



## FRICÇÕES ENTRE A POESIA DE ADÉLIA PRADO E AS *PERFORMANCES* DE LYGIA CLARK

Walace Rodrigues\*

**Resumo** – Este artigo tenta colocar em contato a obra de duas importantes mulheres da vida cultural brasileira, focando em suas produções da década de 1970: são elas a poeta Adélia Prado e a artista plástica Lygia Clark. Aqui tento friccionar os aspectos estéticos das obras dessas duas artistas, tentando chegar a um denominador artístico em comum na obras das duas. A busca incessante de sentido comum em formas de arte distintas é o que instiga este artigo.

**Palavras-chave:** Adélia Prado, poesia, Lygia Clark, *performance*, sinestesia.

### INTRODUÇÃO

Este artigo tenta analisar as fricções entre a arte literária de Adélia Prado e as artes plásticas de Lygia Clark, na década de 1970. Devo informar que o contato entre essas duas artistas já havia acontecido para uma tese de mestrado que completei em 2009. No entanto, gostaria aqui de dar continuidade a essa aproximação estética, e tentar "friccionar" as obras dessas criadoras, tentando "tirar fogo" dessa aproximação estética, tentando dar luz a pensamentos artísticos significativos que podem provir de seus trabalhos da década de 1970.

É Antônio Cândido (2008) que nos fala sobre a importância da Arte, da poesia e de outras linguagens artísticas, em construir significações de maneira singular. Sendo essas significações o que daria valor aos trabalhos artísticos como formas de conhecimento: "[...] a poesia não depende do 'tema', e sim da capacidade de construir estruturas significativas, que dão vida própria ao que de outro modo só se exprimiria de modo banal" (CÂNDIDO, 2008, p. 79).

Assim, quero aqui relacionar aspectos "não banais" das obras dessas duas artistas. Aspectos que façam sentido a partir do choque entre os trabalhos destas duas mulheres artistas brasileiras. Como suas obras se iluminam durante e depois do choque? Que faíscas saem

---

\* Doutorando em Humanidades, mestre em Estudos Latino-Americanos e Ameríndios e mestre em História da Arte Moderna e Contemporânea pela Leiden Universiteit (Países Baixos). Pós-graduado (*lato sensu*) em Educação Infantil pelo Centro Universitário Barão de Mauá. Professor Assistente da Universidade Federal do Tocantins (UFT).

desta fricção? Desejo pensar "fricção" entre as obras destas duas artistas buscando como elas nos surpreendem em seus "informes", com suas escolhas "ideais" de palavras e gestos estéticos, sempre pensando que a obra de arte acha seu caminho na interpretação (fruição) de quem a experimenta.

## DESENVOLVIMENTO

As possíveis fricções entre as obras de Adélia Prado e Lygia Clark dos anos 1970 parecem passar por entre jogos simbólicos e imagéticos, nos quais os trabalhos de ambas artistas se envolvem. As específicas linguagens artísticas das artistas escolhidas, mescladas aqui, remetem a infinitas possibilidades interpretativas, dando-nos, mesmo, uma riqueza infinita de significações.

Para verificar como posso "atear fogo" nos pilares da arte das duas e aproveitar-me dos "restos produtivos", coloco aqui uma passagem do estudioso da literatura, Raul Antelo (2010), na qual ele explica, em entrevista à revista *Palíndromo*, que o conceito de "fricção" pode ser definido como "rasurar como gesto" no campo da análise literária, algo que podemos perfeitamente usar aqui para esse "contato" desejado entre Adélia e Lygia:

Fricção, ou seja, a ficção da ficção significa rasurar como gesto, é uma maneira de pensar o nascimento da arte. Era isso que Bataille dizia da Olímpia e é por isso que entendo que a fricção é paradoxal, quando ele pensa Lascaux através do gesto com que o pintor anônimo marcou sua presença, não se trata de realismo, pois não se trata apenas de uma cena de caça qualquer. O que interessa é o fato de que essas figuras são ictifálicas, gozam na iminência da morte, daí a pergunta: que vínculo há entre amor e morte? Aproximar essas duas coisas, friccionar amor e morte, é o que nos permite inventar um outro materialismo, um baixo materialismo. O pensamento de Bataille vale justamente pela insistência com que ele persegue o informe e não a forma, como alguma coisa conclusiva e adaptada ao ideal. Lá onde a história da arte tinha a forma e o significado, a certeza, a grande obra, a biografia, o autor surrealista busca a perda da estabilidade espacial e da certeza temporal (ANTELO, 2010, p. 276).

Minha sensibilidade me leva a pensar, em princípio, nas zonas "abstrata e concreta" da vida humana onde operaram estas duas artistas: Clark no sentido de uma arte sem objeto físico para a posteridade (falo aqui de suas "performances" ou "proposições") e vivida pelo espectador; e Prado, de uma obra de transcendência (quase metafísica) da vida cotidiana que se vive no interior brasileiro e da figura da louca interiorana. Ambas ligadas a um humanismo transformador e pouco convencional que dá importância ao sensorial do mundo, às

memórias e ao ato de viver cada momento com a maior intensidade possível, fazendo da vida um existir cheio de imagens memoráveis.

Seria bom explicar quem foram essas artistas brasileiras, o que produziram e suas importâncias no cenário artístico brasileiro. Para tanto, irei aqui tomar um poema de Adélia Prado, incluído em seu livro *Bagagem* e uma proposição de Lygia Clark no período em que ela lecionava na Sorbonne, ambos os textos objetos artísticos da década de 1970.

Vou começar com Adélia Prado: nasceu em Divinópolis, MG, em 1935, foi professora por 24 anos e formou-se em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Divinópolis. Seu primeiro livro de poemas, e alvo de nossa análise neste artigo, intitulado *Bagagem* foi lançado em 1976. Adélia enviou alguns poemas a Affonso Romano de Sant'Anna, e este os repassou a Carlos Drummond de Andrade. Ambos ficaram sinceramente convencidos do valor poético singular da produção de Prado, o que facilitou a publicação de *Bagagem*.

Adélia, em vários de seus poemas, nos mostra que foi influenciada por vários autores nacionais. Como em parte do poema "A invenção de um modo"<sup>1</sup>, onde ela descreve a influência da Bíblia e do mais famoso livro de João Guimarães Rosa chamado *Grande sertão: veredas*:

Porque tudo que invento já foi dito  
nos dois livros que eu li: as escrituras de Deus,  
as escrituras de João.  
Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão.

Adélia claramente declara-nos sua trincheira na batalha: entre as coisas do céu (expostas na *Bíblia*) e as da realidade terrestre (o romantismo, a rudeza, e o feminino-masculino trabalhado em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa). Adélia também poetiza sobre as figuras da santa e da louca. Um bom exemplo de uma santa-louca é Santa Teresa D'Ávila, uma mística que vivia as coisas do céu neste mundo material.

Quando Prado iguala a *Bíblia* a *Grande sertão*, ela junta os polos opostos, ela fricciona o que não queremos ser neste mundo: nem santos e nem loucos. Ela joga com os extremos, algo que poucos fazem com esta qualidade. Além de Adélia e Lygia, creio que somente alguns grandes artistas (como Andy Warhol, Artur Barrio, Cildo Meireles, Basquiat, Artur Bispo do Rosário, para mencionar alguns no campo das artes visuais) são capazes de criar em suas trajetórias artísticas um universo transgressor tão próximo da clarividência estética dessas duas artistas. A boa definição de "informe" de Georges Bataille (1970) explora essas zonas de opostos e deixa ver, realmente, um baixo materialismo, que pode ser matéria-prima no campo das artes:

---

1 - Utilizo os títulos dos poemas em letras maiúsculas, pois assim aparecem no livro *Bagagem* de Adélia Prado.

Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido das palavras, mas sim suas obrigações. Assim, *informe* não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isto que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, do mesmo modo que uma aranha ou um verme (BATAILLE, 1970, p. 33, tradução nossa).

Assim, acredito que o "informe" na obra de Adélia é exatamente esta culminação de extremos, essa busca entre misticismo idealista e realista, que se dá ao mesmo tempo em que deforma o estabelecido socialmente, como podemos claramente ver no poema "Roxo":

Roxo aperta.  
Roxo é travoso e estreito.  
Roxo é a cordis, vexatório,  
uma doadura pra amanhecer.  
A paixão de Jesus é roxa e branca,  
pertinho da alegria.  
Roxo é travoso, vai madurecer.  
Roxo é bonito e eu gosto.  
Gosta dele o amarelo.  
O céu roxeia de manhã e de tarde,  
uma rosa vermelha envelhecendo.  
Cavalgo caçando o roxo,  
lembrança triste, bonina.  
Campeio amor pra roxear paixonada,  
o roxo por gosto e sina.

O roxo, ou a cor violeta, é o tema aparente desse poema. A utilização de cores pode ser vista em vários poemas de Adélia Prado. As cores são categorias basicamente usadas no campo das artes visuais, porém Adélia as emprega como adjetivos, substantivos, verbos, e para compor novas palavras como podemos ver na análise do poema "Roxo". O roxo, a que se refere Adélia no poema, se aplica a várias formas e pode ser interpretado de várias maneiras, sendo a mais nítida no poema, a meu ver, a cor de luto na religião católica.

O verso 1 diz claramente que o "Roxo aperta", apertando o peito de dor. O verso 2 mostra a qualidade de fechar, travar, estreitar. No verso 3 o roxo é "a cordis", o próprio coração (o coração do Cristo?), e é "vexatório", que nos causa vergonha (porque o colocamos na cruz?). No verso 4 parece definir que roxo é a cor do amanhecer (porque um novo dia nascerá?) e

como uma cor que nos deixa loucos. No verso 5, "A paixão de Jesus é roxa e branca", a cor roxa se une à branca para referir-se ao tempo litúrgico da morte de Jesus, ou à paixão por Jesus Cristo. E essa morte de Jesus é o mais sublime da vida católica, a alegria eterna de morrer por seu irmão, no verso 6. No verso 7, o roxo é visto como trava, tranca, difícil, e que vai amadurecer, vai melhorar (talvez com o tempo a dor da morte diminua). No verso 8, a poeta deixa claro seu gosto pessoal pela cor: "Roxo é bonito e eu gosto". No verso 9 ela relaciona o roxo com o amarelo, personificando as cores como se fossem amigos. No verso 10 a poeta volta a dar a imagem do começo e do fim do dia em relação à cor roxa, tornando a cor um verbo, e compara, no verso 11, esse "roxear" a uma rosa vermelha morrendo. No verso 12, "Cavalgo caçando o roxo", a imagem do cavalgar e caçar, uma imagem rural, pastoril, na busca da cor. De acordo com Antonio Candido (2008), "... o cavalo é o símbolo de força viril na literatura popular e erudita" (2008, p. 51). O verso 13, "lembrança triste, bonina", se liga ao verso 12 pela memória triste, branca, pois "bonina" pode significar uma espécie de planta também conhecida por margarida. O verso 14, "Campeio amor pra roxeamar paixonada", é uma composição complicada do verbo campear, que têm vários significados dependendo da região do Brasil, porém, o mais apropriado, nesse verso, seria o de reproduzir, proliferar, espalhar-se pelos cantos; o verbo "roxear" é a conjugação da cor roxa e do verbo amar. Transcrevendo este verso poderemos ter: "Espalho amor para roxeamar apaixonada", num sentido de que a poeta distribui amor e ama de uma forma apaixonada, roxa. Desejando, assim, o amor e amando roxamente, ela quer "o roxo por gosto e sina".

Pode-se notar, analisando a maneira como a poeta utiliza o "roxo" como adjetivo, o processo de substantivação dos adjetivos é bastante relevante nos poemas de Adélia. Por exemplo: "Roxo aperta. / Roxo é travoso e estreito. / Roxo é a cordis, vexatório". Aqui a palavra "roxo" toma lugar de substantivo abstrato, o que se pode notar claramente se substituímos a palavra "roxo" por "amor". Sintaticamente, a palavra "roxo" toma o lugar de sujeito da oração.

Acredito que este poema trate da relação do roxo enquanto cor com suas variantes conceituais de amor místico a Jesus Cristo e da alegria da morte e ressurreição deste. Relembro aqui a estátua de Bernini<sup>2</sup>, intitulada "Êxtase de Santa Teresa", que se vê arrebatada de amor por seu Deus, um arrebatamento de gozo místico. Também posso verificar nesse poema, o uso de um linguajar imitativo de alguns habitantes pouco escolarizados do interior do Brasil, com a utilização da palavra "doidura", e da forma das palavras sem a letra "a" inicial, como em "amadurecer" ou "paixonada", mostrando certa proximidade com as pessoas pouco escolarizadas do interior e com a religiosidade simples dessas pessoas. A poeta se utiliza de uma "simplicidade ao escrever" artificialmente construída para o bem da composição do poema. Essa simplicidade é um procedimento estilístico. Ela a utiliza tentando buscar o que há de

---

2 - Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) foi um escultor e arquiteto barroco que criou obras famosas como o baldaquino da Basílica de São Pedro, no Vaticano, e a composição escultórica "êxtase de Santa Teresa", entre outras obras.

especial no prosaico, no dia a dia, nas atividades diárias de cada pessoa, no cotidiano de cada um, mesmo dos mais simples habitantes da província.

Vejo neste poema uma relação de amor com Jesus Cristo e para com sua paixão. O roxo lembra o amor e a vergonha da "virgem moça" de amanhecer ao lado do esposo amado, que recebe sua "rosa vermelha" a cada manhã e tarde. O cavalgar atrás de seu amado para encontrá-lo e morrer de amores por ele é sua sina e seu gozo. Este poema de Adélia está muito próximo dos escritos de Santa Teresa de Ávila, como se pode ler em *Castelo Interior (ou moradas)* livro de instruções da santa deixado às suas irmãs de convento.

Também, estão presentes no poema quatro cores: roxo, branco, amarelo e vermelho. A palavra "roxo" está mencionada sete vezes dentro do poema de forma masculina e uma vez de forma feminina. Os verbos "roxear" e "roxear" têm estreita relação com a cor roxa e com o verbo amar.

O simbolismo das cores nos leva a confirmar a conclusão de que o poema "Roxo" é um poema de amor místico a Jesus Cristo; sendo o roxo a cor da morte e reencarnação do Cristo, no poema aparece claramente no verso 5: "A paixão de Jesus é roxa e branca". O branco representa o fim da vida e o começo de outra fase, também ligado à reencarnação de Jesus. O vermelho pode ser visto no verso 11 ligado a uma rosa que chega à noite de seus tempos: "uma rosa vermelha envelhecendo". A rosa representando o cálice da vida, a alma, o coração, o amor, ou as chagas do próprio Cristo. Uma rosa envelhecendo também me remete à breve vida humana que passa da bela juventude à velhice.

Podemos classificar este poema de Adélia Prado como sendo um madrigal (poema breve do tipo amoroso) a seu amado Jesus Cristo, onde a cor roxa é o símbolo de seu amor, Jesus crucificado, uma cor de grande valor místico na religião católica. O ritmo do poema é dado pela anáfora, a repetição da palavra "roxo" no começo dos versos, terminando com a declaração de amor ao seu amado. A anáfora acontece nos versos 1, 2, 3, 7, 8 e 15 antecedida pelo artigo "o". Também há outros poemas de Adélia no livro *Bagagem* que utilizam cores nas mais diversas maneiras. Conteí, pelo menos, 14 poemas nos quais a cor é um elemento importante na composição do poema.

Uma figura de linguagem que se nota muito comumente nas poesias de Adélia Prado é a sinestesia. A poeta relaciona planos sensoriais diferentes para formar suas imagens. Um claro exemplo disto está no poema "Sensorial", do qual retiro os três primeiros versos: "Obturação, é da amarela que eu ponho. / Pimenta e cravo, / mastigo à boca nua e me regalo". Todos sabemos que esses condimentos não são usados somente por seus sabores, mas principalmente pelos seus efeitos aromáticos, assim a poeta mescla paladar e olfato. Utilizo aqui uma passagem de Vera Queiroz (1994) sobre o poema "Louvação a uma cor", onde a autora demonstra a utilização da sinestesia por Adélia: "O processo sinestésico concentra as sensações do tato ('amacia', 'furável'), da visão ('luminoso', 'pura luz') e auditivas ('flauta encantada', 'oboé')" (QUEIROZ, 1994, p. 73).

Essa utilização dos cinco sentidos nos poemas é uma constante na obra de Adélia e se pode verificar em outros poemas de seu livro *Bagagem*, tais como nas partes de poemas a seguir:

"Grande desejo" – "Quando dói, grito ai, / quando é bom, fico bruta, / as sensibilidades sem governo. / Mas tenho meus prantos, / claridades atrás do meu estômago humilde / e fortíssima voz para cantos de festa."

Ainda em:

"A flor do campo" – "Mais que a amargosa pétala mastigada, / seu aspro odor e seiva azeda, / a lembrança atingida das camadas do sono:"

E em:

"Modinha" – "A alma dele zoando de tão grave, tocável / como o ar de sua garganta vibrando. / No juízo final, se Deus permitisse, / eu acordava um morto com este canto, / mais que o anjo com sua trombeta."

A outra artista que tem sua obra aqui tratada é Lygia Clark. Nascida em 1920, foi uma artista mineira que ficou conhecida no campo das artes brasileiras a partir de suas obras concretas, da década de 1950. Na década de 1960, ela já participa das peripécias neoconcretistas, com Ferreira Gullar e Hélio Oiticica, entre outras figuras importantes desse movimento. Nos primeiros anos de 1970, ela trabalha na Universidade Sorbonne, em Paris, como professora, e leva seus alunos a experimentarem seus trabalhos sensoriais, que poderíamos muito bem chamar de *performances*. Esses trabalhos dependiam da execução voluntária dos estudantes, o que fazia deles uma experiência artística em si, e reivindicava a ação ativa dos estudantes para a completude da obra.

Gostaria de analisar a instalação de Lygia Clark intitulada "Baba antropofágica", de 1973. Esse trabalho foi criado no período em que Clark trabalhou como professora na Sorbonne, entre 1970 e 1976. Nesse período, Lygia começa a fazer proposições para serem experimentadas por um número considerável de pessoas, em oposição à proposições pensadas para um ou dois participantes. Esse período das proposições de participação coletiva foi chamado de "Espaço do corpo" (ou "Corpo coletivo").

Primeiramente, desejo utilizar a descrição da criação da proposição que dá a própria Lygia Clark (apud MILLIET, 1992, p. 139) para, depois, analisá-la:

Tudo começou a partir de um sonho que passou a me perseguir o tempo inteiro. Eu sonhava que abria a boca e tirava, sem cessar, de dentro dela uma substância, e na medida em que isso ia acontecendo eu sentia que ia perdendo a minha própria substância interna e isso me angustiava muito, principalmente porque não parava de perdê-la. Um dia, depois de ter feito as máscaras sensoriais, me lembrei de construir uma máscara que possuísse uma carretilha que fizesse a baba ser engolida. Foi realizada em seguida o que se chamou Baba Antropofágica, onde as pessoas passavam a ter carretéis dentro da boca para expulsar e introjetar a baba.

Essa proposição foi vivenciada pelos alunos da Sorbonne. O claro vínculo com a teoria antropofágica criada por Oswald de Andrade<sup>3</sup> durante os primeiros anos do Modernismo brasileiro é contundente. O "Manifesto antropofágico", escrito pelo poeta Ferreira Gullar, vai buscar o ato da antropofagia<sup>4</sup> (um canibalismo ritual) nas tradições de algumas tribos brasileiras e resgata a antropofagia como um mecanismo cultural para dar solução ao problema de identidade brasileiro, e, mesmo, como "antídoto" contra o imperialismo Europeu da época.

O ato de comer o outro, fazer com que o outro faça parte de si mesmo e colocar para fora o "sujeito" já digerido é uma estatística cultural que ainda hoje é válida para o Brasil, já que o anti-imperialismo cultural tem fortes seguidores nos países ditos de "terceiro mundo"<sup>5</sup>. Devorar para digerir, re-significar, e usar o que nos interessa pode servir para nosso próprio bem. Utilizo aqui uma passagem de Maria Alice Milliet (1992, p. 147) que me parece elucidativa para compreender a estratégia antropofágica na obra de Lygia Clark:

[...] a antropofagia é o constante exercício da possibilidade. É o que o brasileiro popularmente chama de "dar um jeito", "se virar". O caráter antropofágico da artista está na desorganização e na barbarização de uma civilização - "que estamos comendo" - numa

---

3 - Escritor, ensaísta e dramaturgo, nascido em São Paulo, em 1890. Foi um dos expoentes mais importantes do Modernismo brasileiro, tendo sido um dos colaboradores da Semana de Arte Moderna de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, evento que marca simbolicamente o início do movimento modernista no Brasil. Faleceu em 1954.

4 - Numa descrição de Padre José de Anchieta, o ritual ocorria da seguinte forma: "Em morrendo este preso, lê-se em Frei Salvador, logo as velhas o despedaçam e lhe tiram as tripas e fressura, que mal lavadas cozem para comer, e reparte-se a carne por todas as casas e pelos hóspedes que vieram a esta matança, e dela comem logo assada e cozida, e guardam alguma, muito assada e mirrada, a quem chamam moquém, metida em novelos de fios de algodão e posta em caniços ao fumo, para depois renovarem o seu ódio e fazerem outras festas, e do caldo fazem grandes alguidares de migas e papas de farinha de carimã, para suprir na falta de carne, e poder chegar a todos" (ANCHIETA apud THOMAZ, 1981).

5 - Essa visão de descentralização cultural atual se nota claramente nas teorias pós-colonialistas (por exemplo, Spivak e Bhabha), na qual a criação de cultura se desvincula da Europa dos Estados Unidos, e se abre às outras partes do mundo. Nesse sentido, a antropofagia é ainda um mecanismo de "digestão" de formas culturais dominantes vindas do exterior e que não representam a cultura do país onde tenta se implantar. Para além de um mecanismo de reformulação cultural, a antropofagia é um mecanismo de rebelião contra os dominadores, que foram, inicial e historicamente, os conquistadores do Novo Mundo.

destrutividade saudável do componente aurático da arte e do artista. O corpo dessublimado e liberto do princípio de desempenho, em sua potencialidade espaçotemporal, é o lugar irredutível dessa aventura. E nisso se aproxima da "antropofagia carnal" que, segundo Oswald, "traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas".

A proposição de Lygia Clark trabalha com o lado mais ritualístico da antropofagia. Sua proposição é baseada na canibalização ritual do que nos é imposto socialmente, economicamente e culturalmente. Somente o dar ao outro não interessa. Temos de aprender a dar e a receber, ou melhor, a buscar, mesmo "pela força" aquilo que nos é devido e nos foi negado. O participante deve perceber o mundo em que vive como um lugar de entrega e retribuição, de participação total. Essa participação entre os alunos de Lygia era algo tão marcante que eles modificavam suas atitudes sociais perante os outros. Uso uma passagem de Clark, descrita por Fabbrini (1994, p. 162), sobre os resultados positivos verificados após as proposições:

O que mais me gratifica é saber, por exemplo, que os alunos que freqüentam o meu curso continuam a se comunicar quando se encontram na rua. Pois, como é sabido, os alunos que freqüentam a Sorbonne quando entram ali se cumprimentam mas depois, lá fora, se desconhecem. A França é isso. Mas no meu caso a comunicação é tão intensa e tão próxima que o relacionamento continua além das paredes da classe, na vida. Então eu digo: o que proponho a eles, no fundo, é *o exercício experimental da liberdade na vida* 1. O que pretendo é que amem melhor, façam amor melhor, comam melhor, sintam melhor o próprio corpo.

E é exatamente este exercício experimental da liberdade que Lygia Clark oferece a seus alunos: a intensificação do contato com o corpo do outro, a sensibilização do próprio corpo e do corpo coletivo do grupo. Há uma noção de unidade que funciona dentro das proposições como "Baba antropofágica". Há uma liberalização dos movimentos e dos sentidos que desinibe os participantes, os aparta de seus medos de rejeição e fazem com que se comuniquem melhor. Há uma poética do corpo, da qual a propositora se utiliza para que os participantes desfrutem o máximo da experiência de estar ali e de ser parte integrante de um todo, mas mantendo sua própria liberdade de expressão.

A "baba", a gosma salivar, que se mistura ao sair e é colocada na boca novamente é compartilhada por todos. Essa baba é a substância interna de cada sujeito que, misturando-se com as outras babas, transforma-se em uma mescla de todos. A antropofagia é, no campo da antropologia, um processo ritual para reforçar os laços culturais e sociais dentro de um grupo. Uso aqui uma passagem de Boris Wiseman e Judy Groves (1997, p. 94, tradução nossa) do livro *Lévi-Strauss and structural anthropology* para clarificar a importância do rito nesta proposição:

Rituais são o oposto dos jogos. Jogos – uma atividade característica de sociedades “quentes” – usam estruturas (as regras do jogo) para produzirem eventos (vitórias ou perdas). Eles são fundamentalmente **disjuntivos**, porque seu objetivo é separar o vencedor do perdedor. Rituais são **conjuntivos** – seus objetivos são de união do grupo.

Da passagem acima podemos ver que os rituais existem para fortalecer e unir o grupo (são conjuntivos, criam um conjunto), enquanto os jogos existem para separar o ganhador do perdedor (são disjuntivos). Por isso, vemos o caráter ritualístico da proposição de Lygia Clark ser de fundamental importância para a inteira compreensão de sua proposição. Não é por nada que Oswald de Andrade se pergunta: “Tupi, or not tupi? That is the question.”, sendo tupi um tronco linguístico indígena que dominava no Brasil até o século XVIII. Não se trata de voltar a ser índio, mas de utilizar estruturas culturais que têm a ver conosco e com nossa tradição cultural.

Em “Baba antropofágica” a intenção é reestruturar, reorganizar e reinventar partindo do material existencial pessoal dado por nossa memória. É no comer (paladar) simbolicamente o outro e devolvê-lo ao mundo como produto mesclado-a-mim que a proposição acha seu lugar como experiência válida. O ritual imemorável da antropofagia nos remete às nossas próprias memórias. Coisas que experienciamos no passado e que voltamos a experienciar, ajudando-nos, assim, em nosso próprio autorreconhecimento como pessoa no mundo, levando ao conhecimento de toda nossa subjetividade e especificidade, pois “[...] o homem não é nada mais do que aquilo que ele faz de si mesmo” (SARTRE, 2007, p. 22, tradução nossa), e suas experiências guardadas na memória são parte constitutiva dele.

É importante mencionar aqui que o existencialismo teve um renascimento na década de 1970, época em que Adélia Prado e Lygia Clark produziam ativamente. Como a produção de ambas se identifica tão completamente com as vivências e experiências do homem no mundo, suas inquietações, suas angústias, suas incertezas, suas dores de existir e seus segredos do espírito, de maneira bastante questionadora, acredito que esses fatores as aproximam dessa corrente filosófica que aflorou na Europa no período entreguerras e que teve forte impacto no período após a Segunda Guerra Mundial.

Não podemos esquecer que vários fatores, entre eles a crise do petróleo da década de 1970, o fracasso norte-americano na guerra do Vietnã, a expansão militar norte-americana no Camboja e as limitações às liberdades individuais, implementadas pelas ditaduras militares na América Latina, especialmente em nosso caso, no Brasil, foram acontecimentos históricos da década de 1970 que, entre outros, trouxeram consigo uma carga de insatisfação e de reflexão sobre o existir em um mundo tão caótico, e que, de certa forma, retomavam as angústias após a Segunda Guerra Mundial. A “solução” encontrada pelos artistas da época foi utilizar-se do existencialismo como suporte filosófico para seus trabalhos, principalmente na área da *performance art*, como Gorsen (1984, p. 136, tradução nossa) nos informa:

[...] pelo final dos anos de 1970, parece não haver mais nada daquela esperança [dos anos de 1960]. Isto pode ser visto na partida e *agnóstica* expressão da arte de hoje, que tem sido roubada de sua base política, e de muitas maneiras parece uma nova edição existencialista e existencialmente filosófica redução à experiência de uma pessoa, de uma maneira de pensar que volta aos anos de 1930.

No entanto, hoje em dia, vejo as obras dessas duas artistas terem reflexos bem claros da obra de Georges Bataille (e de sua visão transgressora) por meio da onda existencialista dos anos 1970, pois há, nos trabalhos das duas, certa aversão (ou inexistência) de referências mercantis; também, há certo ar de transgressão que não se desliga de um humanismo existencialista que mencionei, pois tem suas reflexões marcadamente nas pulsões e desejos psicanalíticos das pessoas da época; ambas buscam transgredir, em suas áreas específicas, crenças e mitos simbólicos, e ambas trabalham com elementos de um culturalismo bastante brasileiro.

Essas duas artistas vasculham, em suas obras da década de 1970, a mente escura e cheia de meandros dos homens e, também, de si mesmas. Buscam o mais oculto no ritual de viver, as mais recônditas verdades reprimidas e secretamente escondidas. Refletem sobre motivações existenciais, suas e comuns a todos, e sobre metafísicas artísticas que reflitam esses questionamentos identitários. E essa busca artística, acredito, se dá por meio do uso metafísico e quase que "excessivo" da sinestesia na obras de ambas as artistas na década de 1970. Esse uso da sinestesia parece ligar o homem ao mundo ao seu redor, ao mundo material que, primeiramente, apreendemos por intermédio dos cinco sentidos. O "roxo" adjetivado de Adélia nos atinge a visão e nos traz sentimentos vários e memórias apaixonadas. O mesmo mecanismo usa Clark na proposição "Baba Antropofágica". Esta última artista trabalha com um paladar simbólico, com um tato subjetivo e com uma memória brasileira quase que ancestral.

A memória adeliана dos acontecimentos passados, usada diretamente em sua poesia, e a participação facultativa do espectador, nas proposições de Lygia, participam da "angústia" existencialista, uma angústia do existir no mundo e responsabilizar-se por seus atos. A angústia relacionada à memória, transformada em tristeza de que tudo é transitório, de tudo que passa (fato verídico do existir em relação ao tempo) é, no final, matéria que se transforma em poesia adeliана e em ação artística clarkiana. Essa memória triste da poeta, recontada em sua poesia, recolocada na vida por meio das palavras, vive dentro do poema. Essa escolha de participação e poder rever memórias das proposições de Clark remetem aos mesmos dilemas existencialistas sartrianos, como certa "angústia", certo "abandono" e certo "desespero" pelo estar no mundo (SARTRE, 2007, p. 27, 34-35).

Não podemos nos esquecer de Lygia Clark e suas proposições, nas quais os espectadores praticavam o próprio "exercício experimental da liberdade na vida". Nessas proposições os alunos-participantes eram convidados a se juntar em um grupo, no qual todos participavam

de uma "poética existencial", reconhecendo seus sentidos e seus corpos, e experimentavam sensações e memórias, as mais variadas.

São nas proposições de Lygia, tais como "A casa é o corpo: labirinto", que o próprio ato (neste caso, o ato da criação da vida humana) passa a ser analisado, buscando experiências arcaicas que deixaram marcas no corpo do participante. As proposições de Clark, desse período, passam a oferecer "condições para revivências psicossensoriais" (MILLIET, 1992, p. 114), tratando de buscar, nas memórias sensoriais do corpo, o objeto de sua análise. Há, também, nessa poética do corpo clarkiana, certa tristeza alegre ou alegria triste, há algo de intraduzível na busca pela autorreferência que reforça a existência dos participantes.

A ação, na obra de Lygia Clark, é a ação vivenciada, o ato está em experimentar, em viver de novo, em re-viver as sensações passadas dentro dessa "nostalgia do corpo" e, daí, passar a uma análise mais consciente de todas essas memórias "marcadas" no corpo. O participante deve agir, pois sem a ação do participante, as proposições se tornam ideias vazias e sem sentido de ser. É no espaço da liberdade que o participante trabalha experimentando, em suas próprias escolhas ao participar, em deixar-se tocar pelo outro, em tocar o outro, enfim, em escolher conscientemente o que deseja. Nesse sentido, as proposições de Lygia são proposições existencialistas, em que a liberdade de escolha implica a angústia de possibilidades que se abrem aos participantes de suas proposições. Tomam parte das proposições os que querem participar. A obra de arte consiste, então, no ato de fazer a obra, de participar ativamente e com toda a liberdade de ação e de escolhas.

Ainda, se pensarmos fricção como uma força entre duas superfícies, como um atrito, uma esfregação, um estímulo entre dois corpos, estaremos pensando fricção como algo potencialmente positivo. Uma fricção entre o real e o imaginário que criaria uma poética metafísica, Adélia, com seu "êxtase" poético, e Lygia, com suas proposições artísticas, para além do sensorial. E é desta maneira que as obras dessas duas artistas se encontram. A riqueza da obra dessas duas artistas, que produziram num mesmo período histórico, se mostra forte no caráter vivencial, das experiências no mundo transformadas em matérias metafísicas. Tudo é sensação a ser "provada", enfim, vivida, experienciada, refletida, contemplada. Nada deve escapar aos detalhes da percepção atenta. Mesmo a "ironia" que faz pensar, de Adélia, e a maneira "lúdica" de fazer arte, de Lygia, se mostram produtivas nas obras dessas artistas.

Nada passa despercebido do olhar atento das duas. As pequenas coisas e sensações da vida se notam por toda parte. Como nota Adélia, em parte de seu poema "Momento": "um bule azul com um descascado no bico, / uma garrafa de pimenta pelo meio, / um latido e um céu limpíssimo / com recém-feitas estrelas". Os materiais poéticos de Adélia e Lygia são, então, suas (e nossas) próprias vidas, seus detalhes, gestos e memórias, materiais pessoais e cotidianos do existir no mundo, levados a um nível contemplativo, filosófico.

Enquanto uma, Lygia, fricciona as sensações dos participantes, tentando chegar a "estados sensoriais" artísticos, Adélia encontra, nas sensações humanas, a fricção entre o físico e

o metafísico, entre a loucura e a santidade. O mundo, então, passa a ser um mundo sinestésico, cheio de paladares e cheiros inventados. As duas inventam gostos, olhares, vozes e poesias. Enquanto Adélia cavalga "caçando o roxo", Lygia sonha antropofagicamente. Ambas partem do mundo real dos sentidos para uma metafísica artisticamente inesperada.

Concluindo, é nesse jogo entre as linguagens artísticas de Adélia e Lygia, que vão do físico sensorial ao metafísico artístico, e que recorre a mecanismos "externos" de suas linguagens específicas, que essas duas artistas parecem caracterizar uma fricção. Enquanto a sinestesia e o existencialismo marcam "a ferro e fogo" as obras dessas duas artistas, os conteúdos se mostram os mais sensoriais possíveis, recorrendo a múltiplos meios expressivos para demonstrar uma forma de existir, na década de 1970. A fricção, então, se caracteriza pela utilização de materiais sensoriais reais para uma "destrutividade saudável do componente aurático da arte", como nos disse Milliet (1992, p. 139), almejando uma metafísica artística sensível e inteligível.

## Strong relationships between the poems by Adélia Prado and Lygia Clark's performances

**Abstract** – This article tries to put in contact the works of two important women within Brazilian cultural life: poet Adélia Prado and plastic artist Lygia Clark. The object of study here is the production of both artists during the 1970s. Here I try to friction the aesthetic aspects of the works by both artists, trying to get to a common artistic point in their works. The search for a common point between different art forms is what instigate the writing of this article.

**Keywords:** Adélia Prado, poetry, Lygia Clark, performance, synesthetic.

## REFERÊNCIAS

ANTELO, R. Um intelectual de extimidades – entrevista. *Revista Palíndromo, Teoria e História da Arte*, n. 3, p. 257-283, 2010.

BATAILLE, G. *Le dictionnaire critique*. Orléans: L'Écarlate, 1970.

CÂNDIDO, A. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 2008.

FABBRINI, R. N. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

GORSEN, P. The return of existentialism in performance art. In: BATTCOCK, G.; NICKAS, R. (Ed.). *The art of performance – critical anthology*. New York: E. P. Dutton, 1984. p. 135-141.

MILLIET, M. A. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.

PRADO, A. *Bagagem*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

QUEIROZ, V. *O vazio e o pleno*. A poesia de Adélia Prado. Goiânia: Editora da UFG, 1994. (Coleção Orfeu, n. 1).

SARTRE, J.-P. *Existencialism is a humanism*. New Haven: Yale University Press, 2007.

THOMAZ, J. *Anchieta*. São Paulo: Bibliex, 1981.

WISEMAN, B.; GROVES, J. *Introducing Lévi-Strauss and structural anthropology*. Cambridge: Icon Books, 1997.