, p. 231.

O Canibalismo de Lygia Clark

Em carta enviada de Paris em 1964, Clark fala a Hélio Oiticica da saudade que sente dos amigos que deixou no Brasil, e prossegue: “Acho que virei até antropófaga. Tenho vontade de *comer* todo mundo que amo e que se ache aí... (...) Bom, vamos moderar esta voracidade senão... bem passarei o resto da minha vida na cadeia como Genet, como devoradora de machos (o meu signo é escorpião, lembra-se?).”¹⁶

É de saída sob o signo de uma devoração ávida e sem peias que Clark trata de antropofagia, nesta carta. Apesar de não estar se referindo a seu trabalho, talvez esse traço possa ser transportando para ele de forma pertinente.

Como se sabe, é radical o apelo da obra da artista ao outro, como partícipe indispensável. Pelo menos desde os *Bichos*, ou seja, desde 1960, isso se dá de uma maneira perfeitamente coerente com o questionamento da identidade, ao lado e imbricado à problematização do objeto de arte. O conhecido *Caminhando*, de 1963, já desmaterializava a obra e questionava radicalmente o eu. Lygia afirma que neste trabalho teria se despojado com nunca de sua individualidade. O sujeito é um “itinerário interior fora de mim”, escreve ela em 1965¹⁷. A proposição artística constitui-se, assim, como nada além de um convite a que o sujeito realize esta mesma experiência que é ao mesmo tempo extremamente íntima e exterior, necessitando do outro para completar seu circuito.

Talvez em Lygia Clark tenhamos, mais do que nunca na arte brasileira, a aguda consciência da produção artística como algo que se passa radicalmente – corporalmente, existencialmente – entre uma pessoa e outra de maneira a incitar uma experiência transformadora de ambos. Nesse sentido, ela é a mais antropofágica de nossos artistas.

¹⁶ Lygia Clark. *Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974* (organização Luciano Figueiredo). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, 2ª. edição, p. 25.

¹⁷ Lygia Clark (Catálogo da exposição realizada na Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, no Paço Imperial, Rio de Janeiro e outros museus), op. cit., p. 164.

Diversos trabalhos de Clark convidam, de fato, a rever os limites corporais, brincando com as fronteiras do corpo em sua fricção com arquiteturas e vestimentas de modo a construir uma organicidade (quase uma visceralidade) vivida coletivamente (penso no labirinto *A Casa é o Corpo* (1968), por exemplo).

Em 1974, a artista se refere à “fantasmática do corpo” como terreno de troca experiencial, trabalhando com grupos de alunos no curso que ministrava na Sorbonne, em torno das proposições que ela chama “corpo coletivo, baba antropofágica ou canibalismo”. “Voracidade imensa, introjeto tudo”, escreve Lygia a respeito dessas experiências. E prossegue: “sou enorme boca que engole o mundo, as pessoas, os objetos. Sou um ser antropofágico.”¹⁸

Na experiência que nomeia *Canibalismo*, uma pessoa vestindo um macacão de plástico deita-se no chão, com os olhos vendados, tendo à sua volta as demais participantes. Estes abrem um zíper presente no macacão na altura do abdome e de seu interior retiram frutas, que comem, deixando e recolhendo os pedaços que outros mordiscam.¹⁹

O banquete antropofágico revela-se, assim, compartilhamento. Da barriga da pessoa deitada, como se já digerida por ela, pega-se a comida, que se trata de morder para deixar que outro também a coma.

Em carta a Hélio Oiticica, a artista descreve a *Baba Antropofágica*:

Uma pessoa se deita no chão. Em volta os jovens, que estão ajoelhados, põem na boca um carretel de linha de várias cores. Começam com a mão a tirar a linha que cai sobre a deitada até esvaziar o carretel. A linha sai plena de salive e as pessoas que tiram a linha começam por sentir simplesmente que estão tirando um fio, mas em seguida vem a percepção de que estão tirando o próprio ventre para fora. Aliás, é a fantasmática do corpo que me interessa e não o corpo em si. Depois elas se religam com essa baba e aí começa uma espécie de luta que é o *défoulement* [liberação]

¹⁸ Ibid., p. 289.

¹⁹ Ibid., p. 302.

para quebrar a baba, o que é feito com agressividade, euforia e mesmo dor, porque os fios são duros para serem quebrados. Depois peço o *vécu* [vivência], o que é o mais importante, a assim vou me elaborando através da elaboração do outro...”²⁰

A baba é fio, é *liga*, ligação entre sujeitos, fala que circula de um a outro. Antropofagia é fio estendido, amarração, encontro visceral. Ela estabelece um circuito que só se completa com o outro – melhor dizendo, o sujeito não está de saída em um nem no outro, ele está entre os dois, surge do ato antropófago e não antes dele. O antropófago não é exatamente aquele que deglute o outro, mas sim o resultado da devoração mútua que, em ato, faz surgir entre eles, porém fora deles, o que lhes é mais íntimo. “Baba coletiva”.

Minha boca se abre, mandíbula ao chão: sai de dentro uma baba que escorre num delírio obsessivo, fluindo obstinadamente para fora. Envolve tudo que me cerca, passando a borracha na identidade do meu eu, nos contornos do meu corpo, invertendo o sentido do espaço real vivido por mim como o ‘dentro’ na nostalgia do retorno. No interior que é o exterior: eu e uma janela. Quero passar através dessa janela para o “fora” que para mim era o “dentro”.²¹

No prosseguimento deste longo manifesto antropofágico, Lygia chegará a afirmar: “sou um ser que se alimenta do psiquismo dos outros”. Perder sua identidade seria, ela percebe então, “a procura de engolir todas as outras identidades para, no enriquecimento, devolvê-las: baba coletiva”²². A baba, secreção que vem do interior do corpo, já é coletiva. O dentro está fora. O psiquismo se constitui fora e em uma experiência comum, compartilhada.

A antropofagia é uma experiência com o outro capaz de construir uma ligação coletiva que vai muito além da mera comunicação, para atizar a “cultura viva”, forma viva de produção que

será alcançada por um processo através do qual o homem se dá, fazendo-se autor. Toda criação decorre desta forma de vômito (*bave*) ou de canibalismo (*repas canibalique*). Daí decorre muito mais que

²⁰ Ibid, p. 288.

²¹ Ibid., p. 289-290.

²² Ibid., p. 292.

comunicação. Geometria em todas as criações fantásticas (*sic*), que são uma contínua troca intersubjetiva.²³

A antropofagia é uma proposta de compreensão e intervenção na cultura, como já ensinara Oswald de Andrade. A geometria é antropofágica. E o pulo do gato antropófago, sua última (e muito ávida) cartada em busca do outro, não poderia ser outra senão o atravessamento da janela da arte. A antropofagia clarkiana desemboca, assim, na radical proposta de “Estruturação do Self”, que me parece até hoje mal compreendida – quando não sumariamente ignorada pelos críticos. Trata-se do atendimento individual que ela pratica em seu apartamento, a partir de 1976 até perto de sua morte, em 1988, utilizando “objetos relacionais” variados, além de proposições realizadas anteriormente pela artista e eventualmente novos objetos trazidos por seus “clientes”.

Em nota sobre esse seu trabalho dito “terapêutico”, Lygia afirma: “dissolvo-me no coletivo”²⁴. Ato final pelo qual o antropófago se alimenta do psiquismo dos outros e se auto-aniquila ao devorar o outro. Uma vez tendo atravessado a “janela”, ele volta, deixando a porta aberta para que o outro entre – em seu apartamento, em sua fantasmática. Entrega total. Afinal, como consta no *Livro-Obra* publicado em 1983:

Nós somos os propositores: nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa existência.

Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos. Estamos à sua mercê.²⁵

²³ Ibid., p. 301.

²⁴ Apud Suely Rolnik. Uma Terapêutica para tempos desprovidos de Poesia. *Lygia Clark. Da Obra ao Acontecimento. Somos o Molde. A Você Cabe o Sopro*. Musée des Beaux-Arts de Nantes/Pinacoteca de São Paulo, 2006, p. 13.

²⁵ *Lygia Clark* (Catálogo da exposição realizada na Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, no Paço Imperial, Rio de Janeiro e outros museus), op. cit., p. 233.