

Alexandre Rodrigues da Costa

# a transfiguração do olhar

um estudo das relações entre artes visuais e literatura  
em Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector

editora



# a transfiguração do olhar

um estudo das relações entre artes visuais e literatura  
em Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector

## **UNIVERSIDADE DE MINAS GERAIS | UEMG**

LAVÍNIA ROSA RODRIGUES – Reitora

THIAGO TORRES COSTA PEREIRA – Vice-reitor

MAGDA LÚCIA CHAMON – Pró-reitora de Pesquisa e Pós-graduação

MICHELLE GONÇALVES RODRIGUES – Pró-reitora de Ensino

MOACYR LATERZA FILHO – Pró-reitor de Extensão

FERNANDO ANTÔNIO FRANÇA SETTE PINHEIRO JÚNIOR – Pró-reitor de Planejamento, Gestão e Finanças

## **EDITORA DA UNIVERSIDADE DE MINAS GERAIS | EdUEMG**

### **Conselho editorial**

THIAGO TORRES COSTA PEREIRA / UEMG

FLAVIANE DE MAGALHÃES BARROS BOLZAN DE MORAIS / PUC MINAS

FUAD KYRILLOS NETO / UFSJ

HELENA LOPES DA SILVA / UFMG

AMANDA TOLOMELLI BRESCIA / UEMG

JOSÉ MÁRCIO PINTO DE MOURA BARROS / UEMG / PUC MINAS

ANA LÚCIA ALMEIDA GAZZOLA / UFMG

### **Editor-chefe**

THIAGO TORRES COSTA PEREIRA

### **Coordenação**

GABRIELLA NAIR FIGUEIREDO NORONHA PINTO

## **EXPEDIENTE**

Revisão: Estúdio do Texto

Capa: Gabriella Nair Figueiredo Noronha Pinto

Design: Laboratório de Design Gráfico – Escola de Design | UEMG

Coordenação: Mariana Misk

Orientação do projeto: Simone Souza e Ricardo Portilho

Alunas responsáveis: Aline Mosqueira e Júlia Cordeiro

Direitos desta edição reservados à EdUEMG.

Rodovia Papa João Paulo II, 4145 • Ed. Minas 8º andar

Cidade Administrativa • Bairro Serra Verde • BH-MG • CEP: 31650-900

(31) 3916-9080 • e-mail: editora@uemg.br • eduemg.uemg.br

Alexandre Rodrigues da Costa

# a transfiguração do olhar

um estudo das relações entre artes visuais e literatura  
em Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector

Belo Horizonte 2019

editora



C837t Costa, Alexandre Rodrigues da, 1972-  
A transfiguração do olhar : um estudo das relações entre artes visuais e literatura  
em Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector. – Belo Horizonte: EdUEMG, 2019.

209 p.

Inclui bibliografias  
ISBN: 978-85-5478-020-3

1. Arte e literatura. 2. Literatura comparada – Alemã e brasileira. I. Rilke, Rainer  
Maria, 1875-1926. II. Lispector, Clarice, 1925-1977. III. Costa, Alexandre Rodrigues  
da, 1972-. IV. Título.

CDU: 82.091

## SUMÁRIO

09	INTRODUÇÃO
18	A CONSTRUÇÃO DO OLHAR
41	O QUIASMA E A EXPERIÊNCIA DA INFINITUDE
72	UT PICTURA POESIS
87	ENTRE O ABSTRATO E O FIGURATIVO
119	DA OPACIDADE DOS CORPOS
142	ENTRE AS COISAS
172	VARIAÇÕES POSSÍVEIS: FRAGMENTOS E MULTILAÇÕES
194	CONCLUSÃO
202	REFERÊNCIAS

Na obra de Rainer Maria Rilke e de Clarice Lispector, 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, Alexandre Rodrigues da Costa oferece reflexões 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 as artes visuais e a literatura, entre aquele que olha e o mundo que se ergue diante dele. Com este livro, o autor busca perceber de que maneira se dá o olhar na obra de Rilke e de Clarice sobre as artes visuais. Para isso, ele se detém em como esse olhar se forma a partir do contato do sujeito com o mundo à sua volta. Daí a importância, para este estudo, das análises de Paul de Man e de Merleau-Ponty, seja do ponto de vista retórico ou fenomenológico, sobre o quiasma. Ao enfatizar as relações que Rilke e Clarice fazem entre a literatura e as artes visuais, o autor também se utiliza do quiasma para analisar como os dois autores interpretam o abstrato e o figurativo, e, conseqüentemente, contestam os limites impostos entre as artes. Alexandre Rodrigues da Costa demonstra, assim, como Rilke e Clarice articulam em seus textos reflexões que acabam nos levando para uma análise do próprio olhar e, dessa maneira, tornam possível pensar as artes como forma de comunhão entre o sujeito e o mundo, no momento em que ela questiona si mesma e o espaço que ocupa no mundo.



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.

a construção  
do olhar

*O olhar-de-tal-sorte-que-é-falado.*

FRANCIS PONGE

O que é uma coisa? A resposta para tal pergunta é vasta e depende do contexto em que ela está inserida. Heidegger, em um texto específico sobre a coisa, já afirmava: “o termo ‘coisa’, utilizado na filosofia, teve sua significação ampla muito desgastada”<sup>1</sup>. Na literatura, dependendo do autor e do contexto no qual ele está inserido, a palavra coisa e os sentidos que ela denota podem revelar a relação do sujeito com a realidade e como ele a interpreta. Para Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector, a coisa, o objeto, outro nome para marcar a exterioridade do mundo em relação ao sujeito, é o que se configura, à nossa frente, como algo visível e tátil, ou seja, existência delimitada, em nosso campo de visão, a partir do limite de nossos corpos. Perceberemos que tais fronteiras, em Rilke e Clarice, não são tão rígidas e que parte das propostas que esses escritores têm na abordagem da coisa está em questioná-las, em mostrar como a dicotomia sujeito-objeto pode ser redefinida além do paradigma filosófico, na literatura e nas artes visuais, como um duplo olhar, uma dupla percepção, que não se localiza apenas no sujeito, mas também no objeto.

Ao ler as obras de Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector, percebemos que elas delineiam uma poética configurada a partir de um olhar que permite ao sujeito se posicionar de forma crítica em relação a si mesmo e ao mundo. Esse olhar, articulado tanto por Rilke quanto por Clarice, origina-se do contato com as coisas e aparece, ao longo da obra dos dois escritores, a partir de afirmações, conceitos, que

---

<sup>1</sup> HEIDEGGER. *Ensaio e conferências*, p. 154.

acabam por constituir verdadeiras poéticas. Embora Rilke e Clarice tenham escrito em épocas distintas, seus textos possuem pontos em comum, ao se deterem nas coisas, nos objetos, como forma de teorizarem sobre aspectos importantes de sua escrita, para sermos mais exatos, aqueles que dizem respeito a uma noção de olhar que torna o corpo tangível e tangente, simultaneamente, o que toca as coisas e por elas é tocado.

Em um primeiro momento, poderíamos dizer que o contato entre o sujeito e a coisa nasce da predominância de um olhar, que não se questiona e busca apreender o mundo, à sua volta, a partir das coisas que o compõem. Mas na literatura, o que isso implica? O sujeito tem à sua frente um objeto e coloca-se no desafio de retratá-lo o mais próximo possível daquilo que realmente vê, de forma, como ocorre em alguns escritores da antiguidade, a criar textos que se compõem a partir da enumeração de detalhes de um objeto ou até mesmo de uma paisagem, com o sentido de ser, conforme Quintiliano, “uma verdadeira transcri(a)ção do real através das palavras”<sup>2</sup>.

Nesse sentido, é possível inserir Rilke e Clarice dentro de uma tradição que prima pela presentificação do objeto na escrita e que, de meados do século XIX ao longo do século XX, assume diferentes vertentes. Assim, de Mallarmé, segundo o qual “os objetos concretos estão aniquilados; as determinantes de tempo, que lhe pareciam inerentes, desprendem-se deles”<sup>3</sup>, passando por poetas como Paul Valéry, Wallace Stevens, Francis Ponge, até chegar aos minimalistas, pode-se dizer que boa parte da lírica moderna e contemporânea

---

<sup>2</sup> QUINTILIANO *apud* LESSING, 1998. p. 59.

<sup>3</sup> FREDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 99.

nutre-se dos limites que separam o sujeito do mundo, dando ênfase ao descritivismo, com o objetivo de simplesmente retratar os objetos como constituintes de um inventário ou, seguindo a lição de Mallarmé, suprimir o “eu” a partir da aniquilação dos objetos. Ao seguir esse raciocínio, pode-se cometer o engano de, por exemplo, pelo simples fato de um poeta não optar por uma poética do inventário, vê-lo como quem tende a humanizar as coisas. É o que faz Susan Sontag ao comentar a obra de Rilke:

O recurso mais comum da arte moderna à estética do inventário não é efetuado – como em Rilke – com vistas a “humanizar” as coisas, mas principalmente com vistas a confirmar a sua desumanidade, sua impessoalidade, sua indiferença às preocupações humanas e seu isolamento delas.<sup>4</sup>

Embora Rilke se detenha sobre as coisas a ponto de mostrar a interioridade delas, ou seja, a forma como se configuram no mundo, ele não objetiva personificá-las, rendê-las a uma perspectiva humana, como quer Susan Sontag, pois isso iria contra sua concepção poética. Em seus poemas ou textos em prosa, há certa reverência em relação às coisas. No entanto, Rilke não as trata como formas puras, intocáveis, já que, para o poeta, elas dividem com a espécie humana uma cumplicidade que se realiza na existência comum. Cumplicidade que também aparece na obra de Clarice Lispector, quando aquele que vê e aquilo que é visto se iluminam reciprocamente. Esse deter-se sobre as coisas pode ser percebido, nas obras dos dois escritores, por meio do que poderíamos chamar de um exercício do olhar. Mesmo depois

---

<sup>4</sup> SONTAG. *A estética do silêncio*, pp. 31–32.

de ter escrito seus *Dinggedichte*, cujos *Novos poemas* são o exemplo máximo, Rilke afirmaria em *Os cadernos do jovem Malte Brigge*:

Estou aprendendo a ver. Não sei o que provoca isso, tudo penetra fundo em mim, e não pára no lugar em que costumava terminar antes. Tenho um interior que ignorava. Agora, tudo vai dar aí. E não sei o que aí acontece.<sup>5</sup>

O que Rilke expressa nessa passagem é um “ver” que se constitui em mais do que mero estímulo visual. Significa uma capacidade de enxergar aquilo que se esconde na realidade, de romper com a distância entre o sujeito e as coisas. Esse ver, na obra de Rilke, só é possível a partir da maneira como o sujeito concebe sua relação com as coisas. Tal preocupação em vários momentos na obra do poeta, surgindo de forma quase conceitual na segunda parte de sua monografia sobre Rodin, que coincide com a publicação dos *Novos poemas*. Talvez não seja por acaso que essa poética sobre as coisas ocorra a partir do contato com as artes visuais. Bem anteriormente ao livro sobre Rodin, Rilke, na série de cartas endereçadas a Lou-Andreas Salomé, expõe, por meio de sua viagem a Florença, em 1898, suas opiniões sobre o significado da arte e do artista na sociedade, assim como seu aprendizado como poeta, que passa pelas relações entre o sujeito e as coisas:

Cada vez mais estou convencido de que não me refiro às coisas, e sim àquilo que elas fizeram de mim. [...] sinto que a cada dia, mais e mais, torno-me um discípulo das coisas, intensificando, por meio de perguntas sagazes, as suas respostas e declarações; um discípulo que delas obtém,

---

<sup>5</sup>RILKE. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, p. 08.

pela insistência, conhecimentos e informações, e que se torna capaz de retribuir afetosamente o seu amor generoso com a humildade de um aprendiz. E é por meio desta entrega, desta consagração dócil que transcorre o caminho para a tão desejada fraternidade e identificação com as coisas, que é como uma proteção mútua, diante da qual o medo derradeiro se torna um mito.<sup>6</sup>

Essa fraternidade com as coisas é de fundamental importância para se entender a obra de Rilke, porque é sobre ela que parte de sua poética é construída, oferecendo-nos um “eu” que não está em posição de superioridade em relação ao mundo circundante, mas de reciprocidade. No entanto, o que talvez seja mais curioso na formação dessa poética está no fato de ela nascer a partir de reflexões sobre as artes visuais. Para Rilke, a existência da obra baseia-se na convergência entre o homem e a natureza. A obra de arte não se fundamentaria simplesmente na *mimesis* do mundo real ou no rompimento com esta, mas em um mútuo aprendizado, já que para o poeta “não será o último valor da arte – e talvez seja o mais característico –, o fato de ela ser o meio [Medium] no qual o homem e a paisagem, a forma e o mundo, se tocam e se encontram”<sup>7</sup>. Em um primeiro momento, a fala de Rilke parece reduzir a importância da arte, transformando-a em simples meio, no entanto, com um pouco mais de atenção, podemos perceber que ele concede à arte um significado que anula a oposição entre sujeito e objeto.

Nas duas citações acima, o que se tem é aquilo que será a nota predominante nos *Novos poemas*, ou seja, a conquista de um espaço

---

<sup>6</sup> RILKE. *Diário de Florença*, p. 95.

<sup>7</sup> RILKE. *Sämtliche Werke, Band V*, p. 15.

que inclui simultaneamente tanto o sujeito quanto as coisas, onde se abandona, usando as palavras de Paul de Man, “a reivindicação de uma dicção auto-referente”<sup>8</sup>. Perda de autorreferencialidade que não devemos confundir, por exemplo, com o projeto de Mallarmé, no qual a poesia reivindica, conforme Blanchot, “o ser absoluto, o de uma consciência podendo existir além de qualquer consciência individual, realizando-se por si mesma e capaz, expressando tudo, de se situar como a falta de tudo”<sup>9</sup>. Embora haja muitas semelhanças entre a poética de Mallarmé e Rilke, não é o “objeto emudecido” que este último almeja. A perda da autonomia do sujeito, em Rilke, está ligada à sua concepção de ausência, o que o diferencia, sobremaneira, de Mallarmé. Conforme Blanchot: “a ausência liga-se, em Mallarmé, à subitaneidade do instante. [...] A ausência, em Rilke, liga-se ao espaço, o qual talvez esteja livre do tempo, mas que, entretanto, pela lenta transmutação que o consagra, é também como um outro tempo”<sup>10</sup>. É o espaço que permite a Rilke desenvolver sua poética das coisas, à qual o poeta dedica várias páginas em sua dissertação sobre Rodin. É importante observar que, no convívio com o escultor, o poeta aprendeu a exercer o olhar como acolhimento do espaço, no qual a superfície e os contornos dos objetos se tornam impossíveis de serem diferenciados:

O espaço através do qual os pássaros  
se lançam não é o espaço verdadeiro,

---

<sup>8</sup> MAN. *Alegorias de leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*, p. 50.

<sup>9</sup> BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 56.

<sup>10</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 158.

que te revela a forma. Lá fora, deves recusar-te  
para desaparecer, para não mais retornar.

O espaço extrai de nós as coisas e as traduz:  
para que te tenha êxito o ser de uma árvore  
lança o espaço interior em volta dela,  
esse espaço que está em ti. Se tentas retê-lo,  
ele não se confina. Apenas na imagem  
de tua renúncia, ele realmente se torna árvore.<sup>11</sup>

O poema, sem título, datado de junho de 1924, revela como se dá esse contato do sujeito com as coisas a partir de um espaço que se realiza na recusa de um pensamento objetivo, de um mundo inteiramente pronto. O que se tem, aí, é a realização do espaço como “o grande sossego das coisas que não são forçadas a nada”<sup>12</sup>, no sentido de que sua forma não está condicionada por aquilo que acreditamos ser a tradução de um pensamento, mas por um ver cuja definição está muito próxima da de Merleau-Ponty: “a visão não é um certo modo do pensamento ou da presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro a fissão do Ser, só no termo da qual eu me fecho sobre mim”<sup>13</sup>. O espaço, que Rilke evoca em seu poema e ao longo de sua obra, é exatamente isto: estar ausente de si mesmo. Mas um ausentar-se no qual, por exemplo, “a paisagem se pensa em mim e sou sua consciência”<sup>14</sup>, de forma que as identidades se perdem para se encontrarem, perdem-se para

---

<sup>11</sup> RILKE. *Sämtliche Werke—Band II*. pp. 167–168.

<sup>12</sup> RILKE. *Rodin*, pp. 110–111.

<sup>13</sup> MERLEAU-PONTY. *Textos escolhidos*, p. 108.

<sup>14</sup> MERLEAU-PONTY. *Textos escolhidos*, p. 119.

criarem um espaço no qual as coisas ao mesmo tempo subsistem por si mesmas e se entrelaçam ao olhar de quem as percebe.

Esse espaço seria aquilo que Rilke chama de *Weltinnenraum*, o espaço interior do mundo, onde aquele que olha e o que é olhado não estão em oposição, onde os limites que definem o interior e o exterior apagam-se em favor de uma identidade única. Nesse sentido, o olhar se constrói na evocação de sua própria ausência, e o que, a princípio, poderia ser vazio acaba sendo um todo preenchido por uma existência baseada na renúncia, na abdicação dos limites que definem e garantem o reconhecimento da identidade na recusa do outro. E isso é possível porque, na obra de Rilke, segundo Paul de Man,

a assimilação do sujeito ao espaço não ocorre realmente como o resultado de um intercâmbio analógico, mas por uma apropriação radical que de fato implica a perda, o desaparecimento do sujeito como sujeito. Ele perde a individualidade de uma voz particular transformando-se em nada mais, nada menos que a voz das coisas, como se o ponto de vista central tivesse sido deslocado do eu para as coisas externas. Da mesma forma, essas coisas externas perdem sua solidez e se tornam tão vazias e vulneráveis como nós mesmos.<sup>15</sup>

Se essa perda da individualidade, em certo momento, fundamenta a obra de Rilke, talvez não seja diferente com a de Clarice Lispector, cujos textos apontam constantemente para a diluição do sujeito no mundo, onde o “eu” se configura numa posição de igualdade com as coisas, pois, usando as palavras da autora, “só se aproximando com

---

<sup>15</sup> MAN. *Alegorias de leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*, pp. 53–54.

humildade da coisa é que ela não escapa totalmente”<sup>16</sup>. Da mesma forma que em Rilke, o fascínio pelas coisas leva Clarice a teorizar, em vários momentos de sua obra, sobre a distância que define os seres, o olhar que apaga os limites entre uma identidade e outra, de tal forma que poderíamos dizer que há aquele mesmo impulso de redefinição do sujeito que ocorre em Rilke, para quem o tornar-se coisa passa por uma “realidade intensificada pela sua vivência do objeto, até tornar-se indestrutível”<sup>17</sup>. Poderíamos dizer que essa indestrutibilidade, para Clarice Lispector, passa pela redefinição do sujeito no momento em que este se confronta com o mundo. É o que nos narra, de forma quase autobiográfica, Clarice, em *Um sopro de vida*, por meio de sua personagem Ângela: “O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu”. E destruir, aqui, talvez signifique a negação de um corpo momentâneo, perdido entre as coisas:

Olhar a coisa na coisa: o seu significado íntimo como forma, sombra, aura, função. De agora em diante estudarei a profunda natureza morta dos objetos vistos com delicada superficialidade, e proposital, porque se não fosse superficial se afundaria em passado e futuro da coisa. Quero apenas o estado presente ou nascida da natureza e das coisas feitas pelo homem. Esse sentir é uma revolução para mim de tão nova.<sup>18</sup>

Esse novo olhar, que Clarice, de certa forma, conceitualiza, pode ser pensado como uma maneira não de reconhecer na coisa o reflexo de um mundo interior, mas de aceitar o inesperado como o que se encontra próximo aos olhos e se confunde com o corpo, apagando

---

<sup>16</sup> LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 25.

<sup>17</sup> RILKE. *Cartas sobre Cézanne*, p. 50.

<sup>18</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 106.

a fronteira que fica entre o sujeito e o mundo. Trata-se de render o olhar às coisas que estão em volta, de se revelar nelas a partir de uma “identificação mútua”, de tal forma que o sujeito, ao lançar o olhar para as coisas, também se veja como coisa:

Eu sou um objeto que vê outros objetos. Uns são meus irmãos e outros inimigos. Há também objeto que não diz nada. Eu sou um objeto que me sirvo de outros objetos, que os usufrui ou os rejeita.<sup>19</sup>

Ao se considerar como um objeto, o sujeito supera a distância do que lhe chama a atenção. Nesse estado de contemplação, no qual se considera um igual dentre os objetos, usando as palavras de Schiller, “a contemplação (reflexão) é a primeira relação liberal do homem com o mundo que o circunda”<sup>20</sup>, pois a contemplação afasta o objeto e “faz dele sua propriedade verdadeira e inalienável na medida em que o protege da paixão”<sup>21</sup>. Assim, a perda da individualidade, quando o eu é deslocado para a exterioridade das coisas, nada mais é do que a tomada de consciência “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>22</sup>. E olhar o mundo requer, a princípio, um olhar que não se retém a si mesmo, mas que, entregue ao mundo à sua volta, ainda é capaz de fazer escolhas, de eleger os objetos sobre os quais pode se deter.

Quando lemos textos como “O ovo e a galinha” ou “Relatório sobre a coisa”, ambos de Clarice Lispector, quase caímos na armadilha de

---

<sup>19</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 109.

<sup>20</sup> SCHILLER. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, p. 117.

<sup>21</sup> SCHILLER. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, p. 117.

<sup>22</sup> BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 213.

acreditar que, ali, as escolhas se determinam de forma aleatória, que não há escolha, mas um fluxo contínuo, no qual as imagens, as coisas, dão espaço umas às outras sem que haja nexos entre elas. No entanto, com um pouco mais de atenção, podemos perceber que, nesses textos, o olhar, a todo momento, não só interpreta o mundo como também se reinterpreta. Quando Clarice escreve, em “O ovo e a galinha”, “Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. — Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. — Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. — O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe”<sup>23</sup>, ela aponta para a impossibilidade de se pensar em uma relação sujeito-objeto de forma objetiva, pois, segundo Merleau-Ponty, “a função constante do pensamento objetivo é reduzir todos os fenômenos que atestam a união do sujeito e do mundo, e substituí-los pela ideia clara do objeto com em si e do sujeito como pura consciência”<sup>24</sup>. E é exatamente isso que tanto Clarice quanto Rilke negam, pois o que suas obras deixam transparecer é uma extrema necessidade de buscar refúgio em outro lugar que não seja na própria consciência. Daí a noção de uma memória que se reconstrói e se salva nas coisas. Coisas que são escolhidas não como formas de se entender o mundo, mas de comungar uma existência comum. O que talvez fique evidente quando Clarice Lispector diz:

— Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo,

---

<sup>23</sup> LISPECTOR. *A legião estrangeira*, p. 56.

<sup>24</sup> MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, p. 429.

sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. — Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto. — Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei. — O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito. — A lua é habitada por ovos.<sup>25</sup>

O que temos nesse trecho de “O ovo e a galinha” nada mais é do que uma poética que pode ser lida como uma espécie de concepção antifilosófica, o que fica claro na paráfrase de “Cogito ergo sum”. Ao longo de todo o conto, por meio de afirmativas que entram em choque com o senso comum, como ocorre com a passagem acima, Clarice Lispector questiona as certezas que se interpõem entre o sujeito e a realidade, entre o isolamento de uma pura consciência e o abandono das coisas em si mesmas. Ao dizer “existo, logo sei”, Clarice reinterpreta o pensamento cartesiano a partir de uma equivalência fundada na subordinação do conhecimento à existência, pois “não é o Eu penso que contém eminentemente o Eu sou, não é minha existência que é reduzida à consciência que dela tenho, é inversamente o Eu penso que é reintegrado ao movimento de transcendência do Eu sou e a consciência à existência”<sup>26</sup>. Daí, talvez, porque, para Clarice, a existência ideal passaria por um estado de não consciência: “— O ovo me vê. O ovo me idealiza? Não, o ovo apenas me vê. É isento da compreensão que fere”<sup>27</sup>. Tal postura aproximaria de Rilke, que também tende a tratar a consciência de forma negativa, já que, para o poeta, em sua “Oitava elegia de Duíno”: “Com todos os olhos a

---

<sup>25</sup> LISPECTOR. *A legião estrangeira*, p. 56.

<sup>26</sup> MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, p. 513.

<sup>27</sup> LISPECTOR. *A legião estrangeira*, p. 57.

criatura vê/o Aberto. Só os nossos olhos estão/como que ao contrário e envolvem-na toda/como armadilhas em volta da sua saída livre”<sup>28</sup>.

Não é de estranhar que Heidegger tenha usado exatamente essa elegia para colocar Rilke no mesmo âmbito que caracteriza o estágio da metafísica ocidental, expresso no pensamento de Nietzsche, pois o que se extrai das obras dos dois autores é uma postura negativa, se podemos dizer assim, frente a esse animal pensante que engendra armadilhas. A crítica que Heidegger constrói acerca da poesia de Rilke passa por essa interpretação equivocada que o poeta faria da remissão reflexiva de um sujeito que se coloca sobre si mesmo: “Ao invés do ininterrupto palavrório sobre esse poeta, os de hoje deveriam pensar ao menos uma vez com seriedade essa palavra, a fim de perceber a finalização de um equívoco em prosseguimento, cuja origem reside numa incompreensão da essência da reflexão e do pensamento”<sup>29</sup>.

Antes de cairmos no engano de concordamos com as palavras de Heidegger, seria justo se nos perguntássemos se a poesia de Rilke propositalmente não quer fugir da essência da reflexão e do pensamento, ficando entre uma lógica das coisas e uma lógica do pensamento a partir dos quais, nas palavras do próprio Heidegger, “o pensamento e as coisas encontram-se numa mutualidade recíproca em que um se volta para o outro, em que um se vê provocado pelo outro”<sup>30</sup>. Em um primeiro momento, podemos dizer que tanto o *Weltinnenraum* de Rilke quanto a epifania nos textos de Clarice visam a essa mutualidade recíproca, encontrando muito mais semelhanças com

---

<sup>28</sup> RILKE. *Poemas*, p. 133.

<sup>29</sup> HEIDEGGER. *Heráclito*, p. 232.

<sup>30</sup> HEIDEGGER. *Heráclito*, p. 208.

as filosofias orientais do que com o pensamento metafísico, o que não impede que suas obras se nutram de reflexões originadas por pensadores ocidentais.

A dificuldade que surge ao se ler as obras de Rilke e Clarice, procurando delineá-las a partir de uma postura única diante da existência, está na forma como elas assimilam os pensamentos e as correntes filosóficas mais diversas em favor de uma estética própria. Poderíamos dizer que a principal característica dessa estética, no que concerne à relação entre sujeito e coisa, é a de romper com uma visão unilateral, que oferece o ponto de vista apenas do sujeito e transforma a coisa em mero receptáculo de percepções. A atitude, que os dois escritores encontram para se libertar desse “estar em face do mundo”, passa através da negação de uma consciência que, a todo tempo, ao voltar-se para si mesma, distancia-se da realidade em volta. É a partir disso que devemos entender que, quando Clarice diz, em *Água viva*, “Eu amo os objetos na medida em que eles não me amam”<sup>31</sup>, ela nos chama a atenção tanto para a necessidade de um olhar desinteressado quanto para o fato de que esse olhar se realiza como uma espécie de comunhão, por meio do desprezo, entre o reconhecimento e a recusa, processando-se continuamente como uma revelação do mundo: “Quando eu vejo, a coisa passa a existir. Eu vejo a coisa na coisa. Transmutação. Estou esculpindo com os olhos o que vejo. A coisa propriamente dita é imaterial. O que se chama de ‘coisa’ é a condensação sólida e visível de uma parte de sua aura”<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 77.

<sup>32</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, pp. 105–106.

Mas esculpir com os olhos o que se vê não significaria, ao contrário de negar a *ratio*, fazer exatamente uso dela? Nesse instante, não estaria Clarice Lispector mais próxima da formulação de um pensar que vai ao encontro dos filósofos gregos, no caso Heráclito, ou estaria, na verdade, confirmando as palavras de Novalis: “Procuramos por toda parte o incondicionado e encontramos sempre apenas coisas”<sup>33</sup>? Palavras que poderiam ser lidas de forma negativa por Rilke, em sua “Oitava elegia de Duíno”:

E nós: espectadores, sempre, em toda parte,  
voltados ao mundo, e nunca para fora!  
Tudo nos satura. Nós o ordenamos. Decompõe-se.  
De novo o ordenamos; então nos decompomos, nós mesmos.<sup>34</sup>

Rilke não estaria, aí, confirmando as palavras de Heráclito: “não se pode entrar duas vezes no mesmo rio, nem substância mortal tocar

---

<sup>33</sup> No original alemão: “Wir fñchen das Unbedingte, und finden immer nur Dinge”. Segundo a observação de Rubens Rodrigues Torres Filho: “O texto alemão é mais expressivo, pois joga com a contraposição dos cognatos *Ding* (coisa) e *un-be-dingt* (incondicionado). Quem primeiro chamou a atenção para essa relação, vendo nela um profundo segredo filosófico que a linguagem ostenta, foi Schelling, num de seus primeiros livros, *Sobre o eu como princípio da filosofia ou O incondicionado no saber humano* (1795). Ali, no §§ 3, o filósofo escreveu: “A formação filosófica das línguas, que ainda se torna visível eminentemente nas antigas, é um verdadeiro prodígio operado pelo mecanismo do espírito humano. Assim, nossa palavra alemã *Bedingen* [condicionar], até agora usada inintencionalmente é, de fato, juntamente com seus derivados, uma palavra primorosa, que contém quase o inteiro tesouro da verdade filosófica. *Bedingen* se chama a ação pela qual algo se torna coisa (*Ding*), *bedingt* o que é feito coisa, donde se evidencia ao mesmo tempo que nada *pode ser posto por si mesmo como coisa*, i. e. que uma coisa incondicionada (*unbedingtes Ding*) é uma contradição”. In: NOVALIS. *Pólen – fragmentos, diálogos, monólogo*, pp. 200–201.

<sup>34</sup> RILKE. *Os sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*, p. 177.

duas vezes; pois, pela intensidade e rapidez da mudança, tudo se dispersa e de novo reúne-se, compõe-se e desiste-se, aproxima-se e afasta-se”<sup>35</sup>? Na verdade, poderíamos dizer que sim, pois o conceito de movimento incessante, o eterno devir, perpassa alguns poemas de Rilke por meio daquilo que o poeta concebe como transformação: “Oh quer a transformação! Deixa que te arrebate a chama:/nela algo te escapa em que a metamorfose se gloria; o espírito criador, que domina o terrestre, ama/bem mais, no impulso da figura, o centro que rodopia”<sup>36</sup>. Em Heráclito, o conceito de movimento incessante subordina-se ao *logos*, a razão que reúne tudo, que possibilita “pensar o surgir como quando o homem, concentrando o olhar, surge para si mesmo, como no discurso o mundo surge para o homem e com ele se reúne a fim de que o próprio se revele”<sup>37</sup>.

Esse sentido de reciprocidade entre o “eu” e o mundo, de revelação, torna-se evidente tanto em Rilke quanto em Clarice. No entanto, como devemos assinalar, a maneira como os dois autores encaram a *ratio* é negativa, pois a interpretam como aquilo que nos distancia do mundo, que nos afasta das coisas, já que, usando as palavras de Maurice Blanchot a respeito de Rilke, “pela consciência, escapamos ao que nos é presente, mas somos entregues à representação. Pela representação, restauramos, na intimidade de nós mesmos, a limitação do face a face; mantemo-nos diante de nós, mesmo quando olhamos desesperadamente para fora de nós”<sup>38</sup>. Podemos perceber

---

<sup>35</sup> SOUZA. *Os pré-socráticos*, p. 94.

<sup>36</sup> RILKE. *Poemas*, p. 159.

<sup>37</sup> HEIDEGGER. *Heráclito*, p. 101.

<sup>38</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 131.

que quando Rilke ou Clarice busca transfigurar, superar a razão, ocorre o encontro com a coisa, a comunhão com a realidade circundante, o que o primeiro conceitua como *Weltinnenraum* e, no segundo, surge com o nome de graça. Ocorre, assim, a necessidade de ver a coisa despida de todos os seus significados, o que Clarice chega a afirmar em *Um sopro de vida*:

Descobri uma nova maneira de viver. Creio que a chave está em ver a coisa na coisa, sem transbordar dela para frente ou para trás, fora do seu contexto. O resultado de um processo tão novo de olhar o momento que passa seria muitas vezes estranhar uma coisa como se pela primeira vez a víssemos.<sup>39</sup>

Fala que se assemelha em muito com a de Rilke em sua dissertação sobre Rodin:

Na medida em que eu falo isso (você me escuta?) surge um silêncio: o silêncio que está ao redor das coisas. Todo movimento repousa, se torna contorno, e de um tempo passado e futuro se define uma duração: o espaço, o grande sossego das coisas que não são forçadas a nada.<sup>40</sup>

Para “ver a coisa na coisa” não seria necessário deixá-la em sossego, não a forçar a nada? Rilke fala-nos de uma duração que decorre de um tempo passado e futuro, de um movimento em repouso, enquanto Clarice afirma que o segredo para “ver a coisa na coisa” está em não a tirar de seu contexto. Em ambas as passagens, fica evidente que os dois autores buscam nas coisas “a profundidade do imediato e do

---

<sup>39</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 124.

<sup>40</sup> RILKE. *Rodin*, p. 111.

indeterminado”<sup>41</sup>, de tal forma que o sujeito se dilui em seu próprio olhar: “Quando eu olho eu esqueço que eu sou eu, esqueço que tenho um rosto que vibra e transformo-me todo num só forte olhar”<sup>42</sup>. Olhar que Rilke percebe em Rodin como lançado para fora, “junto a tudo”, capaz de entender tudo e que só encontra equivalência com o olhar do animal que, ao contrário de nós, não comete o “erro de distinguir em demasia”, pois, lembrando a “Oitava Elegia de Duíno”, “com todos os olhos a criatura vê o Aberto”. O que o poeta explica com mais precisão em uma carta datada de 25 de fevereiro de 1926:

Por Aberto, não entendemos o céu, o ar, o espaço – que para o observador ainda são objetos e, por isso, opacos. O animal, a flor é tudo isso, sem se dar conta de que é e tem assim diante de si, para além de si, essa liberdade indescritivelmente aberta que, para nós, só tem talvez seus equivalentes, extremamente momentâneos, nos primeiros instantes do amor, quando o ser vê no outro, no amado, a sua própria extensão, ou ainda na efusão para Deus.<sup>43</sup>

Para Rilke, o animal, ao ser colocado em contraponto com os objetos, revelaria esse fundo de mistério pelo qual a existência ganha forma. Enquanto nas coisas ainda reside um vínculo com a espécie humana, nos animais, a existência sem consciência permite-nos perceber como as contingências históricas e culturais moldam a nossa identidade. “Coisas vivas”, os animais são a imposição daquilo que resiste como não humano. No animal, não há interposição do eu, pois “o animal está onde olha, e seu olhar não o reflete nem reflete a coisa mas abre-se

---

<sup>41</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 152.

<sup>42</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 106.

<sup>43</sup> RILKE *apud* BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 132.

para ela”<sup>44</sup>. Em Clarice, essa mesma perspectiva é explorada em relação aos animais, eles são vistos como “integrados ao ser universal de que não se separaram e de que guardam a essência primitiva, ancestral e inumana”<sup>45</sup>, chegando a ser visto por Rilke como o que há de mais puro e próximo à realidade: “Em tal irrealidade: animais: o que há de mais real. Realmente brincam com tudo, os homens! Abusam às cegas do que nunca foi contemplado, nunca experimentando; divertem-se com um conglomerado desmedido, desatinado”<sup>46</sup>.

Dessa forma, a maneira como o animal reage à realidade é vista como um estado a ser alcançado, que Clarice assim expressa em *Água viva*: “Não ter nascido bicho é minha secreta nostalgia. Eles às vezes clamam do longe muitas gerações e eu não posso responder senão ficando inquieta. É o chamado”<sup>47</sup>. É isso que também fascina Clarice, a inserção dos animais no fluxo ininterrupto do tempo, “Eles são o tempo que não se conta”<sup>48</sup>, acaba fazendo da escrita de *Água viva* uma espécie de compulsão pelo instante, palavra que repetidas vezes aparece ao longo do texto: “Mais que um instante, quero o seu fluxo”<sup>49</sup>. Ao almejar esse fluxo incessante, o sujeito pretende se integrar às coisas, libertando-se da consciência, desligando-se dos limites do aqui e do agora, para, então, “olhar a coisa na coisa”, sem lhe impor significados transcendentais, sem retirá-la de seu contexto, do seu sossego, pois mesmo “a palavra apenas se refere a uma coisa e

---

<sup>44</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 132.

<sup>45</sup> NUNES. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, p. 132.

<sup>46</sup> RILKE. *Cartas sobre Cézanne*, p. 68.

<sup>47</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 48.

<sup>48</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 44.

<sup>49</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 15.

esta é sempre inalcançável por mim”<sup>50</sup>. A admiração pelo animal, que tanto Rilke quanto Clarice nutrem, fixa-se no fato de que, no animal, a existência é plena, não cerceada pelos limites da consciência, o que, no dizer de Benedito Nunes acerca de Clarice e que também pode ser remetido a Rilke, constitui-se em um “testemunho permanente da plenitude ontológica: identidade sem fissuras, substancial, imune à inquietude da ‘consciência infeliz’ e que nos foi tirada”<sup>51</sup>. O tema predominante na “Oitava elegia de Duíno” é exatamente esse, enquanto permanecemos em oposição a tudo o que vemos, o animal continua ainda integrado à natureza, salvo em face do mundo: “Sua condição é pura; como sua perspectiva./E onde nós vemos futuro, ele Tudo vê/e se vê em Tudo — salvo para sempre”<sup>52</sup>. Por isso, a necessidade de se integrar ao mundo: “Eu me ultrapasso abdicando de mim e então sou o mundo”<sup>53</sup>. Mas para que se possa abdicar do “eu”, deve ficar claro que o sujeito exerça sua vontade, a consciência de fazê-lo. Nesse sentido, a fuga da consciência acaba por se tornar um retorno a ela. O que ocorre, assim, é uma interiorização, uma “transmutação das próprias significações”<sup>54</sup>, no sentido de que, conforme Blanchot:

o homem está ligado às coisas, está no meio delas, e se renuncia à sua atividade realizadora e representativa, se se retira aparentemente para si mesmo, não é para livrar-se de tudo o que não é ele, as humildes e caducas realidades, mas, antes para arrastá-las com ele, fazê-las

---

<sup>50</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 73.

<sup>51</sup> NUNES. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, p. 132.

<sup>52</sup> RILKE. *Os sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*, p. 175.

<sup>53</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 23.

<sup>54</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 136.

participar dessa interiorização onde perdem seu valor de uso, sua natureza falseada, e onde perdem também seus limites estreitos a fim de penetrar em sua verdadeira profundidade.<sup>55</sup>

Embora a fala de Blanchot sintetize a relação de Rilke com as coisas em sua obra, ela deixa uma pergunta em aberto: o que viria a ser essa “verdadeira profundidade”? O contato de Rilke e de Clarice com as coisas revela uma forma de participação com o mundo e uma forma de questionar o próprio “eu”. No entanto, para que isso tudo se realize, deve-se ter em mente que, aí, o sujeito precisa abandonar os conceitos de um olhar que quer simplesmente reduzir todos acontecimentos e coisas a meros fatos. O que se percebe, assim, em Rilke e Clarice, é a afirmação da incerteza que se gesticula em cada coisa e rompe com seus significados consagrados, deixando o olhar à deriva do entendimento. Esse “à deriva do entendimento” nada mais é do que o rompimento com o factual, a transformação deste, por meio dos sentidos que Rilke e Clarice dão à coisa, em um olhar que apaga as nossas contingências no próprio espaço do mundo. O mundo e as coisas surgem à medida que os vemos, que deslocamos nossos corpos entre outros corpos. Procuramos, a todo momento, compreender o que nos toca, o que vemos, e esquecemos que o que não pode ser entendido, às vezes, surge como representação do que não pode ser representado, no pensamento rilkeano, o invisível que nos salva pela sua exata falta de medidas. Há um vazio que ultrapassa o sentido, que o sujeito, paradoxalmente, compreende sem entender, e cuja configuração só pode se realizar no momento em que pensamos e ele nos pensa. O sujeito não pode se constituir como tal, ou seja, ser

---

<sup>55</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 137.

pensante capaz de conjugar passado, futuro e presente, se não tiver para onde dirigir seu olhar, seu corpo, pois, mesmo cego, aquele que se move pelo mundo toca e é tocado, as coisas vêm ao seu encontro, ao mesmo tempo que ele vai ao encontro delas. É um acordo, ou melhor, uma comunhão, no sentido de que participamos com as coisas de um mesmo espaço, de que as transformamos em nossas confidentes, em testemunhos do que não sabemos calar.

o quiasma e a  
experiência da  
infinitude

*É sempre um pouco mais longe que o lugar onde olho, onde o outro olha,  
que se encontra o vidente que sou – Pousado no visível, como um pássaro,  
preso ao visível, não no visível. E, contudo, em quiasma com ele –*

MERLEAU-PONTY

*O amante se acerca à coisa amada, como o sentido à sensível,  
e com ela se une, formando uma coisa só.*

LEONARDO DA VINCI

Novalis, repetidas vezes, em seus fragmentos, enuncia um pensamento que será de grande importância para se entender como o contato com a coisa, em Rilke e Clarice, assume proporções reveladoras no que diz respeito à maneira como os dois escritores problematizam a relação do sujeito com o mundo. Tal pensamento, que o poeta alemão teoriza em sua obra, de forma filosófica, antecipa não só as preocupações de Rilke e de Clarice sobre a questão do sujeito e o espaço à sua volta como guarda semelhanças com algumas reflexões ligadas à fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. No fragmento 20 de suas “Observações entremescladas”, Novalis assim expõe: “A sede da alma é ali onde o mundo interior e o mundo exterior se tocam. Onde eles se interpenetram — está ela em cada ponto da interpretação”<sup>1</sup>.

É interessante notar que Novalis não nega o elemento racional desse contato do mundo interior com o mundo exterior, já que é exatamente a consciência da percepção que garantiria a união com o mundo: “O mais arbitrário dos preconceitos é que ao ser humano seja negada a faculdade de ser *fora de si*, de estar em consciência além dos sentidos. O ser humano é capaz de ser em cada instante um ser supra-sensível.

---

<sup>1</sup> NOVALIS. *Pólen – fragmentos, diálogos, monólogo*, p. 45.

Sem isso não seria cidadão do mundo — seria um animal”<sup>2</sup>. Embora pareça que a fala de Novalis discorde da de Rilke e de Clarice quanto à questão do racional como entendimento do mundo, veremos que a consciência não é totalmente negada por ambos os escritores, já que ela aponta para o entrecruzamento do sujeito com o objeto de sua percepção, para a impossibilidade de discernir os limites de um e de outro. Quando Merleau-Ponty nos diz que “o interior e o exterior são inseparáveis”, que “o mundo está inteiro dentro de mim e eu estou inteiro fora de mim”<sup>3</sup>, sua fala imediatamente nos lembra a de Novalis, com o detalhe de que o filósofo francês se detém na maneira como se dá esse contato entre o interno e o externo, como o corpo se realiza entre as coisas, pois, para ele:

Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na contextura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas já que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofo do corpo.<sup>4</sup>

É possível perceber essa consciência de que as coisas são um anexo e um prolongamento do corpo na obra tanto de Rilke quanto na de Clarice, já que, em ambas, as coisas não são percebidas como inertes, mas estendidas até nós como uma espécie de ponto de reunião, ou seja, algo que exige nossa presença, nosso olhar. Não se trata de personificá-las, de inseri-las em um contexto humano, mas de uma

---

<sup>2</sup> NOVALIS. *Pólen – fragmentos, diálogos, monólogo*, p. 49.

<sup>3</sup> MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, p. 546.

<sup>4</sup> MERLEAU-PONTY. *Textos escolhidos*, p. 89.

mútua identificação, no sentido de vê-las como seres a partir dos quais nossa existência se faz necessária. Para Merleau-Ponty, isso se deve à forma como nos posicionamos frente ao mundo, como “as coisas são o prolongamento do meu corpo e o meu corpo é o prolongamento do mundo”<sup>5</sup>. É por meio desse duplo movimento que surge essa superfície de contato que o filósofo francês chama de quiasma, “carne do mundo”, cujo conceito aponta para o instante no qual a percepção do sujeito se entrelaça com o objeto de sua atenção. Essa diluição de fronteiras entre o corpo e o mundo faz com que a percepção não se centralize apenas no sujeito, mas se centralize nas coisas. Os textos de Rilke e de Clarice tornam presente, dessa forma, o espaço onde se reúnem tanto a percepção do sujeito quanto a percepção que as coisas têm desse sujeito. Paul de Man, ao dedicar um estudo à obra de Rilke, conseguiu precisar como essa interseção entre o sujeito e o objeto, o quiasma, é possível de ser rastreada, em seus aspectos retóricos,<sup>6</sup> ao longo de seus poemas:

A figura determinante da poesia de Rilke é a do quiasma, o cruzamento que inverte os atributos de palavras e coisas. Os poemas são compostos de entidades, objetos e sujeitos, que se comportam como palavras, que

---

<sup>5</sup> MERLEAU-PONTY. *O visível e o invisível*, p. 230. Edward Snow, no prefácio que serve à sua tradução dos *Novos Poemas*, revela-nos: “A interanimação do objeto e da consciência é, finalmente, o grande tema dos *Novos Poemas*, apesar de sua aparente devoção aos estados de retirada, separação e isolamento. Na sua forma mais radical, buscam abrir as dimensões daquilo que um fenomenólogo como Merleau-Ponty chamaria de ‘mundo vivido’, onde sujeito e objeto são aspectos inseparáveis de uma unidade engendrada imaginativamente”. SNOW. *New poems*, p. 5.

<sup>6</sup> Semelhante ao que Paul de Man faz em relação à obra de Rilke, Nádía Gotlib analisa a presença do quiasma como parte da construção dos textos de Clarice Lispector. Ver: GOTLIB, Nádía. Battella. Uma aprendizagem dos sentidos. In: Três vezes Clarice. Rio de Janeiro: CIEC/ Escola de Comunicação da UFRJ, 1989, v. 7, pp. 12–24.

“brincam” de linguagem de acordo com as regras da retórica, assim como uma pessoa brinca de bola de acordo com as regras do jogo.<sup>7</sup>

A análise que Paul de Man faz da obra de Rilke ajuda-nos a refletir sobre o quiasma não como um simples elemento estruturador de seus poemas, mas também como aquilo que permite abordar a predileção do poeta pelas coisas, no momento em que escreve sobre elas, a partir de uma exterioridade ficcionalizada. Antes de ser uma simples inversão de atributos, o quiasma ajuda-nos a perceber como se dá o entrelaçamento do sujeito com o mundo, como um se torna prolongamento do outro, como se dá “a ramificação de meu corpo e a ramificação do mundo e a correspondência do seu dentro e do meu fora, do meu dentro e do seu fora”<sup>8</sup>. Dessa forma, o quiasma adquire dois sentidos na obra de Rilke, que, como veremos, estão também presentes em Clarice Lispector: um que aponta para a própria construção de sua escrita e outro que possibilita ver como ocorre o desaparecimento da voz particular do sujeito, já que o quiasma “ao cruzar os atributos de interior e exterior, leva à aniquilação do sujeito consciente”<sup>9</sup>. Esse cruzamento do interior e do exterior é constantemente explorado pelo poeta ao longo de sua obra, como pode ser percebido neste poema, datado de 1914:

Acena com sentimento de quase todas as coisas,  
de cada rumo para cá sopra: Lembra!

---

<sup>7</sup> MAN. *Alegorias de leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*, p. 56.

<sup>8</sup> MERLEAU-PONTY. *O visível e o invisível*, p. 132.

<sup>9</sup> MAN. *Alegorias de leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*, p. 54.

Um dia, em que estranhos nos cruzamos,  
decide-se no futuro pela prenda.

A quem pertence nosso fardo? Quem nos  
aparta dos velhos anos passados?  
O que vivenciamos desde o início,  
apenas que um se reconhece no outro?

Apenas que em nós aquece a indiferença?  
Oh lar, oh pradaria, oh luz do entardecer,  
de uma vez quase ao rosto lanças  
e estás junto a nós, abraçando e abraçada.

Por todos os seres estende-se o espaço *uno*:  
Mundo interior. Os pássaros silenciosos passam  
voando por nós. Oh, eu que crescer quero,  
olho para fora, e *dentro* de mim a árvore cresce.

Me preocupo, e dentro de mim está o lar.  
Me protejo, e dentro de mim está a proteção.  
Amado que me tornei: junto a mim jaz  
da bela criação a imagem e em prantos se esvai.

Nesse poema, o sujeito busca abrigo naquilo que reconhece, pois é a partir desse olhar que ele compartilha sua memória junto às coisas. Em uma carta ao tradutor polonês Hulewicz, Rilke fala da sua decepção com as coisas vindas da América, que substituíam as coisas de seus antepassados: “para os nossos avós uma ‘casa’, uma ‘fonte’, uma torre conhecida, até a sua própria roupa, os seus casacos, ainda eram: infinitamente mais, infinitamente mais familiares, quase todas as coisas eram um receptáculo no qual já de si encontravam

algo humano e para o qual guardavam algo humano”<sup>10</sup>. E, em outra carta, endereçada a Lou Andreas Salomé, no dia 13 de janeiro de 1923, em um tom mais particular acerca da possibilidade de abandonar o castelo de Muzot, sua moradia nos últimos anos de vida, assim Rilke afirmava: “mas era mais prudente não abandonar o existente, o experimentado e permanecer-lhe fiel e reconhecido”<sup>11</sup>. Fala que retoma, em parte, o sentido do poema acima, e nos leva a perceber que muitas preocupações abordadas por Rilke, em seus poemas, também perpassam suas cartas assim como seus textos teóricos.

Nas séries de cartas endereçadas a Lou Andreas Salomé, entre os anos de 1903 e 1926, por vários momentos percebem-se temas caros ao poeta. Nesse sentido, as observações que Rilke faz, nessas cartas, sobre a obra do escultor Rodin, são de extrema importância, pois apontam para um ideal de arte e de artista que o poeta almejava. Assim, quando diz, a respeito de Rodin, “no fundo de si mesmo, tinha a obscuridade, o refúgio e a calma de uma casa, e era ele próprio o céu que lhe fica por cima, a floresta que a envolve, e a extensão era o rio que para sempre correria à frente da sua porta”<sup>12</sup>, a fala não aponta somente para o escultor, mas para si mesmo, para aquilo que o poeta estava a desenvolver como sua poética, na qual o conceito de *Weltinnenraum* se deixa revelar. A interpretação que Rilke faz de Rodin como artista é a de alguém que não está em oposição à natureza, mas que se deixa por ela assimilar, de tal forma que as coisas, ao serem integradas ou, nas palavras do poeta, “enxertadas”

---

<sup>10</sup> RILKE. *As elegias de Duíno*, p. 16.

<sup>11</sup> RILKE. *Querida Lou*, p. 69.

<sup>12</sup> RILKE. *Querida Lou*, p. 13.

no espaço pelo escultor, ganhariam “um mundo mais protegido, mais calmo e mais eterno; sem o saber, [pois Rodin] aplicava à sua obra todas as leis da adaptação, de modo que ela se desenvolveu organicamente e se tornou viável”<sup>13</sup>.

Ao seguirmos os sentidos que Rilke dá à obra de Rodin, perceberemos que a imagem ligada ao *Weltinnenraum*, os pássaros que voam em silêncio através de nós, também não é casual. Ela refere-se ao conceito de “Aberto”, com o qual os animais estariam em maior consonância, pelo simples fato de, não condicionados pela consciência, nunca estarem afastado do mundo desde o nascimento, como podemos ler na “Oitava elegia de Duíno”, permanecerem no seio que os portou. Para Rilke, em uma carta do mesmo ano do poema acima, o que o fascina é a maneira como os pássaros “cantam no seio do mundo, como se cantassem dentro deles”<sup>14</sup>, de tal forma que “podem, num ápice, transformar para nós o mundo inteiro em espaço interior, porque sentimos que eles não distinguem o seu coração do coração do mundo”<sup>15</sup>. Esse não distinguir o espaço interior do exterior, Rilke desenvolve, em seus poemas, a partir do olhar, daquilo que o poeta nomeia como *Einsehen*, o ato de “compreender com os olhos”. Em carta de 16 de fevereiro de 1914, endereçada a Magda von Hattingberg, ele assim se pronuncia:

Podes calcular comigo a maravilha que é “compreender” assim um cão, de raspão (não me refiro ao ato de “trazer à luz”, simples ginástica humana, depois da qual damos por nós já do outro do cão, fora dele, tendo-o

---

<sup>13</sup> RILKE. *Rodin*, p. 15.

<sup>14</sup> RILKE, *Querida Lou*. p. 43.

<sup>15</sup> RILKE, *Querida Lou*. p. 43.

utilizado como uma simples janela para ver o que há de humano, para além dele – não, não é nada disso) – mas penetrar no centro do cão, nesse centro que o torna real, nesse lugar dele onde Deus se poderia sentar, o cão completo, acabado, para surpreender as suas primeiras perplexidades, as suas primeiras descobertas, assegurarmo-nos de que era o fruto de uma criação que resultara em cheio, que não lhe faltava nada, que não seria possível fazer. Pode-se ficar um instante no centro do cão, desde que se esteja atento e preparado para saltar fora, logo que tente fechar-nos dentro de seu mundo; senão for assim, tornar-nos-emos como dentro do cão, perdidos para tudo o resto.<sup>16</sup>

Esse “compreender” que Rilke expõe em sua carta assume um conceito bem próximo ao da epifania nos textos de Clarice Lispector, se entendermos que a epifania não pode ser infinita, já que, se assim fosse, não seria epifania, pois o que a define é justamente o limite temporal no qual o que foi “revelado” ao sujeito se contrasta com a realidade readquirida ao seu redor. Daí que o cruzamento da interioridade do sujeito com os elementos do mundo à sua volta, como o exemplo que Rilke nos dá acima, não possa se realizar de forma perpétua, pois para que essa experiência seja aproveitada, é necessário que o estado de consciência do sujeito interfira na sua percepção. Quando Rilke “compreende com os olhos” o animal à sua frente, quando consegue “ficar um instante no centro do cão”, é o momento em que sua interioridade cruza com o exterior, e o mundo torna-se um espaço de transfiguração, onde, nas palavras de Merleau-Ponty, “a transcendência é a identidade na diferença”<sup>17</sup>, o que retoma o conceito de quiasma, assim exposto pelo filósofo francês:

---

<sup>16</sup> RILKE. *Apaixonadamente*, p. 65-66.

<sup>17</sup> MERLEAU-PONTY. *O visível e o invisível*, p. 207.

O quiasma não é somente troca eu-mundo (as mensagens que recebe, é a mim que chegam, as mensagens que recebo é a ele que chegam), é também troca de mim e do mundo, do corpo fenomenal e do corpo “objetivo”, do que percebe e do percebido: o que começa como coisa termina como consciência da coisa, o que começa como “estado de consciência” termina como coisa.<sup>18</sup>

Ora, se o quiasma se estabelece como troca, só a partir do contraponto com aquilo que não é o sujeito, pode-se buscar a não identidade, esse instante de revelação, no qual o “eu” se vê fora, no qual sua consciência se faz na identidade das coisas ao redor, e estas surgem a partir da identidade do sujeito que as observa, que as toca. Nesse sentido, a tentação pelo desconhecido e a lembrança de tudo que aflige apagam-se, quando o *Weltinnenraum* realiza-se pelo quiasma, ou seja, quando entrecruzamos o mundo interior com o mundo exterior por meio do desdobramento de nós mesmos e das coisas em seu fora e dentro.

Em Clarice, se o quiasma não ocorre de maneira tão evidente como ocorre na obra de Rilke,<sup>19</sup> uma visão mais atenta pode nos revelar como sua presença está intrinsecamente ligada à sua poética. Os textos de Clarice, nos quais o quiasma se deixa perceber, são aqueles que problematizam a relação sujeito/mundo. Nesse caso, os objetos, as coisas surgem como uma forma de questionar a própria identidade, na medida em que o sujeito tem sua consciência confrontada com

---

<sup>18</sup> MERLEAU-PONTY. *O visível e o invisível*, p. 200.

<sup>19</sup> Paul de Man, em sua análise sobre o quiasma em *Novos Poemas*, afirma: “Cada um desses poemas se isola em sua própria auto-suficiência como descrição de um objeto ou cena particular, e cada poema afirma em seus próprios termos o enigma do quiasma que os constitui”. In: MAN. *Alegorias de leitura*, p. 61.

o limite que se interpõe entre ele e o mundo à sua volta: “À beira de eu estou mim. É para mim que vou. E de mim saio para ver. Ver o quê? Ver o que existe”<sup>20</sup>. De todos os sentidos, em Clarice, ver é o que mais favorece esse confronto e a transformação deste em quiasma.

No texto “A geléia viva”, do livro *Para não esquecer*, esse confronto dá-se pelo espelhamento, “Quando olhei-a, nela vi espelhado meu próprio rosto mexendo-se lento na sua vida”<sup>21</sup>. Ao ser defrontado consigo mesmo, o mundo surge para esse sujeito, hesitante entre a perspectiva de integrar-se ao todo pela vida ou pela morte, como revelação: “[...] foi que vi os olhos do escuro. Não ‘olhos no escuro’. Mas os olhos do escuro. O escuro me espiava com dois olhos grandes, separados. A escuridão, pois, também era viva. Onde encontraria eu a morte? A morte era geléia viva. Vivo estava tudo”<sup>22</sup>. É bom observar que, aqui, não se trata de personificar a escuridão, pois ela não é tratada como subordinada a uma razão, mas, ao contrário, é aquilo que confronta o sujeito com suas próprias razões, por meio do olhar, pois, segundo Roland Barthes, “talvez eu seja, sem cessar e intensamente, olhado pelo que está *escondido*. A lição a se tirar daqui seria que, à força de olhar, talvez nos esqueçamos de que também somos olhados. Ou então: no verbo ‘olhar’, as fronteiras do ativo e do passivo não são nítidas”<sup>23</sup>.

Essa indefinição das fronteiras de quem olha e do que é olhado faz da visão, percepção explorada por Clarice desde seus primeiros

---

<sup>20</sup> LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 90. No mesmo conto, podemos ler: “À extremidade de mim estou eu”, p. 91.

<sup>21</sup> LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 67.

<sup>22</sup> LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 67.

<sup>23</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*, p. 278.

livros, uma forma de lançar-se além do estado de coexistência com as coisas, de alcançar um sentido que se constrói a partir da falta de sentido e que o ultrapassa, “todo momento de ‘falta de sentido’ é exatamente a assustadora certeza de que ali há o sentido”<sup>24</sup>, e que se dá quando o sujeito se perde naquilo que vê, como ocorre em *A paixão segundo G.H.*: “Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista”<sup>25</sup>. Esse perder-se na coisa nada mais é do que “um encontro entre ‘nós’ e ‘aquilo que existe’”<sup>26</sup>, já que, ao olhar o mundo, o mundo também nos olha, no sentido de que a percepção dele não se faz apenas em nós, mas se constrói a partir de um entrecruzamento que, em Clarice, pode ser lido como transmutação:

Uma pantera negra enjaulada. Uma vez olhei bem nos olhos de uma pantera e ela me olhou bem nos meus olhos. Transmutamo-nos. Aquele medo. Saí de lá toda ofuscada por dentro, o “X” inquieto. Tudo se passara atrás do pensamento. Estou com saudade daquele terror que me deu trocar de olhar com a pantera negra. Sei fazer terror.<sup>27</sup>

Para que ocorra essa troca, é preciso que, aí, o sujeito busque uma existência impessoal, similar ao que ocorre em *A paixão segundo G.H.*, no qual a narradora afirma: “os seres existem os outros como modo de se verem”<sup>28</sup>. Nessa existência, na qual “tudo olha para tudo, tudo vive o outro”<sup>29</sup>, a despersonalização surge como forma de fugir

---

<sup>24</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 35.

<sup>25</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, pp. 13–14.

<sup>26</sup> MERLEAU-PONTY. *O visível e o invisível*, p. 156.

<sup>27</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 73.

<sup>28</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 76.

<sup>29</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 66.

à cisão entre sujeito e objeto, de se despojar daquilo que se constitui como barreira ao ser: “A despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser”<sup>30</sup>. Despersonalização como identidade pura, na qual, segundo Benedito Nunes, “se anula a diferença entre o sujeito interno e o objeto externo, ambos compenetrados numa visão recíproca sem transcendência”<sup>31</sup>. Sentido este que podemos também encontrar na imagem da pantera enjaulada, do famoso poema de Rilke:

#### A PANTERA

De tanto olhar as grades seu olhar  
esmoreceu e nada mais aferra.  
Como se houvesse só grades na terra:  
grades, apenas grades para olhar.

A onda andante e flexível do seu vulto  
em círculos concêntricos decresce,  
dança de força em torno a um ponto oculto  
no qual um grande impulso se arrefece.

De vez em quando o fecho da pupila  
se abre em silêncio. Uma imagem, então,  
na tensa paz dos músculos se instila  
para morrer no coração.<sup>32</sup>

Tanto no breve trecho de *Água viva* quanto no poema de Rilke, o que está em jogo é a noção de identidade de um sujeito que se detém sobre as coisas. Em ambos os textos, é o olhar que possibilita

---

<sup>30</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G. H.*, p. 176.

<sup>31</sup> NUNES. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, p. 73.

<sup>32</sup> CAMPOS. *Coisas e anjos de Rilke*, p. 57.

o deslocamento do “eu” para as coisas externas, que, em vez de fechar-se em seu mundo, é arremessado para o que está ao seu redor. Para tal experiência, Clarice utiliza-se da imagem do inquieto “X”, representação gráfica daquilo que ela define como transmutação: “Quando eu vejo, a coisa passa a existir. Eu vejo a coisa na coisa. Transmutação”<sup>33</sup>. Esse transmutar-se na coisa vista passa a ser a forma de libertar-se de um pensamento regido pela necessidade de entendimento, no qual a compreensão elimina qualquer possibilidade de falta de sentido. Postura que em muito se assemelha à proposta pela “doutrina” Zen. Segundo D. T. Suzuki, o Zen “afirma que a razão pela qual não podemos alcançar uma completa compreensão da verdade é devida à nossa irracional aderência a uma interpretação *lógica* das coisas”<sup>34</sup>. Ora, o que Rilke e Clarice não buscam nesse debruçar sobre a realidade é exatamente a confirmação de um “eu” que se espelhe nas coisas, que tenha a pretensão de rendê-las por meio de um olhar objetivo, pois, se a objetividade existe nesses dois escritores, ela é, como nos diz a narradora de *A paixão segundo G.H.*, “a objetividade forçada de lidar com aquilo que já não era eu”<sup>35</sup>. O que Benedito Nunes aponta como:

A diferença entre sujeito e objeto reaparece interiormente como desdobramento do Eu num Ele, que exerce a ação de existir. Nem G.H. nem a barata existem simplesmente ou apenas coexistem; uma é para si mesma aquilo que se espelha no olhar da outra. O Eu não se relaciona com um Tu mas com um Ele que também é. Ação e paixão do sujeito, que se torna agente e paciente, a sua existência é a

---

<sup>33</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, 105.

<sup>34</sup> SUZUKI. *Introdução ao zen-budismo*, p. 80-81.

<sup>35</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 26.

existência do Outro que ele já é em si mesmo. Daí o regime reflexivo forçado que a narradora empresta aos verbos *ser* e *existir*, e a dupla reflexividade do verbo *olhar*.<sup>36</sup>

Essa dupla reflexividade do olhar, esse lidar com o que não é o “eu”, faz com que o sujeito seja, nas palavras de Clarice Lispector, “tão maior do que aquilo que eu chamava de “eu” que, somente tendo a vida do mundo, eu me teria”<sup>37</sup>. A princípio, a frase de Clarice pode soar estranha, até mesmo enigmática. Talvez, por isso, seja interessante observar como essa reflexão é desenvolvida de maneira semelhante por outro escritor, para podermos delinear melhor a relação que se estabelece entre o “eu” e o mundo na obra de Rilke e de Clarice.

Encontramos em “As meditações de Palomar”, de Ítalo Calvino, um texto que expõe essa experiência de libertar-se do “eu” através do olhar, como temos analisado a partir do quiasma. No conto intitulado “O mundo contempla o mundo”, Palomar pergunta-se: “Mas como é possível observar alguma coisa deixando à parte o eu? De quem são os olhos que olham? [...] Não será também ele uma parte do mundo que está olhando a outra parte do mundo? Ou antes, dado que há um mundo do lado de cá e um mundo do lado de lá da janela, talvez o eu não seja mais que a própria janela através da qual o mundo tem necessidade dos olhos (e dos óculos) do senhor Palomar”<sup>38</sup>.

As indagações que surgem para Palomar são as mesmas que podemos encontrar em Clarice e Rilke, pois o que Calvino nos oferece por meio de seu personagem é a possibilidade de retornar àquilo que as coisas

---

<sup>36</sup> NUNES. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, p. 63.

<sup>37</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 124.

<sup>38</sup> CALVINO. *Palomar*, p. 102.

são em seu estado primordial, quando a mente não se condiciona mais aos limites que a separam do mundo. Para isso, Palomar impõe-se uma tarefa: “daqui por diante irá observá-las com um olhar que vem do exterior, não de dentro de si mesmo”<sup>39</sup>. À espera da transfiguração geral, que não ocorre, Palomar chega à conclusão: “Não basta que seja o exterior que esteja observando o exterior: é da coisa observada que deve partir a trajetória que a associa à coisa que observa”<sup>40</sup>.

Ora, como a epifania de Clarice ou o *Weltinneraum* de Rilke, essa trajetória à qual se refere Calvino surge como revelação, no momento em que o acontecimento se define “como um olhar intuitivo no âmago das coisas, em contraposição à sua compreensão intelectual ou lógica”<sup>41</sup>. Para que isso ocorra, é necessário que o “eu” não seja o simples reflexo da exterioridade do mundo, duplicata daquilo que se olha, mas uma coisa que observa outras coisas. Daí uma vontade que pode ser exercida de comum acordo entre o “eu” e o mundo: “basta esperar que se verifique uma daquelas afortunadas coincidências em que o mundo quer observar e ser observado ao mesmo tempo e o senhor Palomar se encontre passando por ali. Ou seja, o senhor Palomar tampouco deve esperar, porque essas coisas acontecem apenas quando menos se espera”<sup>42</sup>. Assim, o sujeito deve se subordinar ao acaso, à vontade de um mundo que o quer, sua consciência deve ser a do mundo e a do mundo a sua. Sujeito e coisa devem se entrelaçar sem perguntar quem é quem ou o que precisam fazer. Nesse caso, uma das formas de configurar literariamente essa troca

---

<sup>39</sup> CALVINO. *Palomar*, p. 102.

<sup>40</sup> CALVINO. *Palomar*, p. 102.

<sup>41</sup> SUZUKI. *Introdução ao zen-budismo*, p. 113.

<sup>42</sup> CALVINO. *Palomar*, p. 103.

de lugares, tornar a existência do sujeito na existência do outro, é fazer com que a palavra seja atraída pelas coisas e nelas resida, de maneira que o sujeito possa afirmar: “Sou: o que vi”<sup>43</sup>. Transmutar-se na coisa vista resulta, portanto, na perda de identidade, naquilo que Clarice entende por despersonalização, cujo sentido aproxima-se do que ocorre na doutrina Zen: “Quando já não nos identificamos com a ideia de nós próprios, toda a relação entre sujeito e objeto conhecedor e conhecido sofre uma súbita e revolucionária modificação. Torna-se uma relação real, uma unidade relacional em que o sujeito cria o objeto tanto quanto o objeto cria o sujeito”<sup>44</sup>. Mas, para que essa entrega ocorra, é necessário que o sujeito, em certa medida, seja atraído pelo objeto.

Nesse sentido, a maneira como as coisas são tratadas por Rilke e Clarice em muito se assemelha com os significados de reunião e acolhimento, que Heidegger explora na palavra *thing* do antigo alto-alemão: “Mas como é que a coisa vige e vigora? A coisa coisifica, no sentido de, como coisa, reunir e conjugar, numa unidade as diferenças. A coisa, como coisa, reúne e conjuga. Este coisificar não faz senão recolher”<sup>45</sup>. Por meio da coisa, as diferenças apagam-se, pois o que está em jogo não é autoconhecimento, mas uma totalização que, conforme Paul de Man diz sobre a poética de Rilke, “ocorre mediante um retorno ao vazio e à falta de identidade que reside no coração das coisas”<sup>46</sup>. É a partir da noção de falta de identidade que a narradora de *A paixão*

---

<sup>43</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 67.

<sup>44</sup> WATTS. *O budismo zen*, pp. 148–149.

<sup>45</sup> HEIDEGGER. *Ensaio e conferências*, p. 151.

<sup>46</sup> MAN. *Alegorias de leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*, p. 54.

*segundo G.H.* afirma: “O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas”<sup>47</sup>. Podemos entender o poema de Rilke em proximidade a esse pensamento, pois o sujeito, aí, não visa simplesmente a olhar uma pantera, mas perde sua identidade para se transmutar no olhar da pantera, de tal forma “que não existe identidade e não-identidade nem não-coincidência, existe o fora e o dentro girando um em torno do outro”<sup>48</sup>. O olhar da pantera só é apreensível se aquele que está frente a ela se rende à sua armadilha, se perde na falta de contingência de uma linguagem que confunde o dentro e o fora, o avesso da própria imagem.

Não seria possível pensar que, a partir dessa perspectiva, o sujeito que observa a pantera, de certa forma, não reflete o comportamento do leitor que se debruça sobre o poema e assim tenta configurar por meio da leitura a imagem da pantera? O ver, como aquilo que se funda em um jogo da linguagem, é o que dá forma ao poema de Rilke. Mas é um ver que não se destina a descrever a pantera, pois o que ele representa é a interioridade da pantera que se oferece ao leitor. Se temos uma visão externa da pantera, é porque ela se realiza apenas na segunda estrofe; nas outras, o que temos é a visão que a pantera tem do mundo à sua volta, “grades, apenas grades para olhar”, “Uma imagem, então,/na tensa paz dos músculos se instila/para morrer no coração”. O poema constrói-se, portanto, a partir da frustração, de um ver que não se cumpre, de uma escrita que não se rende a um ler. Não é gratuito que o poema inicie com grades e termine com uma imagem não revelada, pois o objeto almejado não é a pantera,

---

<sup>47</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 66.

<sup>48</sup> MERLEAU-PONTY. *O visível e o invisível*, p. 237.

mas o que esta vê. Dessa forma, o poema termina justamente na dissolução da pantera em seu próprio olhar, pois, conforme David E. Wellbery, “a atividade do poeta parece ser movida por um desejo que não é realizável por ser o objeto desejado – a linguagem tornada corpo – algo impossível”<sup>49</sup>. Enquanto o poema oferece-nos, em sua abertura, a imagem das grades, em seu final, ele nos nega qual seria a imagem. Uma leitura apressada, talvez até ingênua, poderia sugerir que isso ocorre, uma vez que o sujeito se apieda da pantera enjaulada, poupando-a em seu segredo. Mas a partir de uma análise que considere o ver em relação direta com o ler, é possível perceber que, na verdade, a inversão do quiasma é o que permite o olhar da pantera se desdobrar no plano formal e ficcional, de tal forma que a maneira como o poema se constrói corresponde exatamente ao que está sendo dito, ou seja, um universo liberto do raciocínio só pode se estabelecer para o animal no enigma de uma imagem que se cala. Esse calar, usando novamente palavras de David E. Wellbery,

significa que a poética de Rilke questiona o valor da intuição enquanto presentificação imediata de um objeto visível. Os próprios textos atribuem à experiência de presença em que se funda o conceito tradicional do poema-coisa uma posição sistemática da meta impossível do desejo; é evidente que, a partir dessa posição, a experiência da presença não mais é capaz de oferecer a base adequada para a interpretação ou para descrição do texto.<sup>50</sup>

Esse questionamento que a poética de Rilke faz da presentificação imediata de um objeto visível retira sua obra de leituras tendenciosas, que a vêem como a afirmação da poesia como algo que pode, sim,

---

<sup>49</sup> WELLBERY. *Neo-retórica e desconstrução*, p. 186.

<sup>50</sup> WELLBERY. *Neo-retórica e desconstrução*, pp. 189–190.

escapar ao caráter alienado e artificial da realidade humana. Por muito tempo, a poesia de Rilke ficou marcada como promessa de uma salvação que só é possível por meio da linguagem poética, como se em momento algum o poeta não colocasse em desconfiança a legitimidade de sua arte, o que Paul de Man vem a demonstrar em sua célebre análise do soneto do Cavaleiro, da primeira parte dos Sonetos a Orfeu: “a verdade da figura se revela como uma mentira no exato momento em que se afirma na plenitude de uma promessa”<sup>51</sup>. Essa promessa que Paul de Man insere dentro da perspectiva desagregadora da mentira concorda, de certa forma, com os questionamentos que Clarice faz sobre a palavra:

A palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência ao real. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos.<sup>52</sup>

O que se extrai de Clarice, da mesma forma que de Rilke, é uma postura que coloca em desconfiança o signo linguístico, a referência ao real, já que, lembrando as palavras de Blanchot, “pela consciência somos entregues à representação, mantemo-nos diante de nós, mesmo quando olhamos desesperadamente para fora de nós”<sup>53</sup>. Quando Rilke deixa que silenciosamente a imagem morra no coração da

---

<sup>51</sup> MAN. *Alegorias de leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*, p. 73.

<sup>52</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 73.

<sup>53</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 131.

pantera ou mostra que a figura do cavaleiro formada pelas estrelas é uma mera ilusão de sentidos, sua poética questiona exatamente essa procura por uma identidade própria ou uma identidade do real. Nesse sentido, Rilke e Clarice não estão tão afastados de um poeta como Mallarmé, já que em ambos há a consciência de que “o nome é um acréscimo e impede o contacto com a coisa”<sup>54</sup>, “o nome é um intervalo para a coisa.”<sup>55</sup>. Essa proximidade com Mallarmé torna-se mais evidente em Clarice, já que, em vários momentos, é possível encontrar, em sua obra, certo incômodo similar ao do poeta francês em usar as palavras. Incômodo para o qual Clarice parece buscar antídoto em seus últimos livros, por meio do contato da literatura com a música e as artes visuais, apontando, como no poeta francês, para uma evocação ao silêncio:

A beatitude começa no momento em que o ato de pensar liberou-se da necessidade de forma. A beatitude começa no momento em que o pensar-sentir ultrapassou a necessidade de pensar do autor – este não precisa mais pensar e encontra-se agora perto da grandeza do nada. [...] A verdadeira incomensurabilidade é o nada, que não tem barreiras e é onde uma pessoa pode espriar seu pensar-sentir.<sup>56</sup>

Isso, que Clarice chama de beatitude ou estado de graça e os críticos sinalizam em sua obra com o nome de epifania, vai contra o simples pensar, a consciência volta para si mesma, por meio da qual as palavras afastam o objeto, pois “seu ofício é atrair o olhar sobre elas mesmas

---

<sup>54</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 141.

<sup>55</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 141.

<sup>56</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 82.

para desviá-lo da coisa de que falam”<sup>57</sup>. Daí que “a coisa nunca pode ser realmente tocada”<sup>58</sup>, apreendida, e o que basta é se render a ela, abandonando o nome, a identidade que nos difere dela e nos dá a grande ilusão de proteção:

Eu me ultrapasso abdicando de meu nome, e então sou o mundo.<sup>59</sup>

[...]

Não usar palavras é perder a identidade? é se perder nas essenciais trevas daninhas? Perco a identidade do mundo em mim e existo sem garantias.<sup>60</sup>

E, novamente, encontramos-nos com o inquieto “X”, o quiasma, pois, para que o quiasma ocorra, não basta apenas o sujeito abdicar-se de seu nome, perder a identidade, mas, como Clarice nos diz, perder a identidade do mundo em mim, conjugando a perda nesta tão banalizada palavra: amor. Palavra que Rilke assim relaciona, em um poema de 1914, com o olhar, e do qual reproduzimos as últimas estrofes:

Por que, eis, há para o olhar um limite.  
E o mundo suficientemente olhado  
quer no amor cumprir-se.

A obra do olhar está realizada,  
empreende agora obra de coração  
sobre as imagens em ti, essas cativas; porque se  
tens domínio sobre elas, não as conhece ainda.<sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 38.

<sup>58</sup> LISPECTOR, *A paixão segundo G.H.*, p. 139.

<sup>59</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 44.

<sup>60</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 65.

<sup>61</sup> RILKE. *Querida Lou*, p. 52.

Entender que o conhecimento da imagem passa não pelo aprisionamento desta, ou seja, pela consciência de sua realização, é colocar em questionamento as tentativas de interpretação do mundo, pois o que Rilke nos parece dizer com esses versos é que “amor é quando não se dá nome à identidade das coisas”<sup>62</sup>. Cumprir em amor o mundo, por meio do olhar, é afirmar que, se as palavras não bastam para conhecer as coisas, é necessário ver-se fora, “misturando o que se vê com o que se sente”<sup>63</sup>, ou, conforme as palavras de Leonardo da Vinci: “o amante se acerca à coisa amada, como o sentido à sensível, e com ela se une, formando uma coisa só”<sup>64</sup>. E, nesse formar uma coisa só, as linhas que definem “nós” e o mundo, o dentro e o fora, não são mais claras; o quiasma surge como indefinição de limites, ou melhor, como falta de limites, já que amante e coisa amada, ao se unirem, tornam-se inacabados, “estranhos um ao outro, mas todavia, absolutamente *juntos*, em ‘simultaneidade’”<sup>65</sup>. O que prevalece, a partir dessa nova perspectiva, é a incerteza. Em Clarice, a incerteza torna-se dominante em seus últimos livros, mas o que falar de Rilke, cuja obra foi lida como messiânica e ingênua?

É sob esse prisma que Hélène Cixous lê Rilke em comparação com Clarice: “Há Rilke: mas há Clarice. Há apenas: Há culto, há medo, há limites, há a contida vastidão da *Weltinnenraum*: o mundo-na-intimidade-do-eu-Rilke. Há encerramento; a mão segura, a escrita e/lege e contém. Mas há Clarice, há audácia, vertigem sem limites, há sim”<sup>66</sup>.

---

<sup>62</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 87.

<sup>63</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 63.

<sup>64</sup> VINCI. *Obras literárias, filosóficas e morais*, p. 47.

<sup>65</sup> MERLEAU-PONTY. *Textos escolhidos*, p. 108.

<sup>66</sup> CIXOUS. *Aproximação de Clarice Lispector. Deixar-se ler (por) Clarice Lispector – A Paixão segundo C.L.*, p. 21.

A leitura depreciativa de Cixous esquece-se de pontos importantes, que, em vez de afastar Rilke de Clarice, poderiam aproximar suas poéticas e nos ajudar a entendê-las. Ao interpretar o *Weltinnenraum* como “uma vastidão contida”, um mundo espelhado no sujeito Rilke, Cixous apaga a dimensão crítica do *Weltinnenraum* como perda de referencialidade, o que críticos como Blanchot e Paul de Man exploraram na obra do poeta a partir da perspectiva da incerteza. Assim, Paul de Man diz acerca do *Weltinnenraum*:

Rilke também chama essa perda de referencialidade pelo ambivalente termo “Interioridade” (“*innen entstehen*”, “*Weltinnenraum*”, etc.), que então não designa a presença-a-si de uma consciência, mas a inevitável ausência de um referente confiável. Designa a impossibilidade da linguagem poética de se apropriar de qualquer coisa, seja como consciência, objeto, ou uma síntese de ambos.<sup>67</sup>

Ora, na forçosa interpretação de Cixous, o *Weltinnenraum* torna-se o domínio da consciência, de uma certeza que devolveria o mundo ao sujeito. É exatamente isso que Rilke, assim como Clarice, quer evitar, pois o caminho que escolhem não é, por exemplo, o de Novalis, que nos diz em um de seus fragmentos: “Sonhamos com viagens através do todo cósmico – Então o universo não está dentro de nós? As profundezas de nosso espírito nós não conhecemos – Para dentro vai o misterioso caminho”<sup>68</sup>. Esse caminho é evitado por Rilke, pois, aí, o exterior subordina-se ao interior; não é o sujeito que se entrega ao mundo, mas este que é exigido por aquele. Por

---

<sup>67</sup> MAN. *Alegorias de leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*, p. 65.

<sup>68</sup> NOVALIS. *Pólen – fragmentos, diálogos, monólogo*, pp. 44–45.

isso, podemos concordar com as palavras de Blanchot, quando este nos diz: “se o poeta caminha para o mais interior, não é para surgir em Deus, mas para surgir do lado de fora e ser fiel à terra, à plenitude e à superabundância da existência terrena, quando ela jorra fora de todos os limites”<sup>69</sup>. O Aberto, que aparece nas *Elegias de Duíno*, ajuda-nos a entender o *Weltinnenraum* no momento em que se afirma como força que ultrapassa a significação da coisa, sendo que a própria coisa afirma-se como incerteza: “Sempre é mundo/e nunca Lugar Algum sem Nada”<sup>70</sup>.

Esse lamento por não se alcançar o nada, em um mundo regido pelos imperativos da razão, origina-se quando o sujeito tem no Aberto a certeza de que “toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio”<sup>71</sup>. Perder-se a si próprio é fugir da presença-a-si de uma consciência, é colocar em desconfiança a certeza das próprias crenças, o que a palavra designa, pois “aproximarmo-nos do Aberto como algo seguro seria ter a certeza de que não atingimos o Aberto”<sup>72</sup>. Daí a necessidade de manter a dúvida constante, de não estabelecer limites entre aquele que olha e aquilo que é visto. Por essa razão, também podemos discordar de Cixous, quando esta afirma:

Clarice pode substituir uma rosa por uma tartaruga. Mas Rilke só poderia substituí-la por um unicórnio ou uma anêmona. Mas Clarice,

---

<sup>69</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 136.

<sup>70</sup> RILKE. *Os sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*, p. 173.

<sup>71</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 14.

<sup>72</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 135.

por uma barata. Mas Rilke não. Mas Clarice, por uma ostra. Mas Rilke, só com rendas. [...] Porque na escola de Clarice aprendemos a mais bela das lições: a lição da feiúra.<sup>73</sup>

O que Cixous esquece-se, em sua comparação, é que, em Rilke, há sim uma lição sobre a feiura. Em suas cartas sobre Cézanne, o poeta assim se expressava:

Você certamente lembra... nos *Cadernos de Malte Laurids*, da passagem que trata de Baudelaire e de seu poema: *A carcaça*. Fui levado a pensar que, sem este poema, toda a evolução para o dizer objetivo, que agora acreditamos reconhecer em Cézanne, não teria por onde começar. Era preciso, primeiro, que ele estivesse ali com sua inexorabilidade. Era preciso, primeiro, que o olhar artístico ousasse, até o ponto de ver, também no horrendo e aparentemente só repugnante, o ente que é *válido*, como todos os outros entes. Do mesmo modo que não se pode escolher, tampouco é permitido ao criador o afastamento de uma tal existência: uma única rejeição, em algum momento, o impele para fora do estado de graça, fazendo dele um completo pecador.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> CIXOUS. *Aproximação de Clarice Lispector. Deixar-se ler (por) Clarice Lispector – A Paixão segundo C.L.*, pp. 20–21.

<sup>74</sup> RILKE. *Cartas sobre Cézanne*, p. 76. Em carta de 16 de fevereiro de 1914, endereçada à Magda von Hattingberg, Rilke expõe seu contato com o feio: “Foi então que o feio fez a sua aparição. Na minha arte, eu não podia ficar imóvel diante dele, porque a minha missão não era estar acima das coisas, mas *dentro*. Era para isso, para estar, inclusivamente, no feio, que eu *tinha* interioridade. Eu não podia deitar-me ao lado do leproso, não estava em meu poder, por falta de amor, converter a lepra em seu radioso contrário. Mas competia-me penetrar no seu interior, ir até onde a lepra teria ainda uma inocência, uma infância; chegado aí, era meu dever concentrar todas as minhas forças, insistir, até que ela deixasse de se considerar feia; até que ela acreditasse em mim; porque a sua beleza residia no fato de não saber nada sobre si própria – que ela simplesmente *era*. E, nessa beleza, eu conquistá-la-ia; metamorfoseada em coisa, a lepra entrava no mundo da minha arte”. RILKE. *Apaixonadamente*, p. 75.

Rilke não busca, como Baudelaire, a noção de que se possa “do feio, despertar um novo encanto”, ou objetiva a feiura “como o ponto de ruptura para a ascensão à idealidade”<sup>75</sup>. Em Rilke, o feio não surge como salto para o sublime ou forma de se alcançar a transcendência, como assinala Hugo Friedrich, ao comentar Baudelaire. O interesse de Rilke pelo poeta francês está na capacidade de se poetizar sobre qualquer coisa, pois, conforme Erich Auerbach, “ele foi o primeiro a tratar como sublimes certos assuntos que pareciam por natureza inadequados a tal tratamento”<sup>76</sup> ou, de acordo com Paul de Man, “o refinamento estético é para Rilke, assim como o autor de *Les Fleurs du Mal*, uma estratégia apolínea que lhe permite expressar o que de outra forma seria indizível. Nesse nível de experiência, as estéticas do belo e do feio não podem mais ser distinguidas uma da outra”<sup>77</sup>. Nesse sentido, quando Rilke traça uma linha que vai de Baudelaire a Cézanne, sua preocupação pelo “dizer objetivo” passa pela possibilidade de tratar, de forma estética, temas, objetos, que, antes de Baudelaire, eram vistos como inadequados à linguagem poética. Ao igualar o feio com o belo, Rilke aponta para a questão do tratamento do tema que envolve tanto a literatura quanto as artes visuais. Muitos chegaram a afirmar que o interesse de Cézanne por coisas tão banais como maçãs era um pretexto da forma, o que levou um crítico como Lionello Venturi a afirmar: “Por que tantas maçãs foram pintadas no período moderno? – Porque o tema simplificado dava ao pintor

---

<sup>75</sup> FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 44.

<sup>76</sup> AUERBACH. *As flores do mal e o sublime*, p. 87.

<sup>77</sup> MAN. *Alegorias de leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*, p. 40.

a oportunidade de concentrar-se nos problemas da forma”<sup>78</sup>. Ao que Baudelaire talvez refutasse dizendo: “Já se disse muitas vezes: ‘O estilo é o homem’; mas não se poderia também dizer com igual correção: ‘A escolha dos temas é o homem’”<sup>79</sup>? Ora, quando as coisas deixam de ser eleitas como feias ou belas, a primeira implicação a que isso nos leva é afirmar que a forma é o mais importante e qualquer preocupação com o tema é desnecessária. O comentário de Rilke parece negar tal premissa, pois, se considerarmos sua obra em contraponto com a de Cézanne, perceberemos que o processo de “ver” não se limita apenas ao visual, mas se refere à complexidade da percepção visual e à reflexão que se origina desta. Reflexão sobre a qual Cézanne assim declarou: “Há duas coisas no pintor, o olho e a mente: cada uma delas deve ajudar a outra. É necessário trabalhar em seu desenvolvimento mútuo, no olho olhando a natureza, na mente por meio da lógica de sensações organizadas, que fornecem os meios de expressão”<sup>80</sup>. Assim, o problema que surge não é a capacidade de dizer medida pela escolha de coisas feias ou belas, como quer Cixous, mas o que essa escolha determina em termos de percepção da realidade e da própria escrita, pois, conforme Adorno, “mesmo dos objetos aparentemente mais neutros, que a arte se esforçava por eternizar como belos, irradia – como se temessem pela vida que lhes é sorvida pela imortalização – algo de duro, de inassimilável: de feio, provindo inteiramente dos materiais”<sup>81</sup>.

---

<sup>78</sup> VENTURI. *Art Criticism Now*, p. 47, *apud* SCHAPIRO. *A arte moderna: séculos XIX e XX.*, p. 56.

<sup>79</sup> BAUDELAIRE, Charles *apud* SCHAPIRO, *op. cit.*, p. 64

<sup>80</sup> In: GOODING. *Arte abstrata*, p. 35.

<sup>81</sup> ADORNO. *Teoria Estética*, p. 65.

Em *A paixão segundo G.H.*, Clarice assim escreve:

Não quero a beleza, quero a identidade. A beleza seria um acréscimo, e agora vou ter que dispensá-la. O mundo não tem intenção de beleza, e isto antes me teria chocado: no mundo não existe nenhum plano estético.<sup>82</sup>

O estado de graça que Rilke comenta, ao falar de Baudelaire, passa exatamente por essa falta de intenção estética do mundo, pelo “universo impessoal da matéria”, como Meyer Schapiro nomeia as escolhas de Cézanne. A atitude de Clarice, com relação à beleza, coincide com a de Rilke, no momento em que a autora percebe que os conceitos que definem o que é belo ou feio são apenas frutos de nossa criação, ou seja, não há um parâmetro, um padrão, que fundamentaria uma hierarquia entre as coisas dentro da natureza. A identidade que Clarice busca é esse estado de graça, de que nos fala Rilke, ao considerar, por exemplo, a lepra em sua interioridade: “porque a sua beleza [a da lepra] residia no fato de não saber nada sobre si própria – que ela simplesmente *era*”<sup>83</sup>. É nesse simplesmente *ser* que, para Rilke e Clarice, reside a identidade das coisas. Identidade que nasce de um movimento no qual as coisas são despidas de seus significados, no qual elas são vistas como são, de tal forma que o que se vê, à nossa frente, tenha surgido como se sempre fizesse parte de nós, como se nunca houvesse escolha.

Rilke e Clarice, em suas análises sobre a visão, parecem, de acordo com as palavras de Meyer Schapiro sobre Cézanne, “realizar o conceito

---

<sup>82</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 160.

<sup>83</sup> RILKE. *Cartas sobre Cézanne*, p. 75.

filosófico da percepção estética como puro saber involuntário”<sup>84</sup>. Afirmção que o crítico norte-americano complementa com uma pergunta: “mas o estilo de ‘saber’, embora pessoal, não é modelado em parte pela personalidade dos objetos de atenção, por seu significado e seu interesse para a mente perceptiva?”<sup>85</sup> A essa pergunta, poderíamos responder sim, já que a escolha das coisas, em Rilke e Clarice, não se faz ao acaso, mas se ajusta a uma lógica construída por meio da especulação estética, que se dilui no movimento da escrita. Segundo Adorno, “quanto mais integradas as obras de arte, tanto mais nelas se desintegra o que as constitui”<sup>86</sup>, de tal maneira que sobram apenas vestígios que um olhar mais atento pode descobrir.

Nesse sentido, a respeito da imagem da barata, em *A paixão segundo G.H.*, ou a do epilético, em *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, podemos dizer que “sempre se encontrará esse elemento pitoresco e surpreendente misturado ao horror e instalando, entre leitor e tema, o véu de uma linguagem que controla seu próprio domínio representacional”<sup>87</sup>. Controle que é exercido, usando expressão de Merleau-Ponty, pelo “anonimato inato do Eu-mesmo”<sup>88</sup>, quando aquele que vê tem seu corpo entrelaçado às coisas a partir de um olhar desdobrado, refletido, de dentro para fora e de fora para dentro. Nesse espelhamento da visão, o que se destaca é o sentir-se olhado

---

<sup>84</sup> SCHAPIRO. *A arte moderna: séculos XIX e XX*, p. 65.

<sup>85</sup> SCHAPIRO. *A arte moderna: séculos XIX e XX*, p. 65.

<sup>86</sup> ADORNO. *Teoria Estética*, p. 67.

<sup>87</sup> MAN. *Alegorias de leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*, p. 39.

<sup>88</sup> MERLEAU-PONTY. *O visível e o invisível*, p. 135.

pelas coisas, que surge no momento em que o “não ver de fora” torna presente o olhar do mundo sobre si mesmo e não mais saibamos quem vê e quem é visto. Dessa forma, os poemas de Rilke ou as narrativas de Clarice tornam-se a definição de um ver e de um olhar que se confundem, pois o racional e o que foge à razão dão à palavra seu sentido mais pleno. É na palavra que observador e coisa observada se mesclam, que a identidade perde-se na imagem e que o corpo rodeado pelo visível torna-se invisível.

UT pictura  
poesis

*Desse modo se fez um tempo do olhar.*

RILKE

O contato de Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector com as artes visuais leva-nos a uma reflexão de como as fronteiras entre a literatura e a pintura são frágeis, na medida em que aquilo que define essas artes se configura a partir dos diálogos entre elas. Tais relações, provavelmente, não soariam estranhas em meio aos movimentos de vanguarda do início do século XX, quando pintores e poetas, a partir de preocupações teóricas, não só trocavam experiências como tentavam apreender um campo de percepção comum entre as suas artes, ou atualmente, quando as artes, como o cinema e as histórias em quadrinhos, mostram que as discussões sobre suas fronteiras parecem estar superadas. No entanto, se deslocarmos a relação literatura/artes visuais para o humanismo renascentista, ela se constituirá a partir do *paragone* – termo italiano que significa “competição” – entre a poesia e as artes visuais, querela que teve como um dos primeiros iniciadores Leonardo da Vinci e que se prolonga até meados do século XVIII. Em seu *Tratado de pintura*, da Vinci assim expressa a supremacia da pintura sobre a poesia:

A imaginação está para a ação, como a sombra está para o corpo que a projeta, da mesma forma como a poesia está para a pintura. Pois a poesia dispõe seus assuntos em signos imaginários, enquanto os da pintura referem-se ao olho, o qual recebe suas imagens como se fossem reais. A poesia, pelo contrário, ignora o simulacro das coisas, já que não alcança a consciência por meio do órgão que vê, como ocorre no caso da pintura.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> VINCI. *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*, p. 54.

O texto de Leonardo da Vinci nasce de uma tentativa de romper com a hierarquia tradicional, legada à Idade Média por Marco Terêncio Varão, autor romano do século I a.C., que aconselhava excluir a pintura de todas as disciplinas adequadas aos homens livres, relegando-a à categoria de simples ofícios mecânicos. Para justificar a precedência da pintura sobre a poesia, da Vinci, como podemos observar na citação, utiliza-se da desvantagem da palavra frente ao olhar. Aquele que observa um quadro, por exemplo, recebe as semelhanças, à sua frente como se elas fossem naturais, determinadas pela simultaneidade que o campo visual abrange. Na poesia, ao contrário, as palavras, ao sucederem umas às outras, dão-nos a coisa em partes. Nesse sentido, a poesia transmite, para da Vinci, “à sensibilidade a representação das coisas que são nomeadas com maior confusão e demora que o olho”<sup>2</sup>. É importante notar, também, que da Vinci prenuncia a divisão que se fará entre signos arbitrários e naturais, ao assinalar as diferenças entre pintura e poesia, no que diz respeito ao meio de que cada uma se vale para retratar a realidade. Na passagem acima, como ao longo de todo o seu tratado, da Vinci coloca exatamente no olhar o elemento que diferencia o pintor do poeta, pois, para ele, é a partir do olhar que o simulacro das coisas alcança a nossa consciência e assim consegue nos persuadir de que o que vemos, na pintura, é verdadeiro<sup>3</sup>. Semelhante a Leonardo da Vinci, Dubos, em suas *Réflexions critiques*

---

<sup>2</sup> VINCI. *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*, p. 65.

<sup>3</sup> Em outra passagem do *Tratado*, Leonardo da Vinci comenta: “A poesia narra o mesmo assunto por meio de um sentido menos digno que a vista, o qual transmite à sensibilidade a representação das coisas que são nomeadas com maior confusão e demora que o olho, que, verdadeiro mediador entre o objeto e a sensibilidade, comunica com rapidez e verdades máximas as superfícies e figuras que se lhes apresentam”. *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*, p. 65.

*sur la Poësie et sua la Peinture* (1719), utilizando-se de sua famosa divisão entre signos naturais e artificiais, leva a comparação entre pintura e poesia ao terreno do *paragone*:

Eu creio que o poder da Pintura é maior sobre os homens que o da poesia, e eu apoio meu sentimento em duas razões. A primeira é que a Pintura age sobre nós por meio do sentido da visão. A segunda é que a Pintura não emprega signos artificiais, como a Poesia o faz, mas sim signos naturais. É com signos naturais que a Pintura faz suas imitações. [...] Podemos dizer, falando de modo metafórico, que o olho está mais próximo da alma do que a orelha. [...] A Pintura emprega signos naturais cuja energia não depende da educação. [...] talvez eu fale mal quando eu digo que a Pintura emprega signos: é a *Natureza ela mesma que a pintura põe sob nossos olhos*.<sup>4</sup>

A semelhança entre o discurso de Leonardo da Vinci e o de Jean Baptiste Dubos não é acidental, ela é fruto de toda uma tradição que cultua o elemento visual a partir do conceito de *mimesis*. Dessa forma, a peculiaridade de uma arte residiria, conforme os estetas do século XVIII, na sua intraduzibilidade para outro meio. O poder de uma arte estaria na proximidade com os signos naturais, ou seja, quanto mais próxima da realidade, mais eficaz ela seria em persuadir o espectador de que ela não é uma ilusão. Como nos explica Márcio Seligmann-Silva:

No séc. XVIII, no entanto, o caráter representativo/referencial era visto como um traço universal da linguagem. Tanto a linguagem dos sentimentos como a da razão deveriam superar o seu elemento mediatizador, sígnico: tanto via naturalização ou iconização (adequação

---

<sup>4</sup> In: LESSING. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, p. 21.

ao objeto a ser mimetizado), como também via ordenação “natural” dos seus signos (adequação à ordem “natural” das ideias). Ou seja, se toda a reflexão estética agora organizava-se em função tanto dos *media* como da recepção deles, a ilusão (i.e., *mimesis*) a que a arte visa só poderia se realizar através da “superação” desses *media*.<sup>5</sup>

Dentro dessa perspectiva, a superioridade da poesia sobre a pintura residiria na força de seus signos arbitrários que, conforme Lessing, em seu *paralipomena*, “justamente pelo fato de serem arbitrários podem expressar todas as coisas possíveis em todas as suas possíveis conexões”<sup>6</sup>. O que se valoriza nessa reflexão, como nas de Leonardo da Vinci, é a velocidade, a imediaticidade, com que a obra de arte nos apresenta o objeto retratado, de tal forma que, segundo novamente Lessing,

o poeta não quer ser apenas compreendido, as suas representações não devem ser meramente claras e distintas; o prosador contenta-se com isso. Antes, ele quer tornar tão vivazes as ideias que ele desperta em nós, de modo que, na verdade, nós acreditemos sentir as impressões sensíveis dos seus objetos e deixemos de ter consciência, nesse momento de ilusão, do meio que ele utilizou para isso, ou seja, das suas palavras.<sup>7</sup>

Embora o texto de Lessing date do século XVIII e muitas das preocupações desse período pareçam estar superadas ao longo dos séculos XIX e XX por discussões que valorizam a autorreflexão na obra de arte, a grande pergunta que nos propomos é em que medida as obras de Rilke e de Clarice respeitam ou não as fronteiras entre as artes.

---

<sup>5</sup> SELIGMANN-SILVA. Introdução. In: LESSING. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, p. 53.

<sup>6</sup> LESSING. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, pp. 48–49.

<sup>7</sup> LESSING. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, p. 203.

No caso de Rilke, a citação acima, à primeira vista, caberia-lhe como uma luva, já que, ao longo de toda a sua obra, sua escrita parece se gesticular, principalmente em seus *Dinggedichte*, a partir daquilo que os gregos chamavam de *enárgeia*, “por diante dos olhos”. Mas seria realmente isso? Rilke, com seus poemas, buscaria apenas presentificar o objeto visto, colocando-o diante de nossos olhos, quase nos fazendo esquecer as palavras que o criam? A importância do “olhar” como ponto de articulação entre as artes, antes de mais nada, supera a problemática da *mimesis*, no sentido da representação direta de elementos da realidade, na obra tanto de Rilke quanto de Clarice. Podemos, em um primeiro instante, perceber que o contato com as artes visuais não se realiza com o mero objetivo de traduzir a percepção das artes visuais para a literatura. Tal contato pode ser pensado como uma forma de refletir sobre a natureza estética da literatura e das artes visuais assim como sobre o significado de um olhar que se revela ao mesmo tempo que apaga as identidades.

Ao falar das artes visuais, a preocupação de Rilke e Clarice não reside sobre o que pode ser transformado em objeto de literatura ou não. Suas incursões ao mundo da pintura e da escultura revelam nada mais do que suas próprias poéticas, algo que delinea o contorno de suas obras, deixando-nos vislumbrar como se dá o entrelaçamento do olhar com aquilo que é visto. Rilke, por exemplo, em suas várias reflexões sobre as artes visuais, quase sempre deixa escapar algo que poderemos ler como parte de sua poética. É possível mesmo notar a postura do poeta em relação às artes assim como a mudança de perspectiva que seus poemas têm a partir do contato com a obra de artistas como Cézanne ou Rodin. No entanto, é necessário frisar

que as reflexões de Rilke sobre as artes visuais, como um projeto em construção, não surgiram de imediato, mas aconteceram em pequenos momentos, como fruto consciente de um esforço concentrado, e que não deixaram de ter uma importância fundamental para o poeta. Um desses pequenos momentos é a viagem de Rilke a Florença, em 1898, o que resultou em um relato, dirigido a Lou Andreas-Salomé, conhecido como *Diário de Florença*. Nesse texto, que foge da forma esquemática ou do que poderia vir a ser um guia turístico, o poeta relata-nos sua percepção da cidade de Florença e das obras que considera serem importantes para o entendimento do sentido da arte e a função do artista na sociedade. No início do diário, Rilke avisa a Lou Andreas-Salomé: “com toda tranquilidade, sem te arrastar freneticamente de um lugar para outro, e sem pretender ser minucioso, terei de mostrar-te uma coisa e outra, dizer-te o que cada uma representa para mim, em seguida recolherei estas coisas novamente, abrigando-as no meu repositório”<sup>8</sup>. Como um improviso, *O diário de Florença* estende-se por depoimentos que oscilam entre a análise de obras representativas do Renascimento Italiano e o significado que Rilke tece, de forma quase instintiva, sobre o significado da arte e do artista na sociedade. Em algumas passagens, podemos vislumbrar afirmações que nos lembram aquilo que, futuramente, Rilke conceituará como *Weltinnenraum*:

A criação do artista é uma insígnia: a partir de seu íntimo ele exterioriza todas as coisas pequenas e efêmeras: seu sofrimento solitário, seus desejos vagos, seus sonhos angustiados e aquelas alegrias que perdem o viço. Aí sua alma se engrandece e torna-se festiva, ele criou o lar digno para si mesmo.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> RILKE. *O diário de Florença*, p. 22.

<sup>9</sup> RILKE. *O diário de Florença*, p. 37.

Se *O diário de Florença* deixa escapar ideias, conceitos, que Rilke não delinea suficientemente, como na citação acima, o texto de 1902, escrito sobre os cinco pintores de Worpswede (Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Hans am Ende, Fritz Overbeck e Heinrich Vogeler) abre reflexões mais profundas, como questões que dizem respeito a uma reconceitualização da história da pintura paisagística a partir do estranhamento da paisagem, da sua falta de forma em comparação com o corpo humano. Ideia que o poeta começara a esboçar em *O diário de Florença*, mas que, em seu texto *Worpswede*, surge não só desenvolvida como articulada dentro daquilo que começa a se constituir como poética rilkeana, cujos principais pontos giram em torno da atenção do poeta às coisas, processo no qual, conforme José M. Miranda Justo, “o sujeito da arte que aqui se enuncia passa necessariamente por um momento *em que se não reconhece a si mesmo enquanto sujeito*, e desta desidentificação do sujeito só se sai produtivamente, o mesmo é dizer, só se sai pela construção (re-construção) estética do sujeito”<sup>10</sup>. Reconstrução estética que Rilke evita fundar em uma simples relação mimética entre arte e natureza, já que, conforme o poeta, “não será o último valor da arte – e talvez seja o mais característico –, o fato de ela ser o meio [Medium] no qual o homem e a paisagem, a forma e o mundo, se tocam e se encontram”<sup>11</sup>.

Essa passagem, em um primeiro momento, denunciaria aquilo que Rilke define como *Weltinnenraum*, uma vez que a arte parece funcionar como o espaço interior do mundo. Podemos dizer que Rilke rompe com o caráter representacional da arte a partir da experiência do estranhamento, pois o que o poeta faz na relação que estabelece

---

<sup>10</sup> JUSTO. *Do incomensurável rosto da paisagem*, p. 314.

<sup>11</sup> RILKE. *Sämtliche Werke, Band V*, p. 15.

entre homem/forma e mundo/paisagem é dar autonomia a isso que significa o conjunto de toda a nossa experiência, nossa percepção do que seja a realidade. Tal autonomia reconfigura a percepção da obra de arte, transformando-a em um eixo de convergência do homem/forma com o mundo/paisagem, quebrando, assim, com a estética do espelhamento, já que a paisagem não está subordinada a um olhar mas, antes, “age sobre as pessoas de modo terrível e opressivo através de sua grandeza e da sua vastidão incomensurável”<sup>12</sup>.

Como podemos perceber, o estudo de Rilke sobre a pintura paisagística não se baseia na ideia de que a arte deva ser uma representação fiel da realidade. Antes, devemos ter em mente que o poeta, ao afirmar que “a paisagem não tem forma” e que “a natureza é, face ao homem, o outro, o estranho, aquilo que nem chega a ser seu inimigo, porque é o imparticipável”<sup>13</sup>, remete à ideia de que as obras de arte nada mais são do que “enigma rodeados, enfeitados, recobertos de amor”<sup>14</sup>. Mas será que todas essas afirmativas podem nos levar a crer que em Rilke haja uma crítica à arte produzida em seu tempo e, assim, por meio de seus escritos, esteja propondo novas formas de se contemplar uma obra de arte? Deixaremos a pergunta em suspenso para depois retomá-la, contrastando-a com as ideias sobre arte de Clarice Lispector.

Mas se Rilke busca desconstruir a história da pintura paisagística, com ênfase no próprio objeto artístico, como podemos ver a relação de Clarice com as artes visuais? O ano de 1964 parece ser fundamental para se entender essa relação. Nesse ano, na série intitulada “Fundo

---

<sup>12</sup> RILKE. *Sämtliche Werke, Band V*, p. 10.

<sup>13</sup> RILKE. *Sämtliche Werke, Band V*, p. 66.

<sup>14</sup> RILKE, 1965. *Sämtliche Werke, Band V*, p. 33.

de gaveta”, segunda parte da primeira edição de *Legião estrangeira*, Clarice deixa entrever sua preferência pelas artes visuais, em textos que versam ora sobre artistas específicos, como é o caso de Gastão Manoel Henrique, Vera Mindlin e Paul Klee, ora sobre objetos do cotidiano. É interessante notar que alguns desses textos terão suas referências apagadas, como é o caso dos dedicados a Vera Mindlin e a Gastão Manoel Henrique, na edição separada de *Legião estrangeira*, que receberá o nome de *Para não esquecer*, e também serão incorporados a outros livros da autora, como, por exemplo, em *Água viva*. Talvez o fato de Clarice Lispector suprimir as referências a tais pintores se baseie em uma tentativa de transformar aquilo que a escritora consideraria como crítica de arte em um texto autônomo, no qual o que prevaleceria seria a reflexão, o olhar sobre o objeto sem marcas que denunciasses a especificidade de sua criação. Mas o que mais chama a atenção, nesses textos, é a maneira como, similar a Rilke, a autora ignora as classificações pré-existentes, para reformular determinados parâmetros de avaliação estética consagrados pela história da pintura, como os que dizem respeito à pintura figurativa e à pintura abstrata:

#### Abstrato e figurativo

Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> LISPECTOR. *A legião estrangeira*, p. 151.

A postura de Clarice Lispector, como podemos observar no texto acima, de certa forma, condiz em muito com a de Rilke. Em ambos, torna-se evidente um gesto que desestabiliza conceitos canonizados. Em seus textos, há a consciência do provisório, na qual cada objeto se volta para si mesmo, de tal forma que não são vistos como construções definitivas, mas abertas à interpretação. Com seu pequeno texto, Clarice reinterpreta os significados tanto da arte figurativa quanto da arte abstrata, demonstrando que o que separa uma da outra não passa pela representação direta da realidade circundante, mas antes está em uma sutil diferença de percepção e de questionamento do próprio “eu”. Essa “realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu”, que a autora evoca, parte do princípio de que não devemos abolir a ilusão de um espaço que se dilata para além de nossos limites, de que não devemos esconder as ambiguidades que separam o que vemos do que não vemos.

Clarice continua demonstrando sua predileção pelas artes visuais em outros textos, como ocorre em *A paixão segundo G.H.*, *Água viva* e *Um sopro de vida (Pulsações)*, nos quais seus personagens são escultores ou pintores. O que se deixa entrever nesses livros, mais do que simples tentativas de caracterizações de personagens, é uma preocupação constante em tentar definir a palavra, a escrita. Isso, no entanto, não significa que Clarice se sirva das artes visuais como uma forma de “traduzir” o que se quer dizer, o limite da palavra. O que ocorre com Clarice é o mesmo o que ocorre com Rilke. Em ambos, o contato com as artes visuais surge como uma forma de aprendizado. Não um aprendizado com o objetivo de alcançar a plenitude de um saber, mas, citando Rilke, como “incerteza que busca superar-se

na realização”. Incerteza que a personagem de *Água viva* exprime através do desejo de incompletude: “Quero o inconcluso. [...] Quero a experiência de uma falta de começo”<sup>16</sup>. É a partir daí, que a incerteza e a incompletude colocam a palavra em movimento, fazendo dela seu abrigo, sua imagem. Imagem que não se restringe somente às artes visuais, mas que nasce também da confluência com a música. É o que podemos observar neste trecho de *Água viva*:

Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. É música de câmara. Música de câmara é sem melodia. É modo de expressar o silêncio. o que te escrevo é de câmara.<sup>17</sup>

Aqui, como em vários outros momentos de *Água viva*, o que Clarice Lispector articula com sua escrita é o próprio movimento da palavra desenhando, formando, por meio de seu rastro, um espaço onde as fronteiras entre as artes se apagam. Através da percepção da narradora, da sua abstração, é o ritmo que liga a música à escrita. O silêncio, que se expressa, antes de ser um elemento que dificulte o diálogo, permite que essas duas artes tenham contato. Assim, não é a melodia o que se busca, o entendimento imediato, mas algo que fuja da esfera do compreensível, que fuja de uma existência inerte, de tal forma que o movimento da escrita, seu deslizar silencioso sobre o papel, encontre na própria audição do sujeito, (“que música belíssima ouço no profundo de mim”), aquilo que a narradora define como música de câmara, “música de câmara é sem melodia”. Podemos perceber,

---

<sup>16</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 25.

<sup>17</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 43.

a partir disso tudo, que Clarice Lispector, assim como Rilke, ignora a clássica divisão entre artes espaciais e temporais consagrada por Lessing, que afirmava:

Objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra chamam-se corpos. Conseqüentemente são os corpos com as suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura. Objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra chamam-se em geral ações. Conseqüentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia.<sup>18</sup>

A citação acima, retirada do capítulo XVI, considerado o ponto central do *Laocoonte*, é exatamente a antípoda do que podemos encontrar na postura de Rilke e Clarice Lispector com relação às artes visuais. O que Lessing aí traça é a especificidade tanto das artes visuais quanto da poesia, que se diferenciam pelo seu caráter espacial, a pintura, e pelo seu caráter temporal, a poesia. Embora tenhamos que relativizar o texto de Lessing, dizendo que foi escrito no século XVIII e que, de certa forma, ele é uma síntese de todas as preocupações dominantes naquele período, é necessário mostrar que não demorou muito tempo para que algumas críticas começassem a ser feitas a essa categorização. Novalis, por exemplo, afirmava: “Lessing via com demasiada acuidade e nisso perdia o sentimento do todo indistinto, a mágica intuição dos objetos juntos em múltipla iluminação e escurecimento”<sup>19</sup>. Eis ao que Novalis se propõe: a busca pelo “todo indistinto”, no qual as artes se corresponderiam no momento em que a noção de seus limites temporais e espaciais se convergissem. Ideal que Novalis expressa em outro fragmento:

---

<sup>18</sup> LESSING. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, p. 193.

<sup>19</sup> NOVALIS. *Pólen – fragmentos, diálogos, monólogo*, p. 131.

Obras de arte plásticas nunca deveriam ser vistas sem música – obras de arte musicais, em contrapartida, só ouvidas em salões belamente decorados. [...]

Obras de arte poética, porém, nunca fruídas sem ambos ao mesmo tempo. O comer melhor, os jogos de sociedade, o traje mais ornamentado, a dança, e mesmo a conversação mais escolhida, mais livre, mais universal, nasceram através desse sentimento do viver superior em sociedade, e da conseqüente mescla de tudo o que é belo e vivificante em múltiplas ações conjuntas.<sup>20</sup>

Não será exatamente isso que encontraremos tanto em Rilke quanto Clarice? O poema que nasce do contato com a escultura, a prosa cujo ritmo se mescla ao da pintura ou ao da música? Como podemos perceber, o fragmento de Novalis evoca outro tipo de contato entre as artes que não aquele exaltado por Baudelaire em seu célebre soneto, no qual a correspondência dos sentidos surge através da sinestesia. Contato que Rilke e Clarice não exploram, simplesmente, através do entrecruzamento de percepções, mas da observação do objeto artístico como, citando Merleau-Ponty, “metamorfose do ser em sua visão”<sup>21</sup>, no sentido de que o que se olha não é passivo, mas surge como interrogação do próprio olhar. Ou seja, aquilo que podemos considerar como pesquisa estética, que se origina do interesse de Rilke e de Clarice pelas artes visuais, ao mesmo tempo que se constitui como uma espécie de aprendizado, consiste em romper a distância entre o sujeito e a coisa, em tornar a coisa presente no momento em que o olhar descortina o mundo, transformando-o em imagem. Assim, a imagem, aquilo que em Rilke e Clarice se define como a felicidade da imagem, se afirma exatamente no momento em que

---

<sup>20</sup> NOVALIS. *Pólen – fragmentos, diálogos, monólogo*, p. 132.

<sup>21</sup> MERLEAU-PONTY. *Textos escolhidos*, p. 91.

ela, segundo Blanchot, “é um limite perto do indefinido”<sup>22</sup>. Daí que a coisa tantas vezes evocada por esses dois escritores articule um espaço de indefinição, pois aquele que vê se funde, temporariamente, ao objeto visto, de forma que, segundo Rilke, “ele está inteiro, com toda sua impossibilidade de ser medido”<sup>23</sup>. Nesse sentido, viver um evento em imagem “mantém-nos de fora, faz desse exterior uma presença em que o ‘Eu’ não ‘se’ reconhece”<sup>24</sup>. O exterior se projeta para dentro do texto não como coisa capturada, mas “extensão do pensamento que está além do alcance da realidade”<sup>25</sup>. O que o sujeito almeja não é a realidade em si, mas a imagem da realidade, o que dela se refaz no ato de pintar, de esculpir, de escrever, e que implora, paradoxalmente, pela obscuridade, pelo silêncio.

---

<sup>22</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 256.

<sup>23</sup> RILKE. *Rodin*, p. 124.

<sup>24</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 264.

<sup>25</sup> STEVENS. *The necessary angel: essays in Reality and the Imagination*, p. 171.

entre o abstrato  
e o figurativo

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

MURILO MENDES

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

---

<sup>1</sup> RILKE. *Rodin*, p. 80.

Conforme Blanchot, “a ausência, em Rilke, liga-se ao espaço, o qual talvez esteja livre do tempo, mas que entretanto, pela transmutação que o consagra, é também como um outro tempo, uma maneira de se aproximar de um tempo que seria o próprio tempo de morrer ou a essência da morte<sup>2</sup>”. Um tempo o qual Rilke descobre, em Rodin, através da incompletude das formas<sup>3</sup>.

É interessante notar que quase todas as críticas feitas à monografia de Rilke<sup>4</sup> esquecem-se de que o poeta detém-se em um ponto que causou certa polêmica no público da época: a obra inacabada. Com relação a esse aspecto, Rilke, ao longo de sua monografia, busca situar as esculturas de Rodin a partir de um movimento incompleto, no qual “o provisório e o indeterminado tornaram-se algo definitivo, feito para durar muito”<sup>5</sup>, de tal forma que os contornos da obra precisam situarem-se nela mesma e não em um referencial além. Talvez, não seja por acaso que o ano de publicação da segunda parte da monografia

---

<sup>2</sup>BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 158.

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

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

<sup>5</sup>RILKE. *Rodin*, p. 127.

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

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

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

---

<sup>6</sup> RILKE. *Rodin*, p. 46.

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

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

---

<sup>7</sup> SNOW. Introduction. In: RILKE. *New poems*, p. 4.

<sup>8</sup> RILKE. *Rodin*, p. 125.

<sup>9</sup> RILKE. *Rodin*, p. 125.

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

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

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

---

<sup>10</sup> CAMPOS. *Coisas e anjos de Rilke*, p. 19.

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

Por mais que Rilke e Clarice tenham amor incondicionado pelas coisas a ponto de fazerem verdadeiras poéticas sobre elas, a atitude de um e de outro, frente à obra de arte, diferencia-se no que diz respeito às formas como encaram a perda do objeto na pintura. É possível perceber que Clarice aceita tal proposta estética, não porque isso já estivesse assimilado pelos movimentos artísticos que se desenvolveram ao longo do século XX, mas porque via nessa atitude algo condizente com sua poética. Quando se lê *Água viva*, um dos pontos que chamam a atenção é a constante referência que a narradora faz à música, quase sempre enfatizando seu caráter abstrato. A fascinação pela música, mais especificamente pela música erudita, talvez se justifique pelo fato de ela ser uma linguagem que não aponta para referentes externos e que se constitui unicamente da função poética, impondo-se, assim, “como a mais refratária das artes à explicação, a que maior resistência oferece à elucidação pelo conceito<sup>12</sup>. As referências de Clarice à música estão quase sempre entrelaçadas ao ato de escrever e de pintar, de tal forma que o sentido musical que a narradora almeja encontra paralelos com a concepção de abstrato que Hugo Friedrich observa em Baudelaire: “Em Baudelaire, ‘abstrato’ significa principalmente ‘intelectual’, no sentido de ‘não natural’. Entrevêem-se aqui outros pontos de partida da poesia e da arte abstrata, extraídos do conceito de uma fantasia ilimitada, cujo equivalente são as linhas e os movimentos

---

<sup>11</sup> *Apud* LISPECTOR. *Água viva*, p. 9.

<sup>12</sup> BORNHEIM. *Metafísica e finitude*, p. 90.

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

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

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

---

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

<sup>14</sup> SOURIAU. *A correspondência das artes*, p. 212

<sup>15</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 60.

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

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

---

<sup>16</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 42.

<sup>17</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 31.

<sup>18</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 43.

<sup>19</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 23.

<sup>20</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 25.

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

---

<sup>21</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 14.

<sup>22</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 17.

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

<sup>24</sup> KLEE. *Diários*, p. 207.

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

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

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

---

<sup>25</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 31.

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

<sup>27</sup> SCHAPIRO. *A arte moderna: séculos XIX e XX*, p. 285.

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

---

<sup>28</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 20.

<sup>29</sup> KANDINSKY. *Do espiritual na arte*, p. 134.

<sup>30</sup> KANDINSKY. *Do espiritual na arte*, pp. 57–58.

representação, buscando no ritmo das palavras um equivalente ao ritmo musical. Equivalência que se afirma na abstração como possibilidade de exprimir o que se encontra além dos fatos, das palavras<sup>31</sup>. A ênfase dada à música por Clarice em textos como *Água viva* e *Um sopro de vida* não seria uma forma de fugir da literatura, de negar à palavra seu poder comunicativo? Ora, o que Clarice parece fazer, quando relaciona música à pintura abstrata, é ressaltar a opacidade da escrita, eliminando as palavras de relações gramaticalmente lógicas, forçando-as a comprimirem-se no plano ficcional até que o discurso se fragmente e se estilhaça. O que sobra? Um texto que aponta para seu próprio caráter ilusório e que se afirma, como ocorre com alguns poemas modernos, a partir de infinitas possibilidades de significação. Paradoxalmente, quanto mais Clarice busca dar forma aos seus textos, tendo como parâmetro a música, mais eles escapam de serem “literatura”, no sentido que Clement Greenberg dá a esse termo, ou seja, a preponderância do tema sobre a forma. Para fugir ao domínio do tema, Clarice expande os recursos expressivos da narrativa, dando às palavras significados não registrados no dicionário e estabelecendo entre elas novas relações sintáticas. Poderíamos dizer que a evocação da pintura e da escultura, em obras como *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*, enfatiza esse repúdio ao tema, no momento em que essas artes “são capazes de se tornar mais completamente aquilo que fazem e nada mais; pois, como a arquitetura funcional e a máquina,

---

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

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

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

---

<sup>32</sup> GREENBERG. *Clement Greenberg e o debate crítico*, p. 55.

<sup>33</sup> MERLEAU-PONTY. *O visível e o invisível*, p. 121.

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

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

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

---

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

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

O desaparecimento do objeto para Rilke significa o fim da comunhão que se realiza entre nós e as coisas<sup>36</sup>. Temor que Rilke vê surgir com a

---

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

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

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

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

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

---

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

<sup>37</sup> Apud LAZZARO. *Paul Klee*, pp. 108–109.

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

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

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

---

<sup>38</sup> BONFAND. *Arte Abstrata*, p. 13.

<sup>39</sup> BONFAND. *Arte Abstrata*, p. 13.

<sup>40</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 140.

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

No entanto, Rilke teima em não aceitar a música como objeto de representação<sup>42</sup>. Por quê? Para o poeta, as coisas devem ser o ponto de partida da obra porque, como partes do nosso convívio e do nosso uso, “são conhecedoras das nossas carências e das nossas alegrias, tal como já tinham sido confidentes de nossos antepassados”<sup>43</sup>. Assim, trata-se de respeitá-las, evitando hierarquizá-las a partir de

---

<sup>41</sup> In: BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 151.

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

<sup>43</sup> RILKE. *As elegias de Duíno*, p. 15.

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

Para nossos avós uma “casa”, uma “fonte”, uma torre conhecida, até a sua própria roupa, os seus casacos ainda eram: infinitamente mais, infinitamente mais familiares; quase todas as coisas eram um receptáculo no qual já de si encontravam algo humano e para o qual guardavam algo humano. Agora invadem-nos vindas da América, coisas vazias e indiferentes, coisas-aparências, *simulacros-de-vida...* [...] As coisas animadas, vividas, nossas cúmplices vão-se acabando e já não podem ser substituídas. *Nós somos talvez os últimos que conheceram essas coisas*. Sobre nós recai a responsabilidade de, não só as manter na memória (isso seria pouco e incerto), mas também de conservar o seu valor humano e do lar (no sentido dos Lares, os gênios tutelares da casa).<sup>46</sup>

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

---

<sup>44</sup> RILKE. *As elegias de Duíno*, p. 15.

<sup>45</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*. p. 149.

<sup>46</sup> RILKE. *As elegias de Duíno*, p. 16.

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

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

PAUL KLEE

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

---

<sup>47</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 153.

<sup>48</sup> KANDINKY. *Do espiritual na arte*, p. 48.

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

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

---

<sup>49</sup> LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 17.

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

---

<sup>50</sup> SCHAPIRO. *A arte moderna: séculos XIX e XX*, p. 261.

<sup>51</sup> SCHAPIRO. *A arte moderna: séculos XIX e XX*, p. 262.

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

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

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

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

---

<sup>53</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 145.

<sup>54</sup> LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 31.

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

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

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

---

<sup>55</sup> LISPECTOR. *Água viva*, pp. 81–82.

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

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

---

<sup>56</sup> RILKE. *Rodin*, p. 146.

<sup>57</sup> RILKE. *Rodin*, p. 62.

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

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

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

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

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

---

<sup>58</sup> RILKE. *Cartas sobre Cézanne*, p. 64.

<sup>59</sup> RILKE. *Cartas sobre Cézanne*, p. 78.

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

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

---

<sup>60</sup> CAMPOS. *Coisas e anjos de Rilke*, p. 147.

<sup>61</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 137.

<sup>62</sup> KLEE. *Diários*, p. 415.

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

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

---

<sup>63</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 139.

<sup>64</sup> KLEE. *Diários*, p. 415.

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

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

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

---

<sup>65</sup> RILKE. *As elegias de Duíno*, p. 85.

<sup>66</sup> RILKE. *As elegias de Duíno*, p. 85.

<sup>67</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 140.

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

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

---

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

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

---

<sup>69</sup> SCHILLER. *Teoria da tragédia*, p. 50.

<sup>70</sup> SCHILLER. *Teoria da tragédia*, p. 50.

<sup>71</sup> LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 228.

<sup>72</sup> RILKE. *Rodin*, p. 121.

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”<sup>1</sup>, 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

---

<sup>1</sup> WOOLF. *Objetos sólidos*, p. 97.

pré-histórico, lhe despertava a lembrança.<sup>2</sup> 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”<sup>3</sup>.

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

---

<sup>2</sup> WOOLF. *Objetos sólidos*, p. 98.

<sup>3</sup> 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?<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup>

---

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

<sup>5</sup> 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”<sup>6</sup>. 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”<sup>7</sup>.

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

---

<sup>6</sup> KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, p. 76.

<sup>7</sup> 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”<sup>8</sup>. 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”<sup>9</sup>.

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

---

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

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?<sup>11</sup> 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”<sup>12</sup>. 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.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> LISPECTOR. *Onde estivestes de noite*, p. 73.

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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”<sup>14</sup>. 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

---

<sup>13</sup> PAZ. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, p. 26.

<sup>14</sup> 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”<sup>15</sup>, “ainda não vi o Sveglia, como já disse”<sup>16</sup>. 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”<sup>17</sup>.

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

---

<sup>15</sup> LISPECTOR. *Onde estivestes de noite*, p. 74.

<sup>16</sup> LISPECTOR. *Onde estivestes de noite*, p. 78.

<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

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”<sup>19</sup>. 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

---

<sup>18</sup> LISPECTOR. *Onde estivestes de noite*, p. 78.

<sup>19</sup> 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”<sup>20</sup>. 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”<sup>21</sup>. 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”<sup>22</sup>, 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”<sup>23</sup>. 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,

---

<sup>20</sup> MERLEAU-PONTY. *Signos*, p. 43.

<sup>21</sup> MERLEAU-PONTY. *Signos*, p. 42.

<sup>22</sup> MERLEAU-PONTY. *Signos*, p. 87.

<sup>23</sup> 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?<sup>24</sup>

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”<sup>25</sup>. 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

---

<sup>24</sup> RILKE. *Auguste Rodin*, p. 114.

<sup>25</sup> 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”<sup>26</sup>, 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*”<sup>27</sup>. 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”<sup>28</sup>. *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*<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> RILKE. *Auguste Rodin*, p. 84.

<sup>27</sup> RILKE. *Auguste Rodin*, p. 84.

<sup>28</sup> KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, p. 108.

<sup>29</sup> 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?<sup>30</sup>

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”<sup>31</sup>. Em *A porta do inferno* (1880-1917),

---

finalmente, para a série *Pássaro no Espaço*. Dezesseis 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.

<sup>30</sup> RILKE. *Auguste Rodin*, p. 86.

<sup>31</sup> 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”<sup>32</sup>. 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.

---

<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup>

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

---

<sup>33</sup> 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*)”<sup>34</sup>. 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

---

<sup>34</sup> BENJAMIN. *Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe*, p. 92.

na arte, impede-as de se misturarem.”<sup>35</sup>. 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.”<sup>36</sup>. 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”<sup>37</sup>. 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.

---

<sup>35</sup> BENJAMIN. *Ensaaios reunidos: escritos sobre Goethe*, p. 92.

<sup>36</sup> BENJAMIN. *O drama do barroco alemão*, p. 67.

<sup>37</sup> 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”<sup>38</sup>. 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

---

<sup>38</sup> 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”<sup>39</sup>, “o fragmentário e desconexo”<sup>40</sup>, 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

---

<sup>39</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 131

<sup>40</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 125.

organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana.”<sup>41</sup>. 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.<sup>42</sup>

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”.

---

<sup>41</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 241.

<sup>42</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 117.

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”<sup>1</sup>. 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”<sup>2</sup>. 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”<sup>3</sup>. 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

---

<sup>1</sup> HEIDEGGER. *Origem da obra de arte*, p. 36.

<sup>2</sup> HEIDEGGER. *Origem da obra de arte*, p. 21.

<sup>3</sup> 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”<sup>4</sup>, 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”<sup>5</sup>.

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

---

<sup>4</sup> HEIDEGGER. *Origem da obra de arte*, p. 36.

<sup>5</sup> 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 [...]”<sup>6</sup>. 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”<sup>7</sup>. 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

---

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

<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

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*”<sup>9</sup>. 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,

---

<sup>8</sup> LISPECTOR. *A legião estrangeira*, p. 130.

<sup>9</sup> 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”<sup>10</sup>. 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”<sup>11</sup>. 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”<sup>12</sup>), uma vez que o objeto se coloca como pergunta e não como algo que é entregue, através

---

<sup>10</sup> MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, p. 434.

<sup>11</sup> HEIDEGGER. *A caminho da linguagem*, p. 184.

<sup>12</sup> 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”<sup>13</sup>.

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”<sup>14</sup>. 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”<sup>15</sup>? 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

---

<sup>13</sup> 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

<sup>14</sup> LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 12.

<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup>

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”<sup>17</sup>. 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

---

<sup>16</sup> LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 13.

<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

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

---

<sup>18</sup> KRAUSS. *O fotográfico*, p. 90.

de uma perspectiva metonímica, “um pedaço mínimo é sempre o espelho todo”<sup>19</sup>, forma-se através do espaço específico, “pendurado num quarto vazio”<sup>20</sup>, 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”<sup>21</sup>. 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

---

<sup>19</sup> LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 12.

<sup>20</sup> LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 12.

<sup>21</sup> 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”<sup>22</sup>.

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”<sup>23</sup>. 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”<sup>24</sup>. 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

---

<sup>22</sup> ARCHER. *Arte contemporânea*, p. 87.

<sup>23</sup> LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 89.

<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup>

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’”<sup>26</sup>. 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.<sup>27</sup> O pensamento primário pensa com palavras. O “liberdade” liberta-se da escravidão da palavra.<sup>28</sup>

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

---

<sup>25</sup> LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 122.

<sup>26</sup> HEIDEGGER. *O caminho da linguagem*, p. 1.

<sup>27</sup> LISPECTOR. *Água viva*, pp. 82–83

<sup>28</sup> 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”<sup>29</sup>. 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.<sup>30</sup>

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

---

<sup>29</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 176.

<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup>

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

---

<sup>31</sup> 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”<sup>32</sup>, não corresponde integralmente às esculturas de Rodin. De acordo com William Tucker, “mais condizente, entretanto com esse pensamento seria a obra de Brancusi”<sup>33</sup>. 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

---

<sup>32</sup> MASON. *Rilke*, p. 47.

<sup>33</sup> 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 Rodin<sup>34</sup>. 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

---

<sup>34</sup> 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”<sup>35</sup>. 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”<sup>36</sup>, como escreve o poeta na segunda parte de sua dissertação.

---

<sup>35</sup> RILKE. *Auguste Rodin*, p. 23.

<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup>

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

---

<sup>37</sup> 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”<sup>38</sup>. 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

---

<sup>38</sup> 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”<sup>39</sup>.

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”<sup>40</sup>. 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”<sup>41</sup>. Para Rilke, como podemos ver na citação acima, não é

---

<sup>39</sup> MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, p. 428.

<sup>40</sup> RILKE. *Auguste Rodin*, p. 83.

<sup>41</sup> 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?<sup>42</sup>

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

---

<sup>42</sup> 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”<sup>43</sup>. 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

---

<sup>43</sup> 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?<sup>44</sup>

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 irreconhecíveis<sup>45</sup>. Essa postura não busca amparar-se nas

---

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

<sup>45</sup> 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 Fantasmas* 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”<sup>46</sup>. 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.

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

trabalho mais íntimo”<sup>47</sup>. 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”<sup>48</sup>. 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”<sup>49</sup>. A pintura, assim revela-se anti-ilusionista, ao se configurar como objeto, como superfície plana. É o que podemos

---

<sup>47</sup> RILKE. *Cartas sobre Cézanne*, p. 50.

<sup>48</sup> ELGAR. *Cézanne*, p. 128.

<sup>49</sup> 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”<sup>50</sup>. 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”<sup>51</sup>. 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.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> ELGAR. *Cézanne*, pp. 140–141.

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

<sup>52</sup> 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”<sup>53</sup>. 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?”<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> 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.

<sup>54</sup> 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 próprio<sup>55</sup>.

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*”<sup>56</sup>. 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.

<sup>55</sup> ELGAR. *Cézanne*, p. 126.

<sup>56</sup> 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”<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 83.

variações  
possíveis:  
fragmentos e  
mutilações

*é dado a poucos cortar e levar à altura dos olhos um de seus próprios pedaços*

NATHALIE QUINTANE

Quando Clarice Lispector publica, nas décadas de 60 e 70, aquilo que a crítica considera como seus textos mais audaciosos (*A Legião Estrangeira, A paixão segundo G.H., Água viva*), a arte já muito havia deixado de se valer de artifícios que privilegiavam a ilusão. Picasso, por exemplo, através do cubismo, apoderara-se dos paradigmas do espaço virtual do ilusionismo, transformando-os em aspectos literais do quadro, ao romper com os limites que separam o espaço pictórico do mundo real. Em meados dos anos 50, artistas como Robert Rauschenberg e Jaspers Johns davam continuidade ao conceito de *ready-made* desenvolvido por Duchamp, incorporando objetos encontrados e materiais do cotidiano à superfície de suas telas. Nas obras desses artistas, a pintura como ilusão dá lugar ao plano literal da tela, de tal forma que a opacidade domina a superfície, ao não se comprometer mais com os aspectos relacionados à tridimensionalidade, mas com a própria dimensão física que a compõe. No momento em que Clarice publica esses livros, aquilo que críticos como Richard Wollheim classificaram como arte minimalista levava adiante e de forma inesperada não só as propostas estéticas de Rodin, Picasso, Tatlin, Brancusi e Duchamp como as de Robert Rauschenberg e Jaspers Johns, ao negar a interioridade das formas como fonte de seu significado ou, para sermos mais precisos, o vínculo entre a obra e a matriz psicológica de onde ela se origina.

Assim como Clarice Lispector que, em muitos de seus textos, extrai narrativas dos lugares mais comuns e explora, através do ver, objetos pertencentes ao seu cotidiano, artistas como Donald Judd, Robert

Morris, Dan Flavin, Carl Andre e Richard Serra optam por uma “recusa obstinada a transformar o lugar-comum, produzindo trabalhos que pareciam aspirar à condição de não-arte, ao rompimento de qualquer distinção entre o mundo da arte e o mundo dos objetos cotidianos”<sup>1</sup>. A arte minimalista, como a obra de Duchamp, vale-se de coisas extraídas do universo comercial, que podem ser painéis de madeira compensada, lâmpadas fluorescentes, tijolos refratários, cordas e feltro industrial. No momento em que esses objetos não são fabricados pelos artistas, eles são vistos pelo senso comum como objetos de uso e não como meios de expressão. No entanto, não é apenas a origem dos materiais que dificulta o acesso ao significado da obra, mas a maneira como eles se ligam uns aos outros. O que chama a atenção, quando observamos uma obra minimalista, é como os elementos, ao se repetirem ao longo de uma estrutura, ao serem colocados em sequência, acabam por “derrotar a ideia de um centro ou foco para cuja direção as formas estão voltadas ou em relação ao qual são construídas”<sup>2</sup>. Como em boa parte do que foi produzido, ao longo do século XX, não há, na arte minimalista, a necessidade de explicar a obra por meio de texturas na superfície que revelem seu interior. *Cubo modular aberto* (1966), de Sol LeWitt, por exemplo, não possui um centro que renda seus significados. A obra constitui-se de cubos totalmente abertos, de tal forma que sua estrutura é revelada e a distinção entre o dentro e o fora é abolida. Nas estruturas de LeWitt, como observa David Batchelor, “o espaço está no objeto tanto quanto o objeto está no espaço”<sup>3</sup>. Nesse caso, a

---

<sup>1</sup> KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, p. 37.

<sup>2</sup> KRAUSS. *Bachelors*, p. 301.

<sup>3</sup> BATCHELOR. *Minimalismo*, p. 46.

opacidade dos significados ocorre pela transparência de sua estrutura, pela possibilidade de ver, simultaneamente, todos os seus lados.

Algo semelhante a essa escultura ocorre na escrita de Clarice Lispector. Textos como *A paixão segundo G.H.* e *Água viva* tornam a repetição fundamento de suas estruturas. Palavras e frases se repetem e criam não só um texto fragmentado, mas uma narrativa na qual, usando as palavras de Donald Judd, em seu texto “Objetos específicos”, “a ordem não é racionalista e prioritária, mas é simplesmente ordem, como a da continuidade; uma coisa depois da outra”<sup>4</sup>. A proliferação de significados, que vai surgindo, ao longo de *A paixão segundo G.H.*, faz com que a narrativa não tenha um eixo central. Da mesma forma que, em muitas obras minimalistas, o texto de Clarice não se prende a uma lógica estrutural, pois sua narrativa, ao apresentar “uma coisa depois de outra”, liberta-se da necessidade de se justificar no desenvolvimento de uma única ideia ou de acontecimentos que lhe determinem um objetivo. É nesse sentido que Rosalind E. Krauss analisa a fala de Donald Judd: “‘uma coisa depois da outra’ parece o transcurso dos dias, que simplesmente se sucedem um ao outro sem que nada lhes tenha conferido uma forma ou uma direção, sem que sejam habitados, vividos ou imbuídos de significado”<sup>5</sup>. Talvez não seja à toa que o primeiro parágrafo de *A paixão segundo G.H.* evoque a procura, a busca incessante que faz com que uma coisa se suceda à outra, sem direção aparente ou fim que justifique uma causa:

— — — — — estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu.

<sup>4</sup> JUDD. *Objetos específicos*, p. 102.

<sup>5</sup> KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, p. 298.

Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi — na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro.<sup>6</sup>

Não seria essa procura aquilo que faz com que a literatura escape de definições que tentam encapsulá-la em um sistema? A repetição não busca a compreensão, progredir em direção a um sentido que se perdeu, porque o sentido já se dá como perdido, no momento em que a palavra não tem o objetivo de definir as coisas, de alcançá-las na transparência de seus significados. Toda tentativa de compreensão resulta em um movimento que não confina forma alguma. Quando a narradora de *A paixão segundo G.H.* define o que não pode ser compreendido como desorganização, ela oferece o texto como um local de dispersão, onde a desordem favorece o não saber, “o contra senso como resultado de cada sentido possível”<sup>7</sup>. Em “As saídas do texto”, Roland Barthes, ao analisar as formas como Georges Bataille desestabiliza o saber legitimado em seu dicionário crítico, comenta:

O saber é esmigalhado, pluralizado, como se o *um* do saber fosse continuamente levado a dividir-se em dois: a síntese fica trucada, eludida: o saber fica presente, não destruído, mas deslocado; o seu novo lugar é – segundo a palavra de Nietzsche – o de uma *ficção*: o sentido precede e predetermina o fato, o valor precede e predetermina o saber.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 9.

<sup>7</sup> BATAILLE. *A experiência interior*, p. 109.

<sup>8</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 305.

De certa forma, além de questões comuns a Bataille, como heterogenia, o sacrifício ou o informe, essa crítica ao saber também se encontra nos textos de Clarice Lispector, nos quais é possível perceber um olhar que se detém no pormenor com o objetivo de não só provocar estranhamento, mas de “abalar o saber através de sua futilização”<sup>9</sup>. Assim, os objetos que são evocados nos textos de Clarice obliteram o olhar, provocando, em termos semânticos, rupturas de significados ao longo da narrativa. Temos a impressão de que tais objetos nunca se encontram na distância correta, a partir da qual nossos olhos se apaziguariam, já que o frustrar é o que fundamenta a realidade do texto, no momento em que ele se constitui em um “desvio do saber”<sup>10</sup>. Dessa forma, não há progressão, uma vez que não há saída. E o imprevisto, termo que a narradora de *Água viva* evoca constante em seu discurso, deixa claro isso. A palavra mantém em suspenso os significados que cria, articulando-os com os de outras palavras, criando um corpo precário, informe. Como em um caleidoscópio, cada forma que se origina nega a antecedente e projeta a futura: “Estou no presente? Ou estou no passado? E se eu estivesse no futuro? Que glória. Ou sou um estilhaço de coisa portanto sem tempo. Falta enredo e suspense e mistério e ponto culminante, o sentido de tempo decorrendo”<sup>11</sup>. A partir desse imprevisto, podemos perceber que os instantes se tornam indiferenciados uns dos outros, de maneira que as coisas compreendidas se desfazem e dão lugar a uma escrita que se afirma pelos murmúrios, pelos silêncios que se oferecem como parte dessa linguagem que estranha a si mesma. Sobra apenas

---

<sup>9</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 302.

<sup>10</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, p. 303.

<sup>11</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 144.

o rastro que cada palavra deixa e que se apaga, se acreditamos que desvendaremos a trama e tudo se constituirá de uma imagem única, perfeita na medida do que não é incomensurável. Não há explicação, um por trás da superfície, pois seja com relação aos textos de Clarice Lispector ou aos objetos minimalistas, a experiência que temos deles é, de acordo com Rosalind Krauss,

uma questão de encontros repetidos, em que nenhum encontro individual parece revelar coisa alguma a mais ou significativamente diversa de qualquer outro. De modo que não existe, para eles, assim como para os objetos comuns, nenhum momento único, que eclipse a todos os demais, em que são ‘compreendidos.’<sup>12</sup>

É exatamente a falta de compreensão que um texto como *A paixão segundo G.H.* almeja: “Só depois é que eu ia entender: o que parece falta de sentido – é o sentido. Todo momento de ‘falta de sentido’ é exatamente a assustadora certeza de que ali há o sentido, e que não somente eu não alcanço, como não quero porque não tenho garantias”<sup>13</sup>. É interessante notar que essa busca pela falta de sentido, a recusa à clareza de uma fala objetiva, construída por uma lógica cartesiana, também está presente na arte minimalista:

Para a geração de LeWitt uma racionalidade falsa e devota era vista uniformemente como o inimigo da arte [...] Para essa geração o modo de expressão tornou-se o inexpressivo, o olhar parado, o discurso monótono e repetitivo. Ou, melhor, os correlatos para esses modos foram inventados no mundo-objeto da escultura. Foi uma década extraordinária em que proliferam objetos numa cadeia aparentemente

---

<sup>12</sup> KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, p. 238.

<sup>13</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 35.

infinita e obsessiva, cada um respondendo ao outro – uma cadeia em que tudo estava ligado a tudo, mas nada era referente. Entrar nos sistemas desses trabalhos [...] é precisamente entrar num mundo sem centro, um mundo de substituições e transposições em parte alguma legitimado pelas revelações de um tema transcendental.<sup>14</sup>

Quando lemos um texto como *Água viva*, não estaríamos também frente a uma obra cujo mundo é sem centro? A repetição e o improviso fazem com que a recusa em dizer não se contradiga no vazio de uma perda, mas, ao contrário, faça da perda a instabilidade que mantém a palavra na página. Aquilo que a narradora de *Água viva* busca na imagem do caleidoscópio é exatamente “um mundo de substituições e transposições”: “Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano, mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio”<sup>15</sup>. Poderíamos, nesse caso, pensar nas estruturas modulares de Sol LeWitt ou nas unidades idênticas de Carl André, ambos os trabalhos voltados para a fusão da matéria no próprio espaço que a rodeia, de tal forma que não se saiba onde está o limite de uma ou de outra. Nesse momento em que as fronteiras entre os objetos se tornam confusas, o improviso surge como o que possibilita a presença daquilo que Clarice chama de “sem sentido”. Ao ser articulado como improviso, o texto engendra, através da repetição, tempos paralelos e superpostos, que fazem com que a escrita se torne uma espécie de corpo incógnito, opaco.

Em Clarice Lispector, talvez seja o caso de pensarmos que a repetição aponta para a dissolução da palavra na própria palavra ou, para sermos mais exatos, uma guerra das palavras contra o próprio discurso que

---

<sup>14</sup> KRAUSS. *The Originality of the avant-garde and other modernist myths*, p. 258.

<sup>15</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 14.

as sustenta. Assim, em seus textos, a repetição não assinala apenas “um lugar constantemente inquieto”, no qual as palavras, através da reverberação de seus sentidos, impõem-se como precárias, mas antes confirma que o tempo não é de espera, pois é de um *continuum* de que se fala, um tempo no qual tudo, conforme podemos ler em *Água viva*, “continua em improviso contaste, criando sempre e sempre o presente que é futuro”<sup>16</sup>. Esse “presente que é sempre futuro” aparece de maneira bem evidente em *A paixão segundo G.H.*, através da retomada da última frase do fragmento anterior no fragmento seguinte. Tal repetição engendra um tempo que se desenvolve a partir de si mesmo, ou seja, não há um tempo linear, frente ao qual o leitor possa se posicionar e acompanhar a narrativa, à espera de que os sentidos se rendam.

Nesse dobrar-se sobre si mesmo, o texto abre-se como ambiguidade, elemento fundamental na constituição de sua identidade, uma vez que assinala a ambivalência da escrita, no sentido de que, nela, aquele que escreve é simultaneamente o historiador e o agente de sua própria ação. Ou seja, a escrita revela-se, ao mesmo tempo, como uma ação e uma interpretação que jamais coincidem. O movimento de fixar as palavras leva o escritor a nunca se deter no presente, pois seu horizonte de possibilidades não se fecha por ter escolhido esta ou aquela palavra. A “história” na qual estaria a origem do texto é a própria ruína com a qual esse texto se forma. Qualquer interpretação que o escritor fizer se juntará ao amálgama da sua escrita, no momento em que seu olhar se desdobra nessa série de espelhos voltados para si mesmos, de tal forma que a imagem não se feche, mas se mantenha

---

<sup>16</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 86.

sempre aberta, em um fluxo de esquecimento e rememoração, como bem pontuou Maurice Blanchot ao falar da repetição: “movimento de atração e de retraimento, de afirmação e de retrocesso, de exibição e de dobra, por meio do qual alguma coisa avança timidamente e logo se retira, aparece e desaparece ainda quando isso reaparece e se mantém entretanto na desapareição”<sup>17</sup>.

Em boa parte da obra de Clarice Lispector, a repetição exhibe as marcas de construção do texto, tal como ocorre com a *Caixa com o som de sua própria construção* (1961), de Robert Morris, escultura feita com materiais cotidianos e que narra sua própria gênese, no momento em que deixa escapar de seu interior o registro sonoro de três horas de sua fabricação. Diluída em seu próprio processo de elaboração, no qual o tempo se curva em direção à matéria, essa obra torna insistente o vazio, a impermanência do que lhe cerca, como se seus limites não se amparassem mais no que se oferece ao olhar. Em *Água viva*, a palavra, envolvida pelo seu próprio instante de morte, torna-se coisa opaca, manipulável, uma vez que, ao ser evocada em sua concretude, assume contornos corporais: “E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo”<sup>18</sup>. Quando a palavra é trazida em sua materialidade, através das relações formais que se estabelecem nela, não são apenas seus sentidos que se tornam corpóreos, mas a própria superfície que a cerca, já que a palavra se dá a ver no momento em que se ergue sobre o vazio como fragmento do que representa.

Cada palavra, inscrita sobre a superfície da página, paradoxalmente, ultrapassa o visível através de sua figurabilidade, como se as imagens

---

<sup>17</sup> BLANCHOT. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*, p. 91.

<sup>18</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 11.

evocadas fossem silenciadas pelos espaços vazios da página. Isso acontece graças às preocupações com as figuras retóricas que dão forma ao texto. No entanto, essas figuras são levadas a se erguerem, em vários momentos, contra o próprio discurso, colocando-o em crise por meio de uma espécie de objetificação da palavra:

Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida. Não pinto ideias, pinto o mais inatingível “para sempre”. Ou “para nunca”, e o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto?<sup>19</sup>

Com essa pergunta, “a palavra é objeto?”, a narradora de *Água viva* não estaria almejando uma arte cuja materialidade, antes de se voltar à pura construção de sentido, seria a diluição desse sentido em um lugar de perda? Mas que lugar seria esse? Se temos como referencial a arte minimalista, quando falamos de lugar de perda, estamos remetendo-nos a esses espaços vazios, às frestas do objeto, a tudo aquilo que assinala. Ver a palavra é deixá-la olhar-nos através da morte, como superfície que se abre além de sua visibilidade através do vazio que a sustenta. Em sua materialidade, a palavra, e, aqui, seria interessante citar Blanchot, “torna-se muda como a pedra, tão passiva quanto o cadáver encerrado atrás dessa pedra”<sup>20</sup>, o que significa

---

<sup>19</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 12.

<sup>20</sup> BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 316.

dizer que a opacidade, lápide a esconder nada daquilo que jamais se disse que era, é o que nos mantém em pé, com os olhos abertos, a mão prestes a tocar o que se recusa nomear, ser nome daquilo que se encontrou como corpo inscrito em um tempo sempre presente, que se quer sempre e nunca, passado e futuro. Talvez seja isso o que fundamenta a escrita de um texto como *Água viva*:

Penso que agora terei que pedir licença para morrer um pouco. Com licença – sim? Não demoro. Obrigada. .... Não. Não consegui morrer. Termina aqui esta “coisa-palavra” por um ato voluntário? Ainda não. Estou transfigurando a realidade – o que é que está me escapando? por que não estendo a mão e pego? É porque apenas sonhei com o mundo mas jamais o vi.<sup>21</sup>

Mas esse tipo de palavra, que a narradora de *Água viva* almeja e que chama de “coisa-palavra”, não teria semelhanças com as esculturas minimalistas, se a pensarmos como algo que se apresenta à imagem do que é em seu interior, ao deixar à mostra seu próprio vazio? Sobre suas esculturas, Tony Smith chegou a dizer: “Eu não pensava nelas como esculturas, mas como algum tipo de presença”<sup>22</sup>. Podemos dizer que Clarice também pensa as palavras como presenças, coisas tocáveis que, ao se voltarem para sua própria extinção, ao se renderem à morte que pronunciam, dão-se ao avesso como presenças cada vez mais insuficientes, coisas efêmeras, prestes a se desintegrarem. Assim como ocorre nas esculturas minimalistas, cuja estrutura aponta para a matéria de que é feita, nos textos de Clarice a palavra é evocada como detrito, ao fazer menção à própria opacidade de seus significados.

---

<sup>21</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 60.

<sup>22</sup> SMITH. *Two exhibitions of sculpture*, p. 5.

Temos assim a opacidade como sombra de um corpo, ou melhor, corpo de sombra, pois a redundância que as palavras oferecem se abre em um horizonte de imagens dispersas, cujo instante é a própria morte:

Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra.<sup>23</sup>

[...] Escrevo-te na hora mesma em si própria. Desenrolo-me apenas no atual. Falo hoje – não ontem nem amanhã – mas hoje e neste próprio instante perecível.<sup>24</sup>

Desviar a atenção significaria, assim, frustrar-nos na estr-anheza de uma interpretação sem resposta? Mas não há resposta, se fica clara a familiaridade com que nos frustramos nessa estranheza, pois é de nós que essa “coisa-palavra”, essa escultura opaca, como os cubos negros de Tony Smith, fala. Toda essa questão de ver a palavra como coisa, que Clarice problematiza em seus últimos textos, torna-se de extrema importância para entender sua obra, quando percebemos que, evocada em sua materialidade, a palavra não apenas nos remete às artes visuais, mas àquilo que fundamenta a escrita como um trabalho com a morte.

Em *A parte do fogo*, Blanchot diz: “somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos”<sup>25</sup>. Mas a palavra, ao ser encarada e desejada como coisa, não seria uma possibilidade de fugir de seus sentidos? No momento em que não somos capazes de reconstituir o objeto a partir dos

---

<sup>23</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 13.

<sup>24</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 24

<sup>25</sup> BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 312.

significados que a palavra engendra, a morte torna-se, de forma ao mesmo tempo mais abstrata e concreta, uma medida. Mas, visível, tátil, a palavra “como duro objeto imperecível”<sup>26</sup>, simulada na presença de quem não responde, também passa a ser incomensurável, ao revelar o instante em que o olhar se coloca em quiasma com aquele que a lê.

A palavra, assim, ao ser evocada por esses personagens escultores e pintores de Clarice, torna-se tão palpável quanto às coisas que nomeia. Essa corporeidade da palavra, que pode ser percebida em livros como *Água viva* (“Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto?”<sup>27</sup>) e *Um sopro de vida* (“Palavra também é coisa – coisa volátil que eu pego no ar com a boca quando falo”<sup>28</sup>), configura-se, a partir desse olhar que vê e desenha a palavra, como a linha, o traço, na pintura: “figurativa ou não, a linha em todo caso não é mais imitação das coisas nem coisa. É um certo desequilíbrio disposto na indiferença do papel branco, é uma certa perfuração praticada no em-si, um certo vazio constituinte”<sup>29</sup>. A materialidade da palavra, almejada por Clarice, faz do ver uma experiência que busca, na falta de sentido, diante da possibilidade do sentido, a confirmação de sua opacidade: “a opacidade é sua resposta; o roçar das asas que se fecham é a sua palavra; o peso material se apresenta nelas com a densidade sufocante de um monte silábico que perdeu todo sentido”<sup>30</sup>. Nesse revelar, a palavra fixa-se sobre um espaço onde não há mais espaço, como signo indecifrável, que nada revela do mundo, mas que o justifica,

---

<sup>26</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 40.

<sup>27</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 12.

<sup>28</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 104.

<sup>29</sup> MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p. 40.

<sup>30</sup> BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 318.

ao torná-lo visível a partir de sua impossibilidade. Ela expõe a visão que a envolve e se oferece não mais à contemplação de um sentido, mas à plenitude de um olhar de dentro. Esse olhar de dentro pode acontecer, se a palavra se coloca à distância e, ao mesmo tempo, coloca-se em quiasma com aquele que vê. E porque o que define o quiasma é “a inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciante ao sentido”<sup>31</sup>, a palavra, ao ser lida como coisa opaca, quase como objeto que se pode pegar, oferece o inexprimível, o que engana o olho, exatamente, com sombras sem objetos, o reflexo do que poderia ter estado ali.

Em *A paixão segundo G.H.*, a opacidade dá-se por meio de uma escrita fragmentada, na qual as palavras se sustentam em um discurso que se mobiliza pela interrupção, pelo inacabado. O que temos assim é um texto cujo arranjo se dá pela desordem: “um arranjo de tipo novo, que não seria o de uma harmonia, de uma concórdia ou de uma conciliação, mas que aceitará a disjunção ou a divergência como centro infinito”<sup>32</sup>. Com base nessa noção de fragmento, talvez seja interessante comentar um filme chamado *Mão agarrando chumbo*, realizado por Richard Serra, em 1969, para podermos perceber que a maneira como o fragmento se articula na arte minimalista tem pontos em comum com os textos de Clarice. Nesse filme de três minutos, não há enredo, todo campo da tela é ocupado por uma mão e um antebraço, que se encarregam de tentar agarrar uma sucessão de tiras metálicas que caem através do espaço da imagem. O ritmo é estabelecido a partir da alternância entre a mão aberta e fechada,

---

<sup>31</sup> MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p. 17.

<sup>32</sup> BLANCHOT. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*, p. 43.

que, como uma máquina, desempenha a função de deter os objetos em queda. Às vezes, a mão consegue segurar alguma tira de metal, mas logo a abandona, para tentar agarrar outra. Essas são as únicas ações do filme, todas constituídas de tentativas bem-sucedidas e fracassadas de agarrar as tiras de chumbo.

Como não apenas o primeiro parágrafo, mas toda a narrativa de *A paixão segundo G.H.*, os sentidos que emergem do filme de Serra surgem a partir dos limites do que não pode ser apreendido. Tanto em uma obra quanto em outra, não há como se acercar de um fora de campo, tudo que se mantém visível permanece percebido como expressão de seu próprio fazer-se. Não há um tema que, ao se fechar sobre os fatos e suas interpretações, explicará o porquê das coisas. Cada forma dilui-se em mais do que poderia ser visto e não devemos nos assustar com o fato de os objetos desaparecem, antes mesmo de serem vistos. De acordo com Rosalind E. Krauss:

o filme apresenta uma imagem do eu como algo a que se chega, algo definido em e graças à experiência. Ao separar a mão do corpo, o filme de Serra participa de uma lição ensinada anteriormente por Rodin e Brancusi: a fragmentação do corpo é uma maneira de libertar o significado de um gesto particular de uma impressão de que o mesmo é pré-condicionado pela estrutura subjacente ao corpo, compreendido como um todo coerente.<sup>33</sup>

Esse corpo mais frágil, ou melhor, mutilado, configura-se, na própria superfície textual de *A paixão segundo G.H.*, naquilo que a narradora chama de fragmentos incompreensíveis: “Soube o que não pude

---

<sup>33</sup> KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, pp. 331–332.

entender, minha boca ficou selada, e só me restaram os fragmentos incompreensíveis de um ritual”<sup>34</sup>. É por fazer parte exatamente de um ritual, que o fragmento não é concebido como forma isolada ou, então, estilhaço que apontaria para todos os lados, pois, antes de mais nada, ele está subordinado a um fluxo e refluxo, nos quais a palavra, ao apontar para si mesma, revela também sua descontinuidade permanente. É a insuficiência da palavra que dá forma ao fragmento, que faz com que as fissuras do texto desenhem realidades à margem da realidade, limites que não se querem discerníveis nem determinados. A mão que escreve, em *A paixão segundo G.H.*, como a mão do filme de Serra, detém-se em fixar os momentos não com o sentido de aprisioná-los, de fazer-se reconhecível neles; nesse agarrar, para depois deixar cair, a procura surge a partir do adiamento, de pausas que jamais terminam. Para começar a falar, usar a palavra em seu sentido mais concreto, G.H. precisa alcançar o silêncio, a mudez, enfim, perder aquilo que lhe mantém fixa sobre o mundo. É preciso, paradoxalmente, alcançar o silêncio através da palavra:

Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão. Oh pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar esta tua mão – mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. Mas embora decepada, esta mão não me assusta. A invenção dela vem de tal ideia de amor como se a mão estivesse realmente ligada a um corpo que, se não vejo, é por incapacidade de amar mais. Não estou à altura de imaginar uma pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira. E como imaginar um rosto se não sei de que expressão de rosto

---

<sup>34</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 15.

preciso? Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror. O horror será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em claridade.<sup>35</sup>

Na passagem acima, essa mão que se segura sem ver, mão decepada, já que ela se refere apenas metonimicamente a um corpo que não está ali, consome a si mesma, dando-se o lugar ao avesso, como se o seu término refletisse o próprio olhar que a narradora lança sobre a sua mão. Nesse caso, o horror dá-se pela impossibilidade de essa mão inscrever-se como corpo textual, pois sua existência condiciona-se por aquela que não existe. Sobram apenas restos, fragmentos, aquilo que somente a morte permite agarrar. A lacuna que se abre sobre o corpo ausente, a mão que se sobrepõe àquela que a escreve, nada mais é o que se subtrai à posse. Nesse sentido, a palavra faz da mão, que sustenta toda essa ausência, outro corpo, agora inseparável daquele que a lê. A palavra, aí, só pode ser póstuma, pois não haverá mão para agarrá-la. Como fragmento, essa palavra gesticula-se “sempre aquém ou além do ponto onde se olha, sempre entre ou atrás daquilo que se fixa”<sup>36</sup>. Fragmento que se sustenta sobre e a partir da morte. Não seria essa uma das possibilidades de leitura de *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, uma escrita que se faz aberta e inquieta, que joga com a morte como algo inexprimível, como silêncio que sobrevive a partir da palavra, do fragmento de uma voz outrora viva, mas agora não mais que rastros sobre a página?

Talvez em nenhum outro texto de Clarice a morte esteja tão presente quanto neste. Em cada palavra, nada permanece e tudo torna a se

---

<sup>35</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, pp. 16–17.

<sup>36</sup> MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p. 39.

fechar sobre si mesmo. O instante tecido por fragmentos, frases desconexas, imagens de um caleidoscópio: “Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. [...] Cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos”<sup>37</sup>. Em *Um sopro de vida*, Clarice continua a desenvolver a temática do instante, que é o que, de certa forma, organiza a estrutura de livros como *A paixão segundo G.H.*, *Água viva*, *A hora da Estrela*. Nesse livro póstumo, a escrita configura-se a partir das ruínas que o autor e a personagem removem de seus próprios discursos, como fragmento, corpo despedaçado que nos leva a constatar o que dele resta: “O que está escrito aqui são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas”<sup>38</sup>. Revirar esse canteiro de obras, no qual a escrita se forma, não resultaria em colocar-se em perigo? Para Blanchot,

A escrita fragmentária seria o risco. Ela não se refere a uma teoria, não dá origem a uma prática que seria definida pela interrupção. Interrompida, ela continua. Interrogando-se, ela não se arroga a pergunta, mas a suspende (sem a manter) em não-resposta. Se ela pretende apenas ter seu tempo até que o todo - pelo menos idealmente - aconteça, é porque o tempo nunca está seguro, ausência de tempo em um sentido não privativo, anterior a qualquer passado-presente, como posterior a toda possibilidade de uma presença futura.<sup>39</sup>

Esse movimento da escrita, que se realiza como incompletude, dispersa o tempo, mas sem destruí-lo, mantendo-o em ruptura como

---

<sup>37</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 20.

<sup>38</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 20.

<sup>39</sup> BLANCHOT. *L'écriture du désastre*, p. 98.

aquilo que ele apresenta. Entre o ir e o vir, a escrita assinala-se como precária, insuficiente, ao levar as palavras a se afirmarem além dos significados que rotineiramente as mantém. Os últimos textos de Clarice podem ser lidos como fragmentos, no momento em que fazem do erro uma regra de construção, através do qual a narrativa se esfacela em múltiplos desvios. Os personagens, nesse contexto, têm suas identidades fraturadas, expostas como o excesso de um ficcional simulado na presença de quem não os responde, silêncio que permeia, por exemplo, o diálogo travado entre a personagem Ângela e o Autor, em *Um sopro de vida*. Como os livros anteriores de Clarice, nesse também não há um tema, um ponto no qual o leitor possa se apoiar a fim de construir sua própria imagem ou o mundo espelhado naquilo que vê. O texto despedaça-se a partir de seu próprio interior, de maneira que a memória se completa no esquecimento, como uma história que só pode ser narrada de suas ruínas.

Se voltarmos nossa atenção para a obra *Expanded Expansion* (1969), da artista Eva Hesse, perceberemos que ela se realiza também como vestígio, como ruína, uma vez que a fibra de vidro que a constitui, ao se desintegrar, assinala o fragmento como ruptura da matéria, a partir do qual a efemeridade se torna um elemento de construção. A repetição assim se sustenta não apenas em padrões, mas na precariedade e fragilidade do material. Ao contrário das obras dos primeiros minimalistas, em Eva Hesse, a repetição afirma a desordem, o caos: “quando ela está completa, sua ordem poderia ser o caos”<sup>40</sup>. A obra emerge, assim, como desastre, já que, em seu desfazer-se, os limites que a separam do mundo vão cada vez mais, pela ação do tempo,

---

<sup>40</sup> HESSE *apud* KRAUSS. *Bachelors*, p. 96.

apagando-se. Em *Expanded Expansion*, as conotações orgânicas tornam-se visíveis, no instante em que permitem lê-la como um *memento mori*. Ao espelhar a condição humana em sua finitude, as obras de Eva Hesse, mais especificamente as últimas, se aproximam dos textos de Clarice Lispector, pois compartilham uma noção do fragmento e da repetição como possibilidade do erro, daquilo que, ao exceder os limites, gesticula, através da morte, os questionamentos sobre sua própria existência:

A morte fica além da medida do homem. Por isso eu a estranho, à morte. Eu não tenho conhecimento de sua linguagem muda. Ou então ela talvez tenha linguagem possível de eu entender? Parece-me às vezes que a morte não é um fato é uma sensação que já devia estar comigo. Mas eu ainda não alcancei. [...] Que faço de tantas lembranças – senão enfim morrer.<sup>41</sup>

A morte configura-se assim, como afirmação do fazer artístico, pois tanto o espaço da página quanto o das superfícies de *Expanded Expansion*, por exemplo, tornam-se fraturados, de maneira que tudo avança e se interrompe, para, enfim, sustentar-se como à beira de um abismo. Ao chamar a atenção para a anamorfose em algumas obras de Eva Hesse, Rosalind Krauss comentou: “poderíamos dizer que estamos posicionados na borda a partir da qual o significado da morte é entendido literalmente como a condição do mundo desaparecendo de vista” (Krauss, 1999, p. 100). Em seus textos, Clarice Lispector busca essa mesma condição, ao colocar suas palavras também em abismo, no sentido de elas abrirem, na página, uma morte que se projeta, ao mesmo tempo, como corpo palpável e linguagem que não

---

<sup>41</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 150.

conseguimos entender: “Mas como?! morrer sem ter entendido?? [...] Morrer por causa de uma palavra?” (Lispector, 1999, p. 149). Os textos de Clarice, à semelhança do que ocorre com as esculturas de Hesse, articulam-se como obras inacabadas, orientadas para serem descontínuas e evocadas sempre em reviravolta. Em seus livros, as palavras não estão ali para redimir um determinado sujeito, mas, ao contrário, para aprofundar as margens de erro, tornando cada vez mais movediço o terreno entre o texto e o leitor. Nesse sentido, é inevitável não se perder nos labirintos que se formam nessa escrita, já que eles exaltam o prazer da desorientação e da catástrofe, de tal forma que os espaços obliterados se revelam, à medida que as perguntas não têm respostas e elas se tornem, em sua interrupção, uma linguagem sempre em ruínas.

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”<sup>1</sup>. 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

---

<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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

---

<sup>2</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, 247.

espiritual do espaço”<sup>3</sup>. 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”<sup>4</sup>. 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”<sup>5</sup>.

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

---

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> WORRINGER. *Abstraction and empathy*, p. 24.

<sup>5</sup> 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”<sup>6</sup>. 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”<sup>7</sup>. 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”<sup>8</sup>. 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

---

<sup>6</sup> MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p. 35.

<sup>7</sup> MAN. *Alegorias da leitura*, p. 73.

<sup>8</sup> 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”<sup>9</sup>? 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”<sup>10</sup>. 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

---

<sup>9</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 124.

<sup>10</sup> 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’”<sup>11</sup>. 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”<sup>12</sup>, 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,

---

<sup>11</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 42.

<sup>12</sup> 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”<sup>13</sup>. 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”<sup>14</sup>, para além do que apreciamos ver, ao mesmo tempo, sob nossos olhos, fora de nossa visão.

---

<sup>13</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 196.

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

# referências

ADORNO, Theodor W. Teoria Estética. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.

ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUERBACH, Erich. As flores do mal e o sublime. In: Inimigo rumor, nº8, maio. Rio de Janeiro: 7letras, 2000.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BANDEIRA, Manuel. Estrela da vida inteira. 14ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

BARTHES, Roland. As saídas do texto. In: O rumor da língua. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1990.

BATAILLE, Georges. A experiência interior. Tradução de Celso Libânio Coutinho. São Paulo: Editora Ática, 1992.

BATCHELOR, David. Minimalismo. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 1990.

BENJAMIN, Walter. Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. Passagens. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BLANCHOT, Maurice. A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. A parte do fogo. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro, 1997

BLANCHOT, Maurice. L'écriture du désastre. Paris: Éditions Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORNHEIM, Gerd A. Metafísica e finitude. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BUTLER, E. M. Rainer Maria Rilke. London: Cambridge University Press, 1946.

CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CALVINO, Italo. Palomar. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMPOS, Augusto de. Coisas e anjos de Rilke. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CHIPPA, H. B. Teorias da arte moderna. Tradução de Waltensir Dutra... et al. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CIXOUS, Hélène. Aproximação de Clarice Lispector. Deixar-se ler (por) Clarice Lispector – A Paixão segundo C.L. In: Tempo Brasileiro, nº 104, janeiro-março, 1991.

ELGAR, Frank. Cézanne. Tradução de Maria Luísa Silveira Botelho. Lisboa: Editora Verbo, 1987.

FRIED, Michael. Arte e objetividade. Tradução de Glória Ferreira. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

GEIST, Sidney. Brancusi: a study of the sculpture. New York: Grossman, 1968.

GOODING, Mel. Arte abstrata. Tradução de Otacílio Nunes e Valter Ponte. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GREENBERG, Clement. Clement Greenberg e o debate crítico. Organização, apresentação e notas de Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

HARDENBERG (NOVALIS), Friedrich von. Pólen – fragmentos, diálogos, monólogo. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

HEIDEGGER, Martin. A caminho da linguagem. Tradução de Marcia de Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003.

HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2004.

HEIDEGGER, Martin. Ensaios e conferências. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001.

HEIDEGGER, Martin. Heráclito. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1998.

HEIDEGGER, Martin. Poetry, language, thought. Translated by Albert Hofstadter. New York: Harper & Row, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

JOYCE, James. Ulysses. Tradução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

JUDD, Donald. Objetos específicos. In: Escritos de artistas: anos 60/70. Organização de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Tradução de Pedro Sússekin... et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

JUSTO, José M. Miranda. Do incomensurável rosto da paisagem: estranhamento e singularidade no livro de Rilke sobre os pintores de Worpswede. In: Rilke – 70 anos depois: Colóquio Interdisciplinar. Organização de Maria Teresa Furtado. Lisboa: Edições Colibri, 1997.

KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte e na pintura em particular. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KLEE, Paul. Diários. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KLEE, Paul. Sobre a arte moderna e outros ensaios. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KRAUSS, Rosalind E. Bachelors. Cambridge; London: MIT Press, 1999.

KRAUSS, Rosalind E. Caminhos da escultura moderna. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRAUSS, Rosalind E. O fotográfico. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

KRAUSS, Rosalind E. The Originality of the avant-garde and other modernist myths. Cambridge; London: The MIT Press, 1986.

LAZZARO, G. di San. Paul Klee. Tradução de Manuel Poppe. Cacém, Verbo, 1972.

LESSING, G. E. Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LISPECTOR, Clarice. A Descoberta do mundo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. 23ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

- LISPECTOR, Clarice. A legião estrangeira. Editora do Autor, 1964.
- LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- LISPECTOR, Clarice. Água viva. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Para não esquecer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Um sopro de vida. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MAN, Paul de. Alegorias de leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust. Tradução de Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996
- MASON, Eudo C. Rilke. Edimburgo, Londres: Oliver and Boyd, 1963.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A prosa do mundo. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. 4ª edição. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Textos escolhidos. Seleção de textos de Marilena de Souza Chauí. Traduções e notas de Marilena de Souza Chauí, Nelson Alfredo Aguiar, Pedro de Souza Moraes. 2ª edição. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- NUNES, Benedito. O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora Ática, 1995.

PAZ, Octavio. Marcel Duchamp ou o castelo da pureza. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 1977.

RILKE. Rainer Maria. Apaixonadamente. Tradução de Antônio Gonçalves. Sintra: Colares Editora, 1995.

RILKE. Rainer Maria. As elegias de Duíno. Tradução de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvin, 1993.

RILKE. Rainer Maria. Auguste Rodin. Tradução de Marion Fleisher. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

RILKE. Rainer Maria. Cartas sobre Cézanne. 3ª edição. Tradução e prefácio de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

RILKE. Rainer Maria. New poems. Selected and translated by Edward Snow. New York: North Point Press, 2001

RILKE. Rainer Maria. O diário de Florença. Tradução e apresentação de Marion Fleisher. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

RILKE. Rainer Maria. O livro de Horas. Tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

RILKE. Rainer Maria. Os cadernos de Malte Laurids Brigge. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Mandarim, 1996.

RILKE. Rainer Maria. Os sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno. Tradução e introdução de Karlos Rischbieter com Paulo Gargunkel. Rio de Janeiro: Record, 2002.

RILKE. Rainer Maria. Poemas, As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu. Prefácios, seleção, e tradução de Paulo Quintela. Porto: O Oiro do Dia, 1983.

RILKE. Rainer Maria. Poemas. Tradução e introdução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RILKE, Rainer Maria. *Querida Lou*. Tradução de Antônio Gonçalves. Sintra: Colares Editora, s/d.

RILKE, Rainer Maria. *Rodin*. Tradução de Daniela Caldas. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

RILKE, Rainer Maria. *Sämtliche Werke*. Frankfurt: Insel-Verlag, 1965.

RILKE, Rainer Maria. *Worpswede*. In: \_\_\_\_\_. *Prose. Édition Établie et présentée par Paul de Man*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SCHAPIRO, Meyer. *A arte moderna: séculos XIX e XX*. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Edusp, 1996.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1963.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1964.

SMITH, Tony. *Two exhibitions of sculpture*. Harford: Wadsworth Atheneum; University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, 1966.

SNOW, Edward. *Introduction*. In: RILKE, Rainer. *New poems*. New York: North Point Press, 2001.

SONTAG, Susan. *A estética do silêncio*. In: *A vontade radical: estilos*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1983.

SOUZA, José Cavalcante de (org.). *Os pré-socráticos*. São Paulo: Editora Abril, 1973.

STEVENS, Wallace. *The necessary angel: essays in Reality and the Imagination*. New York: Randon House, 1951.

SUZUKI, Daisetz Teitano. Introdução ao zen-budismo. Tradução e apresentação de Murilo Nunes de Azevedo. Prefácio de C. G. Jung. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

TUCKER, William. A linguagem da escultura. Tradução de Antonio Manfredinni. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VINCI, Leonardo da. Obras literárias, filosóficas e morais. Apresentação de Carmelo Distante. Tradução de Roseli Sartori. São Paulo: Hucitec, 1997.

VINCI, Leonardo da. Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura. Tradução de José Carreira. Brasília: Editora UnB, 2000.

WATTS, Alan W. O budismo zen. Lisboa: Editora Presença, 1979.

WELLBERY, David E. Neo-retórica e desconstrução. Organização de Luiz Costa Lima e Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Tractatus logico-philosophicus. Tradução, apresentação e estudo introdutório de Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 1994.

WOOLF, Virginia. Objetos sólidos. Tradução de Hélio Pólvora. São Paulo: Siciliano, 1992.

Quando colocamos os nomes Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector lado a lado, certo estranhamento ocorre. Diante das obras desses dois autores, percebemos que a arte é uma ação não calculada e exposta ao risco. Os vários caminhos que constituem essas obras 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 entender o fascínio de Rilke por um pintor como Cézanne? Que tipo de diálogo o texto de Clarice pode manter com a arte minimalista? As respostas para tais perguntas passam pela forma como Alexandre Rodrigues da Costa analisa os textos de Rilke e de Clarice em contraponto às artes visuais, revelando não apenas o que esses autores concebem como arte, mas de que forma ela interfere no olhar que eles lançam sobre o seu próprio fazer artístico e o mundo.