

O Impossível: um diálogo erótico entre as artes plásticas e poéticas

The Impossible: an erotic dialogue between the visual and poetic arts

Elena Santi

Ana Luiza Gonçalves Amaral

Resumo: Este artigo analisa a obra surrealista *O Impossível* (1945) de Maria Martins (1894-1973), a partir de uma reflexão teórica e interpretativa de uma seleção de poemas dos livros *Sabe seduzir a carne a palavra* (2023) de Patrizia Valduga (1953), *Meus poemas não mudarão o mundo* (2021) de Patrizia Cavalli (1947-2022) e a coletânea *De amor tenho vivido* (2018) de Hilda Hilst (1930-2004). A interpretação da escultura se dá pela similaridade temática entre as obras, explorando, sobretudo, o erotismo dos corpos (Bataille, 1987). Para a análise da escultura, a partir dos poemas, o artigo perpassa por definições sobre o corpo e os seus respectivos limites, como, também, pelo encontro, desencontro, escuta, toque, sensualidade erótica feminina, desejo e repulsa. Sendo, portanto, relevantes as contribuições das obras *Dentro, Fora* (2013) e *À Escuta* (2013) de Jean-Luc Nancy (1940-2021). Dessa forma, ao decorrer do artigo, propõe-se que, assim como na obra de Martins, o gesto de escrita poética se torna uma forma de atingir os limites das suas próprias percepções individuais.

Palavras-chave: Artes plásticas. Erotismo. Poesia de autoria feminina. Corpos. Desejo.

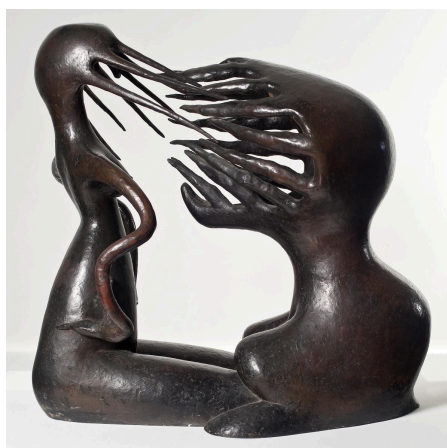
Abstract: This article analyzes the surrealist work *The Impossible* (1945) by Maria Martins (1894-1973), based on a theoretical and interpretative reflection of some poems from the books *Sabe seduzir a carne a palavra* (2023) by Patrizia Valduga (1953), *Meus poemas não mudarão o mundo* (2021) by Patrizia Cavalli (1947-2022) and the collection *De amor tenho vivido* (2018) by Hilda Hilst (1930-2004). The interpretation of the sculpture is based on the thematic similarity between the works, exploring, above all, the eroticism of bodies (Bataille, 1987). In order to analyze the sculpture, based on the poems, the article looks at definitions of the body and its respective limits, as well as the encounter, mismatch, listening, touch, female erotic sensuality, desire and repulsion. The contributions of Jean-Luc Nancy's (1940-2021) works *Dentro, Fora* (2013) and *À Escuta* (2013) are therefore relevant. Thus, throughout the article, it is proposed that, as in Martins' work, the gesture of poetic writing becomes a way of reaching the limits of one's own individual perceptions.

Keywords: Plastic arts. Eroticism. Poetry by women. Bodies. Desire.

O presente trabalho propõe uma reflexão e interpretação da obra *O Impossível* (1945) da artista plástica brasileira Maria Martins (1894-1973), a partir de uma leitura crítica de uma seleção de poemas dos livros *Sabe seduzir a carne a palavra* (2023) de Patrizia Valduga (1953), *Meus poemas não mudarão o mundo* (2021) de Patrizia Cavalli (1947-2022) e a coletânea *De amor tenho vivido* (2018) de Hilda Hilst (1930-2004). Nesse sentido, propomos um percurso entre as obras que seguem, como fio condutor, o caminho traçado por Martins, pois apresentam não apenas uma grande afinidade temática, quanto, indo além de analogias superficiais, denotam maneiras parecidas de trabalhar com a matéria artística — seja essa plástica ou linguística — e apresentam

visões da arte e das relações humanas próximas. Cavalli, Valduga, e Hilst lançaram mão não só do erotismo dos corpos enquanto temática em suas composições, mas, também, da sensualidade erótica feminina, do encontro e do desencontro, assim como sugerido na obra de Maria Martins. Para isso, serão cruciais as contribuições críticas sobre as escritoras, além de relacionar o desejo erótico presente na escultura com o erotismo inscrito nos poemas, recorrendo às definições de Georges Bataille (1897-1962) e de concepções sobre o corpo e seus respectivos limites de Jean-Luc Nancy (1940-2021). O trabalho pretende investigar o erotismo das formas, plásticas no caso de Martins, literárias para as poetisas citadas. O uso da matéria artística, o corpo dos poemas e da escultura, levam consigo os traços de um erotismo avassalador, que dilata as formas, plasma a matéria, rompe as barreiras da significação. Assim, como proposto na obra *O impossível*, o gesto de escrita poética se torna, então, para essas poetisas, uma forma de atingir os limites das suas próprias percepções individuais, explorando e experienciando a ruptura violenta de fusão com o outro.

O desejo pelo outro e a impossibilidade dessa fusão com a alteridade é o que caracteriza *O Impossível*, obra objeto de análise de Maria Martins, artista plástica brasileira reconhecida internacionalmente e, como escultora, segundo a acadêmica Larissa Mata (2008), pode ser pensada dentro do movimento surrealista.



O Impossível, 1945, MAM Rio

Na versão em bronze de *O Impossível*, exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Maria Martins dá destaque a uma figura historicamente silenciada, a feminina. A obra traz a mulher como o sujeito que deseja e expressa um desejo inquietante e avassalador, ganhando formas inacabadas e “monstruosas”. Na escultura, “o corpo feminino, que é ao mesmo tempo vegetal, ou talvez animal, aproxima-se do

outro sem conseguir encostar” (Ferreira, 2017, p. 234). É a partir dessa figura feminina desejante, na encruzilhada entre humano, animal e vegetal, que a obra exala sensualidade e erotismo e carece a contingência do envolvimento com o oposto. Martins “brinca” com as formas inacabadas que se encontram e se desencontram, fazendo com o que a sexualidade feminina seja expandida (Justino, 2011, p. 2229) e, além disso, a partir da flexibilidade da forma, a mensagem da nomeação da escultura se torna a possibilidade. Nessa pluralidade de forma e possíveis significações, os corpos, embora não alcancem um verdadeiro contato, parecem se confundir e, assim, suspender ilusória e momentaneamente os limites individuais que, embora não cheguem a ser extintos, são trapaceados. Em alguma circunstância, as formas, de bronze ou de gesso, tornam o toque impossível um possível que, contudo, permanece por vir. Esses corpos plásticos, que quase se tocam, parecem indicar um caminho de desejo e de definição do sujeito a partir do contato com o outro. Em *Dentro, fora* (2013), Nancy discorre sobre o corpo enquanto matéria que expõe uma singularidade frente ao outro: “Existir significa de fato distinguir-se do nada e de outras existências” (Nancy, 2013, p. 07). É com essa diferenciação instaurada na existência que se estabelecem os limites individuais dos seres, sua descontinuidade, pois um corpo termina no mesmo momento em que começa o outro. É nesse instante de estranheza que se inaugura um desejo insaciável para que essas barreiras sejam, de alguma forma, rompidas, assim como podemos observar na obra de Martins. Raul Antelo (2013) aponta que as formas contrastantes em *O Impossível* revelam o amor, seja carnal, seja sentimental, de uma nostalgia pela continuidade perdida. Os corpos almejam um ao outro incansavelmente, numa espécie de busca desesperada pelo impossível, por uma unidade que vai além das singularidades dos corpos.

Essa saudade pela continuidade e o desejo por ela desencadeado são centrais nas reflexões de Bataille em *O erotismo* (1987). O filósofo identifica um momento de ruptura, durante a reprodução sexuada, em que, idealmente, um ser primitivo transforma-se em dois. Sendo assim, se estabelece um abismo entre um ser e outro, ou seja, no surgimento dos seres sexuados ocorre o rompimento da continuidade entre eles, instaurando-se a descontinuidade (Bataille, 1987, p. 11). Indo além, sempre seguindo Bataille, podemos pensar que a consciência desse rompimento está ligada, necessariamente, à consciência da morte, pois é a partir dessa fratura que o ser humano faz a experiência do seu próprio abismo. Em outras palavras, durante a reprodução sexuada, o espermatozóide e o óvulo

se unem, formando um estado de continuidade a partir da morte. O espermatozóide e o óvulo deixam de ser. Morrem. O novo ser, originado através da reprodução é distinto a todos os outros, mas traz em si a passagem da continuidade através da morte. Ou seja, a morte é o instante essencial de continuidade entre dois, passam a ser distintos. “Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida” (Bataille, 1987, p. 12). Há uma constante busca para restabelecer essa continuidade, não há uma aceitação da individualidade que abarca a existência. Assim, com essa nostalgia do momento de continuidade há os desdobramentos do erotismo, colocando sempre em jogo o desejo de substituir o isolamento do ser. Essa busca do instante contínuo de contato com o outro, se envereda por múltiplos caminhos, não descartando, inclusive, a violência. Por meio dessa, de fato, há uma tentativa de acesso ao distinto, possessão ou penetração do corpo alheio. Em vista disso, para alcançar essa continuidade e ultrapassar essas fronteiras particulares estabelecidas, faz-se necessário o uso da violência. Não há a experimentação do erotismo sem violência (Nancy, 2013, p. 07), já que, de certa forma, as barreiras individuais precisam ser “rompidas” ou, pelo menos, tensionadas.

As duas figuras na obra de Martins, como colocado anteriormente, revelam essa insaciável busca pela fusão dos objetos distintos, a partir do quase contato e tensão entre corpos estrangeiros. Nesse contexto, a dimensão do corpo é fundamental, e sua centralidade como elemento desejante é salientada por Jacques Lacan, no *Seminário 20, Mais, Ainda*: “ele é [o corpo] a contingência por onde se inscreve o desejo. A contingência é a possibilidade de acontecer, é a eventualidade, é a condição para o desejo [...]” (Lacan 1972-73, p. 193). Se podemos afirmar que é no corpo que o desejo se inscreve, que se dá essa possibilidade, podemos pensar, com Nancy, que o desejo é característica fundamental de um corpo, algo que o define: “Corpo só é corpo desde o desejo que vai rumo a ele.” (Nancy, 2013, p. 49). Portanto, é o corpo que, além de se configurar como artifício para que o desejo seja inscrito, sustenta as manifestações eróticas de Martins, Cavalli, Valduga e Hilst. E é justamente a partir do erotismo, presente na escultura e nos poemas, que se encontra uma possibilidade que ultrapassa os limites do corpo.

A partir de quanto exposto, podemos afirmar que é o desejo pela fusão com o distinto, o encontro e a ausência que compõem a palavra poética de Patrizia Cavalli. Essa tensão, ao mesmo tempo que perpassa pela coletânea objeto de estudo de maneira temática, se inscreve na maneira em que Cavalli pensa a palavra poética e as formas da

tradição. Os seus poemas ressoam, de uma maneira quase que inconsciente, a tradição poética italiana da lírica trovadoresca em diante.

Seus livros de poesia [...] formam um verdadeiro cancionero amoroso com constantes incursões e infrações da tradição. [...]

Do ponto de vista formal, portanto, o tratamento do tema amoroso se dá a partir do uso de medidas métricas mais clássicas e tradicionais ao lado de um léxico cotidiano e familiar, unidos pelo colante de uma sintaxe bem peculiar. Em uma entrevista de 2013, Cavalli não só reafirma o intenso diálogo com certa tradição, como também depois de todas as experimentações do verso, confirma preferência pela métrica, pelo uso das rimas internas e das aliterações.

(Peterle, 2021, p. 118)

As formas tradicionais são submetidas a uma tensão muito forte que, por um lado, leva à dissolução da forma, por outro, frequentemente, tropeçamos, ao longo da leitura, em versos da tradição lírica italiana, mesmo que disfarçados ou diluídos. O que chama nossa atenção, a partir de uma primeira leitura da coletânea de Cavalli, são como as forças que percorrem a forma métrica se encontram imbricadas com um conteúdo perpassado pelo desejo e pelo anseio de encontro com o outro. Assim como na escultura, ela se interroga sobre o vazio que abarca a descontinuidade dos seres, clamando a vontade de unir com o corpo estranho. Essa vontade, esse anseio, se dá das maneiras mais diferentes, muitas vezes mediados pelos sentidos corpóreos, como visão, tato e, como no exemplo que segue, escuta:

Mas por favor com leveza
me conte todas as coisas
até sua tristeza.

(Cavalli, 2021, p. 26)

A rima “leveza/tristeza” revela as duas faces da mesma moeda, o desejo pelo outro e a tristeza da incompletude. O adjetivo “todas” remete a essa totalidade, à necessidade de penetrar o íntimo do outro por completo. A própria fragmentação dos versos, numa estrutura quase epigramática, mostra, contemporaneamente, essa impossibilidade, essa fragmentação a que todos somos submetidos. E, não por acaso, como já mencionado, esse anseio pela particularidade do outro passa, no poema, pelo viés da escuta “me conte”. O imperativo a contar revela a disposição de quem está a escutar, atento, pronto a ser penetrado pelas palavras do outro, compartilhando o espaço sonoro. E esse compartilhamento permite, ao mesmo tempo, o acesso ao outro, mas também a si mesmo, como explicitado em *À escuta* (2013), em que Nancy discorre que

‘escutar’, além de, também, querer dizer ‘compreender’ ou ‘entender’, é estar inclinado para um acesso a si, como uma caixa de reenvios. O desejo de conhecer o mais íntimo do outro, até mesmo suas tristezas e angústias, se dispondo da posição de escuta é a vontade de se enviar e reenviar as suas próprias manifestações. Estar à escuta, portanto, permite acessar as singularidades, sensações e sentidos de sua própria centralidade.

Num jogo oblíquo de espelhamentos, em que vozes díspares criam um emaranhado sonoro que potencializa as possíveis significações, propomos uma leitura em conjunto do poema de Cavalli analisado acima com o poema de Hilst *Gostaria de encontrar-te*, da coletânea *De amor tenho vivido* (2018). Nele o sujeito espera que o outro esteja em uma posição de escuta, escrevendo a ânsia de encontrar e falar com o outro, para que haja uma única e singular possibilidade de o outro amá-lo ao escutá-lo.

Gostaria de encontrar-te.

Falar das cousas
que já estão perdidas.

Tuas mãos trementes
se desmanchariam
na sonoridade
dos meus ditos.

Faria de teus olhos
luz,
de tua boca
um eco.

Nos teus ouvidos
eu falaria de amigos.

Quem sabe se amarias escutar-me.
(Hilst, 2018, p. 12)

A partir, novamente, do diálogo com a tradição poética, Hilst explora questões que ultrapassam o corpo físico. O sujeito que fala procura um ouvinte já distante. O som das palavras carrega o erotismo das formas: “Tuas mãos trementes / se desmanchariam / na sonoridade / dos meus ditos”. O som compartilhado, a escuta da sonoridade permitem a dissolução dos limites, apontada por meio da descrição das mãos que, de trementes, por meio do som, se desmancham, perdem sua fisicidade. Nesse mesmo processo, os olhos se tornam pura luz e a boca do outro caixa de ressonância, em que as palavras do sujeito reverberam e penetram no âmago do outro. Falar e ouvir são duas faces da mesma moeda, em que a compenetração entre os seres por meio do som permite uma efêmera

experiência da continuidade perdida. Não por acaso a poesia termina com “amar”: o elemento erótico que passa pela escuta é explicitado no último verso, que nos dá a chave de leitura do poema inteiro. A fragmentariedade das estrofes, por sua vez, sugere o silêncio em que as palavras ressoam, proporcionando um jogo de cheios e vazios, de som e silêncio, de pretos e brancos que se distribuem na página. Mais uma vez, como no poema de Cavalli, a precisão epigramática do último verso se inscreve no ouvido do leitor, criando um fechamento que continua ressoando no resto da página branca.

Ao pensarmos no poema acima de Hilst, compreendemos a contemplação do corpo enquanto a mesma caixa de ressonância da poesia de Cavalli, entendendo que o eco que traz a sua própria voz novamente soa como uma espécie de reenvio. Esse mesmo procedimento pode ser observado em outro poema de Cavalli, presente na mesma coletânea:

Se de mim não falo
e não me escuto
acontece então
que me confundo.
(Cavalli, 2021, p. 32)

Essa poesia de Cavalli coloca, em primeiro lugar, o espaço do eu e da individualidade diante de um cotidiano magmático em que o eu lírico parece se perder. Por outro lado, “a predileção pelo ‘eu’, pela sua exposição, coloca em primeiro plano o que se poderia chamar de física das paixões, de pathos” (Peterle, 2021, p. 119). O sujeito dessa poesia e de toda a coletânea é instável, frágil, perdido nas pequenas grandes epopeias cotidianas, à procura de si mesmo. Em “Se de mim não falo / e não me escuto” está explícita a atividade de falar para se escutar. Ao retomarmos Nancy (2013), podemos refletir sobre como “se ‘escutar’ é compreender o sentido [...] é estar inclinado para um sentido possível e, por conseguinte, não imediatamente acessível” (Nancy, 2013, p. 163). Não acidentalmente essa busca pelos sentidos possíveis através da escuta perpassa pela procura cotidiana da compreensão do eu na poesia e em toda coletânea de Cavalli. A posição de escuta de si mesmo, mesmo que implícita, evoca, também, uma brecha para pensarmos no papel do outro: “quando estamos à escuta estamos à espreita [aux aguets] de um sujeito, este (ele) que se identifica ao ressoar de si a si, em si e para si, logo, fora de si [...]” (Nancy, 2013, p. 165). Ainda que não seja de uma maneira nítida, o sujeito do poema sugere a presença de um outro. Estar à escuta no poema é uma forma

não só de fazer com o que o som reverbere em si e para si, mas também para atravessar as próprias percepções individuais, em direção a um tu, por mais hipotético que possa ser.

Indo além de quanto exposto até aqui, podemos pensar que, no poema, a escuta se torna uma possibilidade de acesso ao outro, como na escultura que desencadeou essas reflexões, *O Impossível*. Além disso, a dimensão do compartilhamento sonoro possibilitado pela escuta, apresenta algumas particularidades, como, por exemplo, a impossibilidade de uma sua interrupção voluntária. A presença sonora chega, ela é convocada por um sujeito e, no entanto, o corpo humano não é capacitado para interromper sua chegada (Nancy, 2013, p. 168). No poema de Cavalli, os sujeitos envolvidos não possuem “armas” para suspender a chegada sonora, do mesmo modo em que as formas inquietantes de Martins não impedem a tentação de ultrapassar as barreiras físicas um do outro no espaço: “[...] Sua presença [do sonoro] jamais é um simples estar-lá ou um estado das coisas, ela é sempre, e de uma só vez, avanço, penetração, insistência, obsessão ou possessão [...]” (Nancy, 2013, p. 168). Esse avanço, penetração e insistência que a escuta proporciona são uma contingência para um encontro com o outro, ainda que não seja propriamente (ou somente) físico.

Levando às extremas consequências quanto até agora exposto, surgem alguns questionamentos: seria, então, realizável que as garras desses seres animalizados, nas formas de Martins, se encontrassem no espaço, rompendo toda descontinuidade para penetrar no mais íntimo do outro? Ou então, seria possível recuperar todas as coisas perdidas para uma eventualidade de encontro e escuta? As artes, de uma maneira geral, quer plásticas, como as de Martins, quer literárias, no caso das poetisas citadas, abrem espaço para uma certa possibilidade da concretização do que é impossível. No discurso proferido por Cocteau, após assumir lugar na Academia Francesa, ele enuncia que: “Sei que a poesia é essencial, mas não sei para quê” ¹ (Cocteau, 1955, p. 12). E talvez, em alguma circunstância, essa essencialidade das artes se deve graças à percepção de que com elas a realização de experiências parecem vir a ser, por mais efêmeras e impossíveis que elas continuem sendo. Nesse caso, com as formas de Martins e com os poemas das escritoras mencionadas pode se dar uma eventualidade para a realização da experiência erótica de penetração e fusão com o outro.

¹ « Je sais que la poésie est indispensable, mais je ne sais pas à quoi. ». Tradução nossa.

Em Patrizia Cavalli essa experiência é construída a partir de um emaranhado poético em que a escrita é elaborada “colocando no centro de sua poética os sentidos, as sensações do eu em meio às inúmeras e fugazes situações do dia a dia e de seus objetos” (Peterle, 2015, p. 57). O encontro com o diferente e a sensibilidade de sentir com o corpo esse encontro, si mesmo, o outro e o mundo são, de fato, temáticas centrais na poética de Cavalli. O eu lírico, por mais fragilizado e fragmentado que seja, experimenta formas de contato com o mundo, por meio do corpo, das sensações, dos sons (como já colocado), dos cheiros, dos toques, dos acasos que nos levam ao encontro com a alteridade. Nem sempre isso se dá de forma prazerosa ou delicada, pelo contrário, há momentos em que esses encontros provocam um profundo desconforto e se configuram mais como embates. O seguinte poema, exprime, com uma “escrita irônica, corrosiva”² (Lorenzini, 2005, p. 163), essa suscetibilidade às sensações que são experienciadas no mundo:

E quem poderá dizer
que não tenho coragem, que não ando
com os outros e que não me apaixono?
Fiquei numa fila por quase
meia hora hoje no correio
percorri toda a fila passo
a passo, farejei
odores atroz de machos
de velhos e também de mulheres, senti
mãos tocarem minha bunda empurrarem
meu quadril. Reconheci
a náusea e a deixei lá
onde estava, meu corpo
se encheu de suor, beirei
uma pneumonia. Não se trata de amor
por mim, mas de horror pelos outros
onde eu me reconheço.
(Cavalli, 2021, p. 58)

O poema acima de Cavalli começa com a conjunção aditiva “E”, estabelecendo uma relação de adição no discurso proferido, explicitando a ideia de que há conteúdo antes do que é apresentado ao leitor ou, bem como, expressando uma resposta a um interlocutor. Mas, também, a ideia da presença de um interlocutor é, da mesma maneira, revelada pelas perguntas pronunciadas, mesmo que retóricas (E quem poderá dizer / que não tenho coragem / que não ando com os outros e que não me apaixono?) Permanecer em uma fila de correio por horas é uma situação banal cotidiana, mas, embora isso seja completamente comum, o eu poético torna a situação especial pela

² “Scrittura ironica, corrosiva”. Tradução nossa.

forma lexical que é contada (“Farejei / atrozes / náusea / beirei uma pneumonia”). Os verbos escolhidos, que pouco se adaptam ao cotidiano cinza da cidade, parecem sugerir, por uma lado, uma certa animalidade dos indivíduos envolvidos, por outro, manifestam uma certa violência e um certo perigo. Essas contingências cotidianas que propiciam o contato dos corpos são particulares da reflexão de Nancy em seu capítulo, *Os 58 indícios sobre o corpo* (2013), quando afirma que “os corpos se cruzam, se roçam, se apertam. Tomam o ônibus, atravessam a rua, vão ao supermercado, entram nos carros, esperam sua vez na fila [...]” (Nancy, 2013, p. 89). Sentem: “sinto o mundo e me sinto sentido de todas as partes, por todos os os elementos do mundo” (Nancy, 2013, p. 31). O eu lírico, nesse poema de Cavalli, ainda que não chame por esse toque, não deixa de se sentir tocado, não deixa de sentir coragem, de andar com os outros e de se apaixonar. Isso tudo a partir de uma situação de evidente desconcerto, de profundo desconforto diante desse contato. Embora não haja uma medida clara entre o momento em que a realização do desejo passa a ser incômodo, os atravessamentos que partem de si para o outro e para o mundo podem ser, também, incômodos. Sentir-se tocado e tocar o mundo é incômodo. Assim como as formas de Martins são inquietantes e “monstruosas”, porque o ameaçar para se fundir com o corpo estrangeiro é, novamente, incômodo. Nesse contexto, o desejo pelo distinto transborda na repulsa e na vontade de expelir esse outro que nos penetra e constrói. Se a individualidade se constroi a partir do contato, nos últimos versos do poema acima, “Não se trata de amor / por mim, mas de horror pelos outros / onde eu me reconheço.”, é explícita a tomada de consciência de sua singularidade, não pelo amor por si, mas sim pelo reconhecimento de si a partir do horror pelos outros, ou seja, a partir dos elementos que causam repulsa e desconforto. A singularidade, portanto, se constrói a partir do contato, mesmo quando indesejado. A psicanalista Ana Suy (2023) escreve:

E de tanto te amar, e de tanto te engolir, e de tanto querer fazer nós dois virarmos um, e de tanto te desejar tatuado na minha pele, e de tanto querer sentir o gosto da comida com a sua língua, e de tanto querer enxergar o mundo através do mel dos seus olhos, e de tanto querer, quero te vomitar.
(Suy, 2023, p. 39)

A individualidade se constitui como elemento relacional, a partir do binômio desejo/repulsa. Mas essa pendularidade, esse ir e vir de desejo e horror, é parte constitutiva e central da experiência erótica, que nasce a partir do anseio do outro que

pode se manifestar, inclusive, de forma violenta. Como já apresentado, o erotismo está intimamente ligado à experiência da violência, pois a infração da barreira dos corpos e o desejo de compenetração representam, potencialmente, um momento de quebra e fratura que são, ao mesmo tempo, desejáveis e temíveis, atrativas e repulsivas. É a experimentação da violência e essa infração com a barreira dos corpos que desagrada o sujeito. A materialidade do corpo é impenetrável, se a penetrar as barreiras individuais são desarticuladas (Nancy, 2013, p. 87). Em *O Impossível*, o toque dos corpos estrangeiros permanece por vir, como se tivessem consciência que “essa proximidade ameaça a ambos com a possibilidade de explodirem juntos numa nova chama do desejo do espírito” (Nancy, 2013, p. 45). A perda dessas fronteiras individuais para se perder numa explosão indistinta que provoca repulsa em Martins e vontade de vomitar o outro em Suy, é, pelo contrário, almejada e procurada abertamente nos versos de Patrizia Valduga que ordenam essa chama de desejo do espírito:

Vem, entra e colhe-me, testa-me prova-me...
comprime-me dissolve-me atormenta-me...
inflama-me programa-me renova-me.
Acelera-me...abrande... desorienta-me.

Coze-me ferve-me morde-me... encova-me.
E funde-me e confunde-me... espaventa-me...
condena-me, perde-me e acha-me, absolve-me
Descobre-me...arde-me queima-me esquentame-me.

Ata-me e solta-me, encolhe-me e aumenta-me.
Doma-me, derrota-me então violenta-me...
desune-me devora-me... comprova-me.

Amarra-me afoga-me e enfim ausenta-me.
Adorenta-me e ainda entra... reprova-me.
Coroa-me. Eterniza-me. Argenta-me.
(Valduga, 2023, p. 13)

Valduga realiza, por meio dos verbos imperativos, um comando de ordem (Santi, Ghisi, 2022), recorrendo à ênclise, depois do verbo, colocação do pronome oblíquo átono, como no caso, o pronome pessoal “me”. Valduga clama pela dominação, fusão, confusão, violação, devoração e até mesmo pela mortalidade do ser. Valduga clama, através do erotismo dos corpos, da carne e das palavras, por uma realização da (im)possibilidade. Reconhecida pela dicotomia entre os hendecassílabos clássicos italianos, estruturas fechadas e formais, e a temática erótica, quase que sempre explícitas, (Peterle, Santi, 2017, p. 3) ela compõe, então, um duelo entre forma e

conteúdo: os “tercetos e quartetos da poesia de Patrizia Valduga [...] exibem um apelo corporal que é tanto mais intenso, corrosivo e desarticulado quanto mais formas fechadas e vinculantes estiverem subjacentes” ³ (Lorenzini, 2005, p. 182). Esse apelo corporal se traduz em temáticas como desejo, sensualidade, amor, morte e o erotismo dos corpos por meio da experimentação, inclusive, da dominação e da violência. Maria Martins, da mesma forma, faz sua arte através da sexualidade invasiva. No documentário *Maria - Não se esqueça que eu venho dos trópicos* (2016), no depoimento do fotógrafo Miguel Rio Branco, é ressaltado que: “Ela [Maria] era mais dura, porque era dos trópicos. Era uma sexualidade que mordida, invasiva, que comia pedaços das pessoas”. (Lopes, 2021 apud Branco, 2017). Não há forma de invadir e penetrar o outro sem um ar de agressão e ameaça. É, por sua vez, o que está explícito nas formas inquietantes de Martins e no seguinte poema de Valduga:

Ah sim, afaga-me, doce, com tua mão,
mas ameaça a fúria e a violência;
lentamente... não dentro, ainda não...
leva-me pouco a pouco à inconsciência.
(Valduga, 2023, p. 25)

As rimas entre “mão/não” e “violência/inconsciência” anunciam a experimentação da língua poética de Valduga: “marcada por uma sonoridade combinada às formas rígidas dos versos [...]” (Santi e Ghisi, 2022). O duelo entre a tradição e a sonoridade das palavras, como se fossem um jogo, revelam, portanto, o prazer pelas palavras e pelo outro. Por meio de um pedido, a poeta contradiz o adjunto adverbial “doce” com a ameaça de fúria e violência, explicitando a realização da experiência erótica. O verso “leva-me pouco a pouco à inconsciência”, por sua vez, denota, em termos bataillianos, a passagem da descontinuidade à continuidade.

Valduga parece dialogar diretamente com quanto exposto por Bataille “fazendo perceber na violência perpetuada no ato sexual, no desnudamento físico, mas também da vulnerabilidade do ser, a tensão que ecoa desde o nascimento, ou seja, desde a descontinuidade do ser” (Santi; Ghisi, 2022, p. 12-13). Por outro lado, essa relação, indo além do conteúdo dos poemas, perpassa pela forma, pois

³ “terzine e quartine della poesia di Patrizia Valduga [...] esibiscono un richiamo corporeo tanto più intenso, corrosivo e disgregato, quanto più, a sottenderlo, stanno moduli chiusi vincolanti”. Tradução nossa.

se, por um lado, a forma fixa parece ligada a uma ideia de fim, a submissão a ela profanando com a língua valduguiana é um modo de imbuí-la de vida, de renová-la, de criar o embate. Valduga vê na vulnerabilidade da forma fixa uma possibilidade de desnudá-la, de criar um erotismo na forma pela urdidura verbal. Ou seja, Valduga rompe, perverte a forma pela língua. Esse gesto é evidenciado pelos temas, criando um diálogo entre forma e conteúdo. (Santi; Ghisi, 2022, p. 13)

A poética de Valduga, portanto, escancara a relação erótica que percorre sua palavra poética, num diálogo constante entre escrita, temática e forma. O erotismo é inalienável da escrita de Valduga, pois permeia todas as camadas de sua criação. Um mergulho em sua poesia é, necessariamente, um mergulho no substrato erótico de toda criação literária, por mais que possa estar escondido ou dissimulado. Por outro lado, já nos alertou outra grande escritora, Elsa Morante, sobre como o erotismo é o elemento essencial e vital da essência humana, inalienável da arte: “pretender afastar o erotismo da arte, é igualmente insano, assim como pretender afastá-lo da vida” (Morante, 2014, p. 12). A função da arte, ao seu ver, representa uma ferramenta liberatória. E talvez, em alguma circunstância, seja nesse caráter liberatório da arte que essas mulheres inserem suas razões para a realização da arte erótica, seja plástica ou poética. Hilst foi perguntada o porquê seus poemas nascem:

Meus poemas nascem porque precisam nascer. Nascem do inconformismo. Do desejo de ultrapassar o Nada. As emoções sentimentais raramente inspiram a minha poesia, que quase sempre surge de um problema maior – o problema da morte, morte não no sentido metafísico de tudo quanto possa advir depois de acontecida. O que faz nascer a minha poesia é a não aceitação de que um dia a vida se diluirá e, com ela, o amor, as emoções do sonho e toda essa força em potencial que vive dentro de nós. (Diniz, 2013 apud Hilst, 1952, p. 21)

Valduga, quando perguntada sobre a mesma questão, responde que seu gesto poético nasce “para arrancar um pouco de prazer das palavras quando não consigo arrancá-lo de outro lugar” (Valduga, 2023, p. 60). A poesia explora os aspectos mais profundos da condição humana, não revela apenas a finitude da vida, mas também uma sensação de liberdade e transcendência. Valduga diz, em seu posfácio, que “a poesia é como o amor, é a saudade do indivisível: ambos se predeterminam um pouco de perda de consciência [...]” em termos bataillianos, é a nostalgia da continuidade perdida. Para ele, através do erotismo, o poeta é o agente de transgressão. Talvez a poesia não mude o mundo, assim como o nome da coletânea de Cavalli sugere. Mas cito Bataille,

A poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade: a poesia é *l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil*. (Bataille, 1987, p. 18)

Ela nos faz ultrapassar o nada. Ela nos faz conhecer esse vazio que existe dentro de nós.

Referências

ANTELO, O impossível de Maria Martins. In: VILLELA, M. *et al.* **Maria Martins: Metamorfoses**. São Paulo: MAM, 2013, p. 35-56.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CAVALLI, Patrizia. **Meus poemas não mudarão o mundo**. Tradução de Cláudia Tavares Alves. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2021.

COCTEAU, Jean. **Discours de réception à l'Académie française**. Paris: Académie française, 1955. Disponível em: https://www.academie-francaise.fr/sites/academie-francaise.fr/files/cocteau_1955.pdf. Acesso em: 26 maio. 2025.

DINIZ, Cristiano. **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Editora Globo, 2013.

FERREIRA, Gabriela Semensato. Maria Martins – formas femininas em diálogo. **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais – Art&Sensorium**, Curitiba, v. 04, n. 02, p. 226-241, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/sensorium/article/view/1937>. Acesso em: 29 maio. 2025.

HILST, Hilda. **De amor tenho vivido**: 50 poemas. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

JUSTINO, Maria José. Maria Martins: uma poética do desejo. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 20., 2011, Rio de Janeiro. **Anais [...]** Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em: https://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/maria_jose_justino.pdf. Acesso em: 24 maio. 2025.

LACAN, J. **O Seminário**. Livro 20: Mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LOPES, Fernanda. Não se esqueçam que vocês vieram dos trópicos. In: RJEILLE, Isabella (org.). **Maria Martins: desejo imaginante**. São Paulo: MASP, 2021. p. 41-49

LORENZINI, Niva. **La poesia italiana del Novecento**. Bologna: Il Mulino, 2005.

MARTINS, Maria. **O Impossível**. 1945. Escultura em bronze, 80 x 79,5 x 43,5 cm. Coleção MAM Rio, doação do artista. Disponível em: Google Arts & Culture. Acesso em: 28 maio 2025.

MATA, Larissa Costa da. Maria Martins: sobre o toque e o impossível. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. **Anais** [...] São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em:
https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/034/LARISSA_MATA.pdf. Acesso em: 10 jun. 2024.

MORANTE, Elsa. Sobre o erotismo na literatura. Tradução de Davi Pessoa. In: PESSOA, Davi (org.). **Cadernos de Leitura: Erotismo na literatura**. Rio de Janeiro: Chão da Feira, 2015. Disponível em:
<https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad24.pdf>. Acesso em: 26 maio. 2025.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

NANCY, Jean-Luc. **Corpo, Fora**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

PETERLE, Patricia. Na trama da urdidura poética de Patrizia Cavalli. **Estudios Románicos**, [S. l.], v. 24, p. 57–65, 2015. Disponível em:
<https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/245241>. Acesso em: 26 maio. 2025.

SANTI, Elena; GHISI, Agnes. A sedução da língua de Patrizia Valduga: desafios da tradução. **DARANDINA REVISTELETRÔNICA**, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, 2022. DOI: 10.34019/1983-8379.2022.v15.43002. Disponível em:
<https://periodicos.ufjf.br/index.php/darandina/article/view/43002/26687>. Acesso em: 26 maio. 2025.

SUY, Ana. **Não pise no meu vazio: ou o livro do vazio**. São Paulo: Planeta, 2023.

VALDUGA, Patrizia. **Sabe seduzir a carne a palavra**. Tradução de Elena Santi e Agnes Ghisi. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2023.

Data de submissão: 30/05/2025
Data de Aceite: 13/08/2025