

entre o abstrato
e o figurativo

*Tenho a vista e a
visão:
Soldei concreto e
abstrato.*

MURILO MENDES

Em 1902, Rilke chega a Paris, encarregado pelo editor Richard Muther de escrever uma monografia sobre Rodin, cuja primeira parte foi publicada em 1903 e a segunda em 1907. Os anos em que Rilke vive em Paris, que são intercalados por pequenas viagens entre 1902 e 1910, tornam-se de extrema importância para se entender o desenvolvimento de seu pensamento poético, assim como sua relação com as artes visuais. Nesse período, Rodin torna-se a figura central na vida de Rilke. Com ele, não só aprende a converter sua angústia em projetos, mas a abandonar a ideia de inspiração em favor do trabalho árduo, detendo-se de forma artesanal sobre a linguagem, observando o espaço e percebendo como este molda os objetos. Em sua monografia, um dos pontos centrais de sua análise das obras de Rodin é o que diz respeito à questão da superfície dos objetos, da sua relação com a luz, com o espaço em volta: “com uma superfície viva ele podia, como se fosse um espelho, capturar e mover o longínquo, e podia moldar um gesto que lhe parecia grande demais até que o espaço fosse obrigado a participar dele”¹. Por meio de observações como esta, Rilke revela aquilo que será um dos elementos caros à sua poética, o espaço como diluidor do sujeito, através do qual o vazio, a ausência entre o observador e o objeto observado ganha forma.

¹ RILKE. *Rodin*, p. 80.

Conforme Blanchot, “a ausência, em Rilke, liga-se ao espaço, o qual talvez esteja livre do tempo, mas que entretanto, pela transmutação que o consagra, é também como um outro tempo, uma maneira de se aproximar de um tempo que seria o próprio tempo de morrer ou a essência da morte²”. Um tempo o qual Rilke descobre, em Rodin, através da incompletude das formas³.

É interessante notar que quase todas as críticas feitas à monografia de Rilke⁴ esquecem-se de que o poeta detém-se em um ponto que causou certa polêmica no público da época: a obra inacabada. Com relação a esse aspecto, Rilke, ao longo de sua monografia, busca situar as esculturas de Rodin a partir de um movimento incompleto, no qual “o provisório e o indeterminado tornaram-se algo definitivo, feito para durar muito”⁵, de tal forma que os contornos da obra precisam situarem-se nela mesma e não em um referencial além. Talvez, não seja por acaso que o ano de publicação da segunda parte da monografia

²BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 158.

³ Conforme E. H. Gombrich: “Tal como os impressionistas, Rodin desprezava o aspecto externo do acabamento. Tal como eles, preferia deixar algo para a imaginação do espectador. Por vezes, deixava até parte da pedra em estado bruto para dar a impressão de que a sua figura estava emergindo e ganhando forma naquele preciso momento”. GOMBRICH. *A história da arte*, p. 528.

⁴ Como exemplo, citamos um comentário de E. M. Butler sobre o texto de Rilke: “Há uma bela passagem sobre as estátuas no Louvre e sobre as catedrais francesas no primeiro ensaio de Rilke; e uma impressionante exposição de sua própria doutrina das coisas no segundo; mas nenhum deles se aproxima de uma comunicação direta do efeito produzido pelas obras de Rodin. [...] As descrições dos trabalhos são meras “literatura”, enquanto as notas pessoais são hagiográficas. Como todos os entusiastas não-críticos, Rilke se superou nas monografias, que são mais propensas a criar um preconceito irracional contra o autor e seu herói do que interpretar a arte de Rodin para o leitor”. BUTLER. *Rainer Maria Rilke*, p. 166.

⁵RILKE. *Rodin*, p. 127.

coincida com o da primeira parte dos *Novos Poemas*, 1907. Embora possamos notar que, na segunda parte de seu texto sobre Rodin, haja uma preocupação em definir a relação da coisa com um olhar que a delimita no espaço, mais do que um simples desenvolvimento de uma poética das coisas, o texto de Rilke revela como as esculturas mutiladas de Rodin, de certa forma, chamaram a sua atenção para necessidade de a arte se valer da imprecisão de limites:

Não é simplesmente do olhar que provém o sentimento de inacabado, e sim da reflexão complexa, do pequeno pedantismo que diz que a todo corpo devem pertencer braços, e que um corpo sem braços não poderia, de modo algum, ser completo. Não faz muito tempo que todos se revoltavam do mesmo modo contra as árvores dos impressionistas, que eram cortadas pelas molduras, mas com muita rapidez todos se acostumaram com essa impressão, e se aprendeu, pelo menos em relação à pintura, a acreditar e a reconhecer, que um todo artístico não precisa necessariamente coincidir com a usual coisa-toda.⁶

Essa experiência do inacabado é que permitirá a Rilke, a partir de obras como *O homem que anda*, de Rodin, a se deter nos fragmentos de estatuária grega e romana, permitindo-lhe perceber de que maneira o fragmento se realiza como obra autônoma. A partir desse contato com as artes visuais da antiguidade, há uma série de poemas, em *Novos Poemas*, que são a configuração tanto do inacabado, como pode ser observado em seu famoso *Torso arcaico de Apolo*, quanto de uma postura plástica em relação ao próprio registro linguístico. Como observa Edward Snow:

⁶ RILKE. *Rodin*, p. 46.

O que é especificamente novo em *Novos poemas*? A mais intrigante transformação ocorre na linguagem de Rilke, a qual se torna simultaneamente mais lúcida e complexa. A compreensão do enunciado e a eliminação de um “eu” autoral são levados ao extremo na busca de um ideal objetivo. Somente alguns poucos desses *Dinggedichte* ou “poemas-coisa”, como ficaram conhecidos, são realmente sobre objetos, mas todos têm uma qualidade material e confrontam o leitor com uma presença autônoma, escultural. Mesmo sua densidade semântica comunica um senso de volume e contorno. Estamos conscientes delas como coisas feitas. A sintaxe, especialmente, torna-se um material flexivo, capaz de ser trabalhado em estruturas que nos lembram muito mais as formas mobilizantes de espaço de Arp do que as presenças massivas de Rodin.⁷

O comentário de Snow aponta com exatidão a forma como a eliminação do eu autoral, a partir de um trabalho plástico com a linguagem, torna os poemas de Rilke “presenças autônomas, esculturais”. No entanto, ainda que tais poemas estejam, em relação às formas mobilizantes de espaço, mais próximos de Arp que de Rodin, é inegável que as observações de Rilke sobre o escultor francês, de certa forma, afetaram seu olhar, ao dotar o objeto de uma existência equivalente à humana, eliminando as diferenças entre as coisas estáticas e aquelas que estão em movimento, e por fim seus próprios limites, o que o poeta enfatiza várias vezes em sua monografia: “um rápido esboço, em um suspiro de um contorno retido da natureza, no contorno de um contorno, que parece ter depositado a si mesmo, por ser demais custoso e frágil”⁸. Tal declaração de Rilke somada à outra, “a paisagem não tem forma”⁹, nos possibilitaria afirmar que o poeta caminha em direção a uma arte que foge aos parâmetros do figurativo, na verdade, nada mais que a

⁷ SNOW. Introduction. In: RILKE. *New poems*, p. 4.

⁸ RILKE. *Rodin*, p. 125.

⁹ RILKE. *Rodin*, p. 125.

arte abstrata? Como Clarice Lispector, que se detém sobre as coisas no sentido de se integrar a elas, Rilke realiza, em sua escrita, um movimento de contorno indefinido, em uma tentativa de reconfigurar o objeto por meio de comparações, que se movimentam em torno dele, não com o sentido de aprisioná-lo, mas antes de libertar o próprio eu a partir do contato com ele. No entanto, apesar da utilização de recursos sintáticos que nos remetam, conforme Augusto de Campos, a “algo das simultaneidades do cubismo analítico, a lembrar a reestruturação multiperspectívica de certos quadros onde o mesmo objeto se apresenta sob diversos aspectos em superposição ou justaposição de planos ou fragmentação poliédrica de volumes”¹⁰, é quase impossível afirmar que Rilke almeje desfigurar o objeto, destruindo-o com o objetivo de integrá-lo em uma nova ordem estética, como faz a pintura abstrata. Nesse aspecto, embora Rilke e Clarice tenham pontos em comum no que diz respeito ao tratamento das coisas, é a partir da relação arte figurativa/não figurativa que eles se distanciam.

É bom lembrar que Rilke presenciou o nascimento de todo um fluxo artístico que iria desembocar na eliminação do objeto na tela, ao contrário de Clarice Lispector, cujo contato com as artes visuais se dá por meio de pintores ou movimentos já assimilados pelo cânone, como é o caso de Paul Klee. Não é sem motivo que Clarice Lispector inicia *Água viva* com uma citação de Michel Seuphor:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em

¹⁰ CAMPOS. *Coisas e anjos de Rilke*, p. 19.

evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.¹¹

Por mais que Rilke e Clarice tenham amor incondicionado pelas coisas a ponto de fazerem verdadeiras poéticas sobre elas, a atitude de um e de outro, frente à obra de arte, diferencia-se no que diz respeito às formas como encaram a perda do objeto na pintura. É possível perceber que Clarice aceita tal proposta estética, não porque isso já estivesse assimilado pelos movimentos artísticos que se desenvolveram ao longo do século XX, mas porque via nessa atitude algo condizente com sua poética. Quando se lê *Água viva*, um dos pontos que chamam a atenção é a constante referência que a narradora faz à música, quase sempre enfatizando seu caráter abstrato. A fascinação pela música, mais especificamente pela música erudita, talvez se justifique pelo fato de ela ser uma linguagem que não aponta para referentes externos e que se constitui unicamente da função poética, impondo-se, assim, “como a mais refratária das artes à explicação, a que maior resistência oferece à elucidação pelo conceito¹². As referências de Clarice à música estão quase sempre entrelaçadas ao ato de escrever e de pintar, de tal forma que o sentido musical que a narradora almeja encontra paralelos com a concepção de abstrato que Hugo Friedrich observa em Baudelaire: “Em Baudelaire, ‘abstrato’ significa principalmente ‘intelectual’, no sentido de ‘não natural’. Entrevêem-se aqui outros pontos de partida da poesia e da arte abstrata, extraídos do conceito de uma fantasia ilimitada, cujo equivalente são as linhas e os movimentos

¹¹ *Apud* LISPECTOR. *Água viva*, p. 9.

¹² BORNHEIM. *Metafísica e finitude*, p. 90.

livres do objeto. Baudelaire chama estes últimos de “arabescos”¹³. Mas que tipo de ligação pode ter o arabesco com a música? Em sua *A correspondência das artes*, Étienne Souriau, através daquilo que chama de “índices matemáticos das formas”, cria uma série de transposições plásticas na forma de arabescos extraídos de obras musicais, visando provar que “arabesco e melodia são indiscutivelmente aparentados e que mais além, ou antes aquém, isso demonstra, mais intimamente do que as diferenças do espaço visual e da dimensionalidade sonora dos intervalos, a existência de uma espécie de meio artístico comum, que o espírito criador funda ao instaurar uma arquitetura sensível”¹⁴. Talvez seja a busca desse meio artístico comum que Clarice realiza, ao conceber a música como expressão plástica:

É o seguinte: a dissonância me é harmoniosa. A melodia por vezes me cansa. E também o chamado “leitmotif”. Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo.¹⁵

Nessa passagem, Clarice Lispector afirma aquilo que Seuphor lança como seu ideal de pintura, pois o incomunicável passa pela perda do objeto, pela possibilidade de mesclar música, escrita, pintura em uma matéria que não esteja condicionada aos limites físicos: “quanto à música, depois de tocada para onde ela vai? Música só tem de concreto

¹³ FRIEDRICH, *Estrutura da lírica moderna*, p. 57. Em determinados momentos, Baudelaire chega a afirmar: “O arabesco é o mais espiritual dos desenhos. [...] O arabesco, a forma ideal do desenho”. In: BAUDELAIRE. *Obras completas*, pp. 505–507.

¹⁴ SOURIAU. *A correspondência das artes*, p. 212

¹⁵ LISPECTOR. *Água viva*, p. 60.

o instrumento”¹⁶. É interessante notar ainda que, contrariando o entendimento comum, para a narradora a música de câmara é sem melodia. Cria-se, assim, uma lógica na qual a melodia significaria o figurativo e a desarmonia, o abstrato: “de vez em quando te darei uma leve história – ária melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva”¹⁷. Clarice explora esses conceitos na própria estrutura de seu texto, uma vez que não há um acontecimento central, um eixo sobre o qual possa se apoiar uma trama. Como um cânon, que consiste na imitação integral do tema, de forma a se contrapor a si mesmo, repetindo-se toda vez que chega ao fim, a ponto de formar um círculo vicioso, em *Água viva* as frases e os parágrafos não são ordenados segundo um fim pré-determinado, mas articulados a partir da ideia de improviso: “estou improvisando e a beleza do que improvisado é fuga”¹⁸. “Fuga” que abarca vários sentidos, desde a forma musical, passando por um “eu” que tenta se anular através da própria escrita, “eu me ultrapasso abdicando de mim e então sou mundo: sigo a voz do mundo, eu de súbito com voz única”¹⁹, até o rompimento da noção de um texto tradicional, que seja construído pelos critérios de início, meio e fim.

A beleza que surge do improviso, regida pela “experiência de uma falta de construção”²⁰, acaba resultando naquilo que a narradora denomina como caleidoscópio: “um instante me leva insensivelmente

¹⁶ LISPECTOR. *Água viva*, p. 42.

¹⁷ LISPECTOR. *Água viva*, p. 31.

¹⁸ LISPECTOR. *Água viva*, p. 43.

¹⁹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 23.

²⁰ LISPECTOR. *Água viva*, p. 25.

a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como figuras sucessivas num caleidoscópio”²¹. Figuras que podem ser tantos os arabescos de Baudelaire quanto as transposições plásticas das formas musicais de Étienne Souriau, ou as duas coisas somadas à materialidade da escrita: “escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar. Vejo palavras. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço”²². Poderíamos dizer que aí se processa uma verdadeira poética do movimento em um sentido bem próximo daquele que Paul Klee expressou, contrariando as diferenças estabelecidas por Lessing entre a arte temporal e a espacial: “pois o espaço também é um conceito temporal. Quando um ponto se torna movimento e linha, isso implica tempo. A mesma coisa ocorre quanto uma linha se desloca para formar um plano. Igualmente no que diz respeito ao movimento dos planos para formar espaços”²³. É a partir desse “movimento [que] é a base de todo devir”²⁴, de que nos fala Klee, que Clarice Lispector consegue mesclar, de forma conceitual, campos semióticos diversos, como a música, a pintura e a literatura, em único espaço. Dizemos de forma conceitual, porque o que prevalece como meio de expressão da autora ainda é a escrita. No entanto, se nos libertarmos de tal dogmatismo, perceberemos que

²¹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 14.

²² LISPECTOR. *Água viva*, p. 17.

²³ KLEE. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*, p. 46. A preocupação de Klee com a relação entre a música e as artes visuais é um tema recorrente em seu pensamento. Em seus diários, assim o pintor expressa: “Cada vez mais, sou forçado a enxergar paralelos entre música e as artes visuais. Mas não chego a nenhuma análise concreta. Não há dúvida de que as duas são artes temporais, o que é fácil de se comprovar. Na escola de Knirr, falava-se com muita propriedade sobre o ato de se executar uma pintura, referindo-se com isso a algo absolutamente temporal: os movimentos expressivos do pincel, a gênese de efeito”. In: KLEE. *Diários*, p. 207.

²⁴ KLEE. *Diários*, p. 207.

na ficção o que se constrói à nossa frente, essa “linha reta solta no espaço”, articula, por meio de temas os mais diversos, a metamorfose do próprio texto, cuja expressão a narradora busca nas imagens do caleidoscópio: “mas sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro”²⁵. As imagens que surgem do caleidoscópio, assim como as que a narradora evoca em seu texto, nada mais são do que fruto do imprevisto e do acaso. Nesse sentido, o ideal de texto da narradora, “o inconcluso”, “a experiência de uma falta de construção”, está totalmente de acordo com a estética da pintura abstrata. Conforme Meyer Schapiro:

A pintura, a poesia e a música possuem esse elemento de produção improvisada, inconsciente e em série de partes e relações ordenadas, com unidade e intencionalidade latentes. [...] O artista moderno é atraído pelas possibilidades de forma que incluem casualidade, variabilidade e desordem consideráveis, sejam elas encontradas no mundo ou enquanto improvisa com o pincel ou quando olha para manchas e marcas, ou ainda quando brinca livremente com as formas — invertendo, ajustando, recortando, variando, remodelando, reagrupando, de modo a maximizar a aparência de casualidade. Seu objetivo é geralmente uma ordem que retém a qualidade decisiva de acaso, desde que compatível com a unidade final do todo.²⁶

O que se ganha com essa busca do acaso e do imprevisto, conforme Schapiro, é “um sentimento de liberdade, uma atividade irreprimida em todos os sentidos”²⁷. Liberdade que Clarice explora através do imprevisto da palavra sobre si mesma, em “frases voluptuosas e

²⁵ LISPECTOR. *Água viva*, p. 31.

²⁶ SCHAPIRO. *A arte moderna: séculos XIX e XX*, pp. 284–285.

²⁷ SCHAPIRO. *A arte moderna: séculos XIX e XX*, p. 285.

ininteligíveis que se enovelam para além das palavras”²⁸, “beleza confusa” que se desenha no instante de sua passagem pelo papel. Não podemos esquecer que acaso e improviso são elementos que não se limitam somente à obra de Paul Klee, mas que, de certa forma, fundamentam a origem da arte abstrata a partir de sua relação com a música. Ao lermos os textos de Wassily Kandinsky, encontramos declarações que nos ajudam a entender não só a preferência de Clarice pela música, mas como esta se relaciona com a pintura e, a partir de nossas reflexões, com a escrita. O vocabulário que Kandinsky se utiliza para expressar o processo criativo na pintura advém, em parte, da música. Por isso, não é estranho encontrarmos, em *Do Espiritual na arte*, afirmações como: “se eliminarmos da *composição melódica* o elemento objetivo, poremos a descoberto a forma pictórica que ele encobre e faremos que apareçam, assim, formas geométricas elementares ou um conjunto de linhas simples que traduzem um movimento geral”²⁹. A escolha dessa passagem não é acidental, pois, nela, podemos reconhecer alguns aspectos que nos fazem lembrar da escrita caleidoscópica de *Água viva*, principalmente o que relaciona a ideia de movimento da frase com o ritmo musical. E citando novamente Kandinsky: “para o artista criador que quer e que deve exprimir seu *universo interior*, a imitação, mesmo bem-sucedida, das coisas da natureza não pode ser um fim em si. E ele inveja a desenvoltura, a facilidade com que a arte mais imaterial de todas, a música, alcança esse fim”³⁰. Não estaríamos errados se aplicássemos tais palavras a Clarice Lispector, uma vez que sua escrita tende a transcender a mera

²⁸ LISPECTOR. *Água viva*, p. 20.

²⁹ KANDINSKY. *Do espiritual na arte*, p. 134.

³⁰ KANDINSKY. *Do espiritual na arte*, pp. 57–58.

representação, buscando no ritmo das palavras um equivalente ao ritmo musical. Equivalência que se afirma na abstração como possibilidade de exprimir o que se encontra além dos fatos, das palavras³¹. A ênfase dada à música por Clarice em textos como *Água viva* e *Um sopro de vida* não seria uma forma de fugir da literatura, de negar à palavra seu poder comunicativo? Ora, o que Clarice parece fazer, quando relaciona música à pintura abstrata, é ressaltar a opacidade da escrita, eliminando as palavras de relações gramaticalmente lógicas, forçando-as a comprimirem-se no plano ficcional até que o discurso se fragmente e se estilhaça. O que sobra? Um texto que aponta para seu próprio caráter ilusório e que se afirma, como ocorre com alguns poemas modernos, a partir de infinitas possibilidades de significação. Paradoxalmente, quanto mais Clarice busca dar forma aos seus textos, tendo como parâmetro a música, mais eles escapam de serem “literatura”, no sentido que Clement Greenberg dá a esse termo, ou seja, a preponderância do tema sobre a forma. Para fugir ao domínio do tema, Clarice expande os recursos expressivos da narrativa, dando às palavras significados não registrados no dicionário e estabelecendo entre elas novas relações sintáticas. Poderíamos dizer que a evocação da pintura e da escultura, em obras como *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*, enfatiza esse repúdio ao tema, no momento em que essas artes “são capazes de se tornar mais completamente aquilo que fazem e nada mais; pois, como a arquitetura funcional e a máquina,

³¹ “Além” que Kandinsky busca nas relações da palavra com os seus sentidos: “A palavra é um som interior. Esse som corresponde, pelo menos em parte (e talvez principalmente), ao objeto que a palavra serve para designar. Se não se vê o próprio objeto, se apenas é ouvido o nome, forma-se dele no cérebro do ouvinte uma representação abstrata, o objeto desmaterializado, que não tarda a provocar uma vibração no ‘coração’”. KANDINSKY. *Do espiritual na arte*, p. 49.

elas *parecem* o que *fazem*”³². Clement Greenberg, nessa passagem, refere-se a uma determinada escultura e pintura, mais especificamente àquelas produzidas por movimentos como as vanguardas do século XX. O que tanto as artes visuais como a literatura procuravam, nesse período, é expandirem-se, usando efeitos expressivos análogos aos da música, uma vez que muitos artistas viam que a vantagem desta sobre as outras artes residia em ser uma arte de “pura forma”, capaz de comunicar nada senão sensações, livre de qualquer contingência física ou semântica. Quando Clarice associa sua escrita às artes visuais, ela almeja fazer do signo lingüístico um ponto para o qual as sensações possam convergir, de maneira que não haja nada para ser identificado, mas tudo a sentir. Um signo que possa ser sentido como quando se olha para um quadro abstrato, no qual a percepção de sua existência é quase que totalmente sensória.

Até agora vimos que a música concede a Clarice Lispector a liberdade de trabalhar a palavra em sua materialidade, uma vez que, ao repercutir em todo o corpo humano, imprime, como em uma espécie de ressonância, sua marca no papel, por meio de um entrecruzamento de formas que permite “as coisas passarem por dentro de nós, assim como nós por dentro das coisas”³³. Mas isso, em relação à música, não acontece com Rilke. O que um encara como possibilidade, o outro recusa como inadequação estética. Em 1915, Rilke entrara em contato com Klee, passando a freqüentar a casa deste e a tomar emprestados trabalhos do pintor. Em 1921, Rilke, em carta a Wilhelm Hausenstein, que acabara de publicar o livro

³² GREENBERG. *Clement Greenberg e o debate crítico*, p. 55.

³³ MERLEAU-PONTY. *O visível e o invisível*, p. 121.

Kairuan ou uma história do pintor Paul Klee e da arte dessa época e o enviara ao poeta, assim relata sua percepção da obra de Klee:

Naquele tempo eu já tinha adivinhado que seu desenho muitas vezes era transcrição de música. Ou melhor, naquele período, inclusive sem ele ter dito que sempre tocava violino, infatigavelmente, tinha adivinhado essa transcrição da música. Para mim, esse é o ponto mais desconcertante da sua existência de artista; pois, se a música de fato oferece ao traço do lápis uma base de necessidades que valem tanto num campo quanto no outro, em todo caso não consigo observar sem algum abalo esse tipo de convivência das artes, dando as costas para a natureza: como se um dia devêssemos sofrer um assalto do inferno e nos encontrarmos espantosamente indefesos.³⁴

Embora Rilke respeite a obra de Klee, não consegue aceitar o desaparecimento do objeto na pintura. Pois aquilo que ele chama de “transcrição de música” vai contra sua concepção de uma arte que é, repetindo as palavras do poeta, “o meio [Medium] no qual o homem e a paisagem, a forma e o mundo, se tocam e se encontram”³⁵.

³⁴ *Apud* KLEE. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*, p. 104. Se Rilke em um primeiro momento estranhou ou não aceitou as propostas estéticas de Klee, a mesma coisa se dá com este em relação ao poeta: “O dr. Hermann Probst tem algumas de minhas aquarelas, e pelo visto gosta muito delas. Por sugestão dele, eu havia enviado a Rilke uma pequena seleção de trabalhos, que agora me eram devolvidos por ele pessoalmente. Sua visita me deu muita alegria. Junto com ele veio uma senhora pitoresca e manca. Logo em seguida à visita li passagens de *O livro das imagens* e de *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Sua sensibilidade me diz muita coisa, só que agora eu tento me dirigir mais para o centro, ao passo que sua preparação parece me ocorrer mais sob a pele. Ele ainda é impressionista, e deste campo só tenho lembranças. Também não considera o trabalho gráfico, onde avancei mais à frente, tanto quanto o domínio da cor, ainda em processo de amadurecimento. Para mim é um enigma a perfeita elegância de sua aparência. Como é que se consegue isso?” KLEE. *Diários*, p. 353.

³⁵ Se pensarmos essa frase relacionando-a à divisão dos signos proposta por Charles S.

O desaparecimento do objeto para Rilke significa o fim da comunhão que se realiza entre nós e as coisas³⁶. Temor que Rilke vê surgir com a

Peirce, podemos perceber que o poeta concebe o objeto artístico a partir de conceitos bem próximos aos que dizem respeito ao índice: “um signo, ou representação, que se refere a seu objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontecer, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo”. PEIRCE. *Semiótica*, p. 74. Ora, Rilke teme o desaparecimento do objeto na pintura pelo fato de não haver uma relação de contiguidade do signo com o seu objeto. Ao dizer que a arte é um meio, o poeta não busca a representação da realidade, mas a presença referencial desta, aquilo mantém uma conexão física entre o mundo e o ser humano através do objeto. Mas não devemos nos precipitar, catalogando a poética de Rilke em categorias peirceanas. Antes de mais nada, devemos prestar atenção ao que Peirce nos diz acerca do índice: “a ação dos índices depende de uma associação por contiguidade, e não de uma associação por semelhança”. PEIRCE. *Semiótica*, p. 76. Uma arte que não apresente objetos reconhecidos não é aceita por Rilke, porque ele pensa em termos de traço, de vestígios *reconhecíveis* que nos liguem ao mundo, para sermos bem específicos, ao mundo de nossos antepassados: “Mostra-lhe, pois, o simples, que – moldado por gerações – vive como uma coisa nossa, perto da mão e do olhar”. RILKE. *Os sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*, p. 183. Nesse caso, podemos pensar, com relação a essa passagem, no célebre texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de Walter Benjamin, uma vez que nessa elegia, a “Nona Elegia de Duíno”, o que Rilke pontua é exatamente, de acordo com as palavras de Benjamin, “a *reminiscência*, [que] funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração”. BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 211.

³⁶ A isso Rilke chama, em sua “Nona Elegia de Duíno”, de “*ein Tun ohne Bild*”, um fazer sem imagem: “Mais que nunca as coisas que conhecemos se desfazem, pois as que tentam substituí-las são um fazer sem imagem”. RILKE. *Os sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*. 2002, p. 181. Else Buddeberg analisa essa questão do fazer sem imagem, em Rilke, da seguinte forma: “os cálculos das modernas ciências naturais e da técnica são como um fazer sem imagem, fatos invisíveis, carentes de claridade gráfica... Para Rilke aquele exíguo âmbito do não-visível de uma representação que se pretende abarcar de forma racional... estava em aberta contradição com seu conceito de invisível. Sua

guerra e o nascimento da arte abstrata, como ele mesmo nos relata:

Durante os anos de guerra, muitas vezes tive a impressão de ver desaparecer os objetos (pois saber até que ponto os aceitamos e procuramos, além do mais, exprimir-nos através deles, é uma questão de fé: neste último caso, seres despedaçados acham-se talvez mais bem representados por meio de fragmentos, de destroços)... O que nos desconcerta é ver como, depois de desaparecido o objeto propriamente dito, a música e a arte gráfica (o desenho) se tomem reciprocamente por objeto – o curto-circuito das artes por detrás da Natureza, ou até da imaginação, eis, quanto a mim, o mais inquietante fenômeno de hoje, um fenômeno também libertador: pois, na verdade, não se pode ir mais longe. E logo a seguir (o que, receio, Klee não aceitará) tudo volta a entrar na ordem.³⁷

Novamente, Rilke expõe sua incompreensão: como eliminar o objeto da pintura e colocar em seu lugar algo tão abstrato quanto a música? Sua carta nos dá a entender que ele aceita que os objetos sejam despedaçados, pois desta forma podem vir a ser “mais bem representados por meio de fragmentos, de destroços”. Nesse sentido, o comentário de Augusto de Campos, ao traçar como origem comum a obra de Cézanne em relação aos poemas de Rilke e às pinturas cubistas, é muito mais coerente do que o comentário de Edward Snow ao comparar a técnica de “formas de espaço mobilizante”, utilizadas em *Novos poemas*, com a obra de Arp, já que a técnica cubista desfigura o objeto, mas não o elimina completamente como nos quadros de Arp ou de Klee. No cubismo, o objeto predomina, mesmo que seja

invisibilidade é algo oposto ao fazer sem imagem; é uma suprema configuração, que somente o anjo já o demonstra por si mesmo”. Heideggers Rilke-Deutung. In: *Deutsche Vierteljahres-schrift für Literatur- und Geistesgeschichte.*, ano 27, 387ss, 1953.

³⁷ Apud LAZZARO. *Paul Klee*, pp. 108–109.

colocado sob o prisma daquilo que Cézanne chamou de “lógica de sensações organizadas”, cuja influência, no Rilke de *Novos poemas*, pode ser percebida a partir do desenvolvimento mútuo do olhar e da mente, com o objetivo de apreender o mundo e transformá-lo em imagem, significado.

Podemos dizer que, ao relacionarmos o cubismo com a obra de Rilke, partimos do princípio de que, conforme Alain Bonfand, “a pretensa abstração do cubismo é, na verdade, uma redução, e, se os quadros de Braque e Picasso podem falsamente parecer abstratos, é porque eles se impõem conciliar a multiplicidade de vivências de consciência no quadro”³⁸. É a partir dessa multiplicidade de vivências que Rilke busca, em seus poemas, presentificar o objeto, deixando que ele, como ocorre na pintura cubista, “compreendido em seu sentido amplo, dite as regras de sua desconstrução e reconstrução”³⁹. Desconstrução e reconstrução que Rilke aceita, pois, embora não estilhace o objeto como fazem os cubistas, em seus poemas, tais processos surgem à medida que o sujeito não se limita a retratar aquilo que está à sua frente.

A mão não reproduz simplesmente o que olhos veem, mas transfigura o visível, modifica as significações. No entanto, isso só é possível porque Rilke vê o espaço como algo que nos supera e traduz as coisas. Espaço que pode ser tanto o que está à nossa volta quanto o espaço que, segundo Blanchot, “convertendo-se no próprio movimento da fala, torna-se a profundidade e a vibração do entendimento”⁴⁰, ou

³⁸ BONFAND. *Arte Abstrata*, p. 13.

³⁹ BONFAND. *Arte Abstrata*, p. 13.

⁴⁰ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 140.

seja, o espaço do poema. No poema, a realidade, ao se conjugar no objeto, liberta o sujeito de um ponto de vista preconcebido, dando-lhe, através da multiplicidade do olhar, a vivência do objeto, citando Hofmannsthal, “como se seus olhos não tivessem pálpebras”⁴¹, como se o invisível nos salvasse do desnecessário e nos desse a sinceridade das coisas.

No entanto, Rilke teima em não aceitar a música como objeto de representação⁴². Por quê? Para o poeta, as coisas devem ser o ponto de partida da obra porque, como partes do nosso convívio e do nosso uso, “são conhecedoras das nossas carências e das nossas alegrias, tal como já tinham sido confidentes de nossos antepassados”⁴³. Assim, trata-se de respeitá-las, evitando hierarquizá-las a partir de

⁴¹ In: BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 151.

⁴² Na carta endereçada a Lou Andreas Salomé, do dia 8 de agosto de 1903, Rilke, ao comentar a obra de Rodin, analisa as transformações que a música provoca no mundo físico: “A sua arte [a de Rodin] foi, desde o início realização (por um processo oposto ao da música, que transforma – e desrealiza mais – as realidades aparentes do mundo quotidiano, ao ponto de delas só restarem aparências fluídas e sem peso”. RILKE. *Querida Lou*, p. 15. A fala de Rilke, se não deixa escapar um certo preconceito pela música, marca-a com um sinal negativo, quando a coloca em contraponto com a escultura. De tal preconceito Rilke se libertará apenas anos mais tarde, quando trava contato com a pianista Magda von Hattingberg, em 1914, chegando a escrever: “A música é, quanto a ela, uma realidade mais próxima de nós, vem na nossa direção, porque nos encontramos sobre o seu caminho, e atravessa-nos. Dir-se-ia que ela é uma forma superior do ar, de que enchemos os pulmões do espírito, enriquecendo-nos o sangue interior. Mas o que não lança além de nós? Que não faz ela passar-nos ao lado? Que transporta ela, por nosso intermédio, que nós não captamos? Que nós não podemos captar, pobres de nós, e que se perde”. RILKE. *Apaixonadamente*, p. 59. Além dessa afirmação, que de certa forma redime Rilke em relação à música, o poeta escreverá dois poemas dedicados a essa arte; um, em 1913, intitulado “Assalta-me, música, com fúria rítmica”, e outro, em 1918, intitulado “À música”.

⁴³ RILKE. *As elegias de Duíno*, p. 15.

valores econômicos ou de escolhê-las entre belas e não-belas, pois “as coisas devem por nós ser entendidas e transformadas em uma inteligência mais íntima. Transformadas? Sim, pois é tarefa nossa impregnarmo-nos tão profunda, dolorosa e apaixonadamente desta terra passageira e caduca, que o seu ser em nós de novo ressurja de modo ‘invisível’”⁴⁴. Com esse olhar desinteressado sobre as coisas, realiza-se a comunhão, pois, segundo Blanchot, “salvo-me tanto vendo as coisas quanto as salvo ao abrir-lhes acesso ao invisível”⁴⁵. A Rilke não interessa, portanto, voltar-se para o seu interior, desprezando os objetos que compõem a realidade, mas, ao contrário, tenta salvar o que ainda resta de seu mundo reconhecível:

Para 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. Agora invadem-nos vindas da América, coisas vazias e indiferentes, coisas-aparências, *simulacros-de-vida...* [...] As coisas animadas, vividas, nossas cúmplices vão-se acabando e já não podem ser substituídas. *Nós somos talvez os últimos que conheceram essas coisas*. Sobre nós recai a responsabilidade de, não só as manter na memória (isso seria pouco e incerto), mas também de conservar o seu valor humano e do lar (no sentido dos Lares, os gênios tutelares da casa).⁴⁶

A atitude de Rilke frente à invasão de produtos americanos é a de se agarrar às coisas do passado, já que elas, de acordo com sua poética, são nossas cúmplices, no sentido de que a intimidade garante a

⁴⁴ RILKE. *As elegias de Duíno*, p. 15.

⁴⁵ BLANCHOT. *O espaço literário*. p. 149.

⁴⁶ RILKE. *As elegias de Duíno*, p. 16.

autenticidade, permitindo-nos “vivenciar o movimento de transmutação”⁴⁷. Nesse sentido, a postura crítica de Rilke está de acordo com o tom de alguns artistas de sua época, como, por exemplo Kandinsky: “quando a religião, a ciência e a moralidade (esta através da mão forte de Nietzsche) são abaladas, quando os suportes externos ameaçam cair, o homem afasta o olhar do exterior e volta-o para si mesmo”⁴⁸. No entanto, como podemos perceber nos poemas de Rilke, não há um voltar-se para si mesmo, do qual resultaria a recusa ao objeto, mas, sim, uma exteriorização do “eu”, com o objetivo de junto com as coisas encontrar aquilo que o poeta define como *Weltinnenraum*, o espaço interior do mundo.

Ao contrário de Rilke, Clarice Lispector possui uma imensa simpatia pela pintura não figurativa, a ponto de inclusive produzir quadros nos quais não existem objetos. Mas é na literatura que ela alcança resultados mais expressivos, principalmente em livros como *Água viva* e o póstumo *Um sopro de vida (pulsações)*, no tocante ao desejo de entrecruzar referências de campos semióticos diversos, aquilo que Rilke chamou de “curto-circuito das artes por detrás da natureza”. No entanto, nos primeiros textos nos quais Clarice trata das artes visuais não há essa referência direta ao abstracionismo, como podemos perceber no texto logo abaixo:

PAUL KLEE

Se eu me demorar demais olhando *Paysage aux oiseaux jaunes*, de Klee, nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jogo que

⁴⁷ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 153.

⁴⁸ KANDINKY. *Do espiritual na arte*, p. 48.

se joga a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a da liberdade. O hábito de olhar através das grades da prisão, o conforto de segurar com as duas mãos as barras, enquanto olho. A prisão é a segurança, as barras o apoio para as mãos. Então reconheço que a liberdade é só para muito poucos. De novo coragem e covardia se jogaram: minha coragem, inteiramente possível, me amedronta. Pois sei que minha coragem é possível. Começo então a pensar que entre os loucos há os que não são loucos. É que a possibilidade, que é verdadeiramente realizada, não é para ser entendida. E à medida que a pessoa quiser explicar, ela estará perdendo a coragem, ela já estará pedindo; *Paysage aux oiseaux jaunes* não pede. Pelo menos calculo o que seria a liberdade. E é isso o que torna intolerável a segurança das grades; o conforto desta prisão me bate na cara. Tudo o que eu tenho agüentado – só para não ser livre.⁴⁹

Como entender o texto acima, tendo o quadro ao qual Clarice Lispector se refere, *Paisagem com pássaros amarelos*, pintado por Klee, em 1923, à nossa frente? Embora o quadro não seja abstrato e guarde elementos reconhecíveis, como os seis pássaros soltos em meio a uma paisagem de tons escuros, o texto de Clarice não se utiliza deles. O que, a princípio, podíamos esperar de um texto que versasse sobre pintura, uma análise pormenorizada da obra, aqui, não acontece. Nem mesmo os pássaros são evocados. Lemos um contínuo desenrolar de percepções, de sentimentos vindos do próprio espectador. Fala-se de coragem, covardia e liberdade, mas não se fala dos elementos estéticos que compõem o quadro. Por quê? Porque Clarice interpreta o quadro da mesma forma que um artista abstrato interpreta a realidade, expondo “evidências concretas, projetadas do interior, da interioridade desse estado de espírito, de sua independência do

⁴⁹ LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 17.

mundo exterior”⁵⁰. Nesse sentido, as palavras de Meyer Schapiro, a respeito do espectador de arte moderna, com certeza servem para Clarice Lispector: “o espectador mais aberto é então um indivíduo igualmente preocupado consigo mesmo e que encontra nessas pinturas não apenas a contrapartida de sua própria tensão, mas uma descarga final de sentimentos obsessivos”⁵¹. Sentimentos obsessivos, que, no caso específico desse texto de Clarice, podem revelar talvez uma sutil definição de arte. Quando ela fala de prisão, das grades da prisão, poderíamos arriscar a dizer que, aí, estivesse referindo-se à arte figurativa, uma vez que ela busca na pintura de Klee exatamente o contrário, a liberdade? Mas que liberdade seria essa? Uma liberdade para poucos, condicionada por um jogo entre a coragem e a covardia. Liberdade como possibilidade, que “verdadeiramente realizada, não é para ser entendida”⁵², pois como expressão de um quadro que caminha para o abstrato e foge a qualquer tentativa de aprisioná-lo dentro de explicações precisas e coerentes, “à medida que a pessoa quiser explicar, ela estará perdendo a coragem”. E perder a coragem, talvez, signifique se afastar do quadro, daquilo que nele exige uma entrega, nesse caso, o abandono da “intolerável segurança das grades, o conforto dessa prisão que bate na cara”. Atitude que a autora confessa não conseguir realizar e que, talvez, devêssemos entender

⁵⁰ SCHAPIRO. *A arte moderna: séculos XIX e XX*, p. 261.

⁵¹ SCHAPIRO. *A arte moderna: séculos XIX e XX*, p. 262.

⁵² Sobre a falta de sentido, a narradora de *A paixão segundo G.H.* assim afirma: “eu estava vendo o que só teria sentido mais tarde — quero dizer, só mais tarde teria uma profunda falta de sentido. Só depois é que eu ia entender: o que parece falta de sentido — é o sentido. Todo momento de “falta de sentido” é exatamente a assustadora certeza de que ali há o sentido, e que não somente eu não alcanço, como não quero porque não tenho garantias. LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 35.

como uma espera que só terá fim na tentativa de articular um texto que rompa com a prisão de se reconhecer no que vê. Prisão que Clarice constrói, paradoxalmente, a partir do concreto e do abstrato:

Descobri um poder: o poder de estar num quarto fechado a chave: eu me aprisiono e me concretizo. Embora continue sendo uma abstração. Não é contraditório se concretizar e se abstrair: eu me concretizo num plano que não é do desígnio do mundo. Eu me obtenho no concretamente possível que existe dentro da abstração.⁵³

Novamente, temos a prisão, agora não como o que nos afasta da obra de arte, mas como algo que, ao nos isolar do mundo, nos aproxima ainda mais dele. A partir desse recuo do mundo, duas ações simultâneas e contrárias tornam possível aquilo que Clarice nomeia com “figurativo do inominável”. O que viria a ser isso? Talvez a resposta esteja no próprio *Água viva*, de onde foi tirada essa expressão: “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”⁵⁴. Esse trecho nos ajuda a entender que o que Clarice concebe como abstração não se encaixa na definição dicionarizada, registrada pela crítica de arte moderna, pois a autora se detém tanto em obras figurativas, como é o caso da pintura específica de Klee, que estudamos linhas atrás, quanto em obras não figurativas. Quando Clarice nos fala de “uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu”, ela está nos chamando a atenção para a maneira como construímos nossa percepção

⁵³ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 145.

⁵⁴ LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 31.

do mundo, que passa pela forma de olhar e de pensar esse olhar:

Quando se vê, o ato de ver não tem forma – o que se vê às vezes tem forma, às vezes não. O ato de ver é inefável. E às vezes o que é visto também é inefável. E é assim certa espécie de pensar-sentir que chamarei de “liberdade”, só para lhe dar um nome. Liberdade mesmo – enquanto ato de percepção – não tem forma. E como o verdadeiro pensamento se pensa a si mesmo, essa espécie de pensamento atinge seu objetivo no próprio ato de pensar. Não quero dizer com isso que é vagamente ou gratuitamente. Acontece que o pensamento primário – enquanto ato de pensamento – já não tem forma e é mais facilmente transmissível a si mesmo, ou melhor, à própria pessoa que o está pensando; e tem por isso – por ter forma – um alcance limitado. Enquanto o pensamento dito “liberdade” é livre como ato de pensamento. É livre a um ponto que ao próprio pensador esse pensamento parece sem autor.⁵⁵

A citação é longa, mas preferimos reproduzi-la por completo, no intuito de mostrar que aquilo que Clarice pensa como abstrato está ligado a essa liberdade de percepção. É interessante notar que, novamente, nos encontramos no terreno do paradoxo, uma vez que a liberdade evocada é construída a partir de um ato de aprisionamento, nesse caso, do próprio pensar. Essa liberdade que a narradora de *Água viva* almeja, liberdade sem forma, só é possível de ser alcançada, conforme o fragmento acima, a partir de um “pensamento [que] pensa a si mesmo, essa espécie de pensamento [que] atinge seu objetivo no próprio pensar”, a imagem mais clara de um labirinto sem saída. No entanto, é uma prisão que liberta, pois pensar o próprio pensamento é uma maneira de diluir a forma,

⁵⁵ LISPECTOR. *Água viva*, pp. 81–82.

encontrar aquilo que a narradora chama de “instante-já”, momento no qual o pensamento se desliga do ato pensante e as palavras imediatas, regidas pelo acaso e improviso, impregnam o papel e o que sobra é o simples movimento: “quero escrever movimento puro”. Com relação a esse movimento, que Clarice evoca quase como sinônimo da abstração, antes de pensarmos que a perda do objeto incomode a Rilke a ponto de fazer com que ele aprisione as coisas em uma imobilidade frustrante, é exatamente o contrário o que ocorre. Em seus textos sobre arte e em seus poemas, o movimento é explorado como princípio mesmo do olhar. Sobre Rodin, o poeta assim já expressara: “Mas esta arte plástica nascera em um tempo que não tem coisas, nem casas, nem exterior. P-ois o interior constituído por este tempo é sem forma, inapreensível: ele flui”⁵⁶. Fluir que Rilke celebra em seus poemas através da metamorfose, e que surge, sutilmente, no contato com a obra de Rodin e Cézanne, a partir da “descoberta de um novo espaço, pleno de vida sem nome”⁵⁷, no qual as coisas, não mais condicionadas por um olhar que as aprisiona, iriam para além de suas próprias medidas. E para alcançar as coisas além de sua própria medida, o poeta utiliza-se de Rodin e Cézanne como exemplos de dedicação e objetividade para alcançar o ilimitado. Sobre este último, assim se expressa:

Nota-se também, cada vez melhor, como era necessário ir ainda além do amor; é mesmo natural que amemos cada uma destas coisas; mas se mostramos isso, amamos menos; *julgamos*, em vez de *dizer*. Deixamos de ser imparciais; e o melhor, o amor, permanece fora do trabalho, não

⁵⁶ RILKE. *Rodin*, p. 146.

⁵⁷ RILKE. *Rodin*, p. 62.

entra nele, sobra, intransponível, a seu lado: assim nasceu a pintura de emoções (que não é melhor em nada do que a objetiva). Pinta-se: eu amo tal coisa; em vez de se pintar: aqui está tal coisa.⁵⁸

O que chamou tanto a atenção de Rilke sobre Cézanne era a forma como este expressava as coisas, em suas pinturas, por meio de “um dizer objetivo”, em vez de simplesmente julgá-las a partir daquilo que se convencionou chamar de amor, pois para o poeta “o que nos vem ao encontro é feito de um só pedaço; uma coisa tem tanta afinidade com a outra, quando nasce, cresce e se forma por si mesma, e nós só temos, no fundo, de *existir*, mas com simplicidade, com insistência, como a Terra existe”⁵⁹. Esse *existir*, como instante, só pode acontecer em função de um dizer, de um dar forma àquilo que é provisório e indeterminado. Sentido esse que Rilke explora em um poema chamado “A montanha”:

Trinta e seis vezes e mais outras cem
o pintor escreveu essa montanha,
devotado, sem êxito, à façanha
(trinta e seis vezes e mais outras cem)

de entender o vulcão que ele trazia,
feliz, mesmerizado, no seu peito,
mas a montanha de perfil perfeito
não lhe quis revelar sua magia:

doando-se do ar de cada dia,
mil vezes, cada noite cintilante
abandonando, como sem valia;

⁵⁸ RILKE. *Cartas sobre Cézanne*, p. 64.

⁵⁹ RILKE. *Cartas sobre Cézanne*, p. 78.

cada imagem imersa num instante,
em cada forma a forma transformada,
indiferente, distante, modesta –,
sabendo, como uma visão, do nada,
acontecer atrás de cada fresta.⁶⁰

Se tentássemos apreender, de imediato, o tema desse poema, por certo, como a imagem do vulcão que o pintor tenta retratar, ele nos escaparia. No entanto, se nos atentarmos para o fato de que poema é uma referência a duas séries de gravuras coloridas realizadas pelo pintor japonês Hokusai (1760-1849) sobre o Monte Fujiyama, respectivamente intituladas *Trinta e duas vistas do Monte Fuji* e *Uma centena de vistas do Monte Fuji*, talvez consigamos delinear melhor o seu assunto. O que o poema pode nos oferecer, a partir da imagem da montanha que não se rende, é da “transmutação das próprias significações”, no sentido de que a partir da renúncia da apreensão das coisas é que participamos com elas da transformação do visível em invisível, arrastando-as conosco para uma interiorização do próprio ato de ver. Segundo Blanchot, “onde perdem seu valor, sua natureza falseada, e onde perdem também seus limites estreitos a fim de penetrar em sua verdadeira profundidade”⁶¹. Perda de limites, que a montanha impõe ao pintor por meio de sua forma esquiva, sobre a qual, não estaríamos errados, se aplicássemos as seguintes palavras de Paul Klee: “E agora eu já não via mais nenhuma arte abstrata. O que permanecia era apenas a abstração da transitoriedade. O objeto era o mundo, mesmo que não fosse este mundo visível”⁶². O que Paul

⁶⁰ CAMPOS. *Coisas e anjos de Rilke*, p. 147.

⁶¹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 137.

⁶² KLEE. *Diários*, p. 415.

Klee chama de “abstração da transitoriedade” pode ser entendido, no poema, como aquilo que se revela por meio de seu processo de transformação, uma vez que as coisas estão, “no espaço imaginário, *transformadas* no inapreensível, [...] onde nem elas nem nós estamos já abrigados, mas somos introduzidos sem reserva num lugar onde nada nos retém”⁶³. Com relação a essa transformação, o que difere o tratamento dado às coisas por Rilke do de Klee, está no fato de que o primeiro mergulha as coisas no invisível como afirmação de que a salvação está na nossa prontidão para desaparecer. Assim, a arte, “como fresta”, só consegue nos oferecer “cada imagem consumindo-se em seu instante”. Para Klee, “na arte, ver não é tão importante quanto o tornar visível”⁶⁴, o que implica na aceitação de um objeto que não necessariamente precise existir ao nosso redor, mas que ganhe forma apenas no espaço da tela. Para Rilke, ao contrário, é preciso partir do visível para se reconhecer no próprio ver, naquilo que oferece e apaga, em um relance, a nossa identidade. Sua poética exige, portanto, a existência de objetos reconhecíveis, já que é a partir deles que ocorre uma reciprocidade entre o homem e o mundo. Nesse sentido, o poeta é um intermediador, aquele que traduz o visível para o invisível, celebrando o espaço do poema através do movimento de suas palavras:

*Aqui é o tempo do dizível, aqui a sua pátria.
Fala e proclama. Mais do que nunca
perecem as coisas, as que se podem viver, pois
o que as substitui, tomando o seu lugar, é um fazer sem imagem.*

⁶³ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 139.

⁶⁴ KLEE. *Diários*, p. 415.

Um fazer sob crostas, que querem rebentar, assim que
 por dentro o agir cessa e se limita de outra forma.
 Entre as marteladas persiste
 o nosso coração, tal como entre os dentes
 a língua, que, no entanto,
 apesar de tudo, continua a louvar.⁶⁵

Esse *aqui*, que pode ser lido como o espaço do poema, é onde as coisas se salvam, onde as transformamos “por completo no coração do invisível”, “*de tal forma*, como nem sequer as próprias coisas tenham pensado vir a ser no seu íntimo”⁶⁶. Talvez seja a partir desse *aqui*, desse *dizer*, que possamos encontrar pontos de convergência entre Rilke e Clarice, no sentido de que, tanto em um quanto em outro, o poema ou texto em prosa articula-se como espaço aberto, “onde o pavor é êxtase, onde a celebração se lamenta e a lamentação a glorifica”⁶⁷. Pavor/êxtase que assim Clarice Lispector expressa em *Um sopro de vida*:

Eu sinto uma beleza quase insuportável e indescritível. Como um ar estrelado, como forma informe, como o não existindo, como a respiração esplêndida de um animal. Enquanto eu viver terei de vez em quando a quase-não-sensação do que não se pode nomear. Entre o oculto e

⁶⁵ RILKE. *As elegias de Duíno*, p. 85.

⁶⁶ RILKE. *As elegias de Duíno*, p. 85.

⁶⁷ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 140.

quase revelado. E também um desespero faiscante e a dor se confunde com a beleza e se mistura a uma alegria apocalíptica.⁶⁸

Podemos perceber que o que diferencia o trecho acima da passagem da elegia de Rilke concentra-se no lamento deste pelo fato de as coisas serem substituídas por “um fazer sem imagem”, enquanto que em Clarice há um fascínio pela “forma informe”, por aquilo “que não se pode nomear”. Novamente, estaríamos na oposição entre figurativo e abstrato, se não prestássemos atenção às palavras que Clarice usa para conceituar a beleza, “insuportável e indescritível”. Palavras que lembram as da Primeira elegia de Duíno: “o belo é o começo do terrível, que a todo custo suportamos, e se assim o admiramos, é porque ele, impassível, desdenha destruir-nos”. O que se delinea como beleza, em ambos os escritores, passa pela noção de um terrível que nos fascina, porque nos coloca à sua mercê, seja na recusa de nos destruir, seja na “alegria apocalíptica” que nos fere e nos nutre. Conceito de beleza que se aproxima da definição de sublime feita por Kant e Schiller: “entusiasmo-nos com o que infunde terror, porque somos capazes de querer o que os impulsos abominam e de

⁶⁸ CLARICE. *Água viva*, p. 146. É interessante observar que Wilhelm Worringer, em seu livro *Abstração e empatia*, analisa a abstração em relação direta ao temor do espaço: “Enquanto que a condição para a presença da empatia é uma relação panteística de confiança e felicidade entre o homem e os fenômenos externos do mundo, a abstração surge de uma grande inquietação interior do homem provocada pelos fenômenos do mundo exterior, em termos religiosos, isso corresponde a um caráter transcendental de todos os sentidos”. WORRINGER. *Abstraction and empathy*, p. 15. Ao contrário do que sugere Worringer, como podemos perceber, em Rilke, esse pavor do espaço não leva à abstração, mas à necessidade de se unir ao mundo como forma de celebrar a terra e a própria existência.

condenar o que eles almejam”⁶⁹. Esse belo, que em Rilke e Clarice se confunde com o sublime, é o terrível do qual, com prazer e sem medo, aproximamo-nos, já que não “tentamos fugir dele, senão que, ao contrário, somos por ele atraídos com vigor irresistível”⁷⁰. Não poderíamos arriscar a dizer que esse terrível é o que possibilita a criação artística? Se o belo é começo do terrível, é porque não nos esquivamos, aceitamos o limite que impomos, seja na busca pelo “fragmentário e dissonante”, de Clarice, seja na do “provisório e indeterminado”, de Rilke, já que, a partir desses conceitos, o que se articula carrega sentidos mais vastos do que figurativo e abstrato. Nesse sentido, há momentos nos quais o que Clarice define como abstrato vai ao encontro do “dizer objetivo” de Rilke: “Se eu desenhar num papel, minuciosamente, uma porta, e seu não lhe acrescentar nada meu, estarei desenhando muito objetivamente uma porta abstrata.”⁷¹. A partir dessas diferenças e semelhanças, podemos perceber que nenhum dos dois escritores “consegue permanecer neutro diante de formas que tenham um nome”⁷², pois o que prevalece é esse contínuo fazer e desfazer das formas, que o artista encara, à imagem de Perseu, como se fosse o olhar de Medusa.

⁶⁹ SCHILLER. *Teoria da tragédia*, p. 50.

⁷⁰ SCHILLER. *Teoria da tragédia*, p. 50.

⁷¹ LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 228.

⁷² RILKE. *Rodin*, p. 121.