

conclusão

É assustadora a vida.

PAUL CÉZANNE

Na obra de Rilke e de Clarice, fica sempre a impressão de que alguns gestos permanecem fora do lugar, como se, à deriva de significados desconhecidos, eles fizessem parte de uma linguagem que surge no instante em que tudo desaparece. Ao longo deste livro, refletimos sobre como esses gestos se formam, como as obras de autores, aparentemente tão distantes e diferentes um do outro, podem abordar, cada um a seu modo, a relação entre aquele que olha e o mundo que se ergue à sua frente. Buscamos nos amparar, para isso, no conceito de quiasma, no diálogo que se estabelece, nesses dois escritores, entre o universo das artes visuais e da literatura, na morte como possibilidade de escrita. Diante de seus textos, no entanto, há sempre mais do que não se pode falar. Há a ausência que se repete, que faz das coisas formas sem contornos, fragmentos com os quais o olhar se inscreve. A página torna-se, assim, um fundo sem profundidade, no qual as palavras se reúnem, desfazendo-se no branco do qual nascem, submetidas à pressão do silêncio, ao que lhe faltam.

Em seu poema “Réquiem para uma amiga”, Rilke assim escreve: “Oh não me tires o que tão devagar aprendo”¹. Podemos pensar, a partir desse verso, que toda a obra de Rilke e a de Clarice se fundamentam exatamente em um aprender a perder, em fazer da escrita um movimento de perda, no qual o que se abre nos impõe o vazio sobre o qual se sustenta toda palavra. O erro, nesse sentido, teria um papel importante, na medida em que, por meio dele, essa

¹ RILKE. *Poemas, As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*, p. 123.

perda torna-se, ao mesmo tempo, o fim de toda representação e a representação definitiva. Mas como seria isso? Segundo Blanchot, ao comentar um poema de Hölderlin:

O esquecimento, o erro, o infortúnio do erro, podem estar ligados a um tempo da história, esse tempo da aflição, do desamparo, em que os deuses estão ausentes duas vezes, porque já não estão aí e porque ainda não estão aí. Esse tempo vazio é o do erro, quando não fazemos mais do que errar, porque a certeza da presença nos falta, bem como as condições de um aqui verdadeiro.²

O espaço da página torna-se uma região na qual a certeza da presença nos falta, uma vez que se arriscar, aí, significa assumir o erro como afirmação que nada afirma, negação que se faz medida de tudo aquilo que a palavra nos entrega. Escrever, nesse sentido, exige mais do que saber, exige a ignorância do saber, o acidente que faz da superfície da página esse tempo vazio do erro de que nos fala Blanchot. Ora, em Rilke e Clarice esse erro aparece de várias formas. Em Rilke, podemos dizer que é o próprio espaço, que tantas vezes o poeta exalta em seus poemas e escritos, que assume a possibilidade do erro. Para Rilke, o espaço torna-se um lugar de renúncia, pois, como um espelho à sua frente, nele, ignora se pode tocar em algum vestígio da própria imagem, já que há sempre mais do que se pode distinguir. Existe, ali, sempre alguém que já viu algo, sem lugar, para onde olhar, absorvido em si até desaparecer.

Em seu livro *Abstração e empatia*, Wilhelm Worringer analisa a presença da abstração na arte primitiva, relacionando-a a “um imenso pavor

² BLANCHOT. *O espaço literário*, 247.

espiritual do espaço”³. A busca pela abstração poderia se originar de um confronto do ser humano com o caos e a desordem do mundo físico, ao contrário da empatia, que seria “a entrega de nosso ser individual, quando somos absorvidos por um objeto externo, um forma externa, através das sensações”⁴. O que podemos observar, nos poemas de Rilke, é que há, sim, um temor do espaço, mas em vez de o poeta optar, como seus contemporâneos faziam, pela abstração ou pela fuga para um mundo interior, ele busca no espaço a afirmação de uma identidade que se nega em sua própria configuração. Nesse sentido, talvez seja o caso de considerar o apego do poeta pelo mundo dos objetos como uma forma de ultrapassar não apenas sua individualidade, mas de fazer de seu abandono uma possibilidade de debruçar-se sobre o vazio, de tornar cada coisa uma perpétua incógnita, a tal ponto que não se sabe quem vê e quem é visto. Mas, para se debruçar sobre o vazio, é necessário libertar-se das medidas da representação, ter consciência de que, no espaço, não há esconderijo, uma vez que ele é sua própria definição. Por isso, talvez, a insistência de Rilke em ver a natureza como uma grande face, já que, segundo Merleau-Ponty, “sempre se está aquém da profundidade, ou além. Jamais as coisas *estão* uma atrás da outra”⁵.

A distância que nos separa das coisas retorna não como contingência, mas como uma certeza de que o que nos liga às coisas possibilita que

³ WORRINGER. *Abstraction and empathy*, p. 15. Em sua análise Worringer continua: “Este pavor de espaços abertos poderia ser explicado com um vestígio de uma fase do desenvolvimento do homem, na qual ele não era capaz de acreditar inteiramente na impressão visual como um significado familiar de um espaço estendido diante dele, já que ainda era subordinado à segurança que seu tato oferecia”. WORRINGER. *Abstraction and empathy*, pp. 15–16.

⁴ WORRINGER. *Abstraction and empathy*, p. 24.

⁵ MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p. 27.

uma eclipse a outra, “que sejam rivais diante de meu olhar precisamente por estarem cada uma em seu lugar”⁶. Nesse caso, a empatia, de acordo com a análise de Worringer, possibilitaria a identificação do sujeito com uma coisa particular, eliminando, mesmo que temporariamente, a rivalidade entre as demais? Em Rilke, se há empatia entre o sujeito e o objeto, isso não quer dizer que haja uma “alienação do eu”, algo que concorde para a exclusão de tudo aquilo que não seja a contemplação da forma. Nesse sentido, a despersonalização que ocorre na obra de Rilke aponta tanto para uma profunda reflexão do espaço do mundo e do poema quanto para até aonde vão os limites que separam o sujeito daquilo que ele diz. É bom lembrarmos que o conceito de *quiasma* não determina o apagamento do sujeito frente à realidade, mas, antes, a união daquele com esta. No entanto, essa comunhão só pode acontecer dentro do espaço do poema. Apenas nele, conforme Paul de Man, “a verdade da figura se revela como uma mentira no exato momento em que se afirma na plenitude de sua”⁷. Talvez, por isso, embora os poemas de Rilke possuam um forte apelo visual, é por meio de seu fundo visível que eles nos dão uma parcela de seu ficcional, um espaço que nos escapa no momento em que tudo se oferece ao nosso olhar: “A todos os olhares ele oculta/como se lhes quisesse sobrepor/o seu”⁸. Não poderíamos dirigir esses versos ao próprio espaço do poema? Nele, só se vê o que se olha, só se retém aquilo que permanece como promessa.

Em Clarice Lispector, algo não tão diferente ocorre. Há o erro, ou melhor, o erro surge como condição da própria escrita. E este erro

⁶ MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p. 35.

⁷ MAN. *Alegorias da leitura*, p. 73.

⁸ CAMPOS. *Coisas e anjos de Rilke*, p. 127.

está em não saber olhar, pois como despertar o objeto estético em um utensílio, a não ser fazendo dele o próprio erro do olhar? Nos textos de Clarice, trata-se sempre de não encontrar a distância correta, de ficar à espera do que não se vê, de deixar que os outros sentidos procurem o objeto que coincidirá com sua própria imagem. Como entender, assim, que é possível descobrir uma nova maneira de viver? Como é possível “ver a coisa na coisa, sem transbordar dela para frente ou para trás, fora de seu contexto”⁹? O que se olha jamais está ali, é sempre tarde demais, pois a imagem que repousa na retina se faz coisa onde não se pode tocar. Haveria, nesse sentido, um pavor do espaço, em Clarice? Em sua obra, é a própria distância que nos toca e, nesse sentido, se há o informe, o abstrato, talvez seja para mostrar como tal distância se transforma em olhar. Entre o abstrato e o figurativo, o inexprimível conduz-nos ao esfacelamento da palavra, ao silêncio no qual todas as coisas repousam. É preciso, então, seguir o conselho que Joyce nos dá em *Ulisses*: “Fecha os olhos e vê”¹⁰. Fechar os olhos para ver o vazio, a noite da qual todas as coisas são feitas, a noite na qual não há perfis.

Mas de que forma escrever, tendo a noite como única certeza? O horizonte da palavra faz-se por aquilo que não a delimita, que a permite sobreviver sobre a folha como uma espécie de ferida, tão aberta quanto as pálpebras daquele que a escreve. Em Clarice, cada palavra é trazida para a página como um exercício de perda, como um objeto que se dá a ver no instante em que nos tornamos cegos. A palavra como o mais simples objeto a ver? O erro que Clarice

⁹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 124.

¹⁰ JOYCE. *Ulysses*, p. 42.

busca em seus textos é este que, ao mesmo tempo, elimina toda ilusão, ao revelá-la, de tal forma que, diante daquilo que vemos, não podemos desviar o olhar. O olho alimenta-se do vazio como possibilidade de ver, e as palavras não param. Não param, pois, na obra de Clarice, elas estão à beira do sem sentido: “estou pintando um quadro com o nome de ‘Sem sentido’”¹¹. Um quadro que não vemos, que só se torna apreensível por meio de palavras que negam si mesmas e o lugar onde estão.

Nos textos de Clarice, o entrecruzamento das artes aponta para a insuficiência da palavra, dos significados que ela engendra ante aquilo que não pode ser aprisionado em uma forma. Assim, quando a narradora de *Água viva* diz: “Minha história é de uma escuridão tranqüila, de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume. Em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável”¹², não será o caso de pensarmos a escrita de Clarice como uma tentativa de romper com o paradigma estipulado ao longo da história da arte, para aquilo que se considera uma obra figurativa e uma obra abstrata? Ou melhor, os últimos de textos de Clarice não negariam o lugar sagrado da palavra, a noção do que vem a ser uma narrativa? Como dissemos, Clarice constrói parte de seus textos a partir de significados abstratos e arbitrários. A palavra, no momento em que recusa o ilimitado, passa a ser vista como coisa, mínima em um espaço ao qual, na realidade, não pertence. Daí, talvez, a familiaridade e a estranheza com que a palavra, nos textos de Clarice, encare-nos, pois ela se revela evidente e subtraída,

¹¹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 42.

¹² LISPECTOR. *Água viva*, p. 74.

ao levar-nos a questionar o fundo sobre o qual está impressa. Blanchot diz-nos que “só se abre o que está melhor fechado, só é transparente o que pertence à maior opacidade”¹³. Não seria o espaço da página onde isso tudo acontece? Onde a ilusão agarra o objeto e o faz desaparecer sob seu fundo sem profundidade? O que se lê se apaga, ao ser colocado no ponto extremo do olhar, ao se juntar com o que se esboça e se insinua na medida dispersa de cada significado. O que nos é dado não é um sentido, uma direção a ser tomada, mas o erro, a possibilidade de aceitar o incompreensível como fundamento mesmo da escrita.

Em uma de suas elegias, Hölderlin escreve: “o erro ajuda-nos”. Em Rilke e Clarice, o erro torna-se um elemento fundamental para se entender suas obras. Pensemos no mito de Orfeu explorado por Rilke em seus poemas. Não é um erro que Orfeu comete ao se voltar para trás, ao olhar para aquela que ama? Em *A paixão segundo G.H.*, não é um descuido que leva a narradora a esmagar a barata na porta do guarda-roupa? São “erros” que se desenvolvem no plano temático das obras, mas que apontam para a origem da obra de arte na discordância do sujeito com o mundo. Pode parecer estranho falar em discordância com o mundo, uma vez que procuramos, ao longo deste livro, enfatizar exatamente o contrário, mas a atração que a realidade exerce sobre o sujeito não se realiza somente por meio de semelhanças. É na diferença com o mundo que reside o erro, o olhar que jamais poderia ter acontecido, a palavra que não deveria ter sido escrita, porque um mundo cego cerca-nos e “olha, há limites para o ver”¹⁴, para além do que apreciamos ver, ao mesmo tempo, sob nossos olhos, fora de nossa visão.

¹³ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 196.

¹⁴ RILKE. *Poemas, As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*, p. 353.