

da opacidade
dos corpos

O meu anjo me deixa ser a adoradora de um pedaço de ferro ou de vidro.

CLARICE LISPECTOR

Em 1920, Virginia Woolf publicou um pequeno conto, chamado “Objetos sólidos”. Nele, John, um personagem com pretensões à carreira política, tem sua vida mudada quando se depara com uma gota de matéria sólida, um cubo irregular, enfim, nas palavras da autora: “um pedaço de vidro espesso a ponto de parecer quase opaco”¹, nas areias da praia pela qual caminhava. O que ocorrerá com esse personagem pode ser analisado, ao mesmo tempo, a partir de uma postura artística que vai de Rodin, passando por artistas como Tatlin, Brancusi, Duchamp, até culminar na arte minimalista. O que podemos extrair da leitura desse conto é a maneira como o comportamento do personagem John possibilita-nos perceber de que forma a escrita de Rilke e a de Clarice Lispector se relacionam com os paradigmas estéticos da modernidade, na qual os objetos do cotidiano são retirados de seu contexto para se realizarem como obra ou mesmo como negação da obra no conceito tradicional de arte.

No conto de Virginia Woolf, John torna-se obcecado pelo pedaço de vidro, pela forma ideal que ele representa. Tanto é assim que passa a procurar, nos lugares mais inusitados, coisas que pudessem lhe recordar o objeto que descansava na cornija da sua lareira: “tudo, desde que um objeto de certa espécie, mais ou menos redondo, talvez com uma chama agonizante mergulhada na sua massa, qualquer coisa — louça, vidro, âmbar, rocha, mármore —, inclusive o ovo liso de um pássaro

¹ WOOLF. *Objetos sólidos*, p. 97.

pré-histórico, lhe despertava a lembrança.² Com o tempo, John abandona a carreira política e forma, sobre sua lareira, uma espécie de museu ideal, constituído pelo vidro encontrado na areia, um pedaço de ferro, que se assemelha a um meteorito, e um pedaço de louça em forma de estrela. Mas o conto não termina aí. John continua guiado pela expectativa de encontrar objetos que não só se assemelhem a estes, mas como que os superem: “à medida que seu padrão se elevava e o gosto ficava mais exigente, aumentavam muito as decepções, mas sempre havia um lampejo de esperança, um fragmento de louça ou vidro marcado ou quebrado de forma curiosa servia-lhe de chamariz”³.

Não podemos esquecer que esse conto, como já dissemos, relaciona-se com os ideais estéticos pregados por artistas como Rodin, Tatlin, Brancusi, Duchamp. Mas a pergunta surge: de que forma podemos articular um conceito comum entre esses artistas, o conto de Virginia e a obra de Rilke e de Clarice? A atitude do personagem de Virginia Woolf torna-se emblemática para nós, no momento em que ele, ao escolher quais objetos serão dignos de ocupar o espaço de sua lareira, acaba por negar a simulação de um espaço que se justifique através da ordem explicativa ou da interioridade do artista impressa na superfície dos objetos. Levado a realizar gestos que mudam o aspecto das coisas, sem, no entanto, conseguir mudar com elas, John permanece fiel à dúvida. Ou melhor, faz da dúvida algo que seus visitantes, aqueles que observam tão estranhas coisas sobre sua lareira, são obrigados a encarar. Mas em que consistiria tal dúvida? Não

² WOOLF. *Objetos sólidos*, p. 98.

³ WOOLF. *Objetos sólidos*, p. 100.

seria semelhante, por acaso, àquela que nos proporciona Duchamp, quando estamos frente a suas obras? Para chegar a uma resposta, é importante frisar que, quando Virginia Woolf publica o conto que estamos comentando, em 1920, muitos movimentos vanguardistas já haviam desaparecido ou perdido força. O Cubismo, por exemplo, sofrera inúmeras interpretações, sendo talvez a mais radical a do Futurismo, cujos principais integrantes, Marinetti, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, leram a fragmentação dos objetos, nos quadros de Picasso e Braque, como uma forma de se alcançar a interioridade, o núcleo do objeto, na qual estaria escondida sua lógica estrutural. Nesse sentido, justifica-se a necessidade que muitos desses artistas tinham de buscar a transparência dos objetos:

Quem pode acreditar ainda na opacidade dos corpos, se nossa sensibilidade aguçada e multiplicada já penetrou as obscuras manifestações do meio de expressão? Por que haveríamos de esquecer, em nossas criações, o poder redobrado de nossa visão, capaz de fornecer resultados análogos aos dos raios X?⁴

O que os futuristas almejam, e aqui podemos pensar, como exemplo, na obra *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, do escultor Boccioni, é atingir um modelo de inteligibilidade ideal, que ofereça ao espectador

uma única visão do objeto apresentada como a soma de todas as visões possíveis, cada uma delas entendida como parte de uma circunavegação contínua do objeto que se estende pelo espaço e o tempo, mas unificadas e controladas pelo tipo especial de informação que a transparência do objeto transmite com clareza para o observador.⁵

⁴ MARINETTI, F. T. "Pintura futurista: manifesto técnico". In: CHIPP. *Teorias da arte moderna*, p. 295.

⁵ KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, p. 76.

Ora, com base tanto nas palavras de Marinetti quanto na análise, logo acima, de Rosalind E. Krauss sobre a estética futurista, podemos perceber que o conto de Virginia Woolf busca propositalmente a superfície muda, a opacidade dos corpos, a incompletude de qualquer percepção isolada e, dessa forma, não só contradiz os postulados do Futurismo como também parece ir de encontro a um movimento que estava se fundamentando no momento em que ele foi publicado. Estamos falando do Construtivismo, representado por artistas como Naum Gabo, Antoine Pevsner, El Lissitzky, Moholy-Nagy. Quando se olha para uma escultura de Gabo, por exemplo, temos, como no futurismo, a transparência do objeto a revelar-lhe o núcleo, de tal forma que a obra surge para o espectador como instrumento a serviço de um raciocínio voltado para a inteligência analítica. Não temos o incômodo de um sentido pleno demais, que encontramos no conto de Virginia, uma vez que a obra se abre para o espectador sem o risco de este formular qualquer dúvida sobre ela.

Ao lermos o conto de Virginia, a percepção que conseguimos extrair dos personagens, que se movem em torno daquelas estranhas peças sobre a lareira, bem poderia se assemelhar a dos primeiros contempladores das obras do escultor russo Vladimir Tatlin, contemporâneo tanto dos futuristas quanto de Virginia Woolf. Nas obras de Tatlin, não há um modelo de inteligibilidade ideal, como encontramos nas obras futuristas ou nas construtivistas, já que seus objetos rejeitam o espaço transcendental, no momento em que apontam para os materiais de que são construídos e a relação destes com o espaço que os circunda. Conforme Rosalind Krauss sobre a obra de Tatlin: “a lógica é carregada pela superfície, e a noção de uma cisão dualista

entre interior e exterior é resolvida por intermédio de uma unificação visual do significado da estrutura externa e do centro experiencial da obra”⁶. Nesse sentido, a obra surge para o espectador não como síntese de várias visões, na qual a estrutura resulta da transparência como forma de alcançar uma totalidade física e ultrapassar a percepção isolada e limitada do objeto. As coisas que John coleta e deposita sobre lareira, no conto de Virginia Woolf, por exemplo, confrontam, de forma semelhante ao que ocorre com as esculturas de Tatlin, o espectador com a estranheza do espaço no qual estão situadas, pois se justificam a partir da impossibilidade que temos de apreender algum significado que seu núcleo revele. Os objetos escolhidos por John rejeitam a ideia de um espaço transcendental, no momento em que, conforme Rosalind E. Krauss sobre as esculturas de canto de Tatlin, “apresentam uma continuidade em relação ao espaço do mundo e depende deste para ter um significado”⁷.

Ora, com relação à citação acima, não seria dessa forma que as coisas surgiriam na obra de Rilke e de Clarice? Pensemos no próprio conceito de *Weltinnenraum*, que Rilke explicita em alguns de seus poemas, ou na maneira como Clarice concebe a coisa em uma parte de sua obra. Em ambos, os objetos, as coisas, só ganham significados quando se projetam como fragmentos do mundo real, quando sua interioridade e os limites de sua forma não são revelados de maneira tão explícita ao leitor. Isso significa dizer que no exato instante em que achamos que a coisa, ou o texto que a constrói, revela-se em sua plenitude, dá-se o contrário, nos é vedado um centro, uma direção segura que

⁶ KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, p. 76.

⁷ KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, p. 67.

nos leve a um único sentido. Somos, na verdade, confrontados com o incômodo de encontrarmos-nos na armadilha de textos cujos sentidos apontam para direções diversas, exigindo, mais que atenção, uma redefinição de nosso lugar de leitores. Estamos sob o domínio daquilo que Duchamp chamou de “beleza da indiferença”⁸. Expressão que pode ser traduzida no impacto que uma obra gera no espectador, no momento em que ela está desvinculada dos sentimentos pessoais do artista e não oferece nenhuma resposta ao esforço de decodificá-la ou compreendê-la. Entre as inúmeras obras de Duchamp, podemos encontrar várias cujos sentidos são esquivos ao espectador. Sua famosa *Fontaine* (figura 8), um mictório que Duchamp girou noventa graus e no qual assinou e datou “R. Mutt/1917”, por exemplo, rompe com toda possibilidade de decifração formal, na medida em que o reposicionamento físico do objeto não altera sua estrutura, mas faz com que o espectador perceba esse ato como “o momento em que o objeto se torna ‘transparente’ a seu significado. E esse significado nada mais é que a curiosidade da produção – o enigma do como e do por que isso aconteceu”⁹.

Em certa medida, tanto Rilke quanto Clarice aproximam-se dessa estratégia de trabalhar as coisas, os fatos, livres de um sentimento ou uma narrativa que justifique a existência da obra, deixando-a

⁸ Em uma entrevista a Pierre Cabanne, Duchamp explica o que determinava a escolha do *ready-made*: “Isto dependia do objeto: em geral, era preciso tomar cuidado com o seu *look*. É muito difícil escolher um objeto porque depois de quinze dias você começa a gostar dele ou a detestá-lo. É preciso chegar a qualquer coisa com uma indiferença tal, que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do *ready-made* é sempre baseada na indiferença visual e, ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto”. CABANNE. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*, p. 80.

⁹ KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, pp. 94–95.

prevalecer, muitas vezes, como enigma que se oferece ao olhar do leitor. Em alguns textos de Clarice, mais especificamente aqueles escritos nas décadas de 60 e 70, percebe-se um olhar que se volta para os objetos de forma semelhante ao que ocorre na obra de Duchamp. O conto “O relatório da coisa”, incluído no livro *Onde estivestes de noite*, de Clarice Lispector, é um desses textos nos quais se torna possível perceber de que maneira a autora busca negar o narrar através do próprio narrar, oferecendo ao leitor uma escrita que se assemelha àqueles objetos sólidos do conto de Virginia Woolf, no qual a transparência, o significado, que viria a revelar o porquê das coisas, nos é negado.

O que “faz” uma obra arte? Essa pergunta, que perpassa todo o trabalho de Duchamp, também pode ser aplicada ao conto “O relatório da coisa”, uma vez que, nele, surge aquele mesmo princípio que rege os *ready-made*, ou seja, a seleção de um objeto entre o número quase infinito de objetos industrializados, um objeto já pronto, sobre o qual o artista não exercera nenhum controle na sua elaboração. É sobre um desses objetos que gira “O relatório da coisa”, um relógio que, por pouco, se perderia no fluxo de seu próprio tempo, destinado que é a se tornar mais um entre inúmeros relógios, se não fosse a intervenção do olhar da narradora sobre ele:

Não vou falar sobre relógios. Mas sobre um determinado relógio. O meu jogo é aberto: digo logo que tenho a dizer e sem literatura. Este relatório é antiliteratura da coisa.

O relógio de que falo é eletrônico e tem despertador. A marca é Sveglia, o que quer dizer “acorda”. Acorda para o quê, meu Deus? Para o tempo. Para a hora. Para o instante. Esse relógio não é meu. Mas apossei-me de sua infernal alma tranqüila.¹⁰

A primeira coisa que nos chama a atenção, com relação a esse conto, é o fato de a narradora negar ao que nos está contando o estatuto de texto literário. O que temos à nossa frente nada mais é que um relatório, ou nas palavras da narradora, “antiliteratura da coisa”. Mas o que viria a ser isso? Como um texto que se propõe a ser antiliteratura acaba se configurando, sob a perspectiva ambivalente de Clarice Lispector, como literatura?¹¹ Para respondermos a essas questões, talvez tenhamos que tentar definir o que vem a ser um *ready-made* e como isso se relaciona com o conto de Clarice.

Segundo Octavio Paz, “os *ready-made* não são obras, mas signos de interrogação ou de negação diante das obras”¹². Talvez não seja por acaso que o conto de Clarice se fundamente em perguntas, já que o relógio, no qual a narradora se apoia para construir suas reflexões, é esvaziado de seus significados, ao ser inserido em outro contexto, de forma muito semelhante ao que ocorre com o *ready-made*:

Desalojado, fora de seu contexto original – a utilidade, a propaganda ou o adorno – o *ready-made* perde todo significado e se transforma em um objeto vazio, em coisa em bruto. Só por um instante: todas as coisas manipuladas pelo homem têm a fatal tendência a emitir sentido. Mal se instalam em sua nova hierarquia, o prego e a prancha sofrem uma invisível transformação e se tornam objetos de contemplação, estudo ou irritação. Daí a necessidade de “retificar” o *ready-made*: a injeção de ironia ajuda-o a preservar o seu anonimato e neutralidade.¹³

¹⁰ LISPECTOR. *Onde estivestes de noite*, p. 73.

¹¹ Evidentemente, a resposta para essa pergunta acaba por engendrar outra pergunta: o que é a literatura? No entanto, como a resposta para esta pergunta é ampla e envolve vários aspectos que têm relação com os momentos históricos e sociais que acabaram por definir a literatura como uma categoria, preferimos nos deter nos sentidos que Rilke e Clarice estabelecem para ela, e passam pelo contato com outras artes.

¹² PAZ. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, p. 23.

Através do gesto, o *ready-made* faz-se obra. No entanto, é obra que nega o estatuto de obra de arte, no momento em que configura o gesto e este se torna coisa para ser vista, contemplada. Segundo Rosanlid E. Krauss, “uma das respostas sugeridas pelos *ready-made* é a de que um trabalho de arte pode não ser um objeto físico, mas sim uma questão, e que seria possível reconsiderar a criação artística, portanto especulativo de formular questões”¹⁴. A ironia através da questão, de forma semelhante ao que ocorre na obra de Duchamp, é o que faz com que o conto de Clarice, ao voltar sobre si mesmo, destrua aquilo mesmo que cria. Ao se deter sobre um objeto manufaturado, o conto arranca-o de seu significado para colocar em seu lugar interrogações: o que faz deste relógio, Sveglia, algo destinado a marcar o tempo? É possível escrever sobre ele e transformá-lo em outra coisa que não um relógio? Que outra coisa seria esta? Ora, o conto não tem a pretensão de responder a essas questões. O que ele nos propõe são exatamente perguntas para quais não há respostas, pois é na própria noção de um enigma que Clarice quer fundamentar seu texto: “não ter nenhum segredo – e no entanto manter o enigma – é Sveglia”. Para isso, a narradora detém-se, por exemplo, sobre outros objetos industrializados (os refrigerantes Pepsicola e Coca-cola, os cigarros Consul e Carlton), que não o relógio Sveglia, para, ao inseri-los em outro contexto, agora literário, destruir seus significados, definidos pelo lugar provisório no qual a sociedade de consumo os mantém, já que uma marca sucede a outra no decorrer do tempo. Clarice utiliza-se desse lugar provisório dos objetos industrializados, no momento em que se apropria de seus nomes e anula as referências aos objetos

¹³ PAZ. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, p. 26.

¹⁴ KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, p. 91.

que designam. No caso do relógio Sveglia, que segundo a narradora significa acorda, o nome passa a designar coisas, conceitos, seres, os mais inesperados. É importante observar que o relatório que a narradora constrói se faz a partir de algo que ela nem ao menos chegou a ver: “Estou escrevendo sobre ele mas ainda não o vi”¹⁵, “ainda não vi o Sveglia, como já disse”¹⁶. O provisório constrói-se não só sobre a efemeridade do objeto de consumo, mas, no caso específico do conto, sobre a sua inexistência. Clarice, como Duchamp, opta pelo anonimato, pela ideia, pelo conceito, nas palavras da escritora: “por um determinado acontecimento sobre o qual não posso falar”¹⁷.

É a partir do não poder falar, da sucessão de definições acerca de um mesmo objeto, que Clarice constrói um texto cuja linguagem é confrontada com a própria linguagem. Seu relatório, na verdade, ao pretender ser a descrição de um objeto, faz com que as palavras fujam ao senso comum, aos significados reconhecíveis com os quais designamos as coisas. Clarice ultrapassa o signo, seu caráter referencial, para deter-se no significado que surge das coisas não-ditas. O que talvez ela busque com seu relatório é negar a narrativa tradicional, na qual as palavras refletem não só um mundo reconhecível, mas, especificamente, o mundo do leitor. Daí a constante afirmação de que o que se está escrevendo é um relatório:

Este é um relatório. Sveglia não admite conto ou romance o que quer que seja. Permite apenas transmissão. Mal admite que eu chame isto de relatório. Chamo de relatório do mistério. E faço o possível para

¹⁵ LISPECTOR. *Onde estivestes de noite*, p. 74.

¹⁶ LISPECTOR. *Onde estivestes de noite*, p. 78.

¹⁷ LISPECTOR. *Onde estivestes de noite*, p. 75.

fazer um relatório seco como champanha ultraseco. Mas às vezes – me desculpem – fica molhado.

Poderia eu falar em diamante em relação a Sveglia?

Não, ele apenas é. E na verdade Sveglia não tem nome íntimo: conserva o anonimato.¹⁸

Nesse trecho, podemos perceber como Clarice almeja um tipo de texto, no qual os significados expressos estão despojados de sua origem convencional, nesse caso, a noção de autoria, de um lugar consagrado ao autor como sua salvação. Por mais que Clarice se utilize de um narrador, que em alguns instantes, carrega elementos de sua biografia, seus textos desvinculam-se dos sentimentos pessoais, no momento em que “seu trabalho não pretende expor o objeto para que seja examinado, mas sim esmiuçar o próprio ato da transformação estética”¹⁹. Palavras que Rosalind E. Krauss aplica a Duchamp, mas que podemos direcioná-las a Clarice, já que esta, assim como o artista francês, afirma um espaço no qual toda criação, tudo aquilo que se configura como ficção, torna-se esquivo a um único sentido e repete, de forma indeterminada, o que se oculta diante do puro prazer da perda, sempre aquém da escolha definitiva. A opacidade do objeto reflete, assim, a opacidade da palavra que nega revelar o que designa, já que o que a mantém é o vazio, a expressão de algo que nem ao menos se viu. A surpresa, que o conto nos proporciona, está no olhar pego pela armadilha do objeto ausente, pela descrição de detalhes que apontam para vários sentidos, pois a opacidade dessa linguagem está no fato de “tornar-se por sua vez algo como

¹⁸ LISPECTOR. *Onde estivestes de noite*, p. 78.

¹⁹ KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, p. 98.

um universo capaz de alojar em si as próprias coisas – depois de as ter transformado em sentido das coisas”²⁰. Nesse sentido, temos uma escrita que se dobra sobre si mesma, na qual cada pormenor está carregado de imagens e “o sentido só aparece na interseção e como intervalo das palavras”²¹. Não é à toa que citamos essa frase de Merleau-Ponty, usada, em seu texto “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, pouco antes de comentar a obra de Mallarmé. Assim como o poeta francês, tanto Duchamp quanto Rilke e Clarice pretendem caminhar pelas coisas não ditas com o objetivo de ir além dos signos, ao encontro de uma “significação sem nenhum signo, a própria coisa”²², na qual elege-se a opacidade como aquilo que é capaz de romper com o caráter narrativo, explicativo de uma obra, tornando-a inacabada, sustentada sobre o vazio.

Em Rilke, podemos perceber também uma busca pelo que é opaco, inacabado. Em sua monografia sobre Rodin, o poeta detém-se nas superfícies das obras do escultor francês, com o intuito de demonstrar como nelas “nada é representado, nenhuma significação é sugerida, não há qualquer vestígio de um nome”²³. O fascínio de Rilke pelas esculturas de Rodin revela não só seu interesse pelos objetos, mas o questionamento do lugar destes no mundo humano. Toda a segunda parte da sua monografia desenvolve-se a partir do espaço que os objetos ocupam em nossas vidas, de como a convivência com eles afeta nossa interpretação do mundo e de nós mesmos. Logo no final,

²⁰ MERLEAU-PONTY. *Signos*, p. 43.

²¹ MERLEAU-PONTY. *Signos*, p. 42.

²² MERLEAU-PONTY. *Signos*, p. 87.

²³ RILKE. *Auguste Rodin*, p. 94.

Rilke formula uma série de perguntas que apontam para o fato de como as esculturas de Rodin tornam-se esquivas ao lugar para o qual são destinadas:

Quase estaríamos propensos a reconhecer: estes objetos não têm onde ficar. Quem ousa acolhê-los em sua casa? E eles próprios, resplandecentes, que em sua solidão se apoderam do céu, não confessam a sua tragédia? Eles, que agora aí estão, e não podem mais ser contidos por nenhum edifício? Eles estão presentes no espaço. Que importância tem para nós a sua existência?²⁴

Como a análise de Rilke gira em torno da obra de Rodin a partir de um conceito preciso do que vem a ser o objeto, a coisa, tais perguntas não soam dissonantes se lidas, também, à luz do conto “Objetos sólidos”, de Virginia Woolf. As perguntas que Rilke dirige às esculturas de Rodin assinalam a reação do espectador frente a objetos que contrastam com o lugar no qual estão. Esse espectador poderia ser tanto o das esculturas de Rodin quanto aquele que observa os objetos sobre a lareira do personagem John. Pois é a afirmação do espaço por objetos estranhos a ele que faz com que o espectador perca suas referências sobre o que vem a ser uma obra de arte e o que se define como beleza: “Que tipo de objeto? Belo? Não. Quem teria sabido o que significa beleza? Era algo semelhante. Um objeto no qual se reconhecia aquilo que se amava e o que se temia, e o seu caráter enigmático”²⁵. Mas é bom frisar que as coisas sobre a lareira, do conto de Virginia Woolf, possuem esse caráter enigmático não porque foram simplesmente trazidas para um novo lugar, mas porque a sua própria estrutura

²⁴ RILKE. *Auguste Rodin*, p. 114.

²⁵ RILKE. *Auguste Rodin*, p. 84.

fundamenta-se como enigma, no momento em que se apresentam como fragmentos de algo que não se sabe o que é, e assim ocultam o seu ponto de origem, ou, simplesmente, perdem suas funções e se configuram como coisas sem serventia. Passam a ser aquilo que Clarice chama de “coisa anônima”. Rilke não usa esse termo, mas os conceitos, com os quais designa os objetos feitos manualmente, dão a entender que uma vez que “a beleza sempre foi um acréscimo e não sabemos no que este reside”²⁶, a reflexão sobre a arte nos levaria a constatar que, nos primórdios da humanidade, “as coisas feitas com as próprias mãos eram tão reconhecidas, tão iguais em seu direito de existência, tão reais ao lado daquilo que *existia*”²⁷. Esse pensamento, em certa medida, encontra convergência com o de artistas como Brancusi.

A obra de Brancusi, da mesma forma que a de Duchamp, é regida por objetos preexistentes e não por objetos inventados, “o ato estético gira em torno da colocação desses objetos descobertos, que os transpõe para um contexto particular em que serão ‘lidos’ como arte”²⁸. *Pássaro no espaço*, realizado entre 1932 e 1940, é a demonstração de como Brancusi, ao polir compulsivamente as superfícies de suas esculturas, não só objetivava eliminar-lhes qualquer traço artesanal como perseguia o acabamento dos produtos industriais. A forma como Brancusi trabalha a superfície de bronze de *Pássaro no espaço*²⁹

²⁶ RILKE. *Auguste Rodin*, p. 84.

²⁷ RILKE. *Auguste Rodin*, p. 84.

²⁸ KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, p. 108.

²⁹ De acordo com Sidney Geist: “O desenvolvimento do tema do pássaro na obra de Constantin Brancusi pode ser traçado a partir do seu aparecimento nas esculturas *Maiestra* (1910-1918) através do grupo *Pássaro Dourado* (*L'Oiseau d'or*, 1919) e,

dá-se de maneira semelhante ao que acontece com as esculturas de Rodin, conforme a descrição de Rilke:

Tudo o que se pode fazer é: criar uma superfície que seja coesa de determinada maneira e não possua nenhuma parte deixada ao sabor do acaso, uma superfície que, como as das coisas na natureza, é envolta, sombreada e iluminada pela atmosfera, somente esta superfície – e nada mais. Apartada de todas as palavras grandiloquentes e inconstantes, subitamente a arte parece transportada para o âmbito das coisas insignificantes, sóbrias, para a esfera do cotidiano, da atividade manual. Pois o que significa isso: fazer uma superfície?³⁰

A essa pergunta, Rilke responde que tudo o que temos diante de nós não passa de superfície, até mesmo a alma e o amor. Nesse sentido, a atenção deve se dirigir para a maneira como se consegue apreender e sentir ou, em outras palavras, como se controla a percepção. Se observarmos as esculturas de Brancusi, tendo como referência as palavras de Rilke, logo acima, a expressão do escultor converge para as ideias estéticas do poeta, no momento em que percebemos que ambos não têm como mero objetivo retratar os objetos do cotidiano, mas, seguindo a lição de Rodin, de criar obras que “questionem a própria função da estrutura narrativa, tendendo ao que é unitário e impossível de ser analisado”³¹. Em *A porta do inferno* (1880-1917),

finalmente, para a série *Pássaro no Espaço*. Dezesesseis exemplos da seqüência de Pássaro no espaço (*L'Oiseau dans l'espace*, 1923-40), que datam de 1923 a 1940, foram identificados. A forma aerodinâmica do presente Pássaro no Espaço (1932-1940), despojada de características individualizadas, comunica a noção de voo em si, em vez de descrever a aparência de uma ave em particular. Um vestígio do bico aberto do Maiastra é retido no topo chanfrado da forma afilada, uma borda inclinada acelerando o movimento ascendente do todo”. GEIST. *Brancusi: a study of the sculpture*, pp. 113-14.

³⁰ RILKE. *Auguste Rodin*, p. 86.

³¹ KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, p. 125.

podemos perceber como todos os detalhes e figuras, ao nos deterem em suas superfícies, não estabelecem entre si relações de signos transparentes a seus significados. Aquilo que nas esculturas clássicas se constitui como narrativa dá lugar, tanto nessa escultura de Rodin como em várias outras, à opacidade: “*A porta do inferno* é despojada simultaneamente do espaço e do tempo que serviriam de suporte para o desenrolar de uma narrativa. O espaço na obra é congelado e imobilizado; as relações temporais são conduzidas em direção a uma densa ausência de clareza”³². Mas de que forma isso tudo se relaciona com a escrita de Rilke e a torna também opaca, resistente à narrativa tradicional? Um poema de Rilke, *Torso Arcaico de Apolo*, pode nos ajudar a entender de que forma essa opacidade é trabalhada em proximidade com a obra de Rodin e de Brancusi:

TORSO ARCAICO DE APOLO

Não sabemos como era a cabeça, que falta,
De pupila amadurecidas, porém
O torso arde ainda como um candelabro e tem,
Só que meio apagada, a luz do olhar, que salta

E brilha. Se não fosse assim, a curva rara
Do peito não deslumbraria, nem achar
Caminho poderia um sorriso e baixar
Da anca suave ao centro onde o sexo se alteara.

Não fosse assim, seria essa estátua uma mera
Pedra, um desfigurado mármore, e nem já
Resplandecera mais como pele de fera.

³² KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, p. 29.

Seus limites não transporia desmedida
 Como uma estrela; pois ali ponto não há
 Que não te mire. Força é mudares de vida.³³

O primeiro aspecto que devemos ressaltar e que ocorre tanto nas esculturas de Rodin e Brancusi quanto nos poemas de Rilke é a busca pela inserção da obra de arte no mundo cotidiano. Essa inserção, no poema de Rilke, realiza-se a partir do momento em que a obra se oferece ao olhar do espectador como fragmento, naquele sentido que lemos no conto de Virginia Woolf, ou seja, o de uma obra cuja origem esteja perdida e a estrutura dificulte a apreensão de seus significados. A obra vista como fragmento é uma das lições que Rilke aprendeu com Rodin e se aplica não só aos seus poemas como às suas narrativas mais longas, como é o caso de *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Em Rodin, o fragmento, e, nesse caso, podemos pensar em obras como *Um estudo de Ariane sem braços* (1900–1905) e *Torso masculino* (1877), faz com que se torne impossível penetrar o núcleo que rege suas esculturas e, portanto, descobrir os significados de seus gestos. Nelas, o significado, em vez de anteceder a percepção, ocorre no próprio instante do nascimento da percepção. Tudo aquilo que vem compor os acidentes de fundição, ou seja, orifícios não vedados causados por bolsas de ar, rugosidade, bolhas surgidas durante a fundição, torna-se parte da obra, no momento em que ela o traz em sua superfície e, assim, mostra como se deu o processo de sua formação. No poema de Rilke, é a percepção do fragmento que dá forma ao poema, pois a beleza do que sobrou dessa estátua não reside mais na harmonia que as partes mantêm com o todo, mas naquilo que o tempo

³³ Tradução de Manuel Bandeira. In: BANDEIRA. *Estrela da vida inteira*, pp. 359–360.

nos legou. A obra se completa pela ausência de suas partes. A estátua não é “uma mera pedra,/um desfigurado mármore”, porque Rilke a reconstrói com sua série de comparações. A sentença final, “Força é mudares de vida”, adquire um sentido que se dirige não apenas ao leitor, mas ao próprio poema do qual faz parte, pois este absorve seu significado como um dos fundamentos de sua estrutura. A superfície da estátua mantém-se à mercê do próprio peso, aberta à opacidade de nossas vistas e, ao mesmo tempo, longe de uma causa que justifique qualquer semelhança. Nesse caso, podemos nos perguntar: como evitar a exatidão da forma erguida pelo vazio, a superfície espelhada naquilo que não é? Ora, a estátua não representa outra coisa que não a si mesma. O início do espaço, que ela nos oferece, somente se dá quando parece prolongar-se por um espaço que não existe, o que significa dizer que, nela, reconhecemos o vazio sustentado além das suas medidas, o oculto como forma de se alcançar a perda. Nesse sentido, parece apropriado que citemos Walter Benjamin: “só o sem-expressão consoma a obra que ele despedaça, fazendo dela um fragmento do mundo verdadeiro, torso de um símbolo. (*Torso eines Symbols*)”³⁴. Não seria, de acordo com a citação acima, *Torso Arcaico de Apolo* uma obra que se constitui também como “o torso de um símbolo”, ao se realizar como “fragmento do verdadeiro mundo”? Para responder essa pergunta, talvez tenhamos que contextualizar a citação. Quando se detém sobre a questão do fragmento, em seu texto “As afinidades eletivas de Goethe”, Benjamin relaciona-o àquilo que chama de “o sem-expressão (*das Ausdruckslose*):” “o sem-expressão é o poder crítico que, mesmo não podendo separar aparência e essência

³⁴ BENJAMIN. *Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe*, p. 92.

na arte, impede-as de se misturarem.”³⁵. Para isso, a obra deve deixar sua origem à mostra, não no sentido de designar de onde veio, pois “o termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção.”³⁶. A origem, para Benjamin, jamais se revela totalmente, já que “o originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado”³⁷. A estátua, o corpo despedaçado, surge como indício de tudo o que se perdeu, no momento em que sua superfície se abre e desfigura até mesmo o que pode ser descoberto. Nesse sentido, aquele que olha para a estátua coloca-se sempre em uma posição de “presente remanescente”, uma vez que olhar, aí, consiste em desenterrar o torso de seu passado e trazê-lo para um presente, no qual o reinventamos através das formas de nossas memórias. O verso “Força é mudares de vida” adquire, assim, um significado que ultrapassa a ideia de transitoriedade das coisas, pois faz do incompleto e do inacabado o ponto intermediário do passado e do presente. O risco de debruçar-se sobre o vazio realiza-se assim como uma incógnita, “o sem-expressão”. O que não impede de avançarmos pelo vazio que se sustenta além de nossas medidas, pois se as formas que reconhecemos reagem à perda, à certeza de uma evidência, no exato momento em que olhamos para a superfície que desconhecemos, tudo se assemelha a si mesmo, sem se imitar, cada coisa se perpetua através de nossos olhos, ao separar-se daquilo que tomou outras formas.

³⁵ BENJAMIN. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*, p. 92.

³⁶ BENJAMIN. *O drama do barroco alemão*, p. 67.

³⁷ BENJAMIN. *O drama do barroco alemão*, p. 68.

Muito se falou, por exemplo, no uso exagerado do “como se” nos poemas de Rilke. No entanto, esquece-se de que, assim, como em Rodin, isso nos faz perceber “a obra como resultado de um processo, um ato que deu forma à figura ao longo tempo”³⁸. Em vez de nos apresentar imagens “já prontas”, por meio de uma metáfora única, Rilke opta por construir, parte por parte, suas imagens, demonstrando que o significado não antecede o contato com a obra, mas se origina durante o processo mesmo de sua percepção. A descrição, no instante em que se realiza a partir de comparações, constitui-se como fragmentos de uma linguagem que deixa em evidência, como num quadro cubista, os planos isolados da construção do objeto. Os significados do poema despontam à medida que a leitura permite perceber como a opacidade do objeto reflete, através de sua superfície, o olhar daquele que o vê. Como nas esculturas de Rodin, Brancusi e Tatlin, o interior do objeto, no poema de Rilke, nos é vedado. Os acontecimentos contraem-se sobre a superfície da estátua, sob a tarefa de libertarem-se de qualquer resquício de gesto que se cumpra na explicação da origem da obra. A descrição, assim, como ocorre no conto de Clarice, revela-se como antidescrição, no momento em que sustenta sobre o vazio o domínio e o alcance de uma perda. O que isso quer dizer? Rilke, por exemplo, torna o objeto, em alguns de seus poemas, opaco, ao impedir a ilusão de que alguém possa enxergar, através dele, um espaço além, entendido, aqui, como aquilo que simplesmente daria o objeto, como ocorre no Futurismo e no Construtivismo, em uma transparência capaz de deixar à mostra seu desenvolvimento temporal. Vistos como coisas opacas, os objetos surgem, para Rilke e Clarice, como rejeição da história, da narrativa tradicional. Em seus textos, o relato, a descrição, destila

³⁸ KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, p. 37.

cuidadosamente, de suas falhas e contradições, a presença de um acontecimento que não exige um fim, nenhuma coisa que, alcançada, traria a resolução de seus atos, levando-a a sustentar, por todos os lados, a plenitude de uma lógica compreensível ou a resistência ao que o desconhecido pode nos oferecer.

Busca-se, como Clarice escreve em *Um sopro de vida*, o “dom do erro”³⁹, “o fragmentário e desconexo”⁴⁰, para que as coisas tornem-se, ao mesmo tempo, impenetráveis e plenas de identificação mútua com aquele que as enxerga. Não é desproposital, assim, que Clarice, em *Um sopro de vida*, detenha-se em objetos, seres, tão destoantes uns dos outros, pois, ao falar de gradil de ferro, carro, vitrola, borboleta, lata de lixo, elevador, o olhar que se articula, no seu texto, é como o de um colecionador.

Há no colecionar de Clarice, a busca de significados abstratos e arbitrários, que estão de acordo com a sua crença de que as palavras não podem nos dar a realidade das coisas. Nessa atitude, repousa a possibilidade de ver uma coisa como parecida com outra, de aceitar que um significado, ao ter diferentes interpretações, perde aquilo que o configurava como único, pertencente a um mundo ideal, já que, em nenhum momento, a descrição pretende agarrar o objeto. O que se vê liberta-se, ao ser colocado no ponto extremo do olhar, sem nenhuma justificativa, esvaziado de seu significado inicial, aberto à possibilidade de que este pode ser mudado por outro a qualquer momento. De acordo com Benjamin, “para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo

³⁹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 131

⁴⁰ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 125.

organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana.”⁴¹. Ora, quando Clarice detém-se em um objeto, como uma vitrola, por exemplo, ela afirma o não-lugar das coisas, a preponderância de nossas percepções sobre o que nos é oferecido:

No disco de vitrola as circunvoluções negras por um triz não se misturam com outros círculos mágicos: e daí sai a aura da música. Eu tenho aura musical. O disco eu o pego e perpasso de leve por pêlos de meu braço e os pêlos se arrepiam eriçados.⁴²

O material que constitui o disco parece ocupar o espaço de nossa própria existência, no instante em que ele se desdobra em corpo sobre nosso corpo. Nesse sentido, não só a vitrola, mas cada objeto que é apresentado “No livro de Ângela”, de *Um sopro de vida*, torna-se obra, enigma de um olhar que se desenha no que não é visto, uma vez que o corpo humano se releva sempre a partir daquilo que ele não é. Colecionar, como forma de se completar nas coisas, torna-se, assim, possibilidade de buscar a incompletude do mundo que nos cerca. Cada objeto configura-se, por meio de uma escolha, como gesto suspenso, significado incomunicável, resposta inválida, enfim, fragmento de um todo, sobre o qual nosso olhar se detém, ao mesmo tempo, como continuidade e negação, aquilo que Duchamp chamou de “a beleza da indiferença”.

⁴¹ BENJAMIN. *Passagens*, p. 241.

⁴² LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 117.