

introdução

*Ser ou não ser parte de coisas ou ter sido  
parte de coisas como elas se tornaram,  
afastar-se daquela parte que era  
parte de coisas das quais se deve ou não afastar?*

AD REINHARDT

Quando olhamos para um quadro de Cézanne, sabemos que nossas mãos não podem tocar a realidade ali apresentada. A paisagem aparece sem significados evidentes, não há uma definição que sintetize o que vemos, pois é a própria disponibilidade vazia dos signos e a pintura como representação indeterminada que nos são entregues. No entanto, mesmo que estejamos demasiadamente presos ao instante de qualquer tela de Cézanne, ela busca nossa cumplicidade, justamente por se alimentar da ambiguidade, daquilo que se afirma como incerteza. Quando colocamos os nomes Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector lado a lado, um estranhamento similar a esse ocorre. Diante das obras desses dois autores, percebemos que a literatura é uma ação não calculada e exposta ao risco. Os vários caminhos que as constituem parecem nos levar sempre, por meio de direções não determinadas, improvisadas mesmo, para aquilo que as torna múltiplas e esquivas a um olhar que insiste em rendê-las a partir de uma explicação que, ao eliminar qualquer dúvida, justifique a própria existência da obra de arte. Mas, se não há um caminho único, que caminho seguir, então, para comparar as obras de dois autores tão distintos um do outro? Como criar um diálogo entre suas obras? O que permite que seus textos interajam e nos ofereçam reflexões sobre o significado da literatura e da arte em geral?

É possível perceber que certos textos de Rilke e de Clarice, ao dialogarem com as artes visuais, acabam por revelar não apenas o que esses autores concebem como arte, mas interferem no olhar que eles lançam sobre a sua própria literatura. É o caso, por exemplo, da monografia de Rilke sobre Rodin ou suas cartas sobre Cézanne. Nesses textos, Rilke, ao comentar as obras desses artistas, explicita atitudes estéticas que também lhe dizem respeito. O que podemos observar é que, tanto nesses textos quanto em poemas que tematizam a questão das artes visuais, o olhar que Rilke lança à sua volta busca entender a obra de arte como uma forma de comunhão entre o sujeito e o mundo.

Com relação a Clarice, não temos, como acontece com Rilke, textos que versam diretamente sobre as artes visuais. No entanto, obras como *A paixão segundo G.H.*, *Água viva* e *Um sopro de vida* mostram uma reflexão sobre as relações entre literatura e artes visuais, de tal forma que as suas estruturas são afetadas pelos questionamentos que seus narradores fazem sobre a natureza da obra de arte. Mas é importante observar que a presença das artes visuais, em Clarice, não se restringe apenas a essas narrativas. Como em Rilke, ao longo de sua obra, é possível encontrarmos, em contos ou crônicas, reflexões que nos levam a questionar o que faz com que determinado objeto seja uma obra de arte ou por que tal texto é literário e outro não.

Assim, se as obras de Rilke e de Clarice podem ser comparadas, isso parte da maneira como os dois autores percebem a realidade, ao utilizarem a palavra como forma de tornar visível aquilo que nos escapa no dia a dia. Daí que suas reflexões sejam de extrema importância, para entendermos como ambos descobrem uma realidade que, em

suas obras, foge ao ocasional, ao ordinário, para poder despir as coisas dos significados do cotidiano. Nesse sentido, em Rilke e Clarice, “as obras de arte não só reproduzem com vivacidade o que é visto, mas também tornam visível o que é vislumbrado em segredo”<sup>1</sup>.

Essa forma de olhar o objeto artístico, de que nos fala Paul Klee, acabará por nos levar a uma reflexão sobre os limites da arte abstrata e da arte figurativa, sobre como os dois escritores assimilam essa experiência em suas obras. Nesse sentido, as considerações de Rilke e de Clarice sobre as artes visuais nos serão válidas, na medida em que elas nos possibilitam traçar paralelos entre a pintura e a literatura; esse contraponto também terá o objetivo de nos ajudar a compreender o figurativo e o abstrato como forma de “tornamo-nos conscientes da função de um olhar que nada tem a fazer, de um olhar que não olha mais para um objeto particular e sim *olha o mundo*”<sup>2</sup>.

Em 1915, Malevitch, com seu *Quadrado preto suprematista*, leva aos extremos o que se vinha fazendo até aquela época em termos de abstração. Frente a essa tela, somos confrontados não apenas com um quadrado preto sobre um fundo branco, mas com o próprio sentido do que é uma imagem. Temos, a princípio, o vazio à nossa frente, pois não há objetos para nossos sentidos se agarrarem, não há horizonte para marcar as distâncias que nos separam do mundo e das coisas. Nesse quadro, nossa concepção de pintura é questionada com a imagem do que não pode ser visto, pois, se há imagem, ela, paradoxalmente, luta pela sua própria dissolução, pela invisibilidade, por aquilo que ela é e não é. Mas pode a literatura, à semelhança

---

<sup>1</sup> KLEE. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*, p. 66.

<sup>2</sup> BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 213.

dessa pintura, almejar ser a ausência de significado, uma realidade que não é construída por aquilo que conhecemos? Ao nos determos nas obras de Rilke e Clarice, percebemos que a literatura não tem o objetivo de simplesmente apresentar significados reconhecíveis, pois o que chama a atenção, quando lemos seus textos, é que o transitório faz das palavras instantes indeterminados, movimentos em contínua reviravolta.

Poderíamos dizer que essa opacidade de significados é o que, à primeira vista, liga a obra de Rainer Maria Rilke à obra de Clarice Lispector? Sim e não, pois a opacidade que por elas perpassa não é um fim em si mesma. Ela surge no instante em que percebemos como os diálogos desses autores com as artes visuais não têm como objetivo alcançar a obra a partir da transparência plena de seus significados, mas, ao contrário, fazer da impossibilidade de apreensão total da obra uma espécie de fundamento do próprio olhar e conseqüentemente da escrita. Por isso, se há algo que escapa ao sentido nos textos de Rilke e Clarice, ele pode ser determinado pela relação que se estabelece entre o olhar e a escrita. É a partir da maneira como cada autor apreende seu contato com outras artes, por meio da escrita, que procuraremos, ao longo deste livro, determinar em que medida o objeto, artístico ou não, pode ser um ponto de reunião entre o sujeito e o mundo.

Ora, cada época concebe o objeto que vê de maneira distinta de outras épocas, e isso não é diferente com relação a Rilke e a Clarice. Quando Rilke publica seus *Novos poemas*, em 1908, a arte, a partir do Cubismo, dava seus primeiros passos rumo à abstração. No momento em que Clarice publica *A paixão segundo G.H.*, em 1964, objetos industrializados tornavam-se matéria-prima em quadros

e esculturas. Essa diferença de como cada geração constrói seu objeto artístico, de certa forma, marca a oposição entre aquilo que se denominou chamar de arte abstrata e arte figurativa. Para Rilke, como veremos logo adiante, um mundo sem objeto, que é o que a arte abstrata propõe, é a própria imagem do desespero. Para Clarice, a ausência do objeto não significa um fim, mas uma nova maneira de se posicionar frente ao mundo. Mas o que tentaremos deixar claro é que essas posturas não são tão opostas assim quanto parecem ser em um primeiro instante. Nesse sentido, como entender o fascínio de Rilke por um pintor como Cézanne, a não ser por aquilo que une sua obra à dele e que ultrapassa certas classificações legadas pela história da arte? Que tipo de diálogo o texto de Clarice pode manter com a arte minimalista? As respostas a tais perguntas passam pela possibilidade de as obras desses dois autores articularem um campo de reflexão tanto sobre a própria natureza da escrita quanto sobre a de um olhar que se desenvolve frente às artes visuais.

No entanto, esse olhar não tem como fim somente o simples entendimento da natureza artística. Há algo que nele se projeta, como quando somos colocados frente ao quadro de Malevitch e temos a insistência do vazio, a ausência como afirmação dessa imagem que se faz, ao mesmo tempo, na visibilidade e além dela. Então, ao olharmos para esse quadrado preto sobre fundo branco, percebemos que ele nos olha, assim como os objetos e coisas na obra de Rilke e de Clarice. Não é uma mera inversão de atributos do sujeito no objeto de sua percepção, é o que permite perceber que não há lugar para o olhar a não ser ali onde ele se cobre e se despe, com aquilo que se vê. Seria a consciência da morte que permite aprender a

ver, acostumar os olhos ao que nada fala, à angústia de quem não responde, não para eliminá-la, mas, talvez, para fazer da perda, do vazio, a imagem interior da palavra, seu silêncio com que nos encara ao ser impressa sobre o papel.

A palavra como objeto de perda, portanto, seria esse lugar onde tanto a literatura quanto as artes visuais se sustentariam, na medida em que buscam não a expressão de algo visível, cujos significados se rendem no momento em que os reconhecemos, mas a afirmação da perda e da ausência como condição para o olhar. Só se pode olhar o que está ali, se sabemos que nunca podemos tocá-lo verdadeiramente, já que a palavra se faz mediadora entre o eu e o mundo. Nas obras de Rilke e de Clarice, sempre há a possibilidade de os objetos desaparecerem, antes mesmo de serem vistos, pois, como a morte, as imagens que suas palavras criam rasgam o espaço, para nos entregar “o nada revelado”, de que nos fala Malevitch a propósito de suas pinturas. Nesse sentido, a palavra em contraponto com as artes visuais possibilita a Rilke e a Clarice transcender os limites impostos ao olhar e articular através dele a opacidade dos objetos, a fragmentação do corpo, a superfície exposta ao corte, enfim, a palavra soterrada pelos seus próprios sentidos. Como acontece, quando olhamos para outro quadro de Malevitch, *Quadrado branco sobre fundo branco*, de 1917, e encontramos, aí, o que Mallarmé chamou de “a neutralidade idêntica do abismo”.

Como este livro tem o objetivo de perceber de que maneira se dá o olhar na obra de Rilke e de Clarice sobre as artes visuais, deteremo-nos em como ele se forma a partir do contato do sujeito com o mundo à sua volta. Para isso, analisamos uma figura retórica importante,

o quiasma, que será nosso ponto de partida, no momento em que ela é comum tanto a Rilke quanto a Clarice. Daí a importância, para este estudo, das análises de Paul de Man e de Merleau-Ponty sobre o quiasma. Análises que se tornarão relevantes no momento em que a abordagem de Paul de Man, ao focalizar a questão do quiasma dentro da obra de Rilke com vistas a desmistificar a postura do poeta, e a de Merleau-Ponty, ao construir todo um conceito filosófico para o entrecruzamento do que é visto com aquele que o vê, servem para entender como se dá o contato desses artistas com o mundo e sua assimilação a partir da linguagem literária.

Ao enfatizarmos as relações que Rilke e Clarice fazem entre a literatura e as artes visuais, retomamos, de forma crítica, a divisão que Lessing estipula para as artes, para perceber como os dois autores interpretam o abstrato e o figurativo e, conseqüentemente, contestam os limites impostos entre as artes. Ao se voltarem para outras artes, Rilke e Clarice articulam em seus textos reflexões que acabam nos levando para uma análise do próprio olhar. Mas como falar do olhar sem falar das coisas para as quais ele se dirige? Os objetos, as coisas, assumem grande importância tanto nos textos de Rilke quanto nos de Clarice, uma vez que neles não só o olhar se apoia como forma de comunhão entre o sujeito e o mundo, mas a própria escrita faz da opacidade das coisas uma maneira de questionar a si mesma, de ver-se também como objeto.

Assim, procuramos analisar os sentidos que a coisa assume na obra de Clarice a partir do conceito de *ready-made* de Duchamp, ao estudarmos como a opacidade de significados está estritamente relacionada a um olhar que concede à palavra uma dimensão material, palpável. No caso



de Rilke, a opacidade da escrita pode ser pensada em contraponto à fragmentação do objeto artístico, como ocorre nas obras de Rodin e Brancusi. Com relação à obra de Clarice, mais especificamente em textos como *A paixão segundo G.H.*, podemos pensar em como ela compactua com um movimento que estava se formando na década de 60, o minimalismo, e em que aspectos com ele se assemelha. Nesse sentido, tanto em Rainer Maria Rilke quanto em Clarice Lispector, a fragmentação e a mutilação podem ser percebidas como possibilidade de fugir às contingências que o espaço e o tempo nos impõem, no instante em que o sujeito é mutilado pelo seu próprio olhar, por tudo aquilo que o envolve e o soterra, com os significados da perda.