

o quiasma e a
experiência da
infinitude

*É sempre um pouco mais longe que o lugar onde olho, onde o outro olha,
que se encontra o vidente que sou – Pousado no visível, como um pássaro,
preso ao visível, não no visível. E, contudo, em quiasma com ele –*

MERLEAU-PONTY

*O amante se acerca à coisa amada, como o sentido à sensível,
e com ela se une, formando uma coisa só.*

LEONARDO DA VINCI

Novalis, repetidas vezes, em seus fragmentos, enuncia um pensamento que será de grande importância para se entender como o contato com a coisa, em Rilke e Clarice, assume proporções reveladoras no que diz respeito à maneira como os dois escritores problematizam a relação do sujeito com o mundo. Tal pensamento, que o poeta alemão teoriza em sua obra, de forma filosófica, antecipa não só as preocupações de Rilke e de Clarice sobre a questão do sujeito e o espaço à sua volta como guarda semelhanças com algumas reflexões ligadas à fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. No fragmento 20 de suas “Observações entremescladas”, Novalis assim expõe: “A sede da alma é ali onde o mundo interior e o mundo exterior se tocam. Onde eles se interpenetram — está ela em cada ponto da interpretação”¹.

É interessante notar que Novalis não nega o elemento racional desse contato do mundo interior com o mundo exterior, já que é exatamente a consciência da percepção que garantiria a união com o mundo: “O mais arbitrário dos preconceitos é que ao ser humano seja negada a faculdade de ser *fora de si*, de estar em consciência além dos sentidos. O ser humano é capaz de ser em cada instante um ser supra-sensível.

¹ NOVALIS. *Pólen – fragmentos, diálogos, monólogo*, p. 45.

Sem isso não seria cidadão do mundo — seria um animal”². Embora pareça que a fala de Novalis discorde da de Rilke e de Clarice quanto à questão do racional como entendimento do mundo, veremos que a consciência não é totalmente negada por ambos os escritores, já que ela aponta para o entrecruzamento do sujeito com o objeto de sua percepção, para a impossibilidade de discernir os limites de um e de outro. Quando Merleau-Ponty nos diz que “o interior e o exterior são inseparáveis”, que “o mundo está inteiro dentro de mim e eu estou inteiro fora de mim”³, sua fala imediatamente nos lembra a de Novalis, com o detalhe de que o filósofo francês se detém na maneira como se dá esse contato entre o interno e o externo, como o corpo se realiza entre as coisas, pois, para ele:

Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na contextura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas já que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofo do corpo.⁴

É possível perceber essa consciência de que as coisas são um anexo e um prolongamento do corpo na obra tanto de Rilke quanto na de Clarice, já que, em ambas, as coisas não são percebidas como inertes, mas estendidas até nós como uma espécie de ponto de reunião, ou seja, algo que exige nossa presença, nosso olhar. Não se trata de personificá-las, de inseri-las em um contexto humano, mas de uma

² NOVALIS. *Pólen – fragmentos, diálogos, monólogo*, p. 49.

³ MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, p. 546.

⁴ MERLEAU-PONTY. *Textos escolhidos*, p. 89.

mútua identificação, no sentido de vê-las como seres a partir dos quais nossa existência se faz necessária. Para Merleau-Ponty, isso se deve à forma como nos posicionamos frente ao mundo, como “as coisas são o prolongamento do meu corpo e o meu corpo é o prolongamento do mundo”⁵. É por meio desse duplo movimento que surge essa superfície de contato que o filósofo francês chama de quiasma, “carne do mundo”, cujo conceito aponta para o instante no qual a percepção do sujeito se entrelaça com o objeto de sua atenção. Essa diluição de fronteiras entre o corpo e o mundo faz com que a percepção não se centralize apenas no sujeito, mas se centralize nas coisas. Os textos de Rilke e de Clarice tornam presente, dessa forma, o espaço onde se reúnem tanto a percepção do sujeito quanto a percepção que as coisas têm desse sujeito. Paul de Man, ao dedicar um estudo à obra de Rilke, conseguiu precisar como essa interseção entre o sujeito e o objeto, o quiasma, é possível de ser rastreada, em seus aspectos retóricos,⁶ ao longo de seus poemas:

A figura determinante da poesia de Rilke é a do quiasma, o cruzamento que inverte os atributos de palavras e coisas. Os poemas são compostos de entidades, objetos e sujeitos, que se comportam como palavras, que

⁵ MERLEAU-PONTY. *O visível e o invisível*, p. 230. Edward Snow, no prefácio que serve à sua tradução dos *Novos Poemas*, revela-nos: “A interanimação do objeto e da consciência é, finalmente, o grande tema dos *Novos Poemas*, apesar de sua aparente devoção aos estados de retirada, separação e isolamento. Na sua forma mais radical, buscam abrir as dimensões daquilo que um fenomenólogo como Merleau-Ponty chamaria de ‘mundo vivido’, onde sujeito e objeto são aspectos inseparáveis de uma unidade engendrada imaginativamente”. SNOW. *New poems*, p. 5.

⁶ Semelhante ao que Paul de Man faz em relação à obra de Rilke, Nádía Gotlib analisa a presença do quiasma como parte da construção dos textos de Clarice Lispector. Ver: GOTLIB, Nádía. Battella. Uma aprendizagem dos sentidos. In: Três vezes Clarice. Rio de Janeiro: CIEC/ Escola de Comunicação da UFRJ, 1989, v. 7, pp. 12–24.

“brincam” de linguagem de acordo com as regras da retórica, assim como uma pessoa brinca de bola de acordo com as regras do jogo.⁷

A análise que Paul de Man faz da obra de Rilke ajuda-nos a refletir sobre o quiasma não como um simples elemento estruturador de seus poemas, mas também como aquilo que permite abordar a predileção do poeta pelas coisas, no momento em que escreve sobre elas, a partir de uma exterioridade ficcionalizada. Antes de ser uma simples inversão de atributos, o quiasma ajuda-nos a perceber como se dá o entrelaçamento do sujeito com o mundo, como um se torna prolongamento do outro, como se dá “a ramificação de meu corpo e a ramificação do mundo e a correspondência do seu dentro e do meu fora, do meu dentro e do seu fora”⁸. Dessa forma, o quiasma adquire dois sentidos na obra de Rilke, que, como veremos, estão também presentes em Clarice Lispector: um que aponta para a própria construção de sua escrita e outro que possibilita ver como ocorre o desaparecimento da voz particular do sujeito, já que o quiasma “ao cruzar os atributos de interior e exterior, leva à aniquilação do sujeito consciente”⁹. Esse cruzamento do interior e do exterior é constantemente explorado pelo poeta ao longo de sua obra, como pode ser percebido neste poema, datado de 1914:

Acena com sentimento de quase todas as coisas,
de cada rumo para cá sopra: Lembra!

⁷ MAN. *Alegorias de leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*, p. 56.

⁸ MERLEAU-PONTY. *O visível e o invisível*, p. 132.

⁹ MAN. *Alegorias de leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*, p. 54.

Um dia, em que estranhos nos cruzamos,
decide-se no futuro pela prenda.

A quem pertence nosso fardo? Quem nos
aparta dos velhos anos passados?
O que vivenciamos desde o início,
apenas que um se reconhece no outro?

Apenas que em nós aquece a indiferença?
Oh lar, oh pradaria, oh luz do entardecer,
de uma vez quase ao rosto lanças
e estás junto a nós, abraçando e abraçada.

Por todos os seres estende-se o espaço *uno*:
Mundo interior. Os pássaros silenciosos passam
voando por nós. Oh, eu que crescer quero,
olho para fora, e *dentro* de mim a árvore cresce.

Me preocupo, e dentro de mim está o lar.
Me protejo, e dentro de mim está a proteção.
Amado que me tornei: junto a mim jaz
da bela criação a imagem e em prantos se esvai.

Nesse poema, o sujeito busca abrigo naquilo que reconhece, pois é a partir desse olhar que ele compartilha sua memória junto às coisas. Em uma carta ao tradutor polonês Hulewicz, Rilke fala da sua decepção com as coisas vindas da América, que substituíam as coisas de seus antepassados: “para os nossos avós uma ‘casa’, uma ‘fonte’, uma torre conhecida, até a sua própria roupa, os seus casacos, ainda eram: infinitamente mais, infinitamente mais familiares, quase todas as coisas eram um receptáculo no qual já de si encontravam

algo humano e para o qual guardavam algo humano”¹⁰. E, em outra carta, endereçada a Lou Andreas Salomé, no dia 13 de janeiro de 1923, em um tom mais particular acerca da possibilidade de abandonar o castelo de Muzot, sua moradia nos últimos anos de vida, assim Rilke afirmava: “mas era mais prudente não abandonar o existente, o experimentado e permanecer-lhe fiel e reconhecido”¹¹. Fala que retoma, em parte, o sentido do poema acima, e nos leva a perceber que muitas preocupações abordadas por Rilke, em seus poemas, também perpassam suas cartas assim como seus textos teóricos.

Nas séries de cartas endereçadas a Lou Andreas Salomé, entre os anos de 1903 e 1926, por vários momentos percebem-se temas caros ao poeta. Nesse sentido, as observações que Rilke faz, nessas cartas, sobre a obra do escultor Rodin, são de extrema importância, pois apontam para um ideal de arte e de artista que o poeta almejava. Assim, quando diz, a respeito de Rodin, “no fundo de si mesmo, tinha a obscuridade, o refúgio e a calma de uma casa, e era ele próprio o céu que lhe fica por cima, a floresta que a envolve, e a extensão era o rio que para sempre correria à frente da sua porta”¹², a fala não aponta somente para o escultor, mas para si mesmo, para aquilo que o poeta estava a desenvolver como sua poética, na qual o conceito de *Weltinnenraum* se deixa revelar. A interpretação que Rilke faz de Rodin como artista é a de alguém que não está em oposição à natureza, mas que se deixa por ela assimilar, de tal forma que as coisas, ao serem integradas ou, nas palavras do poeta, “enxertadas”

¹⁰ RILKE. *As elegias de Duíno*, p. 16.

¹¹ RILKE. *Querida Lou*, p. 69.

¹² RILKE. *Querida Lou*, p. 13.

no espaço pelo escultor, ganhariam “um mundo mais protegido, mais calmo e mais eterno; sem o saber, [pois Rodin] aplicava à sua obra todas as leis da adaptação, de modo que ela se desenvolveu organicamente e se tornou viável”¹³.

Ao seguirmos os sentidos que Rilke dá à obra de Rodin, perceberemos que a imagem ligada ao *Weltinnenraum*, os pássaros que voam em silêncio através de nós, também não é casual. Ela refere-se ao conceito de “Aberto”, com o qual os animais estariam em maior consonância, pelo simples fato de, não condicionados pela consciência, nunca estarem afastado do mundo desde o nascimento, como podemos ler na “Oitava elegia de Duíno”, permanecerem no seio que os portou. Para Rilke, em uma carta do mesmo ano do poema acima, o que o fascina é a maneira como os pássaros “cantam no seio do mundo, como se cantassem dentro deles”¹⁴, de tal forma que “podem, num ápice, transformar para nós o mundo inteiro em espaço interior, porque sentimos que eles não distinguem o seu coração do coração do mundo”¹⁵. Esse não distinguir o espaço interior do exterior, Rilke desenvolve, em seus poemas, a partir do olhar, daquilo que o poeta nomeia como *Einsehen*, o ato de “compreender com os olhos”. Em carta de 16 de fevereiro de 1914, endereçada a Magda von Hattingberg, ele assim se pronuncia:

Podes calcular comigo a maravilha que é “compreender” assim um cão, de raspão (não me refiro ao ato de “trazer à luz”, simples ginástica humana, depois da qual damos por nós já do outro do cão, fora dele, tendo-o

¹³ RILKE. *Rodin*, p. 15.

¹⁴ RILKE, *Querida Lou*. p. 43.

¹⁵ RILKE, *Querida Lou*. p. 43.

utilizado como uma simples janela para ver o que há de humano, para além dele – não, não é nada disso) – mas penetrar no centro do cão, nesse centro que o torna real, nesse lugar dele onde Deus se poderia sentar, o cão completo, acabado, para surpreender as suas primeiras perplexidades, as suas primeiras descobertas, assegurarmo-nos de que era o fruto de uma criação que resultara em cheio, que não lhe faltava nada, que não seria possível fazer. Pode-se ficar um instante no centro do cão, desde que se esteja atento e preparado para saltar fora, logo que tente fechar-nos dentro de seu mundo; senão for assim, tornar-nos-emos como dentro do cão, perdidos para tudo o resto.¹⁶

Esse “compreender” que Rilke expõe em sua carta assume um conceito bem próximo ao da epifania nos textos de Clarice Lispector, se entendermos que a epifania não pode ser infinita, já que, se assim fosse, não seria epifania, pois o que a define é justamente o limite temporal no qual o que foi “revelado” ao sujeito se contrasta com a realidade readquirida ao seu redor. Daí que o cruzamento da interioridade do sujeito com os elementos do mundo à sua volta, como o exemplo que Rilke nos dá acima, não possa se realizar de forma perpétua, pois para que essa experiência seja aproveitada, é necessário que o estado de consciência do sujeito interfira na sua percepção. Quando Rilke “compreende com os olhos” o animal à sua frente, quando consegue “ficar um instante no centro do cão”, é o momento em que sua interioridade cruza com o exterior, e o mundo torna-se um espaço de transfiguração, onde, nas palavras de Merleau-Ponty, “a transcendência é a identidade na diferença”¹⁷, o que retoma o conceito de quiasma, assim exposto pelo filósofo francês:

¹⁶ RILKE. *Apaixonadamente*, p. 65-66.

¹⁷ MERLEAU-PONTY. *O visível e o invisível*, p. 207.

O quiasma não é somente troca eu-mundo (as mensagens que recebe, é a mim que chegam, as mensagens que recebo é a ele que chegam), é também troca de mim e do mundo, do corpo fenomenal e do corpo “objetivo”, do que percebe e do percebido: o que começa como coisa termina como consciência da coisa, o que começa como “estado de consciência” termina como coisa.¹⁸

Ora, se o quiasma se estabelece como troca, só a partir do contraponto com aquilo que não é o sujeito, pode-se buscar a não identidade, esse instante de revelação, no qual o “eu” se vê fora, no qual sua consciência se faz na identidade das coisas ao redor, e estas surgem a partir da identidade do sujeito que as observa, que as toca. Nesse sentido, a tentação pelo desconhecido e a lembrança de tudo que aflige apagam-se, quando o *Weltinnenraum* realiza-se pelo quiasma, ou seja, quando entrecruzamos o mundo interior com o mundo exterior por meio do desdobramento de nós mesmos e das coisas em seu fora e dentro.

Em Clarice, se o quiasma não ocorre de maneira tão evidente como ocorre na obra de Rilke,¹⁹ uma visão mais atenta pode nos revelar como sua presença está intrinsecamente ligada à sua poética. Os textos de Clarice, nos quais o quiasma se deixa perceber, são aqueles que problematizam a relação sujeito/mundo. Nesse caso, os objetos, as coisas surgem como uma forma de questionar a própria identidade, na medida em que o sujeito tem sua consciência confrontada com

¹⁸ MERLEAU-PONTY. *O visível e o invisível*, p. 200.

¹⁹ Paul de Man, em sua análise sobre o quiasma em *Novos Poemas*, afirma: “Cada um desses poemas se isola em sua própria auto-suficiência como descrição de um objeto ou cena particular, e cada poema afirma em seus próprios termos o enigma do quiasma que os constitui”. In: MAN. *Alegorias de leitura*, p. 61.

o limite que se interpõe entre ele e o mundo à sua volta: “À beira de eu estou mim. É para mim que vou. E de mim saio para ver. Ver o quê? Ver o que existe”²⁰. De todos os sentidos, em Clarice, ver é o que mais favorece esse confronto e a transformação deste em quiasma.

No texto “A geléia viva”, do livro *Para não esquecer*, esse confronto dá-se pelo espelhamento, “Quando olhei-a, nela vi espelhado meu próprio rosto mexendo-se lento na sua vida”²¹. Ao ser defrontado consigo mesmo, o mundo surge para esse sujeito, hesitante entre a perspectiva de integrar-se ao todo pela vida ou pela morte, como revelação: “[...] foi que vi os olhos do escuro. Não ‘olhos no escuro’. Mas os olhos do escuro. O escuro me espiava com dois olhos grandes, separados. A escuridão, pois, também era viva. Onde encontraria eu a morte? A morte era geléia viva. Vivo estava tudo”²². É bom observar que, aqui, não se trata de personificar a escuridão, pois ela não é tratada como subordinada a uma razão, mas, ao contrário, é aquilo que confronta o sujeito com suas próprias razões, por meio do olhar, pois, segundo Roland Barthes, “talvez eu seja, sem cessar e intensamente, olhado pelo que está *escondido*. A lição a se tirar daqui seria que, à força de olhar, talvez nos esqueçamos de que também somos olhados. Ou então: no verbo ‘olhar’, as fronteiras do ativo e do passivo não são nítidas”²³.

Essa indefinição das fronteiras de quem olha e do que é olhado faz da visão, percepção explorada por Clarice desde seus primeiros

²⁰ LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 90. No mesmo conto, podemos ler: “À extremidade de mim estou eu”, p. 91.

²¹ LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 67.

²² LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 67.

²³ BARTHES. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*, p. 278.

livros, uma forma de lançar-se além do estado de coexistência com as coisas, de alcançar um sentido que se constrói a partir da falta de sentido e que o ultrapassa, “todo momento de ‘falta de sentido’ é exatamente a assustadora certeza de que ali há o sentido”²⁴, e que se dá quando o sujeito se perde naquilo que vê, como ocorre em *A paixão segundo G.H.*: “Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista”²⁵. Esse perder-se na coisa nada mais é do que “um encontro entre ‘nós’ e ‘aquilo que existe’”²⁶, já que, ao olhar o mundo, o mundo também nos olha, no sentido de que a percepção dele não se faz apenas em nós, mas se constrói a partir de um entrecruzamento que, em Clarice, pode ser lido como transmutação:

Uma pantera negra enjaulada. Uma vez olhei bem nos olhos de uma pantera e ela me olhou bem nos meus olhos. Transmutamo-nos. Aquele medo. Saí de lá toda ofuscada por dentro, o “X” inquieto. Tudo se passara atrás do pensamento. Estou com saudade daquele terror que me deu trocar de olhar com a pantera negra. Sei fazer terror.²⁷

Para que ocorra essa troca, é preciso que, aí, o sujeito busque uma existência impessoal, similar ao que ocorre em *A paixão segundo G.H.*, no qual a narradora afirma: “os seres existem os outros como modo de se verem”²⁸. Nessa existência, na qual “tudo olha para tudo, tudo vive o outro”²⁹, a despersonalização surge como forma de fugir

²⁴ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 35.

²⁵ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, pp. 13–14.

²⁶ MERLEAU-PONTY. *O visível e o invisível*, p. 156.

²⁷ LISPECTOR. *Água viva*, p. 73.

²⁸ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 76.

²⁹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 66.

à cisão entre sujeito e objeto, de se despojar daquilo que se constitui como barreira ao ser: “A despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser”³⁰. Despersonalização como identidade pura, na qual, segundo Benedito Nunes, “se anula a diferença entre o sujeito interno e o objeto externo, ambos compenetrados numa visão recíproca sem transcendência”³¹. Sentido este que podemos também encontrar na imagem da pantera enjaulada, do famoso poema de Rilke:

A PANTERA

De tanto olhar as grades seu olhar
esmoreceu e nada mais aferra.
Como se houvesse só grades na terra:
grades, apenas grades para olhar.

A onda andante e flexível do seu vulto
em círculos concêntricos decresce,
dança de força em torno a um ponto oculto
no qual um grande impulso se arrefece.

De vez em quando o fecho da pupila
se abre em silêncio. Uma imagem, então,
na tensa paz dos músculos se instila
para morrer no coração.³²

Tanto no breve trecho de *Água viva* quanto no poema de Rilke, o que está em jogo é a noção de identidade de um sujeito que se detém sobre as coisas. Em ambos os textos, é o olhar que possibilita

³⁰ LISPECTOR. *A paixão segundo G. H.*, p. 176.

³¹ NUNES. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, p. 73.

³² CAMPOS. *Coisas e anjos de Rilke*, p. 57.

o deslocamento do “eu” para as coisas externas, que, em vez de fechar-se em seu mundo, é arremessado para o que está ao seu redor. Para tal experiência, Clarice utiliza-se da imagem do inquieto “X”, representação gráfica daquilo que ela define como transmutação: “Quando eu vejo, a coisa passa a existir. Eu vejo a coisa na coisa. Transmutação”³³. Esse transmutar-se na coisa vista passa a ser a forma de libertar-se de um pensamento regido pela necessidade de entendimento, no qual a compreensão elimina qualquer possibilidade de falta de sentido. Postura que em muito se assemelha à proposta pela “doutrina” Zen. Segundo D. T. Suzuki, o Zen “afirma que a razão pela qual não podemos alcançar uma completa compreensão da verdade é devida à nossa irracional aderência a uma interpretação *lógica* das coisas”³⁴. Ora, o que Rilke e Clarice não buscam nesse debruçar sobre a realidade é exatamente a confirmação de um “eu” que se espelhe nas coisas, que tenha a pretensão de rendê-las por meio de um olhar objetivo, pois, se a objetividade existe nesses dois escritores, ela é, como nos diz a narradora de *A paixão segundo G.H.*, “a objetividade forçada de lidar com aquilo que já não era eu”³⁵. O que Benedito Nunes aponta como:

A diferença entre sujeito e objeto reaparece interiormente como desdobramento do Eu num Ele, que exerce a ação de existir. Nem G.H. nem a barata existem simplesmente ou apenas coexistem; uma é para si mesma aquilo que se espelha no olhar da outra. O Eu não se relaciona com um Tu mas com um Ele que também é. Ação e paixão do sujeito, que se torna agente e paciente, a sua existência é a

³³ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, 105.

³⁴ SUZUKI. *Introdução ao zen-budismo*, p. 80-81.

³⁵ LISPECTOR. *Água viva*, p. 26.

existência do Outro que ele já é em si mesmo. Daí o regime reflexivo forçado que a narradora empresta aos verbos *ser* e *existir*, e a dupla reflexividade do verbo *olhar*.³⁶

Essa dupla reflexividade do olhar, esse lidar com o que não é o “eu”, faz com que o sujeito seja, nas palavras de Clarice Lispector, “tão maior do que aquilo que eu chamava de “eu” que, somente tendo a vida do mundo, eu me teria”³⁷. A princípio, a frase de Clarice pode soar estranha, até mesmo enigmática. Talvez, por isso, seja interessante observar como essa reflexão é desenvolvida de maneira semelhante por outro escritor, para podermos delinear melhor a relação que se estabelece entre o “eu” e o mundo na obra de Rilke e de Clarice.

Encontramos em “As meditações de Palomar”, de Ítalo Calvino, um texto que expõe essa experiência de libertar-se do “eu” através do olhar, como temos analisado a partir do quiasma. No conto intitulado “O mundo contempla o mundo”, Palomar pergunta-se: “Mas como é possível observar alguma coisa deixando à parte o eu? De quem são os olhos que olham? [...] Não será também ele uma parte do mundo que está olhando a outra parte do mundo? Ou antes, dado que há um mundo do lado de cá e um mundo do lado de lá da janela, talvez o eu não seja mais que a própria janela através da qual o mundo tem necessidade dos olhos (e dos óculos) do senhor Palomar”³⁸.

As indagações que surgem para Palomar são as mesmas que podemos encontrar em Clarice e Rilke, pois o que Calvino nos oferece por meio de seu personagem é a possibilidade de retornar àquilo que as coisas

³⁶ NUNES. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, p. 63.

³⁷ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 124.

³⁸ CALVINO. *Palomar*, p. 102.

são em seu estado primordial, quando a mente não se condiciona mais aos limites que a separam do mundo. Para isso, Palomar impõe-se uma tarefa: “daqui por diante irá observá-las com um olhar que vem do exterior, não de dentro de si mesmo”³⁹. À espera da transfiguração geral, que não ocorre, Palomar chega à conclusão: “Não basta que seja o exterior que esteja observando o exterior: é da coisa observada que deve partir a trajetória que a associa à coisa que observa”⁴⁰.

Ora, como a epifania de Clarice ou o *Weltinneraum* de Rilke, essa trajetória à qual se refere Calvino surge como revelação, no momento em que o acontecimento se define “como um olhar intuitivo no âmago das coisas, em contraposição à sua compreensão intelectual ou lógica”⁴¹. Para que isso ocorra, é necessário que o “eu” não seja o simples reflexo da exterioridade do mundo, duplicata daquilo que se olha, mas uma coisa que observa outras coisas. Daí uma vontade que pode ser exercida de comum acordo entre o “eu” e o mundo: “basta esperar que se verifique uma daquelas afortunadas coincidências em que o mundo quer observar e ser observado ao mesmo tempo e o senhor Palomar se encontre passando por ali. Ou seja, o senhor Palomar tampouco deve esperar, porque essas coisas acontecem apenas quando menos se espera”⁴². Assim, o sujeito deve se subordinar ao acaso, à vontade de um mundo que o quer, sua consciência deve ser a do mundo e a do mundo a sua. Sujeito e coisa devem se entrelaçar sem perguntar quem é quem ou o que precisam fazer. Nesse caso, uma das formas de configurar literariamente essa troca

³⁹ CALVINO. *Palomar*, p. 102.

⁴⁰ CALVINO. *Palomar*, p. 102.

⁴¹ SUZUKI. *Introdução ao zen-budismo*, p. 113.

⁴² CALVINO. *Palomar*, p. 103.

de lugares, tornar a existência do sujeito na existência do outro, é fazer com que a palavra seja atraída pelas coisas e nelas resida, de maneira que o sujeito possa afirmar: “Sou: o que vi”⁴³. Transmutar-se na coisa vista resulta, portanto, na perda de identidade, naquilo que Clarice entende por despersonalização, cujo sentido aproxima-se do que ocorre na doutrina Zen: “Quando já não nos identificamos com a ideia de nós próprios, toda a relação entre sujeito e objeto conhecedor e conhecido sofre uma súbita e revolucionária modificação. Torna-se uma relação real, uma unidade relacional em que o sujeito cria o objeto tanto quanto o objeto cria o sujeito”⁴⁴. Mas, para que essa entrega ocorra, é necessário que o sujeito, em certa medida, seja atraído pelo objeto.

Nesse sentido, a maneira como as coisas são tratadas por Rilke e Clarice em muito se assemelha com os significados de reunião e acolhimento, que Heidegger explora na palavra *thing* do antigo alto-alemão: “Mas como é que a coisa vige e vigora? A coisa coisifica, no sentido de, como coisa, reunir e conjugar, numa unidade as diferenças. A coisa, como coisa, reúne e conjuga. Este coisificar não faz senão recolher”⁴⁵. Por meio da coisa, as diferenças apagam-se, pois o que está em jogo não é autoconhecimento, mas uma totalização que, conforme Paul de Man diz sobre a poética de Rilke, “ocorre mediante um retorno ao vazio e à falta de identidade que reside no coração das coisas”⁴⁶. É a partir da noção de falta de identidade que a narradora de *A paixão*

⁴³ LISPECTOR. *Água viva*, p. 67.

⁴⁴ WATTS. *O budismo zen*, pp. 148–149.

⁴⁵ HEIDEGGER. *Ensaio e conferências*, p. 151.

⁴⁶ MAN. *Alegorias de leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*, p. 54.

segundo G.H. afirma: “O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas”⁴⁷. Podemos entender o poema de Rilke em proximidade a esse pensamento, pois o sujeito, aí, não visa simplesmente a olhar uma pantera, mas perde sua identidade para se transmutar no olhar da pantera, de tal forma “que não existe identidade e não-identidade nem não-coincidência, existe o fora e o dentro girando um em torno do outro”⁴⁸. O olhar da pantera só é apreensível se aquele que está frente a ela se rende à sua armadilha, se perde na falta de contingência de uma linguagem que confunde o dentro e o fora, o avesso da própria imagem.

Não seria possível pensar que, a partir dessa perspectiva, o sujeito que observa a pantera, de certa forma, não reflete o comportamento do leitor que se debruça sobre o poema e assim tenta configurar por meio da leitura a imagem da pantera? O ver, como aquilo que se funda em um jogo da linguagem, é o que dá forma ao poema de Rilke. Mas é um ver que não se destina a descrever a pantera, pois o que ele representa é a interioridade da pantera que se oferece ao leitor. Se temos uma visão externa da pantera, é porque ela se realiza apenas na segunda estrofe; nas outras, o que temos é a visão que a pantera tem do mundo à sua volta, “grades, apenas grades para olhar”, “Uma imagem, então,/na tensa paz dos músculos se instila/para morrer no coração”. O poema constrói-se, portanto, a partir da frustração, de um ver que não se cumpre, de uma escrita que não se rende a um ler. Não é gratuito que o poema inicie com grades e termine com uma imagem não revelada, pois o objeto almejado não é a pantera,

⁴⁷ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 66.

⁴⁸ MERLEAU-PONTY. *O visível e o invisível*, p. 237.

mas o que esta vê. Dessa forma, o poema termina justamente na dissolução da pantera em seu próprio olhar, pois, conforme David E. Wellbery, “a atividade do poeta parece ser movida por um desejo que não é realizável por ser o objeto desejado – a linguagem tornada corpo – algo impossível”⁴⁹. Enquanto o poema oferece-nos, em sua abertura, a imagem das grades, em seu final, ele nos nega qual seria a imagem. Uma leitura apressada, talvez até ingênua, poderia sugerir que isso ocorre, uma vez que o sujeito se apieda da pantera enjaulada, poupando-a em seu segredo. Mas a partir de uma análise que considere o ver em relação direta com o ler, é possível perceber que, na verdade, a inversão do quiasma é o que permite o olhar da pantera se desdobrar no plano formal e ficcional, de tal forma que a maneira como o poema se constrói corresponde exatamente ao que está sendo dito, ou seja, um universo liberto do raciocínio só pode se estabelecer para o animal no enigma de uma imagem que se cala. Esse calar, usando novamente palavras de David E. Wellbery,

significa que a poética de Rilke questiona o valor da intuição enquanto presentificação imediata de um objeto visível. Os próprios textos atribuem à experiência de presença em que se funda o conceito tradicional do poema-coisa uma posição sistemática da meta impossível do desejo; é evidente que, a partir dessa posição, a experiência da presença não mais é capaz de oferecer a base adequada para a interpretação ou para descrição do texto.⁵⁰

Esse questionamento que a poética de Rilke faz da presentificação imediata de um objeto visível retira sua obra de leituras tendenciosas, que a vêem como a afirmação da poesia como algo que pode, sim,

⁴⁹ WELLBERY. *Neo-retórica e desconstrução*, p. 186.

⁵⁰ WELLBERY. *Neo-retórica e desconstrução*, pp. 189–190.

escapar ao caráter alienado e artificial da realidade humana. Por muito tempo, a poesia de Rilke ficou marcada como promessa de uma salvação que só é possível por meio da linguagem poética, como se em momento algum o poeta não colocasse em desconfiança a legitimidade de sua arte, o que Paul de Man vem a demonstrar em sua célebre análise do soneto do Cavaleiro, da primeira parte dos Sonetos a Orfeu: “a verdade da figura se revela como uma mentira no exato momento em que se afirma na plenitude de uma promessa”⁵¹. Essa promessa que Paul de Man insere dentro da perspectiva desagregadora da mentira concorda, de certa forma, com os questionamentos que Clarice faz sobre a palavra:

A palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência ao real. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos.⁵²

O que se extrai de Clarice, da mesma forma que de Rilke, é uma postura que coloca em desconfiança o signo linguístico, a referência ao real, já que, lembrando as palavras de Blanchot, “pela consciência somos entregues à representação, mantemo-nos diante de nós, mesmo quando olhamos desesperadamente para fora de nós”⁵³. Quando Rilke deixa que silenciosamente a imagem morra no coração da

⁵¹ MAN. *Alegorias de leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*, p. 73.

⁵² LISPECTOR. *Água viva*, p. 73.

⁵³ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 131.

pantera ou mostra que a figura do cavaleiro formada pelas estrelas é uma mera ilusão de sentidos, sua poética questiona exatamente essa procura por uma identidade própria ou uma identidade do real. Nesse sentido, Rilke e Clarice não estão tão afastados de um poeta como Mallarmé, já que em ambos há a consciência de que “o nome é um acréscimo e impede o contacto com a coisa”⁵⁴, “o nome é um intervalo para a coisa.”⁵⁵. Essa proximidade com Mallarmé torna-se mais evidente em Clarice, já que, em vários momentos, é possível encontrar, em sua obra, certo incômodo similar ao do poeta francês em usar as palavras. Incômodo para o qual Clarice parece buscar antídoto em seus últimos livros, por meio do contato da literatura com a música e as artes visuais, apontando, como no poeta francês, para uma evocação ao silêncio:

A beatitude começa no momento em que o ato de pensar liberou-se da necessidade de forma. A beatitude começa no momento em que o pensar-sentir ultrapassou a necessidade de pensar do autor – este não precisa mais pensar e encontra-se agora perto da grandeza do nada. [...] A verdadeira incomensurabilidade é o nada, que não tem barreiras e é onde uma pessoa pode espriar seu pensar-sentir.⁵⁶

Isso, que Clarice chama de beatitude ou estado de graça e os críticos sinalizam em sua obra com o nome de epifania, vai contra o simples pensar, a consciência volta para si mesma, por meio da qual as palavras afastam o objeto, pois “seu ofício é atrair o olhar sobre elas mesmas

⁵⁴ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 141.

⁵⁵ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 141.

⁵⁶ LISPECTOR. *Água viva*, p. 82.

para desviá-lo da coisa de que falam”⁵⁷. Daí que “a coisa nunca pode ser realmente tocada”⁵⁸, apreendida, e o que basta é se render a ela, abandonando o nome, a identidade que nos difere dela e nos dá a grande ilusão de proteção:

Eu me ultrapasso abdicando de meu nome, e então sou o mundo.⁵⁹

[...]

Não usar palavras é perder a identidade? é se perder nas essenciais trevas daninhas? Perco a identidade do mundo em mim e existo sem garantias.⁶⁰

E, novamente, encontramos-nos com o inquieto “X”, o quiasma, pois, para que o quiasma ocorra, não basta apenas o sujeito abdicar-se de seu nome, perder a identidade, mas, como Clarice nos diz, perder a identidade do mundo em mim, conjugando a perda nesta tão banalizada palavra: amor. Palavra que Rilke assim relaciona, em um poema de 1914, com o olhar, e do qual reproduzimos as últimas estrofes:

Por que, eis, há para o olhar um limite.
E o mundo suficientemente olhado
quer no amor cumprir-se.

A obra do olhar está realizada,
empreende agora obra de coração
sobre as imagens em ti, essas cativas; porque se
tens domínio sobre elas, não as conhece ainda.⁶¹

⁵⁷ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 38.

⁵⁸ LISPECTOR, *A paixão segundo G.H.*, p. 139.

⁵⁹ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 44.

⁶⁰ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 65.

⁶¹ RILKE. *Querida Lou*, p. 52.

Entender que o conhecimento da imagem passa não pelo aprisionamento desta, ou seja, pela consciência de sua realização, é colocar em questionamento as tentativas de interpretação do mundo, pois o que Rilke nos parece dizer com esses versos é que “amor é quando não se dá nome à identidade das coisas”⁶². Cumprir em amor o mundo, por meio do olhar, é afirmar que, se as palavras não bastam para conhecer as coisas, é necessário ver-se fora, “misturando o que se vê com o que se sente”⁶³, ou, conforme as palavras de Leonardo da Vinci: “o amante se acerca à coisa amada, como o sentido à sensível, e com ela se une, formando uma coisa só”⁶⁴. E, nesse formar uma coisa só, as linhas que definem “nós” e o mundo, o dentro e o fora, não são mais claras; o quiasma surge como indefinição de limites, ou melhor, como falta de limites, já que amante e coisa amada, ao se unirem, tornam-se inacabados, “estranhos um ao outro, mas todavia, absolutamente *juntos*, em ‘simultaneidade’”⁶⁵. O que prevalece, a partir dessa nova perspectiva, é a incerteza. Em Clarice, a incerteza torna-se dominante em seus últimos livros, mas o que falar de Rilke, cuja obra foi lida como messiânica e ingênua?

É sob esse prisma que Hélène Cixous lê Rilke em comparação com Clarice: “Há Rilke: mas há Clarice. Há apenas: Há culto, há medo, há limites, há a contida vastidão da *Weltinnenraum*: o mundo-na-intimidade-do-eu-Rilke. Há encerramento; a mão segura, a escrita e/lege e contém. Mas há Clarice, há audácia, vertigem sem limites, há sim”⁶⁶.

⁶² LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 87.

⁶³ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 63.

⁶⁴ VINCI. *Obras literárias, filosóficas e morais*, p. 47.

⁶⁵ MERLEAU-PONTY. *Textos escolhidos*, p. 108.

⁶⁶ CIXOUS. *Aproximação de Clarice Lispector. Deixar-se ler (por) Clarice Lispector – A Paixão segundo C.L.*, p. 21.

A leitura depreciativa de Cixous esquece-se de pontos importantes, que, em vez de afastar Rilke de Clarice, poderiam aproximar suas poéticas e nos ajudar a entendê-las. Ao interpretar o *Weltinnenraum* como “uma vastidão contida”, um mundo espelhado no sujeito Rilke, Cixous apaga a dimensão crítica do *Weltinnenraum* como perda de referencialidade, o que críticos como Blanchot e Paul de Man exploraram na obra do poeta a partir da perspectiva da incerteza. Assim, Paul de Man diz acerca do *Weltinnenraum*:

Rilke também chama essa perda de referencialidade pelo ambivalente termo “Interioridade” (“*innen entstehen*”, “*Weltinnenraum*”, etc.), que então não designa a presença-a-si de uma consciência, mas a inevitável ausência de um referente confiável. Designa a impossibilidade da linguagem poética de se apropriar de qualquer coisa, seja como consciência, objeto, ou uma síntese de ambos.⁶⁷

Ora, na forçosa interpretação de Cixous, o *Weltinnenraum* torna-se o domínio da consciência, de uma certeza que devolveria o mundo ao sujeito. É exatamente isso que Rilke, assim como Clarice, quer evitar, pois o caminho que escolhem não é, por exemplo, o de Novalis, que nos diz em um de seus fragmentos: “Sonhamos com viagens através do todo cósmico – Então o universo não está dentro de nós? As profundezas de nosso espírito nós não conhecemos – Para dentro vai o misterioso caminho”⁶⁸. Esse caminho é evitado por Rilke, pois, aí, o exterior subordina-se ao interior; não é o sujeito que se entrega ao mundo, mas este que é exigido por aquele. Por

⁶⁷ MAN. *Alegorias de leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*, p. 65.

⁶⁸ NOVALIS. *Pólen – fragmentos, diálogos, monólogo*, pp. 44–45.

isso, podemos concordar com as palavras de Blanchot, quando este nos diz: “se o poeta caminha para o mais interior, não é para surgir em Deus, mas para surgir do lado de fora e ser fiel à terra, à plenitude e à superabundância da existência terrena, quando ela jorra fora de todos os limites”⁶⁹. O Aberto, que aparece nas *Elegias de Duíno*, ajuda-nos a entender o *Weltinnenraum* no momento em que se afirma como força que ultrapassa a significação da coisa, sendo que a própria coisa afirma-se como incerteza: “Sempre é mundo/e nunca Lugar Algum sem Nada”⁷⁰.

Esse lamento por não se alcançar o nada, em um mundo regido pelos imperativos da razão, origina-se quando o sujeito tem no Aberto a certeza de que “toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio”⁷¹. Perder-se a si próprio é fugir da presença-a-si de uma consciência, é colocar em desconfiança a certeza das próprias crenças, o que a palavra designa, pois “aproximarmo-nos do Aberto como algo seguro seria ter a certeza de que não atingimos o Aberto”⁷². Daí a necessidade de manter a dúvida constante, de não estabelecer limites entre aquele que olha e aquilo que é visto. Por essa razão, também podemos discordar de Cixous, quando esta afirma:

Clarice pode substituir uma rosa por uma tartaruga. Mas Rilke só poderia substituí-la por um unicórnio ou uma anêmona. Mas Clarice,

⁶⁹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 136.

⁷⁰ RILKE. *Os sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*, p. 173.

⁷¹ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 14.

⁷² BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 135.

por uma barata. Mas Rilke não. Mas Clarice, por uma ostra. Mas Rilke, só com rendas. [...] Porque na escola de Clarice aprendemos a mais bela das lições: a lição da feiúra.⁷³

O que Cixous esquece-se, em sua comparação, é que, em Rilke, há sim uma lição sobre a feiura. Em suas cartas sobre Cézanne, o poeta assim se expressava:

Você certamente lembra... nos *Cadernos de Malte Laurids*, da passagem que trata de Baudelaire e de seu poema: *A carcaça*. Fui levado a pensar que, sem este poema, toda a evolução para o dizer objetivo, que agora acreditamos reconhecer em Cézanne, não teria por onde começar. Era preciso, primeiro, que ele estivesse ali com sua inexorabilidade. Era preciso, primeiro, que o olhar artístico ousasse, até o ponto de ver, também no horrendo e aparentemente só repugnante, o ente que é *válido*, como todos os outros entes. Do mesmo modo que não se pode escolher, tampouco é permitido ao criador o afastamento de uma tal existência: uma única rejeição, em algum momento, o impele para fora do estado de graça, fazendo dele um completo pecador.⁷⁴

⁷³ CIXOUS. *Aproximação de Clarice Lispector. Deixar-se ler (por) Clarice Lispector – A Paixão segundo C.L.*, pp. 20–21.

⁷⁴ RILKE. *Cartas sobre Cézanne*, p. 76. Em carta de 16 de fevereiro de 1914, endereçada à Magda von Hattingberg, Rilke expõe seu contato com o feio: “Foi então que o feio fez a sua aparição. Na minha arte, eu não podia ficar imóvel diante dele, porque a minha missão não era estar acima das coisas, mas *dentro*. Era para isso, para estar, inclusivamente, no feio, que eu *tinha* interioridade. Eu não podia deitar-me ao lado do leproso, não estava em meu poder, por falta de amor, converter a lepra em seu radioso contrário. Mas competia-me penetrar no seu interior, ir até onde a lepra teria ainda uma inocência, uma infância; chegado aí, era meu dever concentrar todas as minhas forças, insistir, até que ela deixasse de se considerar feia; até que ela acreditasse em mim; porque a sua beleza residia no fato de não saber nada sobre si própria – que ela simplesmente *era*. E, nessa beleza, eu conquistá-la-ia; metamorfoseada em coisa, a lepra entrava no mundo da minha arte”. RILKE. *Apaixonadamente*, p. 75.

Rilke não busca, como Baudelaire, a noção de que se possa “do feio, despertar um novo encanto”, ou objetiva a feiura “como o ponto de ruptura para a ascensão à idealidade”⁷⁵. Em Rilke, o feio não surge como salto para o sublime ou forma de se alcançar a transcendência, como assinala Hugo Friedrich, ao comentar Baudelaire. O interesse de Rilke pelo poeta francês está na capacidade de se poetizar sobre qualquer coisa, pois, conforme Erich Auerbach, “ele foi o primeiro a tratar como sublimes certos assuntos que pareciam por natureza inadequados a tal tratamento”⁷⁶ ou, de acordo com Paul de Man, “o refinamento estético é para Rilke, assim como o autor de *Les Fleurs du Mal*, uma estratégia apolínea que lhe permite expressar o que de outra forma seria indizível. Nesse nível de experiência, as estéticas do belo e do feio não podem mais ser distinguidas uma da outra”⁷⁷. Nesse sentido, quando Rilke traça uma linha que vai de Baudelaire a Cézanne, sua preocupação pelo “dizer objetivo” passa pela possibilidade de tratar, de forma estética, temas, objetos, que, antes de Baudelaire, eram vistos como inadequados à linguagem poética. Ao igualar o feio com o belo, Rilke aponta para a questão do tratamento do tema que envolve tanto a literatura quanto as artes visuais. Muitos chegaram a afirmar que o interesse de Cézanne por coisas tão banais como maçãs era um pretexto da forma, o que levou um crítico como Lionello Venturi a afirmar: “Por que tantas maçãs foram pintadas no período moderno? – Porque o tema simplificado dava ao pintor

⁷⁵ FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 44.

⁷⁶ AUERBACH. *As flores do mal e o sublime*, p. 87.

⁷⁷ MAN. *Alegorias de leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*, p. 40.

a oportunidade de concentrar-se nos problemas da forma”⁷⁸. Ao que Baudelaire talvez refutasse dizendo: “Já se disse muitas vezes: ‘O estilo é o homem’; mas não se poderia também dizer com igual correção: ‘A escolha dos temas é o homem’”⁷⁹? Ora, quando as coisas deixam de ser eleitas como feias ou belas, a primeira implicação a que isso nos leva é afirmar que a forma é o mais importante e qualquer preocupação com o tema é desnecessária. O comentário de Rilke parece negar tal premissa, pois, se considerarmos sua obra em contraponto com a de Cézanne, perceberemos que o processo de “ver” não se limita apenas ao visual, mas se refere à complexidade da percepção visual e à reflexão que se origina desta. Reflexão sobre a qual Cézanne assim declarou: “Há duas coisas no pintor, o olho e a mente: cada uma delas deve ajudar a outra. É necessário trabalhar em seu desenvolvimento mútuo, no olho olhando a natureza, na mente por meio da lógica de sensações organizadas, que fornecem os meios de expressão”⁸⁰. Assim, o problema que surge não é a capacidade de dizer medida pela escolha de coisas feias ou belas, como quer Cixous, mas o que essa escolha determina em termos de percepção da realidade e da própria escrita, pois, conforme Adorno, “mesmo dos objetos aparentemente mais neutros, que a arte se esforçava por eternizar como belos, irradia – como se temessem pela vida que lhes é sorvida pela imortalização – algo de duro, de inassimilável: de feio, provindo inteiramente dos materiais”⁸¹.

⁷⁸ VENTURI. *Art Criticism Now*, p. 47, *apud* SCHAPIRO. *A arte moderna: séculos XIX e XX.*, p. 56.

⁷⁹ BAUDELAIRE, Charles *apud* SCHAPIRO, *op. cit.*, p. 64

⁸⁰ In: GOODING. *Arte abstrata*, p. 35.

⁸¹ ADORNO. *Teoria Estética*, p. 65.

Em *A paixão segundo G.H.*, Clarice assim escreve:

Não quero a beleza, quero a identidade. A beleza seria um acréscimo, e agora vou ter que dispensá-la. O mundo não tem intenção de beleza, e isto antes me teria chocado: no mundo não existe nenhum plano estético.⁸²

O estado de graça que Rilke comenta, ao falar de Baudelaire, passa exatamente por essa falta de intenção estética do mundo, pelo “universo impessoal da matéria”, como Meyer Schapiro nomeia as escolhas de Cézanne. A atitude de Clarice, com relação à beleza, coincide com a de Rilke, no momento em que a autora percebe que os conceitos que definem o que é belo ou feio são apenas frutos de nossa criação, ou seja, não há um parâmetro, um padrão, que fundamentaria uma hierarquia entre as coisas dentro da natureza. A identidade que Clarice busca é esse estado de graça, de que nos fala Rilke, ao considerar, por exemplo, a lepra em sua interioridade: “porque a sua beleza [a da lepra] residia no fato de não saber nada sobre si própria – que ela simplesmente *era*”⁸³. É nesse simplesmente *ser* que, para Rilke e Clarice, reside a identidade das coisas. Identidade que nasce de um movimento no qual as coisas são despidas de seus significados, no qual elas são vistas como são, de tal forma que o que se vê, à nossa frente, tenha surgido como se sempre fizesse parte de nós, como se nunca houvesse escolha.

Rilke e Clarice, em suas análises sobre a visão, parecem, de acordo com as palavras de Meyer Schapiro sobre Cézanne, “realizar o conceito

⁸² LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 160.

⁸³ RILKE. *Cartas sobre Cézanne*, p. 75.

filosófico da percepção estética como puro saber involuntário”⁸⁴. Afirmação que o crítico norte-americano complementa com uma pergunta: “mas o estilo de ‘saber’, embora pessoal, não é modelado em parte pela personalidade dos objetos de atenção, por seu significado e seu interesse para a mente perceptiva?”⁸⁵ A essa pergunta, poderíamos responder sim, já que a escolha das coisas, em Rilke e Clarice, não se faz ao acaso, mas se ajusta a uma lógica construída por meio da especulação estética, que se dilui no movimento da escrita. Segundo Adorno, “quanto mais integradas as obras de arte, tanto mais nelas se desintegra o que as constitui”⁸⁶, de tal maneira que sobram apenas vestígios que um olhar mais atento pode descobrir.

Nesse sentido, a respeito da imagem da barata, em *A paixão segundo G.H.*, ou a do epilético, em *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, podemos dizer que “sempre se encontrará esse elemento pitoresco e surpreendente misturado ao horror e instalando, entre leitor e tema, o véu de uma linguagem que controla seu próprio domínio representacional”⁸⁷. Controle que é exercido, usando expressão de Merleau-Ponty, pelo “anonimato inato do Eu-mesmo”⁸⁸, quando aquele que vê tem seu corpo entrelaçado às coisas a partir de um olhar desdobrado, refletido, de dentro para fora e de fora para dentro. Nesse espelhamento da visão, o que se destaca é o sentir-se olhado

⁸⁴ SCHAPIRO. *A arte moderna: séculos XIX e XX*, p. 65.

⁸⁵ SCHAPIRO. *A arte moderna: séculos XIX e XX*, p. 65.

⁸⁶ ADORNO. *Teoria Estética*, p. 67.

⁸⁷ MAN. *Alegorias de leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*, p. 39.

⁸⁸ MERLEAU-PONTY. *O visível e o invisível*, p. 135.

pelas coisas, que surge no momento em que o “não ver de fora” torna presente o olhar do mundo sobre si mesmo e não mais saibamos quem vê e quem é visto. Dessa forma, os poemas de Rilke ou as narrativas de Clarice tornam-se a definição de um ver e de um olhar que se confundem, pois o racional e o que foge à razão dão à palavra seu sentido mais pleno. É na palavra que observador e coisa observada se mesclam, que a identidade perde-se na imagem e que o corpo rodeado pelo visível torna-se invisível.