

UT pictura
poesis

Desse modo se fez um tempo do olhar.

RILKE

O contato de Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector com as artes visuais leva-nos a uma reflexão de como as fronteiras entre a literatura e a pintura são frágeis, na medida em que aquilo que define essas artes se configura a partir dos diálogos entre elas. Tais relações, provavelmente, não soariam estranhas em meio aos movimentos de vanguarda do início do século XX, quando pintores e poetas, a partir de preocupações teóricas, não só trocavam experiências como tentavam apreender um campo de percepção comum entre as suas artes, ou atualmente, quando as artes, como o cinema e as histórias em quadrinhos, mostram que as discussões sobre suas fronteiras parecem estar superadas. No entanto, se deslocarmos a relação literatura/artes visuais para o humanismo renascentista, ela se constituirá a partir do *paragone* – termo italiano que significa “competição” – entre a poesia e as artes visuais, querela que teve como um dos primeiros iniciadores Leonardo da Vinci e que se prolonga até meados do século XVIII. Em seu *Tratado de pintura*, da Vinci assim expressa a supremacia da pintura sobre a poesia:

A imaginação está para a ação, como a sombra está para o corpo que a projeta, da mesma forma como a poesia está para a pintura. Pois a poesia dispõe seus assuntos em signos imaginários, enquanto os da pintura referem-se ao olho, o qual recebe suas imagens como se fossem reais. A poesia, pelo contrário, ignora o simulacro das coisas, já que não alcança a consciência por meio do órgão que vê, como ocorre no caso da pintura.¹

¹ VINCI. *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*, p. 54.

O texto de Leonardo da Vinci nasce de uma tentativa de romper com a hierarquia tradicional, legada à Idade Média por Marco Terêncio Varão, autor romano do século I a.C., que aconselhava excluir a pintura de todas as disciplinas adequadas aos homens livres, relegando-a à categoria de simples ofícios mecânicos. Para justificar a precedência da pintura sobre a poesia, da Vinci, como podemos observar na citação, utiliza-se da desvantagem da palavra frente ao olhar. Aquele que observa um quadro, por exemplo, recebe as semelhanças, à sua frente como se elas fossem naturais, determinadas pela simultaneidade que o campo visual abrange. Na poesia, ao contrário, as palavras, ao sucederem umas às outras, dão-nos a coisa em partes. Nesse sentido, a poesia transmite, para da Vinci, “à sensibilidade a representação das coisas que são nomeadas com maior confusão e demora que o olho”². É importante notar, também, que da Vinci prenuncia a divisão que se fará entre signos arbitrários e naturais, ao assinalar as diferenças entre pintura e poesia, no que diz respeito ao meio de que cada uma se vale para retratar a realidade. Na passagem acima, como ao longo de todo o seu tratado, da Vinci coloca exatamente no olhar o elemento que diferencia o pintor do poeta, pois, para ele, é a partir do olhar que o simulacro das coisas alcança a nossa consciência e assim consegue nos persuadir de que o que vemos, na pintura, é verdadeiro³. Semelhante a Leonardo da Vinci, Dubos, em suas *Réflexions critiques*

² VINCI. *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*, p. 65.

³ Em outra passagem do *Tratado*, Leonardo da Vinci comenta: “A poesia narra o mesmo assunto por meio de um sentido menos digno que a vista, o qual transmite à sensibilidade a representação das coisas que são nomeadas com maior confusão e demora que o olho, que, verdadeiro mediador entre o objeto e a sensibilidade, comunica com rapidez e verdades máximas as superfícies e figuras que se lhes apresentam”. *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*, p. 65.

sur la Poësie et sua la Peinture (1719), utilizando-se de sua famosa divisão entre signos naturais e artificiais, leva a comparação entre pintura e poesia ao terreno do *paragone*:

Eu creio que o poder da Pintura é maior sobre os homens que o da poesia, e eu apoio meu sentimento em duas razões. A primeira é que a Pintura age sobre nós por meio do sentido da visão. A segunda é que a Pintura não emprega signos artificiais, como a Poesia o faz, mas sim signos naturais. É com signos naturais que a Pintura faz suas imitações. [...] Podemos dizer, falando de modo metafórico, que o olho está mais próximo da alma do que a orelha. [...] A Pintura emprega signos naturais cuja energia não depende da educação. [...] talvez eu fale mal quando eu digo que a Pintura emprega signos: é a *Natureza ela mesma que a pintura põe sob nossos olhos*.⁴

A semelhança entre o discurso de Leonardo da Vinci e o de Jean Baptiste Dubos não é acidental, ela é fruto de toda uma tradição que cultua o elemento visual a partir do conceito de *mimesis*. Dessa forma, a peculiaridade de uma arte residiria, conforme os estetas do século XVIII, na sua intraduzibilidade para outro meio. O poder de uma arte estaria na proximidade com os signos naturais, ou seja, quanto mais próxima da realidade, mais eficaz ela seria em persuadir o espectador de que ela não é uma ilusão. Como nos explica Márcio Seligmann-Silva:

No séc. XVIII, no entanto, o caráter representativo/referencial era visto como um traço universal da linguagem. Tanto a linguagem dos sentimentos como a da razão deveriam superar o seu elemento mediatizador, sígnico: tanto via naturalização ou iconização (adequação

⁴ In: LESSING. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, p. 21.

ao objeto a ser mimetizado), como também via ordenação “natural” dos seus signos (adequação à ordem “natural” das ideias). Ou seja, se toda a reflexão estética agora organizava-se em função tanto dos *media* como da recepção deles, a ilusão (i.e., *mimesis*) a que a arte visa só poderia se realizar através da “superação” desses *media*.⁵

Dentro dessa perspectiva, a superioridade da poesia sobre a pintura residiria na força de seus signos arbitrários que, conforme Lessing, em seu *paralipomena*, “justamente pelo fato de serem arbitrários podem expressar todas as coisas possíveis em todas as suas possíveis conexões”⁶. O que se valoriza nessa reflexão, como nas de Leonardo da Vinci, é a velocidade, a imediaticidade, com que a obra de arte nos apresenta o objeto retratado, de tal forma que, segundo novamente Lessing,

o poeta não quer ser apenas compreendido, as suas representações não devem ser meramente claras e distintas; o prosador contenta-se com isso. Antes, ele quer tornar tão vivazes as ideias que ele desperta em nós, de modo que, na verdade, nós acreditemos sentir as impressões sensíveis dos seus objetos e deixemos de ter consciência, nesse momento de ilusão, do meio que ele utilizou para isso, ou seja, das suas palavras.⁷

Embora o texto de Lessing date do século XVIII e muitas das preocupações desse período pareçam estar superadas ao longo dos séculos XIX e XX por discussões que valorizam a autorreflexão na obra de arte, a grande pergunta que nos propomos é em que medida as obras de Rilke e de Clarice respeitam ou não as fronteiras entre as artes.

⁵ SELIGMANN-SILVA. Introdução. In: LESSING. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, p. 53.

⁶ LESSING. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, pp. 48–49.

⁷ LESSING. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, p. 203.

No caso de Rilke, a citação acima, à primeira vista, caberia-lhe como uma luva, já que, ao longo de toda a sua obra, sua escrita parece se gesticular, principalmente em seus *Dinggedichte*, a partir daquilo que os gregos chamavam de *enárgeia*, “por diante dos olhos”. Mas seria realmente isso? Rilke, com seus poemas, buscaria apenas presentificar o objeto visto, colocando-o diante de nossos olhos, quase nos fazendo esquecer as palavras que o criam? A importância do “olhar” como ponto de articulação entre as artes, antes de mais nada, supera a problemática da *mimesis*, no sentido da representação direta de elementos da realidade, na obra tanto de Rilke quanto de Clarice. Podemos, em um primeiro instante, perceber que o contato com as artes visuais não se realiza com o mero objetivo de traduzir a percepção das artes visuais para a literatura. Tal contato pode ser pensado como uma forma de refletir sobre a natureza estética da literatura e das artes visuais assim como sobre o significado de um olhar que se revela ao mesmo tempo que apaga as identidades.

Ao falar das artes visuais, a preocupação de Rilke e Clarice não reside sobre o que pode ser transformado em objeto de literatura ou não. Suas incursões ao mundo da pintura e da escultura revelam nada mais do que suas próprias poéticas, algo que delinea o contorno de suas obras, deixando-nos vislumbrar como se dá o entrelaçamento do olhar com aquilo que é visto. Rilke, por exemplo, em suas várias reflexões sobre as artes visuais, quase sempre deixa escapar algo que poderemos ler como parte de sua poética. É possível mesmo notar a postura do poeta em relação às artes assim como a mudança de perspectiva que seus poemas têm a partir do contato com a obra de artistas como Cézanne ou Rodin. No entanto, é necessário frisar

que as reflexões de Rilke sobre as artes visuais, como um projeto em construção, não surgiram de imediato, mas aconteceram em pequenos momentos, como fruto consciente de um esforço concentrado, e que não deixaram de ter uma importância fundamental para o poeta. Um desses pequenos momentos é a viagem de Rilke a Florença, em 1898, o que resultou em um relato, dirigido a Lou Andreas-Salomé, conhecido como *Diário de Florença*. Nesse texto, que foge da forma esquemática ou do que poderia vir a ser um guia turístico, o poeta relata-nos sua percepção da cidade de Florença e das obras que considera serem importantes para o entendimento do sentido da arte e a função do artista na sociedade. No início do diário, Rilke avisa a Lou Andreas-Salomé: “com toda tranquilidade, sem te arrastar freneticamente de um lugar para outro, e sem pretender ser minucioso, haverei de mostrar-te uma coisa e outra, dizer-te o que cada uma representa para mim, em seguida recolherei estas coisas novamente, abrigando-as no meu repositório”⁸. Como um improviso, *O diário de Florença* estende-se por depoimentos que oscilam entre a análise de obras representativas do Renascimento Italiano e o significado que Rilke tece, de forma quase instintiva, sobre o significado da arte e do artista na sociedade. Em algumas passagens, podemos vislumbrar afirmações que nos lembram aquilo que, futuramente, Rilke conceituará como *Weltinnenraum*:

A criação do artista é uma insígnia: a partir de seu íntimo ele exterioriza todas as coisas pequenas e efêmeras: seu sofrimento solitário, seus desejos vagos, seus sonhos angustiados e aquelas alegrias que perdem o viço. Aí sua alma se engrandece e torna-se festiva, ele criou o lar digno para si mesmo.⁹

⁸ RILKE. *O diário de Florença*, p. 22.

⁹ RILKE. *O diário de Florença*, p. 37.

Se *O diário de Florença* deixa escapar ideias, conceitos, que Rilke não delinea suficientemente, como na citação acima, o texto de 1902, escrito sobre os cinco pintores de Worpswede (Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Hans am Ende, Fritz Overbeck e Heinrich Vogeler) abre reflexões mais profundas, como questões que dizem respeito a uma reconceitualização da história da pintura paisagística a partir do estranhamento da paisagem, da sua falta de forma em comparação com o corpo humano. Ideia que o poeta começara a esboçar em *O diário de Florença*, mas que, em seu texto *Worpswede*, surge não só desenvolvida como articulada dentro daquilo que começa a se constituir como poética rilkeana, cujos principais pontos giram em torno da atenção do poeta às coisas, processo no qual, conforme José M. Miranda Justo, “o sujeito da arte que aqui se enuncia passa necessariamente por um momento *em que se não reconhece a si mesmo enquanto sujeito*, e desta desidentificação do sujeito só se sai produtivamente, o mesmo é dizer, só se sai pela construção (re-construção) estética do sujeito”¹⁰. Reconstrução estética que Rilke evita fundar em uma simples relação mimética entre arte e natureza, já que, conforme o poeta, “não será o último valor da arte – e talvez seja o mais característico –, o fato de ela ser o meio [Medium] no qual o homem e a paisagem, a forma e o mundo, se tocam e se encontram”¹¹.

Essa passagem, em um primeiro momento, denunciaria aquilo que Rilke define como *Weltinnenraum*, uma vez que a arte parece funcionar como o espaço interior do mundo. Podemos dizer que Rilke rompe com o caráter representacional da arte a partir da experiência do estranhamento, pois o que o poeta faz na relação que estabelece

¹⁰ JUSTO. *Do incomensurável rosto da paisagem*, p. 314.

¹¹ RILKE. *Sämtliche Werke, Band V*, p. 15.

entre homem/forma e mundo/paisagem é dar autonomia a isso que significa o conjunto de toda a nossa experiência, nossa percepção do que seja a realidade. Tal autonomia reconfigura a percepção da obra de arte, transformando-a em um eixo de convergência do homem/forma com o mundo/paisagem, quebrando, assim, com a estética do espelhamento, já que a paisagem não está subordinada a um olhar mas, antes, “age sobre as pessoas de modo terrível e opressivo através de sua grandeza e da sua vastidão incomensurável”¹².

Como podemos perceber, o estudo de Rilke sobre a pintura paisagística não se baseia na ideia de que a arte deva ser uma representação fiel da realidade. Antes, devemos ter em mente que o poeta, ao afirmar que “a paisagem não tem forma” e que “a natureza é, face ao homem, o outro, o estranho, aquilo que nem chega a ser seu inimigo, porque é o imparticipável”¹³, remete à ideia de que as obras de arte nada mais são do que “enigma rodeados, enfeitados, recobertos de amor”¹⁴. Mas será que todas essas afirmativas podem nos levar a crer que em Rilke haja uma crítica à arte produzida em seu tempo e, assim, por meio de seus escritos, esteja propondo novas formas de se contemplar uma obra de arte? Deixaremos a pergunta em suspenso para depois retomá-la, contrastando-a com as ideias sobre arte de Clarice Lispector.

Mas se Rilke busca desconstruir a história da pintura paisagística, com ênfase no próprio objeto artístico, como podemos ver a relação de Clarice com as artes visuais? O ano de 1964 parece ser fundamental para se entender essa relação. Nesse ano, na série intitulada “Fundo

¹² RILKE. *Sämtliche Werke, Band V*, p. 10.

¹³ RILKE. *Sämtliche Werke, Band V*, p. 66.

¹⁴ RILKE, 1965. *Sämtliche Werke, Band V*, p. 33.

de gaveta”, segunda parte da primeira edição de *Legião estrangeira*, Clarice deixa entrever sua preferência pelas artes visuais, em textos que versam ora sobre artistas específicos, como é o caso de Gastão Manoel Henrique, Vera Mindlin e Paul Klee, ora sobre objetos do cotidiano. É interessante notar que alguns desses textos terão suas referências apagadas, como é o caso dos dedicados a Vera Mindlin e a Gastão Manoel Henrique, na edição separada de *Legião estrangeira*, que receberá o nome de *Para não esquecer*, e também serão incorporados a outros livros da autora, como, por exemplo, em *Água viva*. Talvez o fato de Clarice Lispector suprimir as referências a tais pintores se baseie em uma tentativa de transformar aquilo que a escritora consideraria como crítica de arte em um texto autônomo, no qual o que prevaleceria seria a reflexão, o olhar sobre o objeto sem marcas que denunciasses a especificidade de sua criação. Mas o que mais chama a atenção, nesses textos, é a maneira como, similar a Rilke, a autora ignora as classificações pré-existentes, para reformular determinados parâmetros de avaliação estética consagrados pela história da pintura, como os que dizem respeito à pintura figurativa e à pintura abstrata:

Abstrato e figurativo

Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu.¹⁵

¹⁵ LISPECTOR. *A legião estrangeira*, p. 151.

A postura de Clarice Lispector, como podemos observar no texto acima, de certa forma, condiz em muito com a de Rilke. Em ambos, torna-se evidente um gesto que desestabiliza conceitos canonizados. Em seus textos, há a consciência do provisório, na qual cada objeto se volta para si mesmo, de tal forma que não são vistos como construções definitivas, mas abertas à interpretação. Com seu pequeno texto, Clarice reinterpreta os significados tanto da arte figurativa quanto da arte abstrata, demonstrando que o que separa uma da outra não passa pela representação direta da realidade circundante, mas antes está em uma sutil diferença de percepção e de questionamento do próprio “eu”. Essa “realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu”, que a autora evoca, parte do princípio de que não devemos abolir a ilusão de um espaço que se dilata para além de nossos limites, de que não devemos esconder as ambiguidades que separam o que vemos do que não vemos.

Clarice continua demonstrando sua predileção pelas artes visuais em outros textos, como ocorre em *A paixão segundo G.H.*, *Água viva* e *Um sopro de vida (Pulsações)*, nos quais seus personagens são escultores ou pintores. O que se deixa entrever nesses livros, mais do que simples tentativas de caracterizações de personagens, é uma preocupação constante em tentar definir a palavra, a escrita. Isso, no entanto, não significa que Clarice se sirva das artes visuais como uma forma de “traduzir” o que se quer dizer, o limite da palavra. O que ocorre com Clarice é o mesmo o que ocorre com Rilke. Em ambos, o contato com as artes visuais surge como uma forma de aprendizado. Não um aprendizado com o objetivo de alcançar a plenitude de um saber, mas, citando Rilke, como “incerteza que busca superar-se

na realização”. Incerteza que a personagem de *Água viva* exprime através do desejo de incompletude: “Quero o inconcluso. [...] Quero a experiência de uma falta de começo”¹⁶. É a partir daí, que a incerteza e a incompletude colocam a palavra em movimento, fazendo dela seu abrigo, sua imagem. Imagem que não se restringe somente às artes visuais, mas que nasce também da confluência com a música. É o que podemos observar neste trecho de *Água viva*:

Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. É música de câmara. Música de câmara é sem melodia. É modo de expressar o silêncio. o que te escrevo é de câmara.¹⁷

Aqui, como em vários outros momentos de *Água viva*, o que Clarice Lispector articula com sua escrita é o próprio movimento da palavra desenhando, formando, por meio de seu rastro, um espaço onde as fronteiras entre as artes se apagam. Através da percepção da narradora, da sua abstração, é o ritmo que liga a música à escrita. O silêncio, que se expressa, antes de ser um elemento que dificulte o diálogo, permite que essas duas artes tenham contato. Assim, não é a melodia o que se busca, o entendimento imediato, mas algo que fuja da esfera do compreensível, que fuja de uma existência inerte, de tal forma que o movimento da escrita, seu deslizar silencioso sobre o papel, encontre na própria audição do sujeito, (“que música belíssima ouço no profundo de mim”), aquilo que a narradora define como música de câmara, “música de câmara é sem melodia”. Podemos perceber,

¹⁶ LISPECTOR. *Água viva*, p. 25.

¹⁷ LISPECTOR. *Água viva*, p. 43.

a partir disso tudo, que Clarice Lispector, assim como Rilke, ignora a clássica divisão entre artes espaciais e temporais consagrada por Lessing, que afirmava:

Objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra chamam-se corpos. Conseqüentemente são os corpos com as suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura. Objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra chamam-se em geral ações. Conseqüentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia.¹⁸

A citação acima, retirada do capítulo XVI, considerado o ponto central do *Laocoonte*, é exatamente a antípoda do que podemos encontrar na postura de Rilke e Clarice Lispector com relação às artes visuais. O que Lessing aí traça é a especificidade tanto das artes visuais quanto da poesia, que se diferenciam pelo seu caráter espacial, a pintura, e pelo seu caráter temporal, a poesia. Embora tenhamos que relativizar o texto de Lessing, dizendo que foi escrito no século XVIII e que, de certa forma, ele é uma síntese de todas as preocupações dominantes naquele período, é necessário mostrar que não demorou muito tempo para que algumas críticas começassem a ser feitas a essa categorização. Novalis, por exemplo, afirmava: “Lessing via com demasiada acuidade e nisso perdia o sentimento do todo indistinto, a mágica intuição dos objetos juntos em múltipla iluminação e escurecimento”¹⁹. Eis ao que Novalis se propõe: a busca pelo “todo indistinto”, no qual as artes se corresponderiam no momento em que a noção de seus limites temporais e espaciais se convergissem. Ideal que Novalis expressa em outro fragmento:

¹⁸ LESSING. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, p. 193.

¹⁹ NOVALIS. *Pólen – fragmentos, diálogos, monólogo*, p. 131.

Obras de arte plásticas nunca deveriam ser vistas sem música – obras de arte musicais, em contrapartida, só ouvidas em salões belamente decorados. [...]

Obras de arte poética, porém, nunca fruídas sem ambos ao mesmo tempo. O comer melhor, os jogos de sociedade, o traje mais ornamentado, a dança, e mesmo a conversação mais escolhida, mais livre, mais universal, nasceram através desse sentimento do viver superior em sociedade, e da conseqüente mescla de tudo o que é belo e vivificante em múltiplas ações conjuntas.²⁰

Não será exatamente isso que encontraremos tanto em Rilke quanto Clarice? O poema que nasce do contato com a escultura, a prosa cujo ritmo se mescla ao da pintura ou ao da música? Como podemos perceber, o fragmento de Novalis evoca outro tipo de contato entre as artes que não aquele exaltado por Baudelaire em seu célebre soneto, no qual a correspondência dos sentidos surge através da sinestesia. Contato que Rilke e Clarice não exploram, simplesmente, através do entrecruzamento de percepções, mas da observação do objeto artístico como, citando Merleau-Ponty, “metamorfose do ser em sua visão”²¹, no sentido de que o que se olha não é passivo, mas surge como interrogação do próprio olhar. Ou seja, aquilo que podemos considerar como pesquisa estética, que se origina do interesse de Rilke e de Clarice pelas artes visuais, ao mesmo tempo que se constitui como uma espécie de aprendizado, consiste em romper a distância entre o sujeito e a coisa, em tornar a coisa presente no momento em que o olhar descortina o mundo, transformando-o em imagem. Assim, a imagem, aquilo que em Rilke e Clarice se define como a felicidade da imagem, se afirma exatamente no momento em que

²⁰ NOVALIS. *Pólen – fragmentos, diálogos, monólogo*, p. 132.

²¹ MERLEAU-PONTY. *Textos escolhidos*, p. 91.

ela, segundo Blanchot, “é um limite perto do indefinido”²². Daí que a coisa tantas vezes evocada por esses dois escritores articule um espaço de indefinição, pois aquele que vê se funde, temporariamente, ao objeto visto, de forma que, segundo Rilke, “ele está inteiro, com toda sua impossibilidade de ser medido”²³. Nesse sentido, viver um evento em imagem “mantém-nos de fora, faz desse exterior uma presença em que o ‘Eu’ não ‘se’ reconhece”²⁴. O exterior se projeta para dentro do texto não como coisa capturada, mas “extensão do pensamento que está além do alcance da realidade”²⁵. O que o sujeito almeja não é a realidade em si, mas a imagem da realidade, o que dela se refaz no ato de pintar, de esculpir, de escrever, e que implora, paradoxalmente, pela obscuridade, pelo silêncio.

²² BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 256.

²³ RILKE. *Rodin*, p. 124.

²⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 264.

²⁵ STEVENS. *The necessary angel: essays in Reality and the Imagination*, p. 171.