

entre as
coisas

um objeto ao mesmo tempo iminente e imperceptível

JEAN BAUDRILLARD

Heidegger, em *A origem da obra de arte*, considera que as coisas se dividem em três categorias: as meras coisas, os apetrechos e as obras de arte. As meras coisas, as puras, originais, seriam, por exemplo, segundo o filósofo, um bloco de mármore, uma pedra. Os apetrechos, os instrumentos, seriam produtos de uma fabricação, cujo complexo matéria e forma destina-se a servir: “o apetrecho utiliza a matéria de que se compõe, porque é determinado pela serventia e pela utilidade”¹. A obra de arte, embora como o apetrecho, seja algo fabricado por mãos humanas, “pela sua presença auto-suficiente, assemelha-se antes à mera coisa, dando-se em si própria e a nada forçada”². Para Heidegger, a obra de arte faz com que a matéria renasça, brote, pela primeira vez, pois ela “se retira na massa e no peso da pedra, na dureza e na flexibilidade da madeira, na dureza e no brilho do metal, no esplendor e na obscuridade da cor, na ressonância dos sons e no poder nomeador da palavra”³. A partir desses conceitos, aonde queremos chegar? Como eles podem nos ajudar a entender o contato entre a literatura e as artes visuais nos textos de Rilke e de Clarice?

Talvez uma pista para começarmos a analisar a que sentidos nos levam essas perguntas esteja no fato de que, ao contrário de Heidegger, Duchamp não vê a obra de arte como fruto de uma oposição aos utensílios. A obra de Duchamp não leva apenas à descrença do

¹ HEIDEGGER. *Origem da obra de arte*, p. 36.

² HEIDEGGER. *Origem da obra de arte*, p. 21.

³ HEIDEGGER. *Origem da obra de arte*, p. 36.

vínculo entre obra e artista, mas coloca em questão a própria noção física e histórica do que seja uma obra de arte. Ao contrário do que ocorre em Heidegger, que distingue o utensílio da obra de arte a partir da oposição entre ser-criado/criar e ser-fabricado/fabricar, Duchamp faz com que tais processos, no momento em que elege um utensílio como obra, confundam-se. Em Duchamp, o acontecimento da verdade não está em obra, pois o conceito de criar, assinalado por Heidegger como essência da obra de arte, é colocado em questão justamente no instante em que o artista francês se vale de objetos já prontos, industrializados. Mas poderíamos argumentar, junto com Heidegger, que “o ser-acabado do apetrecho e o ser-criado da obra têm em comum o constituírem um ser-produzido”⁴, e que isso está totalmente de acordo com os ideais de Duchamp. No entanto, estaríamos cometendo um engano, pois, para Heidegger, a obra é um acontecimento, no qual o ser-produzido, ao contrário do que ocorre com os objetos fabricados, privilegia a matéria e traz à superfície o que estava oculto: “a arte é o estabelecimento da verdade que se institui na forma”⁵.

Ora, nos *ready-made* de Duchamp, o que surge como obra se sustenta não necessariamente através da matéria, mas do conceito. Tanto é assim que o fato de muitas peças “originais” se perderem não impediu que outras viessem a substituí-las através da aplicação da mesma ideia, do mesmo conceito. Isso tudo, porque Duchamp busca não a verdade que a obra de arte possa vir a revelar, mas a possibilidade de quebrar com a ideia de representação, ao transpor determinado

⁴ HEIDEGGER. *Origem da obra de arte*, p. 36.

⁵ HEIDEGGER. *Origem da obra de arte*, p. 57.

objeto para outro contexto, no qual ele passará a ser lido como arte. Duchamp cita, como exemplo, seu famoso porta-garrafas: “Esse porta-garrafas, convertido em uma coisa que nem sequer se olha, embora se saiba que *existe* – que só olhamos ao *voltar o rosto* e cuja existência foi decidida por um gesto que fiz um dia [...]”⁶. Nesse sentido, o *ready-made* não se presta à contemplação, em fazer da verdade a própria existência, o que Octavio Paz confirma, em seu texto sobre Duchamp: “o *ready-made* é um encontro com ninguém e sua finalidade é a não-contemplação”⁷. O objeto manufaturado torna-se *ready-made* por meio de um gesto que não elimina seu significado original, mas a ele vem se somar outro, o de agora ser uma obra de arte. Mas o *ready-made* é totalmente avesso à contemplação? Se caso a resposta seja não, como contemplar, portanto, algo que antes estava ao nosso lado, a que não dávamos importância e passava despercebido? Como contemplar o gesto em vez da coisa? Talvez possamos encontrar parte da resposta em um pequeno texto de Clarice Lispector intitulado “Os espelhos”. Publicado originalmente em *A legião estrangeira*, em 1964, e relançado em *Para não esquecer*, em 1978, o texto de Clarice se detém, como o título sugere, sobre o objeto espelho. O primeiro aspecto que nos chama a atenção são as alterações que Clarice faz na segunda versão de seu texto. A princípio, não podem significar muito, mas veremos que não é bem assim, pois elas, de certa forma, revelam a percepção que a autora tem da relação entre literatura e artes visuais. A primeira versão trazia como título “Os espelhos de Vera Mindlin”, e, como era de se esperar, referia-se aos quadros sobre espelhos dessa pintora. O texto, sim, falava de

⁶ DUCHAMP *apud* PAZ. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, p. 30.

⁷ PAZ. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, p. 28.

espelhos, mas os de Vera Mindlin, ou seja, a percepção do objeto espelho circunscrevia-se a preocupações relativas à representação e ao processo de elaboração artística:

Vera deve ter precisado de sua própria delicadeza para não atravessá-lo com a própria imagem, pois espelho em que eu me veja sou eu, mas espelho vazio é que é o espelho vivo. [...] Depois, apenas com preto e branco, recapturou sua luminosidade arco-irisada e trêmula. Como o mesmo preto e branco recapturou também, num arripio de frio, uma de suas verdades mais difíceis: o seu gélido silêncio sem cor.⁸

Ao focalizar o espelho a partir de sua percepção, Clarice problematiza a noção de coisa e leva-nos a questionar, como Duchamp, o que faz com que um determinado objeto torne-se obra de arte, quais os significados que ele gera quando transposto para a palavra.

Nessa primeira versão, o texto de Clarice assemelha-se muito ao célebre comentário de Heidegger sobre o quadro de Van Gogh, cujo tema é um par de sapatos, pois, assim como Clarice, o que interessa ao filósofo alemão é assinalar a diferença entre o objeto artístico e o utensílio, o apetrecho: “A pintura de Van Gogh constitui a abertura do que o apetrecho, o par de sapatos é. Este ente emerge no desvelamento do seu ser. Ao desvelamento do ente chamavam os gregos *alethéia*”⁹. No texto de Clarice, as observações dão a entender que o objeto espelho só se torna parte do nosso campo perceptivo a partir do momento em que o vemos como se fosse a primeira vez, à semelhança do que Vera Mindlin faz em seus quadros. Ou seja,

⁸ LISPECTOR. *A legião estrangeira*, p. 130.

⁹ HEIDEGGER. *Origem da obra de arte*, p. 50.

a obra de arte, nessa perspectiva, passa a ser um guia de como se deve ver um objeto, para alcançar sua plenitude, sua existência.

Como podemos ver, na segunda versão, ao suprimir as referências a um sujeito específico, à ideia de que o espelho sobre o qual se fala não é tema de um quadro, Clarice evita cair na velha oposição entre arte e mundo real. Não estamos querendo dizer que seu texto se torne melhor, simplesmente, porque se detém sobre um objeto real e assim estaria mais próximo, segundo Platão, da verdade. Podemos perceber que a ideia de representação não domina o texto, mas, sim, o contato do sujeito com o objeto, sendo que este, como no *ready-made*, surge no instante em que ocorre a percepção de sua presença.

A reflexão que estamos propondo é sobre como a percepção que a narradora tem do espelho faz dele um objeto inapreensível. No lugar de um quadro terminado, o que surge é a reconstrução inacabada de um objeto através da palavra. Nesse sentido, o texto de Clarice segue a proposta de Merleau-Ponty, em *A fenomenologia da percepção*: “na percepção é a própria matéria que adquire sentido e forma”¹⁰. De acordo com essa afirmativa, o objeto buscado por Clarice não está condicionado a uma perspectiva metafísica da palavra, como Heidegger sugere: “a palavra deixa a coisa vigorar como coisa”¹¹. Ao contrário, há, no texto de Clarice, a negação da palavra como revelação da coisa, (“O que é um espelho? Não existe a palavra espelho – só espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos”¹²), uma vez que o objeto se coloca como pergunta e não como algo que é entregue, através

¹⁰ MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, p. 434.

¹¹ HEIDEGGER. *A caminho da linguagem*, p. 184.

¹² LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 12.

do nome, como representação. Dessa forma, o texto rompe tanto com o caráter metafísico da palavra quanto com o objeto em si, ao deixar claro que, e nesse sentido podemos citar Merleau-Ponty, “o próprio sentido da coisa se constrói sob nossos olhos, um sentido que nenhuma análise verbal pode esgotar e que se confunde com a exibição da coisa em sua evidência”¹³.

A coisa em sua evidência opõe-se à coisa como representação dada pela palavra. E isso pode ser percebido no texto de Clarice no instante em que o artefato espelho se confunde com o objeto natural espelho: “o que é um espelho? É o único material inventado que é natural”¹⁴. No entanto, a coisa em sua evidência nos é dada pela própria impossibilidade de nossos sentidos a dominarem, pois como caminhar diante de um espelho, “sem deixar nele o vestígio da própria imagem”¹⁵? O espelho que se desenha, nesse texto, só pode existir a partir de uma relação direta com aquele que o vê. Daí a necessidade de que a narradora tem de enfatizar o espaço no qual tanto ela quanto o espelho estão:

Devo ter precisado de minha própria delicadeza para não atravessá-lo com a própria imagem, pois espelho em que eu me veja sou eu, mas espelho vazio é que é o espelho vivo. Só uma pessoa muito delicada

¹³ MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, p. 433. Semelhante ao que nos diz Merleau-Ponty, “O real presta-se a uma exploração infinita, ele é inesgotável”, a narradora de *A paixão segundo G.H.* afirma: “só posso amar à evidência desconhecida das coisas, e só posso me agregar ao que desconheço. Só esta é que é uma entrega real”. In: LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.* p. 182

¹⁴ LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 12.

¹⁵ LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 13.

pode entrar no quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas: Vi o espelho propriamente dito.¹⁶

Há, nessa passagem, como em quase todo o texto, uma construção verbal apoiada na teatralidade dos gestos e do objeto. O objeto não se encontra inerte, mas, como nas obras minimalistas, tem seus significados projetados para o exterior, em direção àquele que o observa, sem, no entanto, oferecer uma resposta, uma chave de interpretação. Esse deslocamento de significado para o exterior do objeto, o crítico americano Michel Fried, em seu texto “*Arte e objetividade*”, analisava nas obras minimalistas, em termos negativos, como uma negação daquilo que a arte realmente era, pois, para ele, “a arte entra em degeneração à medida que se aproxima da condição de teatro”¹⁷. A teatralidade, que surge do encontro do sujeito com o objeto, não é algo exclusivo do conto que estamos analisando, mas torna-se perceptível na obra de Clarice Lispector, seja em sua única peça, “A pecadora queimada”, publicada junto com a primeira edição de *A legião estrangeira*, seja em textos como *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*. O conceito de teatro que Clarice explora, nessas obras, faz do objeto parte de um processo, no qual, semelhante ao que vinha acontecendo com as artes visuais nas décadas de 60 e 70, a obra deixa de ter uma forma definida e passa a configurar-se, segundo o título dado a um ensaio por Robert Morris, em 1968, como antifforma.

A tentativa de apreensão do espelho, no texto de Clarice, parte da relação que se estabelece entre esse objeto, o sujeito e o espaço onde

¹⁶ LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 13.

¹⁷ FRIED. *Arte e objetividade*, p. 142.

ambos estão. O problema que o texto nos oferece está em como fixar uma forma cuja superfície carrega todo o espaço à sua frente para dentro de si, inclusive aquele que se detém diante dela. Toda ideia de representação está em xeque, pois como esgotar, fixar, todos os ângulos possíveis, congelar o sentido que surge a partir de cada novo ponto de vista? Talvez a única solução seja concebê-lo, através da palavra, como coisa vazia, opaca, e assim inseri-lo em um espaço cênico, no qual, ao lhe dirigirmos o olhar, seja capaz de refletir nosso próprio silêncio. A partir da escolha do objeto, da forma como é observado ou colocado no espaço, ele se liberta daquilo que o configura como pertencente a um gênero, para realizar-se na sua unicidade, conforme observa Rosalind E. Krauss sobre a *Fonte*, de Duchamp:

ao produzir a *Fontaine*, invocando a estratégia do *Ready-made*, Duchamp converteu o mictório de seu estatuto de representante de uma classe a uma condição de quididade, dirigida exclusivamente para *este objeto aqui*. Doravante, ele não é mais o significante através do qual se expressa uma classe, passa a ser uma declaração de unicidade que depende do eixo físico de um elo, o elo entre *este* objeto preciso e sua base, que é em último instante entre *este* objeto e seu espaço de exposição.¹⁸

O espaço condiciona um tempo, no qual o objeto é deflagrado, visto como se fosse pela primeira vez. Nesse instante, ele está em total integração com o lugar de onde é observado. Isso significa que o objeto abandona o campo no qual é uma cópia, um item entre itens, para ser focalizado na sua especificidade. O espelho observado pela narradora do texto de Clarice deixa de ser idêntico aos seus congêneres, para se tornar único, uma peça, que por mais que seja vista a partir

¹⁸ KRAUSS. *O fotográfico*, p. 90.

de uma perspectiva metonímica, “um pedaço mínimo é sempre o espelho todo”¹⁹, forma-se através do espaço específico, “pendurado num quarto vazio”²⁰, e de um olhar que não pode ser múltiplo, já que é na singularidade do sujeito que o espelho permanece inesgotável. É o caráter instantâneo do *ready-made*, a maneira como surge à nossa frente, que rompe com a conveniência de nosso olhar sobre ele. Quando Clarice se utiliza desse texto sobre os espelhos em *Água viva*, ao integrá-lo à narrativa de sua pintora, a descrição é negada em favor da própria materialidade da palavra, do significado que esta guarda como reflexo e antireflexo da voz que se tece no texto: “Não, eu não descrevi o espelho – eu fui ele. E as palavras são elas mesmas, sem tom de discurso”²¹. O objeto espelho, semelhante ao que ocorre com o *ready-made* de Duchamp, desenha-se como fruto de uma escolha, instantâneo que se configura a partir dos vestígios de sua própria presença, sem que denuncie aquele que o escolheu.

Mas a pergunta se mantém: por que o texto “Os espelhos” pode ser lido sob essa rubrica da antiforma, de um olhar que o forma ao mesmo tempo que o deforma? Várias interrogações relativas à arte vão surgindo, ao longo das décadas de 60 e 70, e todas apontam, de certa maneira, para a desmaterialização do objeto artístico: a obra de arte, para existir, precisa ter uma forma concreta? Ela pode ser expressa apenas por conceitos? A qual espaço a obra deve pertencer para ser encontrada, o espaço dentro ou fora da galeria? Tais perguntas desembocam naquilo que veio a se definir como Arte Conceitual, com

¹⁹ LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 12.

²⁰ LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 12.

²¹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 72.

a qual os textos finais de Clarice Lispector parecem manter alguns pontos de contato. Quais seriam esses? Assim como Clarice faz no texto “Os espelhos”, a Arte Conceitual “propunha que as imagens podem ser reconhecidas como análogas à linguagem: uma obra de arte pode ser lida. O inverso é igualmente verdadeiro: as palavras podem funcionar de modo análogo ao da imagem”²².

Palavra e objeto, em Clarice, estão intrinsecamente ligados, pois o mundo, o que é factual, dissolve-se no objeto e este se apaga na imagem que o nomeia: “fatos são pedras duras. Não há como fugir. Fatos são palavras ditas pelo mundo”²³. A frase, extraída de *A hora da estrela*, assemelha-se em muito com uma das primeiras preposições de Wittgenstein: “O mundo é a totalidade dos fatos, não das coisas”²⁴. Isso ocorre, talvez, porque Clarice faz de seus textos um jogo entre realidade, ideia e representação. Ora, se o mundo, o conjunto de objetos que o constituem, só pode existir como fatos, conceitos que o designam, falar da obra de arte como representação da realidade deixa de ter sentido, pois, já que não se pode enunciar o objeto, sobra apenas a opção de se falar dele. O texto passa, assim, a desempenhar o papel de objeto artístico, com o detalhe de que, em Clarice, paradoxalmente, há o desejo de apagar a palavra para que exista apenas o objeto, a percepção em si:

O que vem à tona já vem com ou através de palavras, ou não existe. - Ao escrevê-lo, de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras. É incômodo. Se eu

²² ARCHER. *Arte contemporânea*, p. 87.

²³ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 89.

²⁴ WITTGENSTEIN. *Tractatus logico-philosophicus*, p. 135.

pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra. Faria o que tanta gente que não escreve faz, e exatamente com a mesma alegria e o mesmo tormento de quem escreve, e com as mesmas profundas decepções inconsoláveis: não usaria palavras.²⁵

É importante frisar que o discurso de Clarice Lispector se esquia do pensamento de Heidegger, exatamente por negar aquilo que o filósofo alemão considera como o princípio da palavra: “se a palavra não fosse sustentação, não só o todo das coisas, o ‘mundo’ mergulharia na obscuridade como também o ‘eu’”²⁶. Para Heidegger, no momento em que as palavras apresentam as coisas, entregando-as para representação, o ser humano tem sua existência justificada. Para Clarice, a verdadeira existência dá-se, não através da palavra, mas pela ausência dela. A narradora de *Água viva*, por exemplo, ao longo de sua narrativa, busca o que não tem forma e, conseqüentemente, não pode ser representado por palavras:

Liberdade mesmo – enquanto ato de percepção – não tem forma. [...] O verdadeiro pensamento parece sem autor.²⁷ O pensamento primário pensa com palavras. O “liberdade” liberta-se da escravidão da palavra.²⁸

Nesse sentido, não há palavra para ser pensada, conjugada como fruto de uma representação, já que não há pensamento, mas apenas olhar sem forma. Isso tudo se configura naquilo que a personagem

²⁵ LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 122.

²⁶ HEIDEGGER. *O caminho da linguagem*, p. 1.

²⁷ LISPECTOR. *Água viva*, pp. 82–83

²⁸ LISPECTOR. *Água viva*, p. 84.

G. H. busca compulsivamente com o nome de “despersonalização”: “a perda de tudo o que se possa perder e ainda assim, ser”²⁹. Para Heidegger, só a palavra pode dar existência à coisa, a nós. Clarice apresenta-nos outra alternativa, a de que o ser pode se sustentar sobre a ausência, sem a palavra. Se lermos *A paixão segundo G.H.* sob essa perspectiva, podemos interpretar toda a narrativa como um ato de desconfiança em relação à palavra, como desistência do mundo, do “eu”. Nada tão refratário à filosofia heideggeriana, uma vez que para Clarice apenas o silêncio pode nos dar a realidade:

A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. [...] O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.³⁰

Clarice nos fala de um fracasso da linguagem. Em sua afirmativa, há a fuga de tudo aquilo que se abre como promessa na palavra, ou melhor, da palavra como condição da existência. Busca-se o indizível, o que sobra de toda tentativa, através da palavra, de se alcançar a realidade. Rilke também fala de um indizível, mas seria o mesmo do de Clarice Lispector? Sua experiência afirmaria o pensamento de Heidegger ou o negaria? Antes de tentarmos responder a tais perguntas, talvez seja necessário perceber quais significados o objeto ganha na obra de Rilke. Para sermos mais objetivos, voltemos à

²⁹ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 176.

³⁰ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 178.

dissertação de Rilke sobre Rodin e às suas cartas sobre Cézanne. No texto sobre o escultor francês, como dissemos anteriormente, está marcado o olhar de Rilke sobre os objetos, não apenas os de Rodin, mas todos aqueles que, ao despertarem o interesse, podem vir a se transformar em objetos artísticos. A percepção que se configura, nos textos literários de Rilke, não focaliza o objeto isolado no espaço, mas, ao contrário, conjuga-se na relação indissociável entre objeto e espaço. Poderíamos nos arriscar a dizer que seu ensaio não só se presta a uma análise da obra de Rodin, mas, de certa forma, antecipa aquilo que se desenvolverá após a sua escultura nas artes visuais:

A escultura estava sozinha, assim como o quadro no cavalete estava sozinho, mas também não havia a necessidade de parede para ampará-la. Nem um teto era essencial. Constituía algo que podia subsistir por si só e louvável era conferir-lhe inteiramente a natureza de uma obra em torno da qual se podia andar e que podia ser contemplada de todos os lados. No entanto, fazia-se necessário diferenciá-la, de alguma maneira, das outras coisas, comuns, que podiam ser tocadas por qualquer pessoa. Era importante que, de algum modo, ela fosse intocável, sacrossanta, separada do acaso e do tempo, no qual se erguia solitária e maravilhosamente como o rosto de um vidente. Precisava ela ter o seu lugar próprio, seguro, no qual não teria sido colocada arbitrariamente, e era necessário que fosse incluída na perenidade tranqüila do ambiente e de suas leis venerandas. Era necessário ambientá-la como se e em um nicho, de acordo com a atmosfera que a envolvia, e dar-lhe, assim, uma segurança, um suporte e uma nobreza, que provinham do simples fato de sua existência e não da sua importância, do seu significado.³¹

Essa passagem, pertencente à primeira parte da dissertação, já marca aquilo que será caro à escultura pós-Rodin, ou seja, a obra de arte vista

³¹ RILKE. *Auguste Rodin*, p. 23.

como coisa, objeto, que Rilke assinala em seu texto como *Kunstding* em vez de *Kunstwerk*. O que chama a atenção é que tal conceito, a obra “isolada do espectador como por um vácuo não-condutor”³², não corresponde integralmente às esculturas de Rodin. De acordo com William Tucker, “mais condizente, entretanto com esse pensamento seria a obra de Brancusi”³³. Mas por que as palavras de Rilke estariam mais de acordo com as esculturas de um artista como Brancusi do que com as de Rodin? Se observarmos a obra do escultor francês, perceberemos que ela não se realiza de maneira tão independente do espaço como Rilke comenta na citação acima. O mesmo não se dá, quando vemos alguma obra de Brancusi, uma das versões de *O princípio do mundo* (1924), por exemplo. O primeiro aspecto que nos chama a atenção, com relação a esta escultura de bronze, é a sua superfície extremamente polida, que acaba por se constituir em uma espécie de espelho. O objeto contemplado esquiva-se aos nossos olhos, uma vez que, aí, a luz parece se extinguir. Isso porque o disco sobre o qual se apóia a escultura reflete a sua sombra, os contornos que a condensam no espaço. A matéria insere-se no mundo como se a ele sempre tivesse pertencido. Talvez, na escultura de Brancusi, mais do que na de Rodin, a luz tenda a dissolver os contornos, a levá-la para além de sua própria superfície, para uma zona compreendida entre o espaço de onde a vemos e o espaço infinito, que se desdobra na sua matéria. O limite configura-se a partir dos gestos que não podemos alcançar, uma vez que a forma se revela absoluta e, ao mesmo tempo, incompleta. Avesa ao que os espelhos trazem, quando olhamos fixamente para eles, não conseguimos reorganizar

³² MASON. *Rilke*, p. 47.

³³ TUCKER. *A linguagem da escultura*, p. 9.

o espaço no qual essa escultura de Brancusi habita. Somos forçados a aceitar que a luz é parte da obra, assim como do espaço. Não há sobra, mas fica a desconfiança de que alguma coisa permanece fora do lugar. Haveria de ser a própria escultura ou nós mesmos? Todas as variações possíveis incluem-se na obra e rompem a medida de sua estrutura. Nesse sentido, a luz que repousa sobre ela, permanece como um significado que nos escapa, no momento em que a achávamos demasiado real, demasiado palpável. Somos obrigados a permanecer incompletos com o simples fato de sua existência.

Na obra de Brancusi, talvez encontremos mais relação com o significado do indizível, que Rilke explora em suas *Elegias de Duíno*, do que com a obra de Rodin³⁴. Como Rilke, Brancusi assinala, por meio de suas esculturas de superfícies polidas ao extremo, o erro de distinguir em demasia, no momento em que leva nossa percepção a se fragmentar, a se desfazer, além do ponto de onde se olha, como coisa que permanece suspensa, incompleta. Mas, afinal, por que o texto de Rilke, às vezes, parece transcender a obra de Rodin e nos levar para outros caminhos?

Ao ler a dissertação de Rilke, percebemos que suas observações sobre as esculturas vão se modificando ao longo do tempo. Na primeira parte, publicada em 1903, Rilke está mais preocupado com a afirmação da superfície que o escultor estabelece, em suas obras, a partir da materialidade perceptível do meio: “E afinal foi a superfície na qual

³⁴ E com relação ao fragmento, William Tucker comenta: “Se a intenção de Rodin, ao mutilar a figura, é chamar a atenção para a parte que está faltando, em Brancusi, se dá o oposto: concentrar aquilo que está ali, usar a seção para articular o sólido central”. In: TUCKER. *A linguagem da escultura*, p. 110.

ele concentrou a sua pesquisa. Consistia ela em incontáveis encontros da luz com as coisas e evidenciava-se que cada um desses encontros era diferente e singular”³⁵. Para conseguir fazer com que as superfícies de suas esculturas “dialoguem” com a luz, Rodin vale-se de vários fundamentos, como o de imprimir à superfície da obra marcas que evidenciam que aquilo que o observador tem diante de si é parte de algo que perdura no tempo como se ainda estivesse se fazendo. Além disso, ao conceber suas esculturas como fragmentos, figuras despedaçadas, faz com que se tornem completas em si mesmas, no momento em que têm seus limites estendidos para além de sua estrutura. Com base nesses dois pontos, podemos dizer que as esculturas de Rodin não se fundamentam como intocáveis, sacrossantas, separadas do acaso e do tempo, como quer Rilke. Ao contrário, a obra dada como um fragmento mais aproxima o espectador do que o afasta. As superfícies assimétricas, incompletas e informes das esculturas de Rodin pedem a presença do espectador, assim como sugerem não uma atmosfera de nobreza e segurança, mas de fragilidade, de articulação do espaço como algo provisório, na eminência de, nele, perder-se. É evidente que o fragmentário articula na superfície uma ausência de profundidade, no sentido de que o espectador não tem acesso a um interior, no qual estariam resguardados os significados da obra. No entanto, é através de sua incompletude que a obra se conecta com o espaço exterior. A escultura de Rodin, nesse caso, não se aquieta no espaço, “a grande tranqüilidade das coisas que não são impelidas para nada”³⁶, como escreve o poeta na segunda parte de sua dissertação.

³⁵ RILKE. *Auguste Rodin*, p. 23.

³⁶ RILKE. *Auguste Rodin*, p. 82.

Embora Rilke se proponha a escrever com objetividade sobre a obra de Rodin, parece que, às vezes, surge certa discrepância, no momento em que lemos sua dissertação e observamos as esculturas. Para isso, algumas hipóteses poderiam ser formuladas. A primeira hipótese seria a de que Rilke, ao falar da obra de Rodin, na verdade, está expondo sua própria poética. A segunda é de que o poeta, em seu texto, marcaria e anteciparia alguns traços estéticos importantes daquilo que se configuraria como predominante na arte moderna e contemporânea. O caminho mais adequado talvez fosse aceitar que essas duas hipóteses podem ser aceitas sem que uma exclua a outra, já que a relação entre a obra do poeta e as artes visuais ultrapassa as referências a Rodin, já que seu pensamento toca em pontos importantes para a compreensão da arte nas primeiras décadas do século XX.

Na segunda parte de seu texto sobre Rodin, Rilke enfatiza a relação que se estabelece entre a obra de arte e o espaço que a cerca. O que mais se destaca, em sua análise, talvez não seja as esculturas de Rodin, mas o objeto e sua transformação em obra de arte. Em sua fala sobre Rodin, torna-se nítido que Rilke se detém no objeto segundo sua poética e não a do escultor francês:

Este pequeno objeto esquecido, que estava pronto a tudo significar, familiarizou-vos com milhares de coisas, desempenhando mil papéis, sendo animal, árvore, rei e criança – e quando ele abdicou de suas funções, tudo isso estava lá. Este objeto, por insignificante que fosse o seu valor, preparou o vosso relacionamento com o mundo, conduziu-vos para o centro dos acontecimentos e para o convívio com as pessoas, e mais ainda: através dele, de sua existência indefinida, através de sua quebra definitiva ou perda misteriosa, os senhores vivenciaram até o âmago da morte tudo o que é humano. [...] Deve ter sido uma experiência estranha verificar que as coisas feitas com as próprias

mãos eram tão reconhecidas, tão iguais em seu direito de existência, tão reais ao lado daquilo que *existia*. Surgiam então, às cegas, trabalhos grosseiros, trazendo os vestígios de uma vida aberta, ameaçada, ainda aquecidos por ela – mas, tão logo tinham sido terminados e guardados, eles já se confundiam com os objetos, assumiam a sua serenidade, sua dignidade tranqüila, e, envoltos pela sua perenidade, apenas olhavam para este lado com uma anuência melancólica, como que alheios ao mundo. Esta experiência era tão singular e intensa, que se compreende como subitamente começaram a existir objetos feitos apenas por causa desta vivência. Porque talvez as mais antigas imagens de deuses tenham sido aplicações práticas desta experiência, tentativas de, a partir das naturezas humana e animal, que se podiam ver, dar forma a algo imortal, perene, mais transcendente. Que tipo de objeto? Belo? Não. Quem teria sabido o 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.³⁷

Com relação à passagem acima, é bem tentador que a comparemos com a fala de Heidegger em *A origem da obra de arte*. No entanto, o que parece se assemelhar, na verdade, distancia-se. Rilke, sim, traça uma espécie de genealogia do objeto, para explicar a obra de arte. Mas o que se evidencia é que o poeta não chega a traçar, como faz Heidegger, diferenças tão rígidas entre o que seria, para o filósofo alemão, um apetrecho e uma obra de arte. Para explicar o objeto de arte, Rilke retorna à infância e pontua a percepção que temos do objeto nessa fase: “Este pequeno objeto esquecido, que estava pronto a tudo significar”. O objeto surge como coisa informe, pois, livre de suas funções, ele pode se tornar qualquer coisa, ao unir o mundo interior daquele que o tem em mãos com o mundo visível. Nesse sentido, o objeto passa a ser tudo aquilo que está diante de nossos olhos e o

³⁷ RILKE. *Auguste Rodin*. p. 83-84.

espaço além dele. “Viver” o objeto ou “morrer” o objeto, então, seria uma forma de fazer com que ele, antes de se assemelhar ao mundo, torne o mundo sua aparência? O objeto escolhido torna-se centro do mundo, no momento em que carrega sua evidência consigo mesmo, mas essa evidência só pode existir, se atingir um determinado sujeito. Nessa perspectiva, o objeto não imita o visível, mas torna visível tudo aquilo que temos à nossa frente, evidência do espaço que o cerca e da distância que do mundo até nós nos define. E aí entra o conceito de *Weltinnenraum*. O sujeito transforma o pedaço de madeira, porque nele se vê, conta seu corpo entre os objetos, “está preso ao tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa”³⁸. Dentro e fora se confundem e aquele que olha não sabe se também é observado. No entanto, por sermos nós que nos movemos, colocamos os objetos ao nosso redor, tornando-os prolongamentos de nós mesmos, formas-espetáculo. Nesse sentido, seria o caso de se pensar que o objeto não representa nada, mas, antes, permanece em uma posição que toma a visão como que a inventando. A cada toque no objeto, uma inversão acontece, tornamo-nos projeções, domínios daquilo que supomos retirar do mundo com um gesto de nossas mãos.

O objeto, assim, ao servir como elemento de encenação, ao nos preparar para o convívio com o mundo e o contato com a morte, colocaria-nos face a face conosco. A função que Rilke dá ao objeto, portanto, é diametralmente oposta àquela que Virginia Woolf explora em seu texto “Objetos sólidos”, no qual o personagem John se afasta do mundo por meio de sua obsessão pelos objetos. Para o poeta, ao contrário, o objeto é aquilo que possibilita a inserção do sujeito no

³⁸ MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p. 17.

mundo, leva-o a construir, na e para além de sua dimensão física, um espaço no qual tudo se torna reconhecível e, ao mesmo tempo, indefinível. Porque o que importa é o fazer, o criar como fundamento estético, que esse objeto articula a partir de sua presença no mundo. Assim, não é por acaso que Rilke colha como exemplo um objeto esquecido na infância, “um pequeno pedaço de madeira”, já que é pelo seu caráter informe, pelo fato de não ter sido forjado, moldado, por mãos, que o fazer se realiza como condição de nossa existência. O objeto visto como uma unidade aberta entrelaça-se ao sujeito e ao mundo, mantém-se como “um interior que se revela no exterior, uma significação que irrompe no mundo e aí se põe a existir, e que só se pode compreender plenamente procurando-a em seu lugar com o olhar”³⁹.

Para Rilke, o fazer, o dar forma a um objeto com as próprias mãos, não teria outro objetivo senão o de levar esse novo objeto a se misturar com aqueles que já existiam: “mas, tão logo tinham sido terminados e guardados, eles já se confundiam com os objetos, assumiam a sua serenidade, sua dignidade tranqüila, e, envoltos pela sua perenidade, apenas olhavam para este lado com uma anuência melancólica, como que alheios ao mundo”⁴⁰. Gesto que coloca em questionamento o conceito de obra de arte, defendido por Heidegger, para quem a obra se distingue de outros objetos não só por ser feita por mãos humanas, mas por ser onde a verdade aparece: “O resplandecer disposto na obra é o belo. A beleza é um modo como a verdade enquanto desocultação advém”⁴¹. Para Rilke, como podemos ver na citação acima, não é

³⁹ MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, p. 428.

⁴⁰ RILKE. *Auguste Rodin*, p. 83.

⁴¹ HEIDEGGER. *A origem da obra de arte*, p. 45.

o objeto belo que se busca. Na verdade, o poeta chega até mesmo a questionar a existência da beleza. Ora, se o destino das coisas feitas com as próprias mãos é se confundir com as que já existem, se, dessa forma, evita-se a beleza como um traço para diferenciar o objeto de arte de outros, logo não há como o objeto de arte sustentar uma verdade. Nesse sentido, é difícil concordarmos com Heidegger. Tanto o objeto mais comum quanto a obra de arte, para Rilke, não são determinados metafisicamente. No momento em que o poeta almeja configurar o objeto como algo que requisita o espaço fora dele, a presença humana esquia-se de qualquer representação, de tal forma que basta afirmar que o que pode ser mostrado não pode ser dito. Mesmo que “cantar seja existir” como Rilke escreve no terceiro dos *Sonetos a Orfeu*, Parte I, isso não quer dizer que a palavra sustente todas as coisas em uma vigência. Próximo ao final de seu texto sobre Rodin, Rilke assim escreve:

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 apoderaram do céu, não confessam a sua tragédia? Eles, que agora estão, e não podem ser contidos por nenhum edifício? Eles estão presentes no espaço. Que importância tem para nós a sua existência?⁴²

Ao falar das esculturas de Rodin, Rilke descreve-as sem lugar. O objeto de arte existe, mas é uma existência que se esquia a toda compreensão e à própria definição de arte. Ora, quando o poeta pergunta “que importância tem para nós a sua existência?”, é uma pergunta, que pelo seu contexto, acaba por exigir uma resposta

⁴² RILKE. *Rodin*, p. 114.

negativa: nenhuma. Assim, aquilo que Rilke chama de *Kunstding*, objeto de arte, não existe para que se institua como “verdade”, mas para se afirmar como enigma. E é isso que o poeta constata, de maneira mais evidente do que nas obras de Rodin, quando se encontra frente às pinturas de Cézanne: “a realidade intensificada pela sua vivência de objeto”⁴³. Mas o que significa transformar até mesmo a realidade em objeto? Um ano antes de seu contato com as obras de Cézanne, Rilke escreve um poema que problematiza esse pensamento, de maneira a configurá-lo como parte inextricável de sua poética. O poema se chama *Improvisações do Inverno em Capri*:

Face, minha face:
de quem és? Para que coisas
és tu face?
Como podes ser face para um tal interior
em que constantemente o começar
se enovela em qualquer coisa com o dissolver-se?
Tem o bosque uma face?
Não está ali sem face
o basalto dos montes?
Não se ergue o mar
sem face
do fundo do mar?
Não se espelha nele o céu,
sem testa, sem boca, sem queixo?

Não nos vêm às vezes os bichos
como que a pedir: Tira-me a face?
A sua face é-lhes de mais pesada,
e com ela expõem vida dentro

⁴³ RILKE. *Cartas sobre Cézanne*, p. 50.

longe de mais o seu pouquinho
 de alma. E nós?
 Bichos de alma, transtornados
 por tudo em nós, ainda não
 prontos para nada, nós
 pascentes almas,
 não imploramos nós ao que destina,
 noite após noite, a não-face
 que convém à nossa escuridão?⁴⁴

O poema é longo, por isso, concentramo-nos nos versos que revelam, se lidos sob a perspectiva estética, a possibilidade de se pensar a construção artística como um problema que coloca a relação sujeito/realidade em um campo que não deixa de ser também o da investigação ontológica. Os versos que escolhemos, que são, de certa maneira, o cerne do poema, constituem-se basicamente de perguntas. Toda a questão que esses versos levantam aponta para a recusa à possibilidade de dar forma, de configurar, na natureza, o olhar que sobre ela se determina. Em um primeiro instante, o que parece afligir o sujeito se assemelha àquela posição tomada por Rilke em relação às esculturas de Rodin, ou seja, a de ver o objeto artístico como um igual a outros objetos. Mas, no momento em que o sujeito, nos versos acima, levanta a hipótese de que os elementos da natureza não precisam ter face, ele faz com que todos passem a se tornar irreconhecíveis⁴⁵. Essa postura não busca amparar-se nas

⁴⁴ RILKE. *Poemas, As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*, p. 305.

⁴⁵ Em seu texto sobre os pintores de Worpswede, Rilke já marcava essa angústia frente ao tamanho da natureza, a impossibilidade de lhe dar uma face: “Mas a paisagem está aí sem mãos, sem rosto – ou, melhor, ela é apenas rosto que dá, através da grandeza e incomensurabilidade de seus traços, ao homem uma impressão terrível e deprimente, à semelhança daquela *Aparição de Fantasma* configurada na famosa gravura do pintor

coisas como forma de se preparar para a existência no mundo. Na verdade, essa “não-face” pode significar uma espécie de repúdio pela própria existência, no sentido de que é pela nossa consciência que tudo se torna reconhecível. Eliminando-a, seríamos iguais a tudo. Mas pode também ser a constatação de que o posicionar frente à realidade não precisa se configurar em uma hierarquia, na qual a espécie humana estaria no topo, pelo simples fato de ser aquela que nomeia: “Pois de que me serve o sem-número/das palavras, que vêm e fogem,/quando o som dum pássaro, milhares de vezes/gritado e de novo gritado,/escancara tanto um coração minúsculo/e o faz uno com o coração do ar”⁴⁶. Com esses outros versos do mesmo poema, fica claro que o que se tem é uma dúvida, que parte do princípio de que não há como criar sem trair a realidade, sem impregná-la com nossa identidade.

É em Cézanne que Rilke vai encontrar, se não uma solução, pelo menos uma alternativa condizente com suas expectativas poéticas e existenciais, que prepararão o caminho para seus poemas posteriores, como é o caso das *Elegias de Duíno* e os *Sonetos a Orfeu*. Mas o que Cézanne tem a oferecer a Rilke em termos estéticos? Retomemos a fala de Rilke sobre o trabalho de Cézanne: “o convincente, o tornar-se-coisa, a realidade intensificada pela sua vivência de objeto, até tornar-se indestrutível, isto era o que lhe parecia ser a meta de seu

japonês Hokusai. Confessemos: a paisagem é algo estranho para nós, uma terrível solidão que se apodera de nós sob árvores em flor, sob riachos que fluem. Sozinhos, com um morto, nem de longe estamos tão desabrigados como quando a sós com árvores. Pois, por mais que a morte possa ser misteriosa, ainda mais misteriosa é uma vida que não é a nossa vida, que não participa de nós”. RILKE. “Worpswede”, pp. 358–359.

⁴⁶ RILKE. *Poemas, As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*, p. 306.

trabalho mais íntimo”⁴⁷. Ver a realidade como um objeto pode parecer estranho, mas se relacionarmos esse conceito com o que Cézanne faz em seus quadros, perceberemos que as reflexões de Rilke estão de acordo com aquilo que a crítica moderna e contemporânea constata na obra do pintor francês. Um dos aspectos que nos ajuda a entender a afirmativa do poeta é o fato de que o espaço nos quadros de Cézanne não é uma construção perspectiva como ocorria desde os renascentistas. Neles, a justaposição de planos, a princípio incompatíveis, resulta em um espaço descontínuo, fragmentado mesmo. Conforme Frank Elgar, em seu célebre estudo sobre Cézanne, “já não permanece no espaço fechado dos pintores do Renascimento, mas num espaço aberto, pois é menos a imagem da sua própria realidade do que uma imagem mental, uma realidade espiritual mais real do que a outra”⁴⁸. O ponto de fuga, portanto, é abandonado; o que está longe adquire tanta importância quanto o que está perto, os planos projetam-se em uma única superfície, na qual as distâncias e o vazio entre elas apresentam-se como elementos plásticos inventados.

Com Cézanne, a superfície lisa, que se desdobrava na tela, como se fosse contínua à realidade do espectador, foi transformada em um mosaico de pinceladas. Os pequenos retângulos de pigmento sobrepostos trazem a forma pintada para a superfície da tela, pois, de acordo com André Lhote, “Cézanne em vez de esconder, revela os meios de que dispõe”⁴⁹. A pintura, assim revela-se anti-ilusionista, ao se configurar como objeto, como superfície plana. É o que podemos

⁴⁷ RILKE. *Cartas sobre Cézanne*, p. 50.

⁴⁸ ELGAR. *Cézanne*, p. 128.

⁴⁹ LHOTE *apud* ELGAR. *Cézanne*, p. 146.

perceber quando olhamos para *A montanha Sainte-Victoire vista dos Lauves* (1904-1906), uma das últimas telas de Cézanne. A imagem apresenta-se decomposta em vários prismas. Tudo parece deslocado, propagando-se em todas as direções da tela. Planície, montanha, casas e árvores são trazidas à superfície do quadro, sem contornos absolutos, ligados entre si pela luz e pelo ar, formando um único plano, uma única coisa. Talvez seja esse o sentido que esteja na frase “a realidade intensificada pela sua vivência de objeto”, ou seja, no momento em que vemos a realidade como um todo, percebemos que nela tudo existe ao mesmo tempo: “por fim, a paisagem é só uma orquestração de manchas febris e de volumes em movimento, que conduz o espectador, em lentas etapas, até o coração do drama geológico, até o centro indeterminado onde o real apercebido e o real imaginado se confundem”⁵⁰. A profundidade que Cézanne buscou durante toda sua vida é esse espaço onde as coisas se reúnem, conforme as palavras do próprio pintor, “o lugar onde nosso cérebro e o universo se juntam”⁵¹. E talvez seja isso que Rilke perceba como traço comum entre ele e Cézanne:

O que você diz e afirma cordialmente é algo que eu presumia de algum modo, ainda que não me seja possível esclarecer até que ponto aquele desenvolvimento, correspondente ao imenso progresso na pintura de Cézanne, já se realizou em mim. [...] O que reconheço é a mudança de direção nesta pintura, por eu mesmo tê-la alcançado em meu trabalho, ou pelo menos por ter me aproximado dela de algum modo, provavelmente preparado há muito para esta unidade, de que tanta coisa depende.⁵²

⁵⁰ ELGAR. *Cézanne*, pp. 140–141.

⁵¹ CÉZANNE *apud* MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p. 36.

⁵² RILKE. *Cartas sobre Cézanne*, p. 73.

Rilke não diz qual seria esse desenvolvimento presente em sua obra, que Cézanne realizou através das pinturas. O que há em comum entre os dois artistas talvez possamos encontrar nas observações de Giulio Argan sobre a obra do pintor francês. Diz Argan: “Em Cézanne, não há ruptura entre realidade interna e externa: a consciência está no mundo, e o mundo na consciência; o eu não conquista o mundo e não é por ele conquistado. Não há apenas um equilíbrio paralelo, há uma identidade”⁵³. Pelo que analisamos da poética de Rilke, não é exatamente isso que define o *Weltinnenraum*, um equilíbrio entre a realidade interior e exterior, entre o eu e o mundo, de tal forma que a consciência se construa na realidade e esta naquela? A realidade, ao ser vista como coisa possibilita essa identificação mútua. Daí a unidade do ser humano com o que é terreno, a metamorfose que o poeta glorifica como participação com o invisível, a cuja realização estamos destinados, não de maneira metafísica, mas física mesmo, no sentido de transformar aquilo que vemos naquilo em que viveremos: “Terra, não é isto que queres: invisível,/renascer em nós?”⁵⁴

⁵³ ARGAN. *Arte moderna*, p. 113. E sobre um possível caráter filosófico da pintura de Cézanne, Giulio Argan comenta: “A pintura não era literatura figurada, tampouco uma técnica capaz de transmitir a sensação visual ao vivo: era um modo insubstituível de investigação das estruturas profundas do ser, uma pesquisa ontológica, uma espécie de filosofia. [...] Se há aí uma filosofia, não é, porém, uma filosofia que procede por silogismos, mas se efetua junto com a experiência viva e atual da realidade efetuada pela consciência”. ARGAN. *Arte moderna*, pp. 110–111.

⁵⁴ RILKE. *Os sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*, p. 183. A isso Heidegger dá, em seu célebre texto sobre Rilke, intitulado “Wozu Dichter”, a seguinte interpretação: “Para a poesia de Rilke, o Ser dos seres é definido metafisicamente como presença mundana; essa presença permanece referindo-se à representação na consciência, quer essa consciência tenha o caráter da imanência da representação calculista, quer seja a

O contato com a obra de Cézanne permite a Rilke perceber que o caminho que trilhava com seus poemas era o que o levaria a buscar a realidade sem abandonar a sensação, ao levar a sensação ao nível da consciência e esta ao do mundo:

foi pelo caminho da sensação que Cézanne reencontrou uma das leis constitutivas do mundo físico, como foi graças à sua humildade que pôde entrar em comunicação com as coisas, e de maneira tão profunda que não se sabe se lhes emprestou a sua maneira de ser humana, a fim de as subjetivar, ou se delas absorveu a maneira de ser, a fim de se objetivar a si próprio⁵⁵.

A mesma coisa, podemos dizer, acontece com Rilke, pois, em seus poemas, o olhar, ao se deter no objeto, dilui-se nele, até que sujeito e objeto não possam mais ser separados um do outro. O que é percebido se integra ao não percebido, à margem da consciência, no cerne da consciência. Nesse sentido, a angústia propagada nos versos de *Improvisações do Inverno em Capri* dá lugar à certeza de que é possível se posicionar frente à natureza sem precisar destruir a própria face, negar um espaço para a consciência, pois, conforme o poeta, “realmente 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*”⁵⁶. Nesse sentido, o objeto mais comum e o objeto de arte têm a mesma importância para o poeta. Não há por que categorizá-los, dividi-los em artefatos ou obras de arte, como faz Heidegger, pois

da conversão interior ao Aberto, acessível através do coração”. HEIDEGGER. *Poetry, language, thought*, p. 130.

⁵⁵ ELGAR. *Cézanne*, p. 126.

⁵⁶ RILKE. *Cartas sobre Cézanne*, p. 78.

nossos corpos e o mundo que os cerca se configuram em uma única identidade, um olhar de dentro que se faz por fora até perder suas paredes. Ou como diz Clarice Lispector: “é preciso mover toda a cabeça sem ossos para fitar um objeto”⁵⁷.

⁵⁷ LISPECTOR. *Água viva*, p. 83.