



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS
CURSO DE LETRAS - LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURAS

Tayná Bauer

O LABORATÓRIO DAS EMOÇÕES NAS NARRATIVAS CLARICEANAS

FLORIANÓPOLIS

2023

Tayná Bauer

O laboratório das emoções nas narrativas clariceanas

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Letras - Língua Portuguesa e Literaturas do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas.

Orientador(a): Prof. Artur de Vargas Giorgi,
Dr.

FLORIANÓPOLIS

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de
Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Bauer, Tayná

O laboratório das emoções nas narrativas clariceanas / Tayná
Bauer ; orientador, Artur de Vargas Giorgi, 2023.

106 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade
Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Graduação em Letras - Língua Portuguesa, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Letras - Língua Portuguesa. 2. Clarice Lispector. 3.
literatura. 4. estética. 5. emoções. I. Giorgi, Artur de Vargas.
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Letras
- Língua Portuguesa. III. Título.

Tayná Bauer

O laboratório das emoções nas narrativas clariceanas

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do título de Bacharel e aprovado em sua forma final pelo Curso de Letras – Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa.

Florianópolis, 20 de novembro de 2023.

Coordenação do Curso

Banca examinadora

Prof. Artur de Vargas Giorgi, Dr.
Orientador
DLLV/UFSC

Prof. Tiago Guilherme Pinheiro, Dr.
Avaliador
DLLV/UFSC

Dra. Luiza de Aguiar Borges
Avaliadora
PPGLit/UFSC

Florianópolis, 2023.

AGRADECIMENTOS

O percurso de escrita é longo e solitário, mas não se fecha em mim. Estende-se, também, aos atos solidários que tecem as narrativas de minha existência. Prolonga-se, portanto, aos olhares que me comunicam, apoiam e orientam. Não foi unicamente de minhas mãos que nasceu este trabalho. Por isso, agradeço a vocês, que estiveram ao meu lado e seguraram minha mão.

Sou imensamente grata ao professor Artur, pelo incentivo e, sobretudo, pela orientação atenciosa e dedicada. O trabalho somente aconteceu devido a essa troca, que tanto me ensinou.

Agradeço aos membros da banca, Tiago e Luiza, por dedicarem um tempo à leitura do trabalho e, também, pelos ótimos comentários e sugestões.

Agradeço de coração ao meu amor, Hegon, pelos braços sempre abertos, meu apoio constante; pelos ouvidos sempre prontos a receber entusiasmos, cansaços, clarices; por acolher minhas emoções.

Agradeço à pessoa fundamental da minha existência, minha mãe, que me amparou desde o instante em que nasci e, desde então, sempre acreditou em mim (às vezes mais do que eu mesma).

Sou grata aos meus amigos, que sempre estiveram do meu lado, me apoiando, incentivando, segurando minha mão.

A todos vocês, que me ajudaram a tecer esse percurso, agradeço imensamente.

Falando sério: o que é que eu sou? Sem resposta. Então tiro o corpo fora. Sou Strauss ou só Beethoven? Rio ou choro? Eu sou nome. Eis a resposta. É pouco.

(Clarice Lispector, em *Um sopro de vida*)

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso tem como propósito investigar o movimento das emoções no projeto estético de Clarice Lispector e, assim, o modo como as narrativas comovem o mundo. Para isso, a partir de aproximações com a arte abstrata, inicialmente observamos de que maneira se estrutura uma “realidade delicada” em narrativas como *Água viva* (1973) e *Um sopro de vida* (1978, póstumo), amparando-se nas pinturas da própria autora, realizadas na década de 1970, e nas do pintor russo Wassily Kandinsky, trazendo, da mesma forma, as teorias estéticas do artista a partir do livro *Do espiritual na arte* (1911). Dessa dimensão delicadíssima, as observações acerca do trânsito das emoções e da matéria orgânica levam-nos ao tão recorrente termo nos livros de Lispector: o *antes/atrás do pensamento* (também o avesso da palavra). Por essa via, podemos aproximar sua escrita ao domínio da *in-fância*, cunhado pelo filósofo Giorgio Agamben, no livro *Infância e história* (2005), onde uma autêntica experiência da linguagem permanece. As emoções, no entanto, não param, são movimentos, que partem do ser ao mundo; são gestos e expressões que acompanham a humanidade e, portanto, são uma linguagem, como bem apontou George Didi-Huberman, no livro *Que emoção! Que emoção?* (2016). Desse modo, ao relacionarmos as emoções a uma comunicação, partimos para a recepção da leitura nas obras de Lispector, as quais transformam, não somente a estrutura narrativa, mas também os olhos e corpos daqueles que as leem. Para esse caminho, além das já citadas obras da autora, privilegiamos *A hora da estrela* (1977), bem como os contos “Os desastres de Sofia”, de *A legião estrangeira* (1964), e “Amor”, de *Felicidade clandestina* (1971). Nesse sentido, apoiado na fortuna crítica de obras como *A vertical das emoções* (2021), *O que vemos, o que nos olha* (1998), ambas de Didi-Huberman, e *Performance, recepção, leitura* (1990), de Zumthor, o trabalho apresenta o trânsito das emoções que acontece das narrativas aos sujeitos, do *ser ao aí/mundo*, construindo, desse modo, um embate com as luzes da razão e, por fim, uma ética das emoções.

Palavras-chave: Clarice Lispector; emoções; literatura; pintura; estética.

ABSTRACT

This Course Conclusion Paper has the purpose of searching the emotions movement on the aesthetic project by Clarice Lispector and, thus, the way how narratives affect the world. For that, through approximations to abstract art, initially, we observe how the “delicate reality” is structured on the narratives like *Água viva* (1973) and *Um sopro de vida* (1978, posthumous), based on the author’s own paintings, produced in the 1970, and based on the russian artist Wassily Kandinsky, bringing, in the same way, the artist’s aesthetic theories from Kandinsky’s book *Concerning the spiritual in art* (1911). Of this delicate dimension, the observations about the emotions traffic and organic material take us to the so recurrent term in Lispector’s books: the *behind the thought* (*atrás do pensamento*), and also the *reverse of word*. On this way, we can approach the writing to the *in-fancy* domains, coined by the philosopher Giorgio Agamben, in the book *Infancy and history* (2005), where a genuine language experience persists. The emotions, however, don’t stop, they are movements that go from being to the world; are gestures and expressions that accompany humanity and, therefore, they are a language, as George Didi-Huberman rightly pointed out in the book *Such emotion! What emotion?* (2016). Thereby, when we relate emotions to communication, we go to the reception of readings on Lispector’s works, which transform not only the narratives, but also the eyes and the bodies of those who read them. For that way, in addition to aforementioned works by the author, we privilege *A hora da estrela* (1977), as well as the stories “Os desastres de Sofia” (*The Desasters of Sofia*), from *A legião estrangeira* (1964), and “Amor” (*Love*), from *Felicidade clandestina* (1971). In this sense, supported by the critical fortune of works such as *A vertical das emoções* (2021), *O que vemos, o que nos olha* (1998), both by Didi-Huberman, and *Performance, recepção, leitura* (1990), by Zumthor, this work presents the emotions traffic that happens from narratives to the subjects, from the *being* to the *world*, building, thus, a clash with the lights of reason and, finally, an ethics of emotions.

Keywords: Clarice Lispector; emotions; literature; painting; aesthetics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Caos/Metamorfose/Sem sentido.....	17
Figura 2 - Gruta.....	18
Figura 3 - Interior da Gruta.....	19
Figura 4 - Lírios de Água.....	23
Figura 5 - Recorte de Lírios de água.....	23
Figura 6 - Cavalo a galope.....	25
Figura 7 - Queda do gato.....	26
Figura 8 - Cavalo branco montado.....	27
Figura 9 - A Águia.....	29
Figura 10 - Maternidade.....	31
Figura 11 - Mulheres e pássaros no nascer do sol.....	32
Figura 12 - O ouro do azul.....	32
Figura 13 - Impressão III (Concerto).....	34
Figura 14 - Inscrições na gruta de Lascaux.....	43
Figura 15 - Inscrições na gruta de Lascaux.....	43
Figura 16 - Relaxação.....	45
Figura 17 - Estruturação do Self.....	45
Figura 18 - Estruturação do Self.....	46
Figura 19 - Cabeça de medusa.....	64
Figura 20 - Judite e Holofernes.....	65
Figura 21 - Davi com a cabeça de Golias.....	65
Figura 22 - Linha (desenho de Kandinsky).....	67
Figura 23 - Movimentos dos vegetais por meio de flagelos.....	70
Figura 24 - Flor da clematite (foto de Kath Both, de Bauhaus).....	71
Figura 25 - improvisação Klammm.....	77
Figura 26 - Desing para um mural de Edwin R. Campbell.....	78
Figura 27 - Explosão.....	79
Figura 28 - Cenas de <i>O encouraçado Potenkim</i>	99

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. UMA REALIDADE MAIS DELICADA	14
3. O AVESSO DA PALAVRA	39
4. E-MOÇÃO	52
5. DO AVESSO AO MUNDO	67
6. O LABORATÓRIO	86
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS.....	103

1. INTRODUÇÃO

Submergir na narrativa de Clarice Lispector é se entrelaçar com desfigurações atípicas, incômodas em um primeiro momento e, no entanto, tão conhecidas. É se entranhar ao mundo literário clariceano e, inquietamente, trocar olhares com as palavras até não existir escapatória: é se encontrar, corpo a corpo, consigo mesmo, com o outro, e, inelutavelmente, se emocionar. Por esse caminho, há uma complexidade temporal, espacial e estética que abarca as obras de Lispector, características indissociáveis do pensamento moderno e, ao mesmo tempo, tão particulares da autora. Cria-se, desse modo, uma realidade mais delicada que se desenvolve em paralelo com o movimento das emoções e que, ao permanecer refém das palavras, luta com os limites. Nos seguintes capítulos, investigaremos os limiares do projeto literário de Lispector: até que ponto a palavra é capaz de conter a ressaca das emoções na literatura? Será o leitor o privilegiado acolhedor desses movimentos?

Nesse sentido, a partir das obras *Água viva* (1973), *Um sopro de vida* (1978, póstumo) e da crônica “Carta a Maria Bonomi” (1972), no capítulo seguinte deste trabalho exploraremos a dimensão da arte abstrata presente, não somente nas pinturas de Clarice Lispector realizadas na década de 1970, mas também nas narrativas – sobretudo em *Água viva*. É o que chamamos de uma realidade mais delicada, uma vez que as obras se apoiam em um projeto estético pensado na profundidade dos sentidos e da recepção destes. Como veremos, a escrita, bem como a arte abstrata, privilegia uma imediaticidade sensorial, que, ao romper com a figura realista, aproxima-se ainda mais do realismo, ou do real. Ou melhor, apresenta a realidade delicadíssima, que apesar das barreiras do conceito e da via utilitária das palavras, tenta capturar o *é das coisas* – a realidade por trás das camadas superficiais.

Para discutir como Lispector relaciona as narrativas à dimensão estética da pintura, dialogaremos com os livros *Alvorço da criação* (2019), de Solange Ribeiro de Oliveira, e *Pinturas* (2013), de Carlos Mendes de Sousa. Ademais, aproximações com as obras abstratas do pintor russo Wassily Kandinsky (1866 – 1944) e do pintor espanhol Joan Miró (1893 – 1983) são importantes para traçarmos paralelos ao projeto clariceano. Ainda neste capítulo, para compreendermos os usos técnicos da fragmentação e do anacronismo na modernidade, contaremos com a leitura do

capítulo “Reflexões sobre o romance moderno”, do livro *Texto/contexto* (1976) de Anatol Rosenfeld, e, por fim, observaremos os experimentos fotográficos de Eadweard Muybridge (1830 – 1904) e Étienne-Jules Marey (1830 – 1904).

No terceiro capítulo, aprofundaremos a realidade delicada, o *atrás do pensamento*, o avesso da palavra da escrita clariceana. A matéria orgânica e os sentidos primitivos, que ressoam em grande parte das obras da autora – aqui, estaremos amparados em *Água viva*, *Um sopro de vida* e *A hora da estrela* (1977) –, serão observados à luz do que nos traz Georges Bataille, em *O nascimento da arte*, em torno das inscrições da gruta de Lascaux, na França. Por essa via, deparamo-nos com a recorrência da busca multissensorial nas narrativas de Lispector, a qual converge com os sentidos anacrônicos ou “originários” que afloram com a linguagem e, igualmente, com o que observaremos nas proposições de Lygia Clark das décadas de 1960 e 1970, que exploram os sentidos acionados pelo contato de diferentes objetos com o nosso corpo. Esse espaço privilegiado de análise, contudo, passa a manifestar o silêncio, o não-dito, apenas o sentido. Por isso, junto à obra *Infância e História* (1979), de Giorgio Agamben, investigaremos o espaço da *in-fância*, o qual abriga a autêntica experiência da linguagem. Aqui, para observar a procura da existência do *pré-pensamento*, ou do que antecede a língua, contaremos com o romance *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector.

Adiante, no quarto capítulo, ressaltaremos como as emoções estruturam as narrativas de Clarice Lispector. Para essa análise, iniciaremos com o livro *A hora da estrela* e percorreremos também com *Um sopro de vida*. É fundamental apontar de que modo as emoções funcionam, já que se manifestam quase como a engrenagem do projeto estético da autora. É pensando nesse funcionamento que mergulharemos nos contos “Os desastres de Sofia”, de *Legião estrangeira* (1964), e “Amor”, de *Felicidade Clandestina* (1971) e nos encontraremos, novamente, com a realidade delicada do programa de Lispector. No percurso, veremos que as emoções se comportam espreitando certa *tensão conflitiva*, a qual Benedito Nunes se refere em *O drama da linguagem* (1989). Ao nos lançarmos sobre a dimensão sensorial, retomaremos o tempo anacrônico, parte indissociável do projeto estético da escritora, e caminharemos pelas memórias involuntárias, ligadas à obra *Em busca do tempo perdido* (1914), de Marcel Proust. Por fim, *Que emoção! Que emoção?* (2016), de Georges Didi-Huberman, nos auxiliará a estudar o mecanismo e, sobretudo, o

movimento das emoções: é uma moção que exterioriza e, por isso, necessita do outro – *e-moção*.

Sendo a emoção um movimento que se retira de nós e atinge o mundo, faz-se necessário verificarmos a dimensão da recepção das narrativas clariceanas. Os estudos do quinto capítulo, dessa forma, abordarão o modo como se cria a ponte entre a escrita e o sujeito receptor. Conforme indicaremos, isso se dará a partir de hifens, do *ser-aí*, isto é, da relação, mesmo que distante, entre o ser e o mundo, entre a palavra e o ser, como apontara Didi-Huberman no livro *A vertical das emoções* (2021). Desse entrelaçamento *livro-leitor*, mostraremos a formação de uma micropolítica do outro – a ética das emoções – que, ao ultrapassar as barreiras e transbordar pelas margens, espalha-se no mundo como perfume. Ademais, ainda para trabalhar a recepção, passaremos por Hans Robert Jauss, com *A história da literatura como provocação a teoria literária* (1970), e por Paul Zumthor, com *Performance, recepção, leitura* (1990), os quais chamarão a atenção para a comunicação que se estabelece entre o leitor e o livro, afetando os sentidos e as vibrações nervosas do corpo e culminando, dessa maneira, em uma transformação. Para finalizar o capítulo, a partir do livro *O que vemos, o que nos olha* (1998), de Didi-Huberman, apresentaremos o espaço que se cria no *entre* dos olhos do receptor e do livro, aproximando-os.

Por último, no sexto capítulo, brevemente retomaremos o percurso do *páthos* na filosofia e, também, nas artes e literaturas, para entendermos como o estudo da estética, que por muito tempo permaneceu na sombra do *logos*, recuperou seu lugar no mundo. Partindo de Platão, com o *Mito da caverna* (385 – 380 a.C.), e René Descartes, com o *Discurso do método* (1637), identificaremos o privilégio da razão no mundo ideal e, por conseguinte, o mascaramento dos sentidos e das emoções. Em seguida, para introduzir o resgate do *páthos*, apontaremos as obras *A ideologia da estética* (1990), de Terry Eagleton, e *Crepúsculo dos ídolos* (1889), de Friedrich Nietzsche. Ademais, como consequência do programa do esclarecimento – programa ressaltado na obra *Dialética do esclarecimento* (1944), de Adorno e Horkheimer – veremos de que modo a razão se manteve estruturada no século XX, dialogando com o texto *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903), de Georg Simmel. Reforçaremos, nesse percurso, o projeto estético de Clarice Lispector, bem como de Kandinsky e de Lygia Clark, como uma necessidade e possibilidade de humanidade. Voltaremos, também, ao conto “Os desastres de Sofia” para, finalmente, mostrarmos

como as emoções do projeto clariceano transitam por um limiar, ultrapassam as palavras e, de certa forma, retiram as máscaras construídas pela razão, produzindo, assim, um laboratório das emoções, no qual cria-se a dimensão ético-política da literatura de Lispector e, por sua vez, novas formas de sensibilidade.

2. UMA REALIDADE MAIS DELICADA

O crítico literário Silviano Santiago escreveu, no ensaio *A aula inaugural de Clarice Lispector*, “A trama novelesca de Clarice não refluí da, nem conflui para a história literária escrita em moldes oitocentistas [...] É um rio que inaugura o seu próprio curso para, como a serpente uróboro, desaguar na nascente”¹. Os olhares despreparados encaravam, talvez com espanto, as linhas destituídas de palavras que acompanhassem o usual fluxo do espaço e do tempo. Um assombro, um grito, um silêncio, uma partilha: o aparecimento de Clarice Lispector na literatura, um “acontecimento” que pode ser lido no início da década de 1940, nas páginas do hebdomadário carioca *Dom Casmurro*. Desde então, erigia-se, nesse cenário de olhares alvoroçados, uma escrita em que o coração da autora parece pulsar a cada sentença. Despreocupada com a estrutura fundada na lógica romanesca e novelesca, a voz narrativa de *Água Viva* (1998), publicado já em 1973, anunciava: “Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento”².

É a partir dessa fonte que as palavras clariceanas são esboçadas, pintadas, pinceladas nas páginas do quadro literário brasileiro. Como em uma pintura abstrata, a autora construiu seu espaço *sui generis* ao lançar na escrita movimentos carregados de tons e cores, formas vivas realçadas pelo fluxo orgânico das palavras, a quebra do tempo de Chronos – substituído pelas “[...] oscilações do tempo como *durée*”³, que corresponde, conforme o filósofo francês Henri Bergson, ao tempo vivido (interior), formado por momento heterogêneos que se agregam na unidade da duração – e, sobretudo, a instabilidade ou a inexistência de delimitações.

Por essa via, então, entramos no território *pictural* da narrativa clariceana, onde as palavras concedem espaço para composições literárias repletas de elementos plásticos: a escrita se veste com cor, vibração, sensação, emoção. Como “pictural”, segundo Liliane Louvel, citada por Solange Ribeiro em *Alvoroço da criação*

¹ SANTIAGO, Silviano. A Aula Inaugural de Clarice Lispector. In: SANTIAGO, Silviano. **O Cosmopolitismo do Pobre**. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2004. p. 232.

² LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a. p. 13.

³ NUNES, Benedito. **O Drama da Linguagem**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1989. p. 13.

(2019), podemos entender a construção do aspecto artístico visual provocado em um texto literário, isto é, “o surgimento de uma referência às artes visuais [...] produzindo um efeito de metapictorialidade textual”⁴, o qual pode aparecer de modo explícito ou não. A pictorialidade se exhibe para o leitor como a impressão de um quadro criado na escrita ou como a alusão a alguma obra conhecida. Os textos de Clarice Lispector, sobretudo *Água viva* e *Um sopro de vida*, são, de forma abundante, estruturados por essa ponte intermediária entre a escrita e a pintura. O termo “intermedialidade” é bastante recente e se amplia, sobretudo, ao campo das artes. Conforme explica o professor Claus Clüver no artigo *Intermedialidade*, o conceito se refere às relações entre diferentes mídias e “uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias”⁵. Sobre as páginas, a autora derrama a tinta que, por meio das palavras da narradora, mesmo que insuficientes, compõe uma experimentação visual:

É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras – movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de escrever o seguinte: “peregrinos, mercadores e pastores guiavam suas caravanas rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos”. Com esta frase fiz uma cena nascer, como num flash fotográfico.⁶

A narradora de *Água Viva* cria uma hibridização de recursos figurativos, ora alcançando sensações, ora exibindo o enquadramento de uma tela tingida por múltiplas tonalidades – tanto através de processos figurados, como “desfigurados” (ou abstratos). Acompanhar a criação clariceana é caminhar junto com o processo de criação verbal de uma arte. As palavras se fundem em forma de pinturas, ao mesmo tempo que explanam sobre a produção artística de uma arte, como uma pintura dentro de uma pintura:

Fico dormitando no calor estivo do domingo que tem moscas voando em torno do açougueiro. Alarde colorido, o do domingo, e esplendidez madura. E tudo isso pinte há algum tempo e em outro domingo. E eis aquela tela antes virgem, agora coberta de cores maduras. Moscas azuis cintilam diante de minha janela aberta para o ar da minha rua entorpecida. O dia parece a pele esticada e lisa de uma fruta que numa pequena catástrofe os dentes rompem,

⁴ LOUVEL, Liliane, Nuanças do Pictural. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Alvorço da Criação: a arte na ficção de Clarice Lispector**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019. p, 24.

⁵ CLÜVER, C. **Intermedialidade**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, p. 9, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 14 out. 2023.

⁶ LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a. p. 23.

o seu caldo que numa pequena catástrofe os dentes rompem, o seu caldo escorre. Tenho medo do domingo maldito que me liquifica.⁷

Neste ponto, o conceito de *écfrase*, próximo ao campo pictural, torna-se relevante para pensarmos as obras da pintora-escritora. De acordo com o crítico James A. W. Heffernan, *écfrase* pode ser definida como “a representação verbal da representação visual”, concedendo à literatura o privilégio de “[...] evocar o poder da imagem silenciosa, mesmo que subjetiva”⁸. Ao encarar as páginas das obras *Água viva* e *Um sopro de vida*, podemos perceber nitidamente o desenrolar de um fio condutor que liga a palavra à pintura utilizando o recurso ecfrásico e a intermedialidade. Aqui, em uma relação explícita, no entanto, as páginas são superadas: Clarice Lispector também lança as mãos sobre o pincel.

O forte anseio da escritora em pintar com tinta, além das palavras, pode ser lido, em termos ficcionais, na voz narrativa de *Água Viva* – “[...] aprofundo as palavras como se pintasse”⁹. De certo modo, os quadros de Clarice parecem ser suplementos da escrita: o desdobramento de um pré-pensamento sensível, sem origem ou fim, sobre distintos suportes. A primeira relação entre os livros e a arte visual é evidenciada na descrição de alguns trechos do livro, os quais além de corresponderem a títulos de pinturas, também possuem o conteúdo traduzido pela escrita. Em *Um sopro de vida* (2020) encontramos o seguinte trecho: “ÂNGELA. – Estou pintando um quadro com o nome de “Sem sentido”. São coisas soltas – objetos e seres que não se dizem respeito, como borboleta e máquina de costura”¹⁰. Daqui, a partir da *écfrase*, nasce uma pintura não-verbal (Figura 1):

⁷ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*, 1998a. p.18.

⁸ HEFFERNAN, James A. W.. *Museum of Words*. Chicago: The University Of Chicago Press, 1993. p. 1-3, tradução nossa.

⁹ LISPECTOR, Clarice, 1998a. p.14.

¹⁰ LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020a, p. 44.

Figura 1 - Caos/Metamorfose/Sem sentido.



Fonte: *Pinturas* (2013).¹¹

Ainda no referido livro, a personagem Ângela, modelada a partir de uma apurada percepção artística, descreve a produção de mais um quadro pincelado por palavras que, no entanto, parece indicar a ampliação intermediática e ecrásica da criação da pintura “Gruta” (Figura 2): “Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta”¹². A narradora-pintora escreve ao mesmo tempo em que pinta e, ao desestabilizar os limites entre a palavra e a imagem, coloca-nos dentro da pintura.

¹¹ LISPECTOR, Clarice. **Caos/Metamorfose/Sem sentido**. 1975, óleo, tinta plástica e tinta hidrocor sobre madeira, 30,2 x 39,7 cm.

¹² LISPECTOR, Clarice, 2020a. p. 56.

Figura 2 - Gruta.



Fonte: Clarice Lispector.¹³

No livro *Clarice Lispector: Pinturas* (2013), Carlos Mendes de Sousa aponta para essa inter-relação como uma combinação, isto é, o livro e a pintura devem ser vistos com olhares simultâneos e, desse modo, “somos conduzidos a um trânsito de leitura que vai dos quadros à obra e que, com o apoio das palavras da autora, retorna às pinturas”¹⁴. Essa mobilização da escrita pelas beiras das páginas pode ser encontrada na inexistência de margens nas próprias pinturas de Clarice. O grito das palavras as leva até os extremos, ao clímax das vozes presentes nos livros – “O que escrevo é um só clímax? Meus dias são um só clímax: vivo à beira”¹⁵. Assim, conforme o autor, “vemos o processo de elaboração, os esboços, a mistura das tintas, vemos as mãos que mexem com as cores e com os traços e vemos as palavras adquirindo forma, devindo texto”¹⁶. Todavia, o trânsito das páginas aos quadros é uma ultrapassagem: a quase ausência de limites do projeto clariceano.

¹³ Clarice Lispector, 1973-1975. Técnica mista, 40 x 50 cm. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2021/04/>.

¹⁴ SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector: pinturas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 162.

¹⁵ LISPECTOR, Clarice, 1998a. p. 12.

¹⁶ SOUSA, Carlos Mendes de, 2013, p. 104.

Entre esse tráfego de olhares se revela o fluxo vital, a energia caótica dos movimentos, a mutação de formas e palavras, um alvoroço, a densidade do irreconhecível que, entretanto, é tão reconhecível: encontramos, ao encarar as obras de Clarice Lispector, o toque sensível de uma realidade delicada. A sensibilidade exposta nas locomoções das palavras, na desordem gritante que, de certa forma, é compreendida, também é confirmada no material utilizado pela autora para produzir as pinturas: a madeira¹⁷. Ora, Lispector acompanhava os veios da madeira, cedendo espaço para a ordem – ou desordem – orgânica dessas ramificações correr livremente entre as pinceladas, que podemos verificar claramente na Figura 2 e na Figura 3 – “Quero a mais profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente”¹⁸. Encontramos o fluxo orgânico das palavras à tinta:

[...] consiste em pegar uma tela de madeira – pinho-de-riça é a melhor – e prestar atenção às suas nervuras. De súbito, então vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as [...]”¹⁹.

Figura 3 - Interior da Gruta.



Fonte: Clarice Lispector.²⁰

Por essa via, esbarramos com a experimentação do projeto clariceano, a qual se apresenta tal qual uma tentativa de alcançar a mais inatingível realidade das coisas. A escrita da autora, como ressaltou Eucanaã Ferraz no posfácio de *Água Viva*, “Água

¹⁷ Carlos Mendes aponta para o meio utilizado no processo de pintura da autora: “As tentativas de pintar nas placas de madeira, seguindo os veios que aí se deixam ver, pretendem revelar o respeito pelo material utilizado” (Clarice Lispector: Pinturas. 2013, p. 155).

¹⁸ LISPECTOR, Clarice, 1998a. p. 27.

¹⁹ LISPECTOR, Clarice, 2020a. p. 56.

²⁰ Clarice Lispector, 1960. Óleo sobre madeira, 30,7 x 56 cm. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/acervo/pinturas/>.

de beber”, “[...] quer se ver livre de codificações [...] A força primeira do texto é esse empenho na realização de uma *imediatez sensorial*”²¹: é como uma arte abstrata nas páginas de um livro. Desse modo, deparamo-nos com “[...] espaços profundos, ritmos avassaladores, fluxos vitais, uma energia dinâmica [...]”²². É neste ponto que contemplamos nas páginas, bem como nas telas, a desfiguração, o improvisado, o processo natural de escrita e pintura, a “[...] convulsão da linguagem”²³. Contudo, essa irregularidade fundida ao movimento frenético e orgânico das palavras não é ingênuo, tendo em vista que Clarice não se desvencilhou do espírito do século XX.

Podemos dizer, nas palavras de Eucanaã Ferraz, que o projeto clariceano está “[...] diante de uma espontaneidade planejada. O acaso não controla a criação – participa dela”²⁴. A afinidade entre a aparente espontaneidade e o planejamento, apresentada na narrativa de Lispector, parece estar arraigada aos frenéticos movimentos insustentáveis da sociedade moderna. Assim, na escrita caótica podemos apontar para a interferência da atmosfera do mundo exterior na produção clariceana: o ritmo vertiginoso e acelerado do nascimento e da morte das coisas, a instabilidade dos passos apressados, o espaço incerto no qual nada é fixo, um mundo, afinal, existindo em incessantes transformações. É desse ambiente buliçoso que brotou, nas palavras do crítico Anatol Rosenfeld, “[...] o fenômeno da “desrealização””²⁵ nas artes e literaturas da cultura ocidental.

A propagação da atmosfera turbulenta é conduzida, segundo Rosenfeld, por um “espírito” que transita pela história, de época em época, arrastando consigo manifestações culturais pela sociedade, o *Zeitgeist*²⁶. Essa hipótese sustenta o processo da quebra do tempo cronológico e do espaço ordenado por uma perspectiva, indicados anteriormente, que aparece tanto nas pinturas como nos romances da autora. Um dos sintomas indicativos da transformação do *pensar e fazer* humano do século XX é, como ressalta o crítico, o abandono da visão antropocêntrica do mundo – amparada no contexto histórico do período: agora se colocava em dúvida “[...] a

²¹ FERRAZ, Eucanaã, “Água de beber”. In: LISPECTOR, Clarice, **Água Viva**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 86.

²² Ibid, p. 84-85.

²³ LISPECTOR, Clarice, 1998. p. 27.

²⁴ FERRAZ, Eucanaã, “Água de beber”. Op cit., p. 86.

²⁵ ROSENFELD, Anatol. Reflexões Sobre o Romance Moderno. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto / Contexto**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973. p. 76.

²⁶ ROSENFELD, Anatol. Reflexões Sobre o Romance Moderno. Op. Cit., 1973. p. 75.

visão de mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento”²⁷. Nas artes, essa mudança de olhar é notável na ausência de perspectiva, a qual instiga o processo de “desrealização”: “[...] a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível”²⁸. É por meio desse movimento que a desfiguração, a não-delimitação das coisas e, portanto, a deformação e até mesmo a eliminação do ser humano se mostra nos meios artísticos.

Ao caminhar ao lado da filosofia e da ciência, originou-se, na modernidade, um olhar abismal perante “[...] a nova experiência humana [e] da precariedade da sua situação num mundo caótico”, uma realidade que, continua Rosenfeld, “deixou de ser explicada”²⁹. Daqui, decorre também a ascensão da Teoria da Relatividade de Einstein: o tempo absoluto é substituído pela relatividade. Dessa forma, as expressões artísticas e literárias enfrentam o espírito moderno, sem perspectiva e tempo cronológico:

A cronologia, a continuidade temporal, foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro.³⁰

À vista disso, podemos notar que os livros de Clarice Lispector claramente carregam a “desrealização” e as deformidades espaço-temporais citadas. É em um ritmo frenético e dinâmico que a narrativa clariceana apresenta o presente, passado e futuro: “Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza e sua sequência e concomitância”³¹. Todavia, há mais um sintoma abraçado ao *Zeitgeist* moderno, que, majoritariamente, participa das produções das pinturas ou representações verbais abstratas de Lispector: a “enfocação microscópica aplicada à vida psíquica”³², nas palavras de Antonio Candido. Com a perspectiva dizimada, desaparece a visão totalmente enviesada no antropocentrismo e teocentrismo. Abre-se, entre os olhares passados, a inalcançável projeção da realidade, um abismo entre o homem e o

²⁷ ROSENFELD, Anatol. Reflexões Sobre o Romance Moderno. Op. Cit., 1973. p. 79.

²⁸ Ibid. p. 76.

²⁹ Ibid. p. 86.

³⁰ Ibid. p. 80.

³¹ LISPECTOR, Clarice, 1998a. p. 13.

³² CANDIDO, Antonio, No Rajar de Clarice Lispector. In: NUNES, Benedito. **O Drama da Linguagem**. 1 ed. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 12.

mundo. Restam, assim, as impressões, os pensamentos, as sensações, as emoções que cabem somente dentro da cabeça humana. Nos meios de expressão, o homem se arrasta pelas próprias passagens psíquicas, um caminho “[...] flutuante e vago”³³. Verificamos, desse modo, borrões de pensamentos, movimentos e palavras que dão vida às personagens desfiguradas e vozes narrativas do romance moderno – “[...] resta só o fluxo da vida psíquica que absorveu totalmente o mundo”³⁴.

É através de um mergulho nas profundezas das páginas, das experimentações sensoriais reproduzidas na linguagem que podemos compreender o mecanismo da arte abstrata no projeto clariceano. Ao adentrar no mundo psíquico, ampliam-se microscopicamente as impressões do pensamento e com elas as sensações, emoções, os sentimentos: o que se enxerga às vezes é um borrão, uma vez que a pintura realista não alcança tal dimensão. Aqui o abstracionismo toma conta. Para ilustrar o aprofundamento dessa realidade microscópica, que se revela somente de forma abstrata, observemos uma pintura (Figura 4) do artista impressionista Oscar-Claude Monet. Em “Lírios de Água”, de 1916, sem dificuldade vemos um lago repleto de plantas sobrepostas à água. No entanto, se ampliarmos a pintura e nos fixarmos em um único ângulo, apenas manchas de tintas, cores, misturas, pinceladas se anunciam aos olhos (Figura 5). Quanto mais amplificada a visão, mais irreconhecível será a figura.

³³ ROSENFELD, Anatol, Reflexões Sobre o Romance Moderno. Op. Cit., 1973. p. 87.

³⁴ Idem.

Figura 4 - Lírios de Água.



Fonte: The National Museum of Western Art³⁵.

Figura 5 - Recorte de Lírios de água.



Fonte: The National Museum of Western Art³⁶

O zoom aplicado na estrutura da pintura, bem como na do romance, equipara-se ao que escreveu Anatol Rosenfeld:

³⁵ Claude Monet, 1916. Óleo sobre tela, 200.5 x 201 cm. Disponível em: <https://www.nmwa.go.jp/en/>.

³⁶ Idem.

A enfocação microscópica aplicada à vida psíquica teve efeitos semelhantes à visão de um inseto debaixo da lente do microscópio. Não o reconhecemos mais como tal, pois, eliminada a *distância*, focalizamos apenas uma parcela dele, imensamente ampliada. Da mesma forma se desfaz a personagem nítida, de contornos firmes e claros, tão típica do romance convencional.³⁷

Estimuladas na modernidade, essas visões e impressões, que se movem e se distorcem nos mais diversos ângulos, também aparecem com os artifícios desenvolvidos de modo abundante pela reprodutibilidade técnica, derivada, sobretudo, da criação das máquinas fotográficas e do cinema no século XIX. No ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), Walter Benjamin ressalta a mudança que as lentes provocam na percepção e, em consequência, na experiência dos indivíduos, uma vez que olhares – os olhos e as lentes – de naturezas distintas passam a se relacionar concomitantemente. Ou seja, a câmera possibilita, à visão humana, o aprofundamento e o tráfego por caminhos e direções que são inacessíveis a olho nu. Como resultado da técnica cinematográfica, as montagens responsáveis pelo acoplamento de cenas e imagens individuais nos levam *ao enfoque microscópico*, ao “zoom” recortado, a ângulos distantes e próximos, a deformações temporais, a caminhos, enfim, pelos quais somente o artifício moderno pode conduzir, uma vez que é ele mesmo (o artifício) que os produz:

[...] entra em ação a câmera, com seus meios auxiliares – seu descer e subir, seu interromper e isolar, sua dilatação e compressão do ocorrido, seu ampliar e reduzir. Somente por meio dela chegamos a conhecer o inconsciente óptico, assim como conhecemos o inconsciente pulsional por meio da psicanálise.³⁸

As percepções induzidas pelos artifícios da técnica, distantes da captura do olhar natural, apresentam o inconsciente óptico, mencionado por Benjamin. Desse modo, as distintas perspectivas de montagem reproduzidas pelas câmeras – aproximações, afastamentos, acelerações, transações –, correspondem aos detalhes e movimentos que não alcançamos de modo orgânico. É nesse sentido, então, que o inconsciente óptico opera diante do ângulo, ou perspectiva, que o consciente não é capaz de apreender: o movimento dos gestos desencadeados em milésimos de

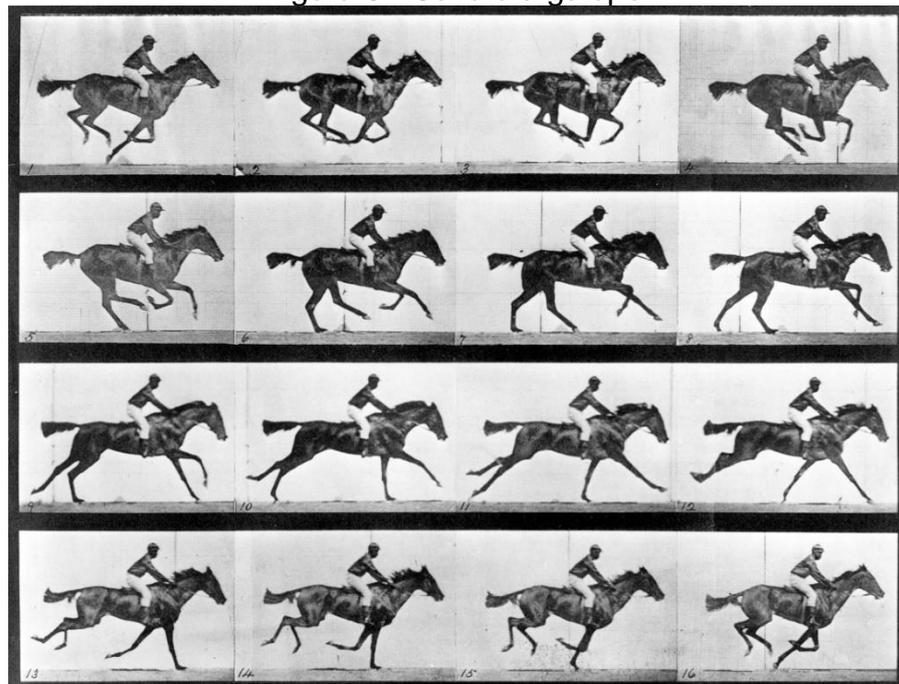
³⁷ ROSENFELD, Anatol, Reflexões Sobre o Romance Moderno. Op. cit., 1973. p. 85.

³⁸ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&Pm Editores, 2018. p. 65.

segundo, por exemplo, que são apanhados pelo inconsciente, agora são vistos por meio da técnica. Benjamin declara: “[...] essas operações da câmera constituem um conjunto de procedimentos que permitem à percepção coletiva apropriar-se dos modos de percepção individuais do psicótico ou sonhador”³⁹.

Assim, não somente o caminho das artes abstratas mergulhava em perspectivas e sensibilidades discrepantes a fim de tentar exibir uma realidade mais “aguçada”. Podemos, também, acompanhar no trabalho experimental “Locomoção animal”, de Eadweard Muybridge, desenvolvido entre os anos de 1878 e 1904, uma sequência de fotos que captura, em milésimos de segundos, o galope do cavalo (Figura 6). Somente as fotografias sequenciais podem mostrar aos nossos olhos como acontece, na realidade, o sistema de locomoção do cavalo: pelas lentes da câmera o inconsciente óptico é revelado. Abria-se, dessa maneira, uma nova perspectiva acerca do galope, dado que até então essa locomoção era representada de formas diferentes – como pintores que registravam o cavalo, em meio ao galope, realizando um salto com as pernas fora do chão.

Figura 6 - Cavalo a galope.



Fonte: *The Prints and Photographs Online Catalog*.⁴⁰

³⁹ BENJAMIN, Walter, 2018, p. 65.

⁴⁰ Eadweard Muybridge, 1878, **The Horse in Motion**. Disponível em: <https://www.loc.gov/pictures/>.

Outro trabalho de fotografia sequencial foi o de um estudioso do corpo humano, o Étienne-Jules Marey. Com “Gato caindo” (Figura 7), de 1894, ao exibir o movimento de queda do animal, o fotógrafo ilustra a “atuação” do inconsciente óptico. De segundo em segundo, conduzimos os olhos por uma série de imagens que nos mostram como o gato sempre cai em pé – vemos, pois, em detalhes as torções do corpo do animal, até que ele esteja com as patas todas direcionadas ao chão.

Figura 7 - Queda do gato.

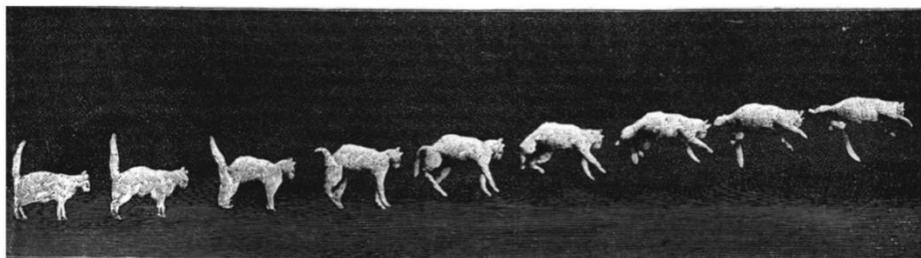
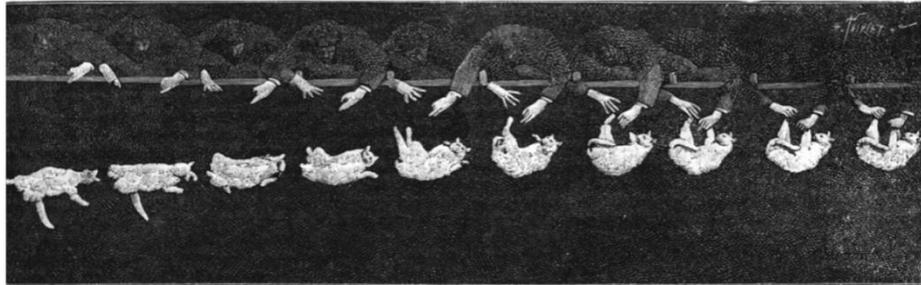


FIG. 1.—Side view of a falling cat. (The series runs from right to left.)



FIG. 2.—End view of a falling cat. (The series runs from right to left.)

Fonte: Science Museum Group.⁴¹

Os experimentos fotográficos, contudo, passaram a capturar objetos e corpos em intervalos cada vez mais diminutos. Marey fotografou movimentos mais próximos,

⁴¹ Étienne-Jules Marey, 1894, **Falling Cat**. Disponível em: <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/>

que “preenchem” os espaços vazios registrados em sequências maiores, como nas figuras mostradas anteriormente. Os resultados foram moções intercaladas umas nas outras, com traços arrastados e misturados, de limites formais quase inexistentes ou irreconhecíveis (Figura 8), semelhantes, em seus efeitos, aos “borrões” apresentados na pintura abstrata e, nesse sentido ainda, nas obras de Clarice Lispector. Vemos as imagens em intervalos maiores, isto é, mais espaçadas, como a Figura 7, e nos deparamos com espaços vazios, intervalos e lacunas entre um movimento e outro. Vemos as imagens com o tempo reduzido, que exibem um movimento intercalado ao outro, sem lacunas e intervalos, no qual, ao contrário, não há espaço para distinguir o que foi capturado. De qualquer modo, os experimentos denunciam a impossibilidade da totalização: percebemos o vazio ou a indistinção, mas nunca a verdade; o real se declara inalcançável ao nosso olhar. Em *Água viva* observamos essa incompletude no silêncio insolúvel dos espaços esvaziados entre as palavras – “um silêncio se evola sutil do entrechoque das frases” –, na verdade que escapa para além da escrita, para além do que se vê e que, de maneira indefinível, aparece como uma arte abstrata – “encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras”⁴². É a falta, a pergunta, o mistério; é, portanto, o inalcançável.

Figura 8 - Cavalo branco montado.



Fonte: France Archives.⁴³

Nesse movimento executado pelo espírito da modernidade, a reprodução do mundo empírico se choca com a produção de novas sensibilidades oriundas dos artifícios técnicos e com a aproximação da própria experiência psíquica, indicada por Rosenfeld. Clarice Lispector, desse modo, fundia-se ao abismo do mundo moderno:

⁴² LISPECTOR, Clarice, 1998^a, p. 21.

⁴³ Étienne-Jules Marey, 1886, **Cheval Blanc Monté**. Disponível em: <https://francearchives.gouv.fr/fr/>.

evidencia-se, no projeto clariceano, a criação de uma realidade sutil, *delicadíssima*, apoiada na tentativa de aproximar-se do verdadeiro funcionamento dos sentimentos e emoções. De modo breve, a autora expressa a noção dessa realidade abstrata na crônica *Abstrato é o figurativo*, de 1970: “[...] o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu”⁴⁴. *Água viva*, por sua vez, parece se apoiar no intento de alcançar a invisível mas sentida marca das emoções, exibir a realidade – ou o real – como ela é, antes da cristalização conceitual; de afastar-se das ilusões da superfície mundana racionalizada: o que importa é a realidade delicada, é o que sentimos, é o que nos toca profundamente, é o é da coisa. Em 1969 a própria autora escreveu na crônica *Temas que morrem* “[...] o abstracionismo por mais abstrato não é abstrato”⁴⁵, em sintonia com o pensamento colocado por Anatol Rosenfeld, o qual defende que os pintores abstratos “[...] de certo modo eram realistas ao extremo”⁴⁶.

Ora, ao retratarmos uma paisagem, por exemplo, a pintura realista será somente uma representação mimética e ilusória do que se vê, uma vez que a “paisagem real” continuará sendo ela mesma fora do retrato. Nesse sentido, Clarice Lispector anunciava a tentativa de tocar profundamente as coisas (mesmo as coisas sem nome), para além da sua camada superficial, “trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum”⁴⁷. Esse olhar aguçado e tato sensível da autora são expostos na crônica *Carta sobre Maria Bonomi*, de 1971, a qual se prolonga sobre a xilogravura “A Águia” (Figura 9), da gravurista. A arte composta por formas geométricas se cruzando, preenchidas por cores quentes e frias, era uma abstração que, nas palavras de Clarice, mostrava uma “[...] águia de grandes asas abertas e de longo bico adunco de marfim”⁴⁸. Sem retratar a aparência externa, a obra apresentava muito mais: a verdadeira águia, na visão da autora, aparecia em cores e formas sobrepostas. Ou melhor, para a escritora, Bonomi tocou o âmago da ave, revelando o interior, a vitalidade, o é da águia: “É que Maria Bonomi

⁴⁴ LISPECTOR, Clarice, *Abstrato é o figurativo*. In: LISPECTOR, Clarice, **Todas as Crônicas**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 331.

⁴⁵ LISPECTOR, Clarice, *Temas que morrem*. Op. Cit., 2018, p. 228.

⁴⁶ ROSENFELD, Anatol, *Reflexões Sobre o Romance Moderno*. Op. cit., 1973. p. 87.

⁴⁷ Ibid. p, 81.

⁴⁸ LISPECTOR, Clarice, **Carta sobre Maria Bonomi**. In: LISPECTOR, Clarice, **Todas as Crônicas**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 453.

gravou a íntima realidade vital da águia e não sua simples aparência”⁴⁹. É na expressão mais abstrata que a realidade se anuncia.

Figura 9 - A Águia.



Fonte: Maria Bonomi.⁵⁰

A renúncia ao mundo mimético e convencional das artes aponta também para outra questão: o desvio da tradição da pintura renascentista. Podemos entender melhor esse distanciamento se pensarmos na *profundidade* do quadro, criada por linhas muito bem calculadas, como um artifício ou uma ilusão. É a respeito dessa falsa realidade, traçada por leis e técnicas renascentistas, que João Cabral de Melo Neto propõe uma análise das obras abstratas do artista espanhol Joan Miró. A terceira dimensão, ligada à percepção da profundidade, desenvolve “um aparente enriquecimento da superfície”, escreve João Cabral, o qual “vinha, na realidade, limitá-la”⁵¹. Isto porque as linhas que compõem a obra, nada vivas e nada dinâmicas, estão

⁴⁹ LISPECTOR, Clarice, Carta sobre Maria Bonomi. Op. Cit., 2018, p. 453.

⁵⁰ BONOMI, Maria. **A Águia**. 1967. Xilogravura, 102 x 155 cm. Disponível em: <http://www.mariabonomi.com.br/obras-xilografia.asp?pa=3&mt=24>.

⁵¹ MELO NETO, João Cabral de. Joan Miró. In: MELO NETO, João Cabral de. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 18.

submetidas a convenções que levam os olhos do observador a um único ponto de perspectiva. Este destino dos olhos, fixo em um ângulo, basta e, por sua vez, “[...] priva o espectador de usar livremente de sua atenção”⁵². João Cabral, todavia, sustenta que as pinturas de Miró, constituídas de um dinamismo surpreendente, quebram esse padrão e superam os limites da estaticidade.

Contra “[...] o conceito limitado de compor”⁵³, o projeto clariceano percorre, de certo modo, um percurso bastante similar às produções de Miró. A partir de 1924, o pintor espanhol elabora obras que exibem um acentuado desvio do perspectivismo renascentista. Vemos no quadro *Maternidade* (Figura 10), elementos dispersos, separados, cada um com um núcleo distinto em ângulos que fogem de um ponto fixo central – aquele que ancora a ilusão da terceira dimensão. A pintura, sem a fixação do ponto, segundo João Cabral possui “uma série de fixações sucessivas”⁵⁴ e uma construção mais “hermética”: há o desequilíbrio, não há leis. Aqui, o objetivo de Miró parece ser justamente o de se desprender das leis da pintura renascentista, afastar-se, mas não combatê-las: “O que Miró parece desejar é desfazer-se delas, precisamente porque são leis. Livrar-se, lavar-se delas”, o que para João Cabral é “absolutamente diversa da atitude de substituí-las ou de usá-las pelo avesso”⁵⁵. Miró, desse modo, era antigramatical – contra as leis da Pintura.

Mais tarde, após 1939, Miró intensifica o trabalho do dinamismo e cria, sem fundar uma ilusão que trace o caminho dos olhos do espectador, a *surpresa*. O artista, conforme João Cabral, distancia-se definitivamente da superfície e das molduras que vemos nas obras renascentistas. Neste contexto, podemos observar as Figuras 11 e 12, as quais, ao acompanharmos as linhas, carregam-nos por um profundo dinamismo e vivacidade. A linha, como escreveu o poeta brasileiro, “[...] vos toma pela mão, tão poderosamente, que transforma em circulação o que era fixação; em tempo o que era instantâneo”⁵⁶. Ao contrário da ilusão da profundidade de superfície, que leva nosso olhar a um ponto fixo e o torna instantâneo e, em consequência, previsível, nas obras de Miró o movimento é real, uma vez que nossos olhos precisam se movimentar com as linhas. É uma surpresa. Os olhos, acostumados com o destino construído pelas

⁵² MELO NETO, João Cabral de, 1998, p. 19.

⁵³ Ibid. p. 23.

⁵⁴ Ibid. p. 24.

⁵⁵ Ibid. p. 28.

⁵⁶ Ibid. p. 30.

convenções da perspectiva e estabilidade, separam-se das leis e, assim, ganham um rumo livre, surpreendente: “Vosso olho não pode prever, absolutamente, a seguinte direção de qualquer desses organismos” e, assim como em *Água viva*, podemos dizer, rompe a automatização da sensibilidade:

Eles [os olhos] parecem recomeçar a cada momento um novo caminho. Parecem burlar-se de vossos olhos automatizados, parecem interessados em livrar-se do caminho fatal que vosso olho automatizado, ou vossa mão automatizada de pintor deseja para eles, ao qual deseja condená-los. Através dessa luta entre vosso costume e sua surpresa essencial, de cada milímetro, essas linhas se apoderam de vossa atenção. Elas sujeitam vossa atenção, acostumada a querer adivinhar as linhas, e a mantém presa através de uma série ininterrupta de pequenas e mínimas surpresas. [...] Aqui não podeis adivinhar, isto é: dispensar, nada. O percurso tem de ser feito, e isso só poder realizar-se dinamicamente.⁵⁷

Figura 10 - Maternidade.



Fonte: National Galleries Scotland⁵⁸.

⁵⁷ Ibid. p. 33.

⁵⁸ Joan Miró, 1924. **Maternité**. Óleo sobre tela, 92.10 x 73.10 cm. Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/>.

Figura 11 - Mulheres e pássaros no nascer do sol.



Fonte: Fundació Joan Miró.⁵⁹

Figura 12 - O ouro do azul.



Fonte: Fundació Joan Miró.⁶⁰

⁵⁹ Joan Miró, 1946. **Woman and Birds at Sunrise**. Óleo sobre tela, 54 x 65 cm. Disponível em: <https://www.fmirobcn.org/en/>.

⁶⁰ Joan Miró, 1967. **The gold of the azure**. Óleo sobre tela, 205 x 173 cm. Disponível em: <https://www.fmirobcn.org/en/>.

Diante da realidade delicadíssima das obras de Lispector, ao “livrar-se do caminho fatal” da automatização, ainda podemos reforçar a condição de pintura abstrata de *Água viva* e *Um sopro de vida* ao explorarmos a afinidade com o território e os olhares do pintor russo Wassily Kandinsky. Conduzindo as artes pelos caminhos da experimentação multissensorial, o artista percorria as sensações desprendidas das formas e, sobretudo, das cores que preenchiam os quadros. Em 1939, no texto “Arte concreta”, que foi traduzido e publicado no jornal *Dom Casmurro*, Kandinsky assinalou: “Não vos enganeis. Não é só pelos olhos que se apreciam os quadros. Também os outros sentidos intervêm no julgamento”⁶¹. Para submergir nesses sentidos abstratos, a pintura, como já foi colocado, deveria se ver livre da figura, favorecendo a liberdade da mobilização das impressões mais subjetivas. O pintor defendia que as composições artísticas têm o poder de influenciar o espírito, isto é, de tocar profunda e sensivelmente no âmago humano. Vemos, desse modo, as cores e as formas como sensações, emoções, sentimentos, como música para a alma.

Um dos elementos instigadores que permeia as obras de Kandinsky é a música – “[...] o parentesco estreito que existe entre a pintura e a música”⁶². O artista abstrato sustentava que de um som é possível extrair (ou ver) uma tonalidade. Em outras palavras, colocadas pelo próprio pintor, “o ouvinte ‘vê’ o som e ‘entende’ a cor”⁶³. No livro *Do espiritual na arte*, o artista sugere que o ato de olhar para uma cor incita o efeito físico, corporal – “[...] as cores produzem uma vibração espiritual [...] elas despertam uma condizente sensação, que sem dúvidas trabalha sobre a alma”⁶⁴. Essa concepção multissensorial procedeu do envolvimento que Kandinsky teve com a ópera *Lohengrin* de Wagner:

Ouvindo a ópera, Kandinsky associou a música com os pontos em Moscou, quando as cores se inflamam uma atrás da outra, antes de transformar a cidade numa mancha vermelha que soa como o acorde final, um “fortíssimo de uma orquestra enorme”. “Ficou bem claro para mim que (...) a pintura é capaz de revelar as mesmas forças que a música” [Kandinsky escreveu em *Degraus*].⁶⁵

⁶¹ KANDINSKY, Wassily. Arte Concreta. In: **DOM CASMURRO**. São Paulo, 14 jan. 1939.

⁶² Idem.

⁶³ Idem.

⁶⁴ KANDINSKY, Wassily. **Concerning the Spiritual in Art**. Garden City: Dover Publications, 1977, p. 24. (Tradução nossa).

⁶⁵ **CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL**. Tudo começa num ponto: Wassily Kandinsky. São Petersburgo: Museu Estatal Russo, 2014, p. 20.

Assim, mais adiante, sobrepondo cores, formas, sensações e sons, o artista se embrenhou nas telas para tentar traduzir as impressões internalizadas, tocadas no âmago, do concerto de Schönberg (Figura 13). Em 1911 nasceu, dessa relação sensorial, uma obra distante de elementos amparados na perspectiva realista, portanto, próxima da relação substancial entre o artista, as cores e a música.

Figura 13 - Impressão III (Concerto).



Fonte: Catálogo da exposição “Tudo começa num ponto”.⁶⁶

Similarmente ao pintor russo, Clarice Lispector estremece a escrita com o balanço dos sons que ecoam pelas e nas palavras – “[...] o que escrevo é apenas um tom”⁶⁷. No livro *Água viva* fica claro o interesse da escritora em explorar, junto aos demais recursos de linguagem predominantes (como a sinestesia), a música repercutindo entre os silêncios das palavras. Conforme escreveu a narradora: “Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. É música de câmara”⁶⁸. A própria epígrafe da obra anuncia o entrelaçamento da narrativa com a música e, também, com a pintura abstrata:

⁶⁶ Wassily Kandinsky, 1911. In: **CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL**. Tudo começa num ponto: Wassily Kandinsky. São Petersburgo: Museu Estatal Russo, 2014, p. 43.

⁶⁷ LISPECTOR, Clarice, 1998a. p. 29.

⁶⁸ Ibid. p. 47.

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 evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.⁶⁹

Em outra obra, *A hora da estrela* (1998), a dedicatória da autora, na qual mostra-se uma “lista” de compositores eruditos, intensifica a correspondência entre a escrita, a música e a aparição das cores:

Pois dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, aí de nós. Dedico-me à cor rubra e escarlata como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue. [...] Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo. À “Morte e Transfiguração”, em que Richard Strauss me revela um destino? Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Orff, a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos – a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu.⁷⁰

Nas obras de Kandinsky, bem como nas de Lispector, encaramos o movimento dos recursos e meios de expressão artísticos sendo conduzidos por um processo de experimentação multissensorial: olhamos para a manipulação de uma arte, “[...] manipulação das chaves”⁷¹, a qual pretende se esquivar da ilusória aparência das coisas e, ao se revelar induzida por um caminho experimental mediado pela intenção sensorial, ressoa como profundos toques na subjetividade humana. Nesse sentido, poeticamente Kandinsky escreveu: “A cor é a tecla, o olhar o martelo, a alma o piano de inúmeras cordas. O artista é a mão que toca, tateando uma tecla ou outra, para causar vibrações na alma”⁷². O desenvolvimento dessa experimentação a partir de formas, cores e sentidos aparece, como foi apresentado, nos livros de Clarice Lispector, mas por meio das palavras: “Eu te amo geometricamente e ponto zero no horizonte formando triângulo contigo. O resultado é um perfume de rosas maceradas”⁷³.

⁶⁹ SEUPHOR, Michel. In: LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

⁷⁰ LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b. 87 p.

⁷¹ KANDINSKY, Wassily. 1977. p. 31.

⁷² KANDINSKY, Wassily. 1977. p. 25. (Tradução nossa).

⁷³ LISPECTOR, Clarice. Op. cit., 2020a. p. 71.

Para entender mais nitidamente como essa experimentação acontece na sombra das palavras, tomemos a definição que Wassily Kandinsky dá ao “ponto”. No livro *Ponto e linha sobre plano*, o pintor define o ponto como a marca inicial do que virá (ou não) a ser uma forma – o ponto de partida para a Teoria das Formas, descrita no livro. Por essa via, o artista assinalou: “[...] o ponto é considerado o elemento inicial, o elemento básico dado, porque é o elemento inicial da aventura pictórica humana”⁷⁴. Antes de algo vir a ser no plano do papel, há o Zero, o Não-ser, o silêncio e no momento em que o ponto é colocado sobre o plano, erige-se uma ponte entre o silêncio do que ainda não existe com o que está prestes a existir, o ponto passa a ser uma concisão absoluta que, no entanto, fala. Para Kandinsky “[...] o ponto geométrico encontrou sua forma material em primeiro lugar na escrita – ele pertence à linguagem e significa silêncio”⁷⁵.

Quando a narradora de *Água viva* insiste em declarar o *atrás do pensamento*, a *sombra das palavras*, realiza uma movimentação semelhante ao raciocínio direcionado ao conceito de “ponto”. Ora, é perceptível o terreno sinuoso que se forma nas páginas do livro conforme a narradora expressa o anseio de capturar o que se encontra além, o que é e “[...] nunca começou”⁷⁶, o que só se alcança sentindo: vemos “a palavra pescando o que não é palavra”⁷⁷. A dificuldade encontrada nas barragens construídas pelas palavras ordinárias refere-se à pretensão da narradora em descrever o instante antes de se assumir como palavra, ao que está no ponto Zero, ao verdadeiro é das coisas. Isto significa que, ao se vestir com uma estrutura, a palavra perde os demais sentidos e fecha-se em uma única percepção, restringindo-se à camada superficial do usual e, dessa forma, como apontou Kandinsky, “perde a sua expressão com um emprego restrito [...]. Somos mortalmente subjugados pelo *utilitário-útil*”⁷⁸. O que se lança, então, é “[...] a cerimônia da iniciação da palavra [...]”⁷⁹.

A palavra, exposta como artifício, não é capaz de capturar a realidade dos fatos, mas sim de criar, ela mesma, uma realidade *delicadíssima*, arquitetada a partir do que emociona. Essa dimensão do projeto clariceano permeia os arredores da

⁷⁴ KANDINSKY, Wassily. **Ponto e Linha Sobre Plano**. 2 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. XIX.

⁷⁵ Ibid. p. 17.

⁷⁶ LISPECTOR, Clarice, 1998a, p. 26.

⁷⁷ Ibid. p. 21.

⁷⁸ KANDINSKY, Wassily, 2012, p. 18.

⁷⁹ LISPECTOR, Clarice, 1998a, p. 19.

edificação da palavra. Ao invés de ser totalmente consumida pelo centro de um conceito, a escrita de Lispector permanece se movimentando em torno da esfera do silêncio (do *instante-já*) e do abstrato: desenhando a linguagem, exprimindo sentimentos e emoções, tecendo a indagação da própria escrita – pela metalinguagem –, o projeto da autora busca dar contorno a parte da natureza da palavra:

Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já.⁸⁰

A experimentação criadora da pintura verbal abstrata atua sobre a perceptível dificuldade que a linguagem impõe na tentativa de fuga do conceito fechado. Como consequência, encaramos uma escrita construída com base em hesitações e explicações – do próprio ato de escrever – que a linguagem tenta dar conta de dizer. Em outros termos, as obras de Clarice Lispector se tornam laboratórios que, incansavelmente, procuram uma forma de expressar a verdade do mundo, o *é das coisas*, o *corpo a corpo* entre o mundo e o homem. A escrita abstrata conduzida como pinturas torna-se um meio de (ou um ensaio para) livrar a palavra do uso ordinário e libertá-la, por fim, para a potência de sentidos outros. Ainda sim, contudo, as vozes narrativas dos livros se obrigam a sublinhar o limite da linguagem, uma vez que “a verdadeira palavra foi até agora intocada”⁸¹. Voltamos ao exemplo da personagem Ângela, que descreve assertivamente o choque entre os “fatos” e o ser:

Ela vive [Ângela] as diversas fases de um fato ou de um pensamento mas no mais fundo do seu interior é extrassituacional e no ainda mais fundo e inalcançável existe sem palavras, e é só uma atmosfera indizível, intransmissível, inexorável. Livre das velharias científicas e filosóficas.⁸²

A ampliação microscópica que encontramos nos textos e pinturas de Lispector é a dimensão em que as emoções e sensações do projeto clariceano transitam. Estas fortalecem o desejo da quebra da barreira entre o sentir e a palavra, dado que fazem parte de uma realidade existente, inatingível e ilimitada da vida – “Capta essa coisa

⁸⁰ LISPECTOR, Clarice, 1998a, p. 11.

⁸¹ Idem.

⁸² LISPECTOR, Clarice, 2020a, p. 51.

que me escapa e no entanto vivo dela”⁸³. Nessa perspectiva, acompanhamos o anseio de tocar o intocável *é da coisa* sempre em compasso com fluxo “espontaneamente planejado” das sensações. O motor da escrita clariceana parece ser, portanto, as emoções. Das páginas às telas, das páginas e telas aos olhos: até que ponto, no entanto, há realmente um limite nas palavras de Clarice Lispector, na medida em que as emoções não se fixam em páginas? Afinal, “toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe das nossas emoções”⁸⁴.

⁸³ LISPECTOR, Clarice, 1998a, p. 15.

⁸⁴ KANDINSKY, Wassily, 1977, p. 1.

3. O AVESSE DA PALAVRA

O ponto geométrico, antes de ser qualquer outra coisa, é um frágil toque na superfície; é uma existência que está na iminência de começar e que, ao mesmo tempo, já começou. É a antecipação do nascimento de uma forma silenciosa, ainda emudecida pelo não-ser. O ponto geométrico, para Kandinsky, “[...] é um ser invisível. Portanto deve ser definido como imaterial. Do ponto de vista material, o ponto é igual a Zero”. Ao pressionarmos a ponta do lápis no papel, o silêncio incrustado no ponto não revela o que está prestes a ser; de antemão, todavia, o ponto grita o início de uma forma pictórica. Desse modo, com maior atenção retornamos à definição apresentada pelo pintor russo, a “[...] *união do silêncio e da palavra*”, o ponto como “[...] esse Zero [que] evoca a concisão absoluta, isto é, a maior reserva, que no entanto fala”⁸⁵. Em *Um sopro de vida* Clarice escreveu:

[...] Existe por acaso um número que não é nada? que é menos que zero? que começa no que nunca começou porque sempre era? e antes era de sempre? Ligo-me a esta ausência vital e rejuvenesço-me todo, ao mesmo tempo contido e total. Redondo sem início e sem fim, eu sou o ponto antes do zero e do ponto final.⁸⁶

Como já foi apontado no capítulo anterior, a concisão a que se refere Kandinsky assemelha-se ao inatingível espaço do *it*, das emoções, do abstrato nas palavras que sustentam o projeto clariceano: aqui há o silêncio do que não se pode ser proferido em palavras, há o emudecimento na tentativa de esvaziar a linguagem e criar significados – “este livro é um silêncio”⁸⁷, como escreveu a professora Clarisse Fukelman no prefácio de *A Hora da Estrela*: “O silêncio constitui a manifestação extremada da linguagem esvaziada, mas que emite novas significações”⁸⁸; mas há, também, o grito da amplificação do que é lido, digerido e sentido – “através dessa jovem dou o meu grito de horror à vida”⁸⁹, também como o título primeiro de *Água viva*: “Objeto gritante”. Parece existir, entre silêncio e ruído, um tráfego de condições que se dissipam no mistério, na indagação da vida, no que está além da palavra e da tinta: é a escrita que, formada por inatingíveis palavras, pede pela sensação. A autora

⁸⁵ KANDINSKY, Wassily, 2012, p. 17.

⁸⁶ LISPECTOR, Clarice, 2020a, p. 11.

⁸⁷ LISPECTOR, Clarice, 1998b, p. 17.

⁸⁸ FULKEMAN, Clarisse. Escrever estrelas (ora, direis). In: LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 16.

⁸⁹ LISPECTOR, Clarice, 1998b, p. 33.

constrói narrativas inseridas nesse lugar silencioso e gritante, movimentado pelo é da coisa e pelo mistério da existência – “o que mais me emociona é que o que não vejo contudo existe. [...] A verdade está em alguma parte: mas inútil pensar. Não a descobrirei e no entanto vivo dela”⁹⁰.

A realidade delicada, microscópica, nascida das mãos de Clarice Lispector, acontece nesse espaço criado a partir de narrativas que atropelam o ordinário e se alimentam de perguntas com respostas inatingíveis: o desconhecido toma conta. É o que está em suspenso, é o inexplicável, é a sensação desencadeada pelo mistério que, segundo Georges Bataille, acomoda-se nos olhares daqueles que contemplam as paredes pintadas na gruta de Lascaux, na França, e os emociona – “as pinturas que temos à nossa frente são miraculosas, transmitem-nos uma forte e íntima emoção”⁹¹. A sensação de olhar para um dos conjuntos de pinturas mais antigas já encontradas parece ser induzida por uma subjetiva comunicação com os olhos dos seres que as fizeram, “esta mesma sensação de presença — de clara e ardente presença — é que as obras-primas de todos os tempos nos dão”⁹². Não sabemos, todavia, de quem foram as mãos que tocaram e criaram os desenhos⁹³, tudo o que temos é a arte e a emoção ou, como escreveu Lispector, “Um amontoado de fatos em que só a sensação é que explicaria”⁹⁴. Por essa via, Bataille insiste no caráter ininteligível das trocas de olhares entre o atual e o primitivo:

Seja qual for o contratempo que isto nos provoque, os sentimentos fortes que Lascaux nos inspira estão ligados a este caráter suspenso. Mas por muito grande que seja o mal-estar sentido nestas condições de ignorância, a nossa atenção é totalmente desperta. A certeza chega-nos de uma realidade inexplicável, seja como for miraculosa, que chama a atenção e nos deixa em estado de alerta.⁹⁵

⁹⁰ LISPECTOR, Clarice, 1998a, p. 31.

⁹¹ BATAILLE, Georges. **O nascimento da arte**. Lisboa: Sistema Solar, 2015, p. 19.

⁹² BATAILLE, Georges, 2015, p. 17.

⁹³ Georges Bataille não deixa de fora a explicação mais objetiva dos desenhos da gruta, “Dizem-nos que devemos ligá-las aos sortilégios de caçadores ávidos de matar a caça de que viviam” (2015, p. 19), afirma que, no entanto, esses esclarecimentos nos deixam indiferentes diante da obra. Para ele, as figuras de Lascaux nos emocionam de tal forma que “esta beleza incomparável e a simpatia que ela desperta deixam-nos, por causa disto, penosamente em suspenso” (2015, p. 19), reforçando a forte sensação que o desconhecido produz. Essa quebra do ordinário também encontramos nas obras de Clarice Lispector, como já foi apontado.

⁹⁴ LISPECTOR, Clarice, 2020a, p. 19.

⁹⁵ BATAILLE, Georges, 2015 p. 19.

É o que podemos ver (ou sentir), também, nas obras de Lispector: a emoção diante do incomensurável. Essa impossibilidade de alcançar a resposta é colocada em palavras como uma pintura abstrata, em uma dimensão que somente as emoções são capazes de dialogar. Nas palavras de Bataille, as condições do inesperado junto ao ininteligível compõem a “sensação de milagre”⁹⁶. Quando falamos de Lascaux, colocamo-nos perante o olhar de mais de quinze mil anos, é um espanto. Os animais desenhados, a gruta, a textura, as mãos, a expressão, são elementos e condições que nos tocam mesmo que através de uma distância e tempo inimagináveis. Para Bataille, é essa suspensão, esse mistério, o ininteligível, que de fato nos golpeia com o espanto – a *sensação de milagre*. Embora de modo distinto, a literatura de Clarice anuncia o espanto por meio do desconhecido – tudo aquilo que nunca saberemos – e evoca, de diversas formas, a única explicação possível: a emoção que nos atravessa desde o início dos tempos. Ou seja, o projeto clariceano performa o nascimento da arte, uma e outra vez, suspendendo com isso a validade “natural” e “positiva” das ideias de progresso e evolução. Cada gesto é de novo o primeiro gesto – o que significa que o primeiro gesto (o sentido, a verdade) ainda não aconteceu de fato: está por ser feito, mais uma vez. É esse o choque de sentido produzido pelo contato entre as imagens mais arcaicas da cultura e as imagens abstratas, “modernas”, da literatura e da pintura da autora. É um forte efeito que abala a cronologia da história e estabelece a produtividade do anacronismo como forma de sobrevivência da arte.

Nesse sentido, junto às conseqüentes perguntas do mistério, a autora descreve os próprios espaços primitivos e, por sua vez, busca a ancestralidade nas palavras e nas pinturas. Ora a escrita opera dentro de uma gruta, ora diante da reprodução de uma pintura: “Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer”⁹⁷. As ferramentas, os gestos e meios usados pela escritora se curvam para esse caminho orgânico e se mostram como uma tentativa de alcançar o cerne do mundo, da vida. Na forma como Clarice pintava, encontrava-se igualmente o esforço em se aproximar das raízes, dos grãos, da seiva, do início e continuação da natureza. Assim, conforme escreveu Carlos Mendes sobre as pinturas da autora, “Matéria e objeto

⁹⁶ Ibid. p. 21.

⁹⁷ LISPECTOR, Clarice, 1998a, p. 15.

participam de um devir comum – é nos livres contornos que se contém a forma, nessa espécie de pintura em que a mão do pintor, orientada pela textura da madeira, encarna a mão do escultor”⁹⁸.

Ainda em relação à gruta de Lascaux, o artista Randall Packer, no texto *O que é multimídia, de uma vez por todas*, aponta para a manifestação dos discrepantes sentidos que nos comovem quando nos inserimos nesse ambiente contornado por pedras e escuridão, uma vez que, além das pinturas arraigadas às paredes, há o espaço característico da parte interna de uma gruta. Dentro, paredes irregulares, para todos os lados, apoiadas entre elas mesmas e a terra aromática; o silêncio da escuridão interrompido pelos sons da umidade gotejante e do movimento do fogo iluminando os desenhos. Há, portanto, uma atmosfera que abraça o ser humano e, em compasso com as pinturas de séculos passados, o embala através de todos os sentidos, afinal, trazendo as palavras de Packer, “Somos seres multissensoriais. É lógico que as origens da arte começariam em um veículo que envolvesse todos os sentidos”⁹⁹. Não é em vão que as vozes narrativas do projeto clariceano nos provocam com cavernas lançadas por palavras:

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza – grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, *lembrança ou saudade?* espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo. [...] E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela – de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá.¹⁰⁰

⁹⁸ SOUSA, Carlos Mendes de, 2013, p. 156-157.

⁹⁹ PACKER, Randall. **O que é multimídia, de uma vez por todas**. In: Lucia Leão (ed.), São. Paulo: Editora SENAC, 2006. p. 104.

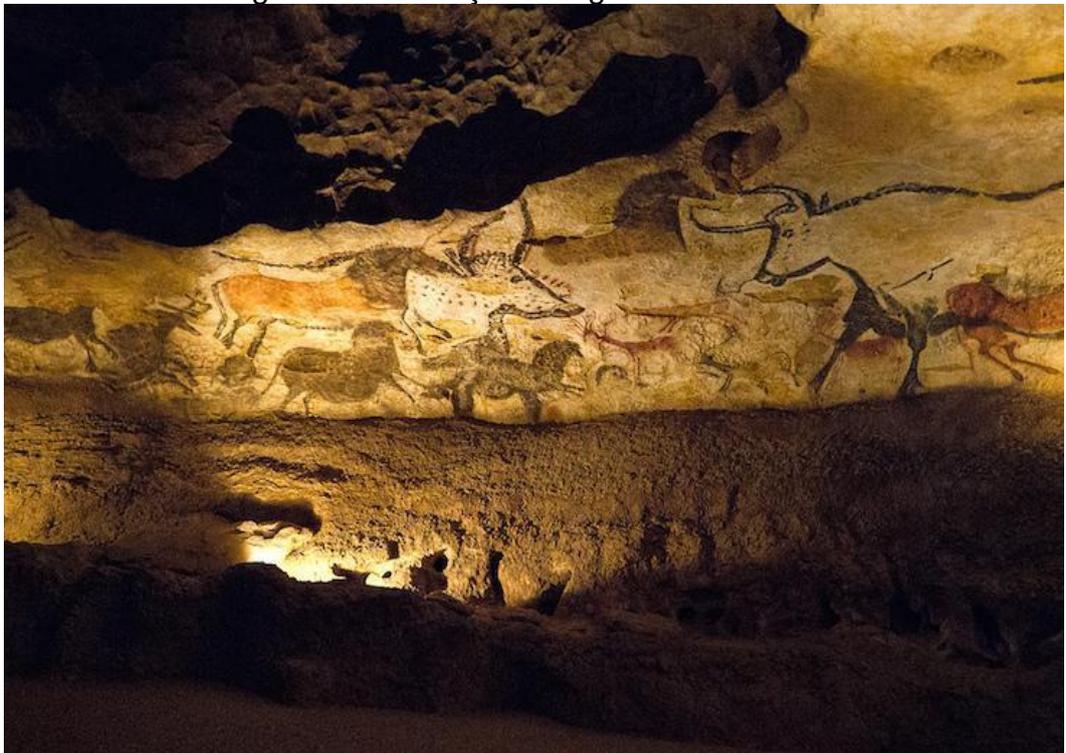
¹⁰⁰ LISPECTOR, Clarice, 1998a, p. 15.

Figura 14 - Inscrições na gruta de Lascaux.



Fonte: Archeologie Culture.¹⁰¹

Figura 15 - Inscrições na gruta de Lascaux.



Fonte: Archeologie Culture.¹⁰²

A incessante busca pelos sentidos parece coincidir com a sensação “milagrosa” de pertencermos à mesma natureza que habitou as grutas há tempos – imensidão temporal que não compreendemos – e que hoje, por meio das pinturas, nos

¹⁰¹ Fotografias da gruta de Lascaux. Disponível em: <https://archeologie.culture.gouv.fr/lascaux/en>.

¹⁰² Idem.

recordam da nossa história: “[...] lembrança ou saudade?”¹⁰³. Tanto Kandinsky como Clarice Lispector procuraram um meio de nos mostrar uma realidade outra, a “verdadeira”, aquela que está atrás do figurativo, dos símbolos, dos destroços, da palavra. A gruta ancestral é desenhada, nas obras de Lispector, como um abrigo para o mistério e sensações que constituem o ser humano, onde há somente o trânsito do que antecede a língua – onde há o mais humano: “As palavras de Ângela são antipalavras: vêm de um abstrato lugar nela onde não se pensa, esse lugar escuro, amorfo e gotejante como uma primitiva caverna. Ângela, ao contrário de mim, raramente raciocina: ela só acredita”¹⁰⁴.

Esse abrigo primitivo, que suporta o adensamento das sensações e o vertiginoso silêncio do desconhecido, pode ser encontrado também no trabalho visual de Lygia Clark, desenvolvido a partir da década de 1960. A artista brasileira capturou, por meio de registros fotográficos, as experiências sensoriais induzidas por objetos ordinários, quase despercebidos no cotidiano, como pedras, canos, flores, sacolas, conchas. De olhos vendados, um rosto recebe carícias de pequenas flores (Figura 16); outro ouve os ecos da concha oca (Figura 17); por fim, um corpo se agarra em uma sacola plástica cheia de ar e bolinhas de isopor (Figura 18). Os três exemplos colocam o sujeito diante de experimentações que, neste caso, remetem ao trecho de *Ulisses*: “Fecha os olhos e vê”. Nas fotos, os sentidos ressaltados – o tato e a audição – se abrem e o corpo se ausenta por um instante do raciocínio conceitual, dado como um *a priori* no mundo Ocidental. Nessas situações, antes de tudo, o corpo retoma a *aisthesis*, ou seja, o sensível e o sensato dos *sentidos em abertura para o mundo*; sentidos que, segundo Susan Buck-Morss, conservam sempre um traço indomesticável, irreduzível à cultura. Como na escrita clariceana: o corpo feito uma gruta ancestral, onde alcançamos os sentidos mais primitivos.

¹⁰³ LISPECTOR, Clarice, 1998a, p. 15.

¹⁰⁴ LISPECTOR, Clarice, 2020a, p. 39.

Figura 16 - Relaxação.

Fonte: Lygia Clark.¹⁰⁵

Figura 17 - Estruturação do Self.

Fonte: Lygia Clark.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Lygia Clark, 1969. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/>.

¹⁰⁶ Lygia Clark, 1976. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/>.

Figura 18 - Estruturação do Self.



Fonte: Lygia Clark.¹⁰⁷

Clarice Lispector, entretanto, através de uma voz narrativa, com recorrência expressou o lamento diante da insuficiência das palavras para a tradução do “estado anterior” da linguagem: “[...] Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão”; em seguida, ao confessar o limite que a escrita impõe, transforma-a em *pintura abstrata*, “um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio”¹⁰⁸. Desse modo, a metalinguagem acentua a falha da palavra para expressar esse lugar no qual cabe a infatigável realidade da existência além das sombras e, embora a *pintura verbal* seja produzida a partir da consciência do ato “falho” e incontornável da linguagem, nas palavras de Benedito Nunes, “as palavras amortalham os sentimentos que elas próprias partejam. O dizer modifica o sentir”¹⁰⁹, uma vez que ao ser profetizado pela língua, já não acontece mais a própria prática do sentir: o *it* misterioso é acusado sem nunca ser tocado.

Amplifica-se, assim, o silêncio que abraça o projeto clariceano: as sensações, as verdadeiras sensações, não ficam presas a um conceito, elas são sentidas – assim

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ LISPECTOR, Clarice, 1998a, p. 15.

¹⁰⁹ NUNES, Benedito, 1989, p. 103.

como mostram as fotografias de Lygia Clark – e, por isso, nos textos clariceanos são sinalizadas, mas inatingíveis. Dessa forma, a autora segue pintando sensações arraigadas a explicações que a linguagem precisa dar conta de dizer: “[...] e é novo para mim o que escrevo porque a minha verdadeira palavra foi até agora intocada”¹¹⁰. Aqui, a língua mostra sua barreira e, em movimentos silenciosos, sinais de uma experiência muda atravessam as narrativas de *Água viva* e de *Um sopro de vida*. Anuncia-se, por essa via, o limite entre a palavra e a experiência.

Por efeito da língua, o limite da experiência “[...] não se encontra mais em direção à morte, mas retrocede à infância”¹¹¹. É assim que Giorgio Agamben, no livro *Infância e História*, apresenta a nossa apreensão da experiência moderna. Remotamente, a experiência se revelava como um processo de maturação, que se desenrolava até o final da vida e, portanto, apontava para a morte como o limite. O homem se completava, ao longo da existência, e atingia certa totalidade finita, como um processo que permitia apanhar, receber, *ter* a experiência. A maturação, forjada nas narrativas tradicionais dos indivíduos, conduzia a imaginação – ou fantasia – como uma fonte de conhecimento verdadeiro: o homem carregava a veracidade no seu dizer. As experiências, costuradas de boca em boca na comunicação, construíam o conselho derivado do “senso prático” e “utilitário”, como escreveu Benjamin em *O Narrador*:

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. [...] O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção.¹¹²

Há tempos, no entanto, a experiência acontece no devir da incompletude. Investigando como se sucedeu a transformação do sujeito e, desse modo, do pensamento, Agamben aponta para a ciência moderna como a grande motivadora do

¹¹⁰ LISPECTOR, Clarice, 1998a, p. 11.

¹¹¹ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*: destruição da experiência e origem da história. 3. ed. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2014. p. 51.

¹¹² BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 200-201.

que entendemos por experiência na atualidade, uma vez que a comprovação e previsibilidade científicas arquitetaram um mundo calculável, no qual a experiência é transferida “[...] o mais completamente possível para fora do homem: aos instrumentos e aos números”¹¹³. É dessa maneira, ao se afastar do homem e suprimir a autoridade – a qual outrora se mostrava nos provérbios e máximas do ancião –, que a experiência tradicional é destituída de valor. Em consequência, “[...] a ciência moderna [...] faz da experiência o lugar do conhecimento”¹¹⁴. É assim que a fantasia, ou o fantasma, “[...] se torna o sujeito da alienação mental, das visões, dos fenômenos mágicos, ou melhor, de tudo aquilo que fica excluído da experiência autêntica”¹¹⁵.

É por essa via que, na filosofia kantiana, a qual separa o sujeito empírico do sujeito transcendental, a experiência da expressão sensível tende a ser obliterada pela experiência da comprovação científica: o sujeito não detém a certeza do mundo. Agamben aponta, todavia, que o pensamento pós-kantiano reunifica a “consciência empírica em um único sujeito”¹¹⁶, isto significa que o indivíduo que antes dominava a verdade, é substituído por um *novo sujeito*. Isto porque a consciência do sujeito se envolve, em si mesma, em um processo dialético, ou melhor, a experiência passa a ser a própria dialética do pensamento: *ciência da experiência da consciência*. O conceito de experiência, então, nasce da consciência mesma. Desse modo, a experiência agora tem lugar nesse *novo sujeito*, na própria dialética do sujeito (não mais nos números, não mais no sujeito, mas na dialética da consciência): ela “[...] cessa aqui de ser simplesmente um modo, ou um instrumento, ou um limite da consciência, tornando-se a essência mesma do novo sujeito absoluto: a saber, a sua estrutura de processo dialético, de movimento”¹¹⁷. Por essa via, Agamben pontua a questão da conhecida expressão *cogito ergo sum* (penso, logo existo), cunhada por René Descartes, a qual parece não passar de um modo linguístico, de palavras que concretizam a dialética da consciência, ou melhor, de uma representação do sujeito – mas nunca o sujeito, somente um *eu* vazio. Isto posto, sendo o sujeito um processo dialético (a consciência como uma estrutura dialética), isto é, tudo aquilo que ainda não é, a experiência passa a se realizar no próprio devir, na incompletude, no

¹¹³ AGAMBEN, Giorgio, 2014, p. 26.

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ AGAMBEN, Giorgio, 2014, p. 34.

¹¹⁶ Ibid. p. 42

¹¹⁷ Idem.

processo infinito de conhecimento: “Por isso a experiência agora é definitivamente algo que se pode apenas fazer e jamais ter. Ela não é nunca dada como totalidade, não é nunca inteira senão na aproximação infinita do processo global”¹¹⁸.

Vemos se formar, nessa lógica, o que Agamben considera o novo limite da experiência humana: a língua. A partir do novo sujeito absoluto, no qual a experiência acontece no processo dialético da consciência, o *ergo cogito* nada mais é do que a expressão primeira que, contudo, não antecede a experiência. Em outros termos, ao proferir uma oração – junto aos elementos semântico e semiótico – a realidade que se instaura, é a do discurso. Há, sendo assim, uma troca entre o transcendental e o linguístico: “o sujeito transcendental não é outro senão o *locutor*, e o pensamento moderno erigiu-se sobre esta assunção não declarada do sujeito da linguagem como fundamento da experiência e do conhecimento”¹¹⁹. Assim, a dialética da consciência cria o novo espaço da experiência: o que antecede a língua, o movimento próprio do pensar. Ora, se a linguagem situa a nova barreira, então a experiência ultrapassa o sujeito locutor e, como efeito, encontra-se antes da linguagem – um espaço vazio, transcendental, que Kant assinalou como “conceitos vazios sem objeto”¹²⁰. Agora o limite se acha, portanto, em direção ao que precede a língua, a *infância*.

Acompanhamos, nesse retroceder à infância, a criação de um *experimentum linguae*, que, através da autorreferencialidade, estrutura o limite da experiência. Com a linguagem nasce paradoxalmente, então, a experiência *in-fans* – do grego, aquele que não fala, o não-dito. Heidegger, citado no livro de Agamben, referia-se à uma experiência da linguagem que se erigia “[...] somente lá onde os nomes nos faltam, onde a palavra se parte em nossos lábios. Este romper-se da palavra é o passo para trás na estrada do pensamento”¹²¹. De acordo com Agamben, a *in-fância* se sustenta a partir da fala, mas existe apenas fora (ou atrás) desta – “Que o homem não seja sempre já falante, que ele tenha sido e seja ainda in-falante, isto é a experiência”¹²². É como um espaço silencioso, em branco, destituído de fala, mas pleno de potência: é uma experiência muda que depende da fala. Coloca-se, dessa maneira, uma aporia, a qual pode nos indicar um retorno à experiência da fala, do vir a ser falante, a partir

¹¹⁸ Ibid. p. 44.

¹¹⁹ Ibid. p. 57.

¹²⁰ Idem.

¹²¹ AGAMBEN, Giorgio, 2014, p. 12.

¹²² Ibid. p. 62.

de uma língua que nos estrutura, mas não nos pertence, uma vez que, ao mesmo tempo em que somos *infans*, também somos falantes de uma linguagem repleta de artifícios. Temos, portanto, a possibilidade retomar a experiência do poder falar, de tecer, ainda junto ao silêncio da *infância*, sentidos por meio das narrativas.

Tendo em vista que a *in-fância* está subordinada à existência da linguagem, o filósofo ainda argumenta que essa experiência não deixa de existir ao se tornar palavra, isto é, ela “[...] coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito”¹²³. Podemos, assim, pensar na *in-fância* como lugar livre de uma linha cronológica, no qual a experiência sempre lida com a palavra: a experiência da *in-fância* se esconde no tempo da anacronia. Neste ponto, a realidade delicada das escritas de Clarice Lispector parece ser anunciada por esse espaço antes da palavra, “atrás do pensamento”, avesso do tempo de Chronos, como podemos ler em *Perto do coração selvagem*, publicado em 1943:

Se tinha alguma dor e se enquanto doía ela olhava os ponteiros do relógio, via então que os minutos contados no relógio iam passando e a dor continuava doendo. Ou senão, mesmo quando não lhe doía nada, se ficava de frente do relógio espiando, o que ela não estava sentindo também era maior que os minutos contados no relógio. Agora, quando acontecia uma alegria ou uma raiva, corria para o relógio e observava os segundos em vão.¹²⁴

A dor, a raiva e a alegria, sensações apontadas pela protagonista do primeiro romance de Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, não se coadunam aos ponteiros do relógio ordinário, não correspondem ao tempo numérico, somente à dimensão sensível do homem. Notamos, por essa via, a incompatibilidade entre a realidade na qual Chronos se acomoda – realidade dos números e instrumentos – e aquela onde há o movimento do que sentimos e não vemos. O limite introduzido pelo discurso é, nas narrativas clariceanas, o obstáculo responsável pelos inúmeros “tropeços” ao tentar caminhar para o avesso: “Como fazer um discurso do que não passa de grito ou doçura ou nada ou doideira ou vago ideal?”¹²⁵. O inatingível *it* misterioso, com variadas metamorfoses nas obras de Clarice, parece corresponder ao espaço mudo

¹²³ Ibid. p. 59.

¹²⁴ LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 2022. p. 25.

¹²⁵ Ibid. 2020a. p. 117.

e ainda assim tagarela da *in-fância*. É com frequência que a voz de Ângela, de um *Sopro de Vida*, revela-nos o mundo do avesso, o *in-fans*: “Entrei no reino silencioso do que é feito pela mão vazia do homem: entrei no domínio da coisa. [...] A aura da coisa vem do avesso da coisa. [...] A coisa é pelo avesso e contramão”¹²⁶.

Outra vez o movimento se direciona à escuridão das grutas: o sensorial, o espanto, o milagre, o desconhecido. A realidade precedente à palavra, em Clarice Lispector, é ininteligível, uma “experiência muda”, um desmanchar-se de conceitos e propagar-se de existências; é um grito de saudade do que está em nós, mas que, concomitantemente, não compreendemos e, sendo assim, deixamos se revelar no que sentimos e vivemos. Bem como a caverna, primitiva no olhar e na emoção, o avesso da palavra nos olha sem nos tocar e nos conduz, sem método e explicação, à “sensação de milagre”. O espaço pré-palavra poderia, por essa via, abrigar um dos movimentos mais intensos na obra clariceana: as emoções. A narrativa de *Perto do coração selvagem* é emblemática:

Mas é que basta silenciar para só enxergar, abaixo de todas as realidades, a única irreduzível, a da existência. E abaixo de todas as dúvidas – o estudo cromático – sei que tudo é perfeito, porque seguiu de escala a escala o caminho fatal em relação a si mesmo. Nada escapa à perfeição das coisas, é essa a história de tudo. Mas isso não explica por que eu me emociono quando Otávio tosse e põe a mão no peito, assim. Ou senão quando fuma, e a cinza cai no seu bigode, sem que ele note. Ah, piedade é o que sinto então. Piedade é a minha forma de amor. De ódio e de comunicação. É o que me sustenta contra o mundo, assim como alguém vive pelo desejo, outro pelo medo. Piedade das coisas que acontecem sem que eu saiba. Mas estou cansada, apesar de minha alegria de hoje, alegria que não se sabe de onde vem, como a da manhãzinha de verão. Estou cansada, agora agudamente! Vamos chorar juntos, baixinho. Por ter sofrido e continuar tão docemente. A dor cansada numa lágrima simplificada. Mas agora já é desejo de poesia, isso eu confesso, deus. Durmamos de mãos dadas. O mundo rola e em alguma parte há coisas que não conheço. Durmamos sobre Deus e o mistério, nave quieta e frágil flutuando sobre o mar, eis o sono.¹²⁷

¹²⁶ LISPECTOR, Clarice, 2020a, p. 116.

¹²⁷ LISPECTOR, Clarice, 2022a, p. 31.

4. E-MOÇÃO

“*Una Furtiva Lacrima* fora a única coisa belíssima na sua vida”, expressou o narrador Rodrigo S.M. a respeito de Macabéa, na obra *A hora da estrela*. Continuou:

Enxugando as próprias lágrimas tentou cantar o que ouvira. Mas a sua voz era tão crua e tão desafinada como ela mesma era. Quando ouviu começara a chorar. Era a primeira vez que chorava, não sabia que tinha tanta água nos olhos. Chorava, assoava o nariz sem saber mais por que chorava. Não chorava por causa da vida que levava: porque, não tendo conhecido outros modos de viver, aceitara que com ela era “assim”. Mas também creio que chorava porque, através da música, adivinhava talvez que havia outros modos de sentir, havia existências mais delicadas e até com um certo luxo de alma. Muitas coisas que não sabia entender. [...] O mergulho na vastidão do mundo musical que não carecia de se entender. Seu coração disparara.¹²⁸

A tão conhecida e interpretada ária, parte da ópera *L’elisir d’amore* (1832), provoca a primeira lágrima da existência da personagem. Lágrima não mais furtiva, mas agora desesperada, transtornada, afogada no autêntico choro: o acontecimento. É um momento fatal na vida de Macabéa, no qual a Rádio Relógio que diz “[...] a hora certa, cultura e anúncios”¹²⁹, lança a ária e desperta o nascimento das emoções. Sem palavras banais, propagadoras de informações vertiginosas, o instante surpreende a personagem com uma música: sente-se e não se entende; chora-se e não há motivo. A música não só toca Macabéa, como a coloca para o mundo. É chorando que nascemos e, portanto, a lágrima é a nossa primeira resposta à vida, nossa água viva. Ao ouvir *Una Furtiva Lacrima*, as emoções da protagonista nascem, renascem, acontecem.

Com as lágrimas, manifesta-se um movimento ao exterior e, nessa dinâmica, observamos as emoções se formando e, de palavra em palavra, transformando-se insustentavelmente. No projeto clariceano, parece ser nesse espaço branco, mudo, onde tudo para, que acontece o tráfego das emoções. É no silêncio da palavra, no não-dito, no mistério da gruta, pois, que as verdadeiras sensações acontecem. Nesse sentido, Clarice Lispector trabalhou essa condição da existência ao manipular os artifícios da linguagem para criar, nas páginas de um livro, uma pintura abstrata, como

¹²⁸ LISPECTOR, Clarice, 1998b, p. 51.

¹²⁹ Ibid. p. 50.

foi colocado no primeiro capítulo. Agora, no entanto, faz-se necessário exhibir os modos e caminhos pelos quais as emoções se evidenciam nas narrativas clariceanas.

Pela música e pela arte pictórica, sensações brotam dentro de nós e crescem de encontro ao mundo. Elas nos tocam e nós respondemos a elas. O narrador de *A hora da estrela* já anuncia a história conflituosa que se desenvolverá ao lado de elementos emocionais, adensados pela dor, música e cor. A narrativa, escreve Rodrigo S.M.:

[...] é acompanhada do princípio ao fim por uma levíssima e constante dor de dentes, coisa de dentina exposta. Afiarço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina. A sua cara é estreita e amarela como se ele já tivesse morrido. E talvez tenha.¹³⁰

Assim, somos conduzidos pelas palavras do narrador ao espantoso mundo de Macabéa. As personagens desenvolvidas por Lispector, contudo, não só atraem e expressam as emoções que emergem do complexo ato de existir, mas também, e muito mais, infiltram-se nas profundezas das sensações: são como engrenagens da máquina de emoções das narrativas. Temos a impressão de que a protagonista Macabéa existe somente em função do narrador (ou vice-versa), foi criada como um outro – ou uma extensão – de Rodrigo S.M., que declara: “apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus”¹³¹. Desse modo, as mãos de Rodrigo desenham as *feições de palavras* de Macabéa: o narrador é corpo e fato, a personagem sentimento. Podemos pensar, por outro lado, que o narrador, apoiado no fluxo explosivo da personagem, cria-se ali, nas comoções de Macabéa, uma vez que se escreve por ela e, portanto, existe nela. Por entre Rodrigo e Macabéa, destituídas de lógica e compaixão, movimentam-se impacientemente as emoções – “Ela forçou dentro de mim a sua existência”¹³².

Configuração semelhante ocorre na obra *Um sopro de vida*, a qual é composta por um alternado e extenso “diálogo” entre o narrador, denominado Autor, e a personagem Ângela. É por uma via cega de caminhos que Ângela aparece, sem mesmo saber que é uma personagem, falando consigo mesma sobre a vida. O Autor,

¹³⁰ LISPECTOR, Clarice, 1998b, p. 24.

¹³¹ Idem.

¹³² LISPECTOR, Clarice, 1998b, p. 30.

no entanto, apresenta Ângela não apenas como sua criação, mas como ele próprio: “Ângela é a minha vertigem. Ângela é a minha reverberação, sendo emanção minha, ela é eu. Eu, o autor: o incógnito”¹³³. Nesse movimento, Ângela parece ser a sensibilidade do narrador, uma emoção saltando para fora, exteriorizando-se em palavras. Dentre inúmeras reflexões elaboradas por ambos, o Autor admite, por meio de uma imagem geométrica – *a la* Kandinsky –, ser enlaçado pela lógica, enquanto Ângela paira no mundo anárquico dos sentimentos e sensações:

Ângela é uma curva em interminável sinuosa espiral. Eu sou reto, escrevo triangularmente e piramidalmente. Mas o que está dentro da pirâmide – o segredo intocável o perigoso e inviolável – esse é Ângela. O que Ângela escreve pode ser lido em voz alta: suas palavras são voluptuosas e dão prazer físico. Eu sou geométrico. Ângela é espiral de finesse. Ela é intuitiva, eu sou lógico. Ela não tem medo de errar no emprego das palavras. E eu não erro. Bem sei que ela é uva sumarenta e eu sou a passa. Eu sou equilibrado e sensato. Ela está liberta do equilíbrio que para ela é desnecessário. Eu sou controlado, ela não reprime.¹³⁴

Ângela *não reprime*, ela não se aquieta na palavra; não é só palavra. A personagem parece se esfacelar no outro, como emoções. Com efeito, o Autor escreve, “Ângela não se conhece, e não tem em si a própria imagem nítida. Há desconexão nela. Ela confunde em si o “para-mim” e o “de-mim!”¹³⁵. A personagem se perde na existência de si mesma, desfaz-se em algo incorpóreo, despersonalizado, não tem ciência do que entra e sai dela e, por isso, aparenta não ter limite. O narrador alega que Ângela não é palavra nem personagem, é, sim, a evolução de um sentimento:

Ângela parece uma coisa íntima que se exteriorizou. Ângela não é um “personagem”. É evolução de um sentimento. Ela é uma ideia encarnada no ser. No começo só havia a ideia. Depois o verbo veio ao encontro da ideia. E depois o verbo já não era meu: me transcendia, era de todo mundo, era de Ângela.¹³⁶

A emoção que pulsa fatalmente, “como olhos em brasa”, não se apoia em barreiras, pelo contrário, parece afogar-se diante do que estiver na frente – e, contudo, ainda é comunicada de algum modo. Afeta-nos violenta e amargamente, está fora do controle. É uma “explosão”, como Rodrigo S.M. apontou diversas vezes na história de

¹³³ LISPECTOR, Clarice, 2020a, p. 31.

¹³⁴ Ibid. p. 46.

¹³⁵ Ibid. p. 30.

¹³⁶ Ibid. p. 31.

Macabéa. Ela é *in-fans* – uma não-falante na linguagem: ultrapassa limites, está além de nós e além das palavras. Isto porque, de acordo com Didi-Huberman, no livro *Que emoção! Que emoção?*, a emoção é um movimento de dentro para fora, isto é, sem que saibamos como, ela “[...] age sobre mim mas, ao mesmo tempo, está além de mim. Ela está *em mim*, mas fora *de mim*”¹³⁷. O estudioso aponta para o inerente sentido da palavra, *e-moção*, uma ação de *e-mocionar*, “[...] quer dizer, uma moção, um movimento que consiste em nos pôr para fora de nós mesmos?”¹³⁸. Nessa moção – portanto uma ação – que nos é imposta, somos tomados por inteiros e, num piscar de olhos, estamos em espanto: “[...] quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos”¹³⁹.

Nesse sentido, podemos notar as *e-moções* se mesclando e se movimentando mesmo na estrutura narrativa de alguns textos de Clarice Lispector. O conto “Os desastres de sofia”, do livro *Legião estrangeira*, descrito pela voz de Sofia a partir dos sentimentos conflituosos acerca do professor, na infância, é um mergulho nas sensações da narradora. Tudo começa quando Sofia recebe a notícia da morte do professor, o momento em que ela desabou: “E branca, de olhos muito abertos, eu olhara a rua vertiginosa a meus pés. Minha compostura quebrada como a de uma boneca partida”¹⁴⁰. Os olhos abertos, o corpo branco, estilhaçado como porcelana, e o ambiente integrado à vertigem da menina, assinalam a emoção que atravessa o impacto corporal da protagonista: dos olhos vertiginosos, para a rua.

O movimento, entretanto, parece se intensificar ao longo das memórias de Sofia. Pela primeira vez, os olhos da narradora encaram, singularmente, os olhos do professor e, neste instante, a sensação, agarrada ao olhar da menina, alastra-se e toma todo o ambiente:

Comecei a costear a parede de olhos baixos, prendendo-me toda a meu sorriso, único traço de um rosto que já perdera os contornos. Nunca havia percebido como era comprida a sala de aula; só agora, ao lento passo do medo, eu via o seu tamanho real. Nem a minha falta de tempo me deixara perceber até então como eram austeras e altas as paredes; e duras, eu sentia a parede dura na palma da mão. Num pesadelo, do qual sorrir fazia parte, eu

¹³⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que amoção?** São Paulo: Editora 34, 2016. p. 26.

¹³⁸ DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 26.

¹³⁹ Idem.

¹⁴⁰ LISPECTOR, Clarice. Os desastres de Sofia. In: LISPECTOR, Clarice. **Legião Estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020b. p. 14.

mal acreditava poder alcançar o âmbito da porta – de onde eu correria, ah como correria! a me refugiar no meio de meus iguais, as crianças. Além de me concentrar no sorriso, meu zelo minucioso era o de não fazer barulho com os pés, e assim eu aderiu à natureza íntima de um perigo do qual tudo o mais eu desconhecia.¹⁴¹

Sofia, ainda pessoa porque se prende inteiramente ao sorriso, arrasta-se sob passos silenciosos pela sala de aula, grande como nunca, inundada pelo medo e desespero da narradora. Aqui, o medo hipnotizante amplifica tudo e o silêncio começa a se instaurar lentamente. É um momento descrito como que em câmera lenta, no qual os olhos se atraem por uma molécula lenta e silenciosa e a acompanham até o limite. Didi-Huberman, por via do pensamento de Freud, sustenta que “[...] a emoção não condiz com a imagem que fazemos da situação”¹⁴², há, desse modo, certa distorção da emoção com relação à real situação. A *e-moção* é tão profunda “[...] que foge à razão”¹⁴³. A sala de aula, por esse pensamento, desloca-se da realidade *concreta* e se mescla ao medo de Sofia.

A narradora, agora “[...] uma coisa úmida se encostando à parede, avançando devagar na ponta dos pés, e com um sorriso cada vez mais intenso”¹⁴⁴, desfigura-se aos poucos, sem considerar os ponteiros do relógio, e o medo a mastiga enquanto o silêncio forma uma redoma entre ela, o professor e a sala: “Meu sorriso cristalizara a sala em silêncio, e mesmo os ruídos que vinham do parque escorriam pelo lado de fora do silêncio”. Restou-lhe o barulho apenas do coração, que “[...] pôs-se a bater alto demais sob o risco de acordar o gigantesco mundo que dormia”¹⁴⁵. O medo, no entanto, a degolou toda: “Meu sorriso, tudo o que sobrara de um rosto, também se apagara. Eu era dois pés endurecidos no chão e um coração que de tão vazio parecia morrer de sede”¹⁴⁶.

Em seguida, o professor diz “pegue o seu caderno...” e, em um segundo, quebra a redoma de silêncio, o rastejar lento do tempo e a distorção do ambiente. Sofia se choca com a realidade que, paralelamente, passava fora de si: “Era só isso

¹⁴¹ LISPECTOR, Clarice, Os desastres de Sofia. Op. Cit., 2020b, p. 17-18.

¹⁴² DIDI-HUBERMAN, Georges, 2016, p. 28.

¹⁴³ Idem.

¹⁴⁴ LISPECTOR, Clarice, Os desastres de Sofia. Op. Cit., 2020b, p. 18.

¹⁴⁵ Idem.

¹⁴⁶ Idem.

então?! O alívio inesperado foi quase mais chocante que o meu susto anterior”¹⁴⁷. A narradora não apenas foi absorvida pelas emoções, como se transformou no próprio movimento destas. No ápice do medo, o sorriso, único traço que ainda se pendurava na face de Sofia, dissolveu-se junto à sensação que comovia a personagem e o ambiente; restou-lhe um coração sedento, o símbolo mais íntimo do sentimento humano. A realidade delicada e microscópica, aquela de uma arte abstrata, apareceu-nos de modo bastante apurado tanto neste conto, como em *Água viva*, narrativas essas que funcionam como as emoções, por espantos, movimentos, silêncios, submersões e troca de olhares.

Ainda em “Os desastres de Sofia”, observamos a narradora nos movimentar pelo instante em que ela se encontra com o sorriso do professor, ou melhor, com o assustador nascimento da vida, através de um mergulho nas sensações:

O que vi, vi tão de perto que não sei o que vi. Como se meu olho curioso se tivesse colado ao buraco da fechadura e em choque deparasse do outro lado com outro olho colado me olhando. Eu vi dentro de um olho. O que era tão incompreensível como um olho. Um olho aberto com sua gelatina móvel. Com suas lágrimas orgânicas. Por si mesmo o olho chora, por si mesmo o olho ri. Até que o esforço do homem foi se completando todo atento, e em vitória infantil ele mostrou, pérola arrancada da barriga aberta – que estava sorrindo.¹⁴⁸

Essa atração inelutável que as emoções exercem sobre a personagem, absorvendo-a para si, também aparece no conto “Amor”, presente no livro *Laços de família*. Na narrativa, Ana, uma mulher de classe média, que rumava para casa em um bonde, é golpeada pelo lance de olhar direcionado a um homem cego parado no ponto de transporte. Assim, Ana “[...] olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê”¹⁴⁹. Ao perceber que o sujeito mascava um chiclete, a personagem se vê fascinada pelos movimentos da mastigação até que, em um movimento abrupto, o bonde arranca e agita Ana junto ao seu saco de tricô carregado de ovos. Espantada, mais pelo cego do que pelo arranque, a voz narrativa declara: “O mal está feito”¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Ibid. p. 19.

¹⁴⁸ Ibid. p. 21.

¹⁴⁹ LISPECTOR, Clarice. Amor. In: LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020. p. 19.

¹⁵⁰ LISPECTOR, Clarice, 2020b, p. 20.

A partir daí, caminhamos com uma personagem que se encontra em compasso com o efeito emocional que a *piiedade* – o mal, o *páthos* a que a narrativa se refere – provoca em seu âmago: “A *piiedade* a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível...”. É possível dizer que, de certa forma, Ana se sentia vista, olhada pelo mundo, pelo outro, implicada na cena de sua própria visão, que lhe era devolvida; e, nesse embalo com o sentimento provocado, cria-se um mundo associado às lentes das emoções:

O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas na rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão — e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir.¹⁵¹

Ana se envolve, diante da comoção com o cego, em um sistema conflituoso e perigoso: “[...] caíra numa bondade extremamente dolorosa”. Forma-se, desse modo, perante os sentimentos internos em contato com a superfície, um olhar que se mistura ao mundo e o transforma, o tensiona: é estabelecida, como aponta Benedito Nunes, uma *tensão conflitiva*, a qual “[...] serve de núcleo à narrativa”¹⁵². Em outras palavras, o conflito que se descola da protagonista até o ambiente, e a ela retorna de modo disruptivo, diversas vezes é retomado no percurso da história como condição central do movimento da narrativa – como o ponto vital do conto. Isso se dá, segundo Nunes, por meio da ruptura da personagem com o mundo, isto é, quando Ana olha para o mundo e este se modifica de acordo com as emoções, a protagonista passa a se sustentar apenas pelas sensações. É como se o fluxo do estado interior estivesse fazendo o seu coração saltar pela boca, deixando-a deslocada da realidade concreta:

Na fraqueza em que estava tudo a atingia com um susto; desceu do bonde com pernas débeis, olhou em torno de si, segurando a rede suja de ovo. Por um momento não conseguia orientar-se. Parecia ter saltado no meio da noite.¹⁵³

Uma vez que neste ponto é a realidade da personagem, aquela da *in-fância*, a revestir e conduzir a narrativa, o tempo, como foi sugerido nos capítulos anteriores,

¹⁵¹ Ibid. p. 20.

¹⁵² NUNES, Benedito, 1989, p. 84.

¹⁵³ LISPECTOR, Clarice, 2020b, p. 21.

realiza o desvio da linha cronológica e se faz anacrônico. O resultado da tensão conflitiva, então, é o desmanche da ordem do tempo e a passagem pela realidade delicadíssima do projeto literário clariceano. Vemos se revelar dessa tensão – do sutil ato de observar um homem cego mascar chiclete – a vida submersa em um mundo de tensões e emoções unidas à palavra por um fio frágil. O medo, bem como acontece com Sofia, toma conta do corpo e do olhar de Ana e, novamente, a vida sem *a priori* das sensações, arredia às normas da sociabilidade, se sobrepõe à realidade externa da protagonista: “Seu coração batia de medo, ela procurava inutilmente reconhecer os arredores, enquanto a vida que descobrira continuava a pulsar e um vento mais morno e mais misterioso rodeava-lhe o rosto”¹⁵⁴.

Enquanto os movimentos do coração conduziam Ana, seus pés a levavam até o Jardim Botânico. No espaço saliente de matéria orgânica, a visão da personagem parece intensificar a captura das minúcias da natureza, ampliando-as de acordo com as manifestações de um quase sonhar e de um transitar por si e pelos sentidos desconhecidos acionados pelo jardim: “De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais”¹⁵⁵. A própria repetição do advérbio “demais” dilata a intensidade a que o olhar de Ana, tomado pela tensão emocional, captura os elementos. Por essa via, de acordo com Benedito Nunes, o ritmo da repetição, “[...] insistente e obsessivo, não apenas assegura um aumento de ênfase. Faz também aumentar a carga emocional das palavras, que ganham então uma aura evocativa. A expressividade e a intensidade são aqui inseparáveis”¹⁵⁶.

Adiante, ao lembrar do cego e das misérias do mundo, a protagonista altera drasticamente o cenário e, a partir da tensão conflitiva imposta, atordoa o Jardim Botânico com emoções soturnas, sombrias, e mais uma vez vemos a emoção extrapolar a personagem. Neste ponto, a personagem é tomada por certa ambivalência dos sentimentos. As flores, coloridas, revelam-se também malignas, quase sanguinárias. Na mesma proporção, Tanatos parece invadir Eros, isto é, podemos pensar na pulsão de morte junto à pulsão de vida, introduzidas por Freud. Para o psicanalista, ao mesmo tempo em que o instinto de sobrevivência (pulsão de

¹⁵⁴ Ibid. p. 22.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ NUNES, Benedito, 1989, p. 137.

vida) nos sucumbe, o instinto de morte nos ameaça: “Os fenômenos da vida se esclareceriam pela atuação conjunta ou antagônica dos dois”¹⁵⁷. Ao nos relacionarmos e nos inserirmos na sociedade, todavia, renunciamos ao instinto agressivo para não perdermos o amor – a destruição já não se manifesta no mundo externo, no outro. A pulsão de morte, desse modo, silenciada, reprimida em nosso corpo, reage contra nós, da forma como deveríamos reagir instintiva e violentamente no mundo exterior – neste caso, a reação ao outro seria agressiva, destrutiva; Ana, como sujeito social, impedida pela vigilância da moral portanto, sente culpa¹⁵⁸. O resultado é o sentimento de culpa, a angústia, o mal-estar. É o que podemos aproximar do conflito sentimental da personagem. Assim, em um momento Ana enxerga uma realidade apodrecida de tão rica em ínfimos detalhes, em outro, ao voltar o pensamento para o sujeito cego, encara um mundo que apodrece na miséria:

Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates.¹⁵⁹

A realidade que se instalava de Ana ao espaço, no entanto, não deixou de a acompanhar também fora do Jardim Botânico. Quando chega em casa, percebe o choque entre os mundos: “Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava — que nova terra era essa?”¹⁶⁰. Tudo tão límpido, tão distante da realidade que incorporou em Ana as emoções despertadas pelo homem cego – “[...] ela parecia ter passado para o lado dos que lhe haviam ferido os olhos”¹⁶¹. Em casa, a protagonista se encontra atrelada às visões e lembranças daquele homem, ao trânsito pela anacronia das emoções. Há, aqui, um conflito que desencadeia o horror em Ana, e

¹⁵⁷ FREUD, Sigmund. Obras Completas Volume 18: O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e Outros textos (1930-1936). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010. p. 55.

¹⁵⁸ O sentimento de culpa, segundo Freud, além dos olhos da moral – dos ditames sociais instaurados ao longo dos séculos –, é formado ainda devido ao medo do Super-eu – “o medo da autoridade e, depois, o medo ante o Super-eu” (FREUD, 2010, p. 62). O Super-eu é outro vigilante, mas inserido em nós. Ele sabe dos nossos desejos e instaura-nos a culpa: “[...] o sentimento de culpa como o problema mais importante da evolução cultural e de mostrar que o preço do progresso cultural é a perda de felicidade, pelo acréscimo do sentimento de culpa” (Ibid, p. 68).

¹⁵⁹ LISPECTOR, Clarice, 2020b, p. 23.

¹⁶⁰ Ibid. p. 24.

¹⁶¹ Ibid. p. 25.

metamorfoseia o arredor de acordo com o espanto da nova realidade, criada pelo sentimento de culpa – que sem estar ali, se fazia presente em outro lugar, junto ao homem cego e à miséria de tantos outros desconhecidos: “Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror”¹⁶². Dessa maneira, observamos a casa se reconfigurar sob as emoções de Ana, com os olhos atentos ao invisível:

Mas a vida arrepiava-a, como um frio. Ouvia o sino da escola, longe e constante. O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água — havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d'água caíam na água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos.¹⁶³

A amplificação das *e-moções*, atordoada por esse grande alvoroço de sensações, fluxos orgânicos, cores, sons, movimentos, resulta na despersonificação da personagem, a qual, não por acaso, aproxima-se do que vemos, em Proust, como o agente-paciente de uma *memória involuntária*. A realidade do projeto clariceano foge para longe dos relógios cronológicos e se cobre de átimos espontâneos, êxtases e explosões: o que a emoção lhe der. Por esse caminho, podemos retomar a diferença entre a experiência e a vivência, apontada por Benjamin a partir de noções de Freud e Reik, no ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Enquanto a vivência nos aparece como uma lembrança ordenada, introduzida cronologicamente em uma linha unidimensional pelo trabalho da consciência, a experiência, ao contrário, se liga ao inconsciente, àquilo que nos vem por meio de alguma sensação que remete a um momento específico da vida, do qual só lembramos ao tocar um objeto ou sentir um cheiro de forma inadvertida, isto é, de forma involuntária – a memória involuntária.

O processo da vivência, dessa maneira, acontece ao se dissolver na consciência, uma vez que hipoteticamente “[...] o consciente surge no lugar de uma impressão mnemônica”¹⁶⁴, a fim de proteger o indivíduo contra as diversas impressões – ou *choques* – recebidas da esfera externa. Por essa razão, Benjamin acrescenta: “Só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi

¹⁶² Idem.

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**: obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. p. 108.

conscientemente “vivenciado”, aquilo que não sucedeu ao sujeito como *vivência*”¹⁶⁵. A experiência, logo, esconde-se nas sombras do inconsciente e só vem à luz quando o sujeito se reencontra com a sensação de um instante passado. É a experiência, pelas vias da memória involuntária, que Proust ressalta tão belamente na escrita da obra *Em busca do tempo perdido*. Assim como em Clarice, a narrativa proustiana se estende por tempos desalinhados, que se engatam como remendos de memórias. Estas, por sua vez, revelam-se no sabor, no odor, no toque dos objetos, no mundo da sensibilidade. A *mémoire involontaire* fica evidente quando o narrador prova uma Madeleine acompanhada de chá, na casa de sua mãe, e provoca o espírito em busca da sensação tão familiar e desconhecida:

Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. [...] De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde apreendê-la? [...] É claro que a verdade que procuro não está nela, mas em mim.

[...]

Chegará até a superfície de minha clara consciência essa recordação, esse instante antigo que a atração de um instante idêntico veio de tão longe solicitar, remover, levantar no mais profundo de mim mesmo? Não sei.¹⁶⁶

Podemos notar, no estremecer das emoções em busca da memória escondida, o trânsito entre o objeto e a sensação, uma procura por aquilo que se encontra além do bolo e do sujeito. Agamben aponta mais uma vez para a expropriação da experiência, visto que “[...] em Proust, não existe mais propriamente sujeito algum, mas somente, com singular materialismo, um infinito derivar e um casual encontrar-se de objetos e sensações” e, acusando a negação da experiência, cria-se “uma experiência sem sujeito nem objeto, absoluta”¹⁶⁷. Neste ponto ao menos, os contos apresentados, “Os desastres de Sofia” e “Amor”, mostram-nos configuração semelhante: um fluir de sensações e impressões, nas quais as personagens se desmancham, e a linguagem tateia.

¹⁶⁵ BENJAMIN, Walter, 1989, p. 108.

¹⁶⁶ PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. 4. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016. p. 71-73.

¹⁶⁷ AGAMBEN, Giorgio, 2014, p. 53.

Como resgatar essa experiência mnemônica aprisionada no espaço silencioso que o ultrapassa? - questiona-se a voz narrativa de *Em busca do tempo perdido*. Aqui, voltamos às grutas, à escuridão do desconhecido e à esfera muda das sensações. Retornamos ao que Bataille se refere como “caráter em suspenso”, o inesperado, incompreensível. Estamos, pois, no espaço primitivo das emoções; no atrás do pensamento. As emoções, contudo, não permanecem em inércia no silêncio da *in-fância*. Como muito bem apontou Didi-Huberman, elas nos ultrapassam em moções, do interior para o exterior. De Macabéa, lágrimas se expeliram; de Sofia, o medo se inflamou no cenário; de Ana, um olhar delicado se desprende; da Madeleine e do chá de Proust, o prazer e a felicidade se agitaram. Tudo, enfim, *e-mocionou*, extravasando a linguagem.

Conforme Deleuze, citado por Didi-Huberman, quando falamos de emoção, “[...] estamos fora de nós mesmos. A emoção não é da ordem do eu, mas do evento”¹⁶⁸. Ela é, como vimos, uma incontável ultrapassagem, que se perde dentro e fora de nós. Uma vez que a moção se exterioriza, propaga-se pelo mundo, de olho em olho, boca em boca, emoção em emoção: “[...] quem se emociona também se expõe. Expõe-se, portanto, aos outros e todos os outros recolhem, por assim dizer – bem ou mal, conforme o caso – a emoção de cada um”¹⁶⁹. É condição da *e-moção* se movimentar, fazer “moção”, para o exterior, “e-”. Por isso, as obras de Clarice Lispector são movimentos que transitam de dentro da narrativa e, ao se revelarem para o mundo, tocam-nos de modo inesperado, espantoso.

As expressões e os gestos produzidos pela emoção são “[...] como fósseis em movimento”¹⁷⁰, alastram-se de tempos primeiros e ainda os reconhecemos e reproduzimos. Para o etnólogo Marcel Mauss, segundo Didi-Huberman, esses sinais primitivos que *sobrevivem em nós* “[...] são mais do que simples manifestações, são signos de expressões inteligíveis”¹⁷¹. Dessa forma, o que Agamben colocou como limite da experiência – que esbarra na linguagem e se dá com ela –, Didi-Huberman mostra como condição do ato de *e-mocionar*: é preciso passar de corpo em corpo, sair do espaço silencioso do *it* e versar-se sobre nós, como uma linguagem.

¹⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2016, p. 29.

¹⁶⁹ Ibid. p. 30.

¹⁷⁰ Ibid. p. 32.

¹⁷¹ Ibid. p. 33.

Esses gritos são como frases e palavras. É preciso pronunciá-los, mas, se é preciso pronunciá-los, é porque todo o grupo pode entendê-los. Mais do que simplesmente manifestar nossos sentimentos, nós os manifestamos para os outros, uma vez que é necessário fazê-lo. Nós os manifestamos para nós mesmos ao exprimi-los para os outros e por conta dos outros. Trata-se essencialmente de uma simbologia.¹⁷²

As *e-moções*, propagadas também pelas artes visuais, encaram-nos e, sem hesitar, retribuímos o olhar com reconhecimento e familiaridade. Sabemos que a expressão da Medusa, na pintura de Caravaggio (Figura 19), traduz-se como espanto, amedrontamento, terror, horror; as faces de Judite (Figura 20), mostram-nos a concentração do olhar nos gestos da decapitação de Holofernes; Davi, segurando a cabeça de Golias (Figura 21), expressa compaixão e pena. Nas palavras de Didi-Huberman, “É como se a história das artes visuais – a pintura, a escultura, mas também a fotografia ou o cinema – pudesse ser lida como uma imensa *história das emoções figuradas*”¹⁷³.

Figura 19 - Cabeça de medusa.



Fonte: Galleria degli Uffizi.¹⁷⁴

¹⁷² Idem.

¹⁷³ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2016, p. 35.

¹⁷⁴ Michelangelo Caravaggio, 1596. **Testa di Medusa**. Óleo sobre tela, 60 x 55 cm. Disponível em: <https://www.uffizi.it/>.

Figura 20 - Judite e Holofernes.



Fonte: Palazzo Barberini (Gallerie Nazionali di Arte Antica).¹⁷⁵

Figura 21 - Davi com a cabeça de Golias.



Fonte: Galleria Borghese.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Michelangelo Caravaggio, 1598-1599. **Giuditta e Holoferne**. Óleo sobre tela, 145 x 195 cm. Disponível em: <https://www.barberinicorsini.org/>.

¹⁷⁶ Michelangelo Caravaggio. **David mit dem Haupte Goliaths**. 1610. Óleo sobre tela, 200 x 100 cm.

A emoção, simbologia do que vem de nosso interior e dos tempos primitivos, é, nesse sentido, o movimento capaz de desestabilizar a barreira da palavra para, finalmente, atingir-nos uns aos outros. Não é sem motivo que ao lermos *Água viva*, por exemplo, não lembramos da história, mas sim das sensações: diante da memória proustiana, produto da experiência e do tempo anacrônico, somos conduzidos majoritariamente pelas emoções. É uma experiência sensorial que se desloca com as palavras e ultrapassa nossos olhos. Das páginas do livro, das pinturas sem margem, o projeto clariceano, metamorfoseando em diferentes linguagens, meios e suportes, nos toca, nos move e, portanto, nos transforma.

5. DO AVESO AO MUNDO

“Tudo no mundo começou com um sim”, escreveu Clarice; *tudo começa num ponto*, anunciava Kandinsky. Com um sim o mundo concorda e do *ponto* tudo nasce e começa. Daquele espaço silencioso, em torno do qual a palavra orbita, uma forma se estira e se expande em movimentos incertos e pujantes. Cria-se o símbolo, o figurativo, o mundo como vemos. Saímos agora do *it* e o ampliamos por um grito, por uma lágrima ou por uma letra. Somos carregados, assim, pelo trânsito das emoções, que não cabe mais na *in-fância*, no que antecede a palavra. O ponto “[...] agora toma impulso para dar o salto de um mundo a outro” e originar, como uma extensão de si, a linha (Figura 22) – “o rasto do ponto em movimento”¹⁷⁷. É assim que em Clarice Lispector a palavra de sentido restrito se abre e provoca as *e-moções* para o mundo: a linha nasce do movimento, as emoções também.

Figura 22 - Linha (desenho de Kandinsky).



Fonte: *Ponto e linha sobre plano*.¹⁷⁸

O movimento de colocar-se ao mundo, do ponto à linha e forma, é ilustrado na crônica “Desenhando um menino” (ou “Menino a bico-de-pena”) de Clarice Lispector. “Lá está ele sentado, iniciando tudo de novo, mas para a própria proteção

¹⁷⁷ KANDISNKY, Wassily, 2012, p. 49.

¹⁷⁸ Ibid. p. 167.

futura dele, sem nenhuma chance verdadeira de realmente iniciar”¹⁷⁹, escreve a narradora a respeito do menino que, ao que tudo indica, ainda não tem consciência de si e do mundo. Para ele, tudo é uma coisa só acontecendo na extrema atualidade: como desenhar o menino se ainda não passa de um ponto, sem linha e sem forma, uma concisão absoluta do presente – “Não sei como desenhar o menino. Sei que é impossível desenhá-lo a carvão, pois até o bico-de-pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive”. Sentado no chão, encontra-se “imerso num vazio profundo”¹⁸⁰, simplesmente sendo, existindo. O menino parece estar naquele espaço que antecede a palavra, na *in-fância*, apenas se comovendo consigo e com o mundo que ainda lhe pertence inteiramente. Podemos ver, também, uma afinidade com o que antecede o “Estádio do Espelho”, enunciado por Jacques Lacan: é o momento em que o menino ainda não reconhece a si mesmo, a sua imagem fora de si, ele seria então, ainda fragmentos. A criança não supriu as faltas de sua imagem com a forma narcísica e, como escreveu Susan Buck-Morss, no ensaio *Estética e anestética* (1996), não passou por “uma experiência de des(re)conhecimento”¹⁸¹, isto é, o corpo não se unificou em uma percepção única de si.

A narradora, entretanto, sabe o destino do menino, é fatal: “Um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos conosco e com Deus”¹⁸². Entendemos que ele sairá do ponto, do vazio incerto, e, ao ser domesticado pelo código da língua, finalmente poderá ser desenhado, designado para a vida. No momento em que deixar de ser um Zero, “ele passará do tempo atual ao tempo cotidiano, da meditação à expressão, da existência à vida”¹⁸³. Mas não ainda: mesmo na existência profundamente atual, a narradora vai tecendo o menino. De olhar em olhar, a criança percorre o é de si que se junta aos objetos, até cair no sono. Adiante, subitamente é despertado do mundo onírico com o susto de um pesadelo: a primeira palavra já se alastrava no inconsciente e o chamava para a outra realidade. O sintoma da vida, como falta e desejo, se revelava no menino. Aqui, todavia, fez o

¹⁷⁹ LISPECTOR, Clarice. Menino a bico de pena. In: LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 86.

¹⁸⁰ LISPECTOR, Clarice, Menino a bico de pena. Op. Cit., 1998c, p. 86.

¹⁸¹ BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. Trad. Rafael Lopes Azize. In: Travessia, nº 33. Florianópolis: EdUFSC, ago-dez. 1996. p. 37.

¹⁸² Idem.

¹⁸³ LISPECTOR, Clarice, Menino a bico de pena. Op. Cit., 1998c, p. 87.

que já sabia desde a primeira marca de existência: chorou. Para ser confortado pelo calor materno, “estoura em choro pela casa inteira”, emociona-se:

Enquanto chora, vai se reconhecendo, transformando-se naquele que a mãe reconhecerá. Quase desfalece em soluços, com urgência ele tem que se transformar numa coisa que pode ser vista e ouvida senão ele ficará só, tem que se transformar em compreensível senão ninguém o compreenderá, senão ninguém irá para o seu silêncio, ninguém o conhece se ele não disser e contar, farei tudo o que for necessário para que eu seja dos outros e os outros sejam meus, pularei por cima de minha felicidade real que só me traria abandono, e serei popular, faço a barganha de ser amado, é inteiramente mágico chorar para ter em troca: mãe.¹⁸⁴

O menino, então, recebe a mãe e, ao prolongar o exercício do olhar, a enxerga, vê o molhado da fralda, percebe a si mesmo: “[...] se retesa e escuta com o corpo todo, o coração batendo pesado na barriga: fonfom!”. O formar-se é inevitável e é neste momento, ao proferir “fonfom”, que o menino é desenhado para além do ponto, é retirado da concisão absoluta e da extrema atualidade. Ele, de modo inelutável, *e-mociona*, profere o início da domesticação do código humano, e prolonga-se em linha e forma; em linguagem, isto é, som e sentido. É com a urgência de ser visto e ouvido, de propagar também a simbologia da emoção, que, como escreveu Didi-Huberman, manifestamos os sentimentos para nós mesmos “[...] ao exprimi-los para os outros e por conta dos outros”¹⁸⁵. Embora a mãe, já impregnada com o sentido domesticado das palavras, entenda a expressão – “fonfom” – como a buzina de um carro e não como as batidas do coração do filho, parece ser nesse movimento, entre a primeira palavra e a emoção, que o menino inicia a vida, sem o peso de um “cisto morto”¹⁸⁶ dentro de si – isto é, com a moção dos sentimentos para o exterior. Ao praticar, pela primeira vez, a iniciação da palavra, a criança se torna sujeito.

A palavra exerce linhas mais certas, já possuídas por sentidos concretos e utilitários. A emoção, ao contrário, toma-nos abruptamente, em linhas surpreendentes – como as obras de Miró. Não nos prevenimos do choro, da risada, do que nos atinge de forma incontrolável: a onda vem do interior e se expressa tão violentamente que, ao emocionar, não nos damos conta do que está acontecendo. É o que nos mostra o menino. Nesse sentido, Didi-Huberman, no livro *A vertical das emoções: as crônicas*

¹⁸⁴ Idem.

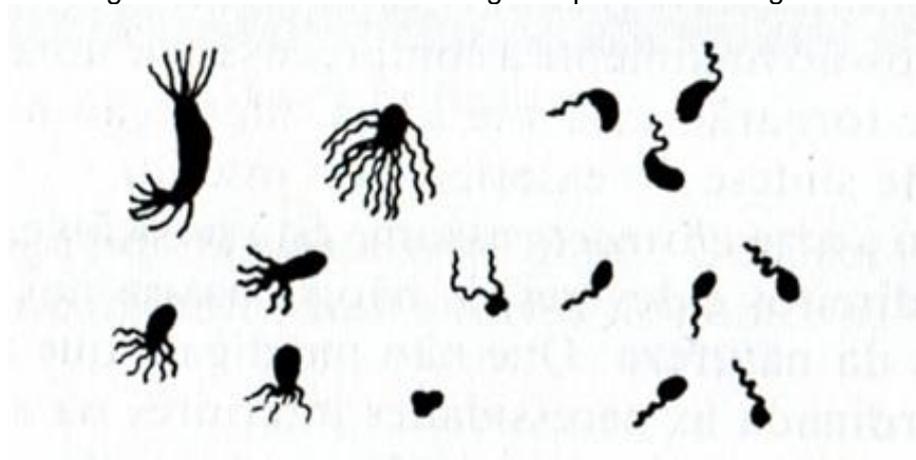
¹⁸⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2016, p. 33.

¹⁸⁶ Idem.

de *Clarice Lispector*, propõe esse movimento – o das emoções – como vertical, entre “terra e céu”, mas nunca em linha reta: “É precisamente um emaranhado de ramificações e extensões imprevisíveis: como a própria vida”¹⁸⁷. Pensemos, desse modo, o ponto como uma semente originária das inúmeras e indomáveis raízes (Figuras 23 e 24): do silêncio ao ponto, do ponto à linha, move-se a *e-moção*. Kandinsky descreve essa relação:

Todo o desenvolvimento da planta, da semente às raízes (para baixo) e ao caule (para cima), vai do ponto à linha. O crescimento leva a complexos lineares mais complicados, às construções de linhas autônomas, como as nervuras das folhas ou as formas excêntricas das coníferas.¹⁸⁸

Figura 23 - Movimentos dos vegetais por meio de flagelos.



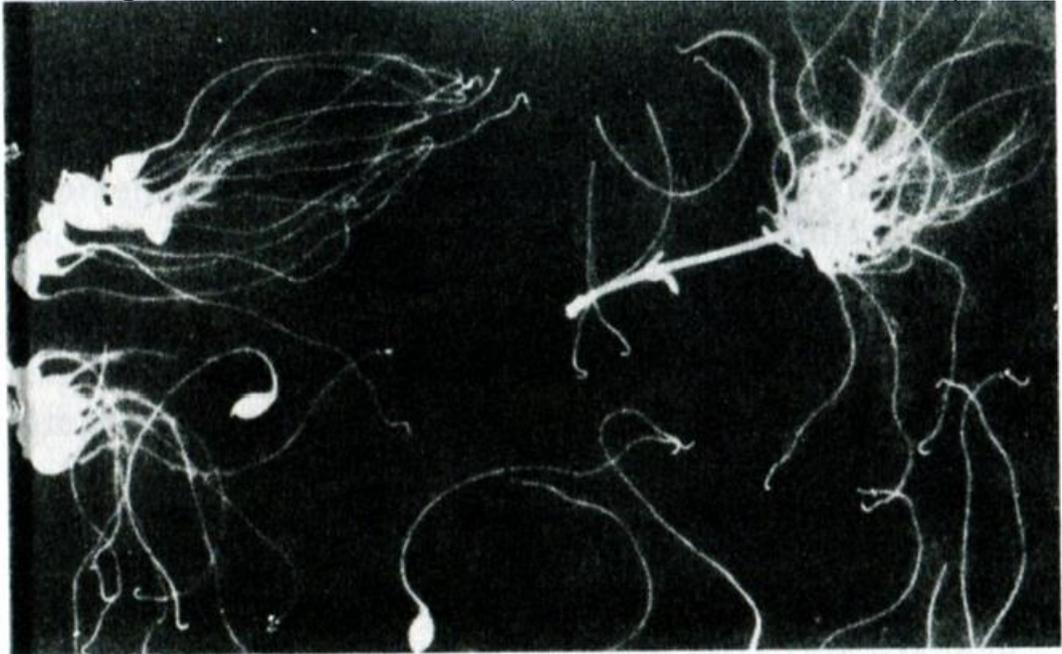
Fonte: *Ponto e linha sobre plano*.¹⁸⁹

¹⁸⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. **A vertical das emoções**: as crônicas de Clarice Lispector. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2021. p. 34.

¹⁸⁸ KANDISNKY, Wassily, 2012, p. 94.

¹⁸⁹ Ibid. p. 94

Figura 24 - Flor da clematite (foto de Kath Both, de Bauhaus).



Fonte: *Ponto e linha sobre plano*.¹⁹⁰

No momento, então, em que a linha escapa do ponto e se estende sobre o mundo, estamos novamente falando da ausência de limites nas obras de Lispector. O fluxo de sensações e sentimentos não é da ordem somente da narrativa, é um movimento que, ao encararmos as páginas de um livro, chega até nós e, com impacto, nos atinge: “Olhar, se emocionar: em todo caso é se mover”¹⁹¹. As emoções, conforme vimos, existem porque saem de nós não até outro, mas para o outro. As palavras do projeto clariceano, carregadas por esse trânsito orgânico e primitivo, parecem saltar das páginas e, de algum modo, *e-mocionar*. Dessa maneira, conforme Didi-Huberman, encontramos um verdadeiro “campo de tensões”, no qual “existem emoções incandescentes, mas também emoções péssimas, emoções fracassadas”¹⁹², que ultrapassam a narrativa e produzem essa moção de encontrar-se com o mundo. A escrita se aproxima, assim, de uma ativa cartografia de movimentos incessantes, saindo pelas margens, como bem aponta Simone Curi no livro *A escritura nômade em Clarice Lispector*.

É apenas uma ideia voltando, movimento de fora para dentro, e também no sentido contrário, solta, livre, no vaivém contínuo, atual, sempre no presente, representando uma realidade intrínseca. A escrita, assim, lida como uma ativa cartografia, através dos traçados e linhas, o movimento sendo rascunhado incessantemente. Escrita como fluxo, eternamente móvel,

¹⁹⁰ Ibid. p. 95.

¹⁹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2021, p. 23.

¹⁹² Ibid. p. 21.

transbordante por entres as margens. Interstícios por onde se faz deslizar o texto, o fragmento, à deriva, na orientação dos ventos.¹⁹³

É imergindo nesse fluxo “eternamente móvel” que somos conduzidos pela ponte entre a escrita e os nossos sentimentos: a palavra é praticamente superada – mas não abandonada de todo. Os êxtases, as explosões, os espantos da escrita de Clarice nos perturbam; isto porque, junto às turbulências das linhas que se criam, acontece uma troca entre um sujeito e outro, que Didi-Huberman aponta como sendo a “vertical do estrangeiro”, isto é, “uma coisa de outro em nós mesmos, algo de mundos ou de tempos outros vindo a nós”¹⁹⁴. Para o filósofo, mediante esse reconhecimento com o outro, o que se erige nas narrativas de Lispector é “*como nos emocionamos*” – de que modo a emoção nos toma. O jogo se dá não apenas no impulso incontrollável com o qual a emoção se envolve no tráfego, mas também no ato de colocar-nos para fora de nós e “fazer emergir o sentir nos nossos sentimentos”, precisamente por meio do “modo de conhecer o mundo em torno de nós, em que não seremos mais o seu centro”¹⁹⁵. Ou seja, a questão é sobre uma *ética das emoções*: “[...] fazer com que emirjam passagens tanto quanto segmentos de uma micropolítica do reconhecimento do outro”¹⁹⁶.

Por essa via, a escrita do projeto clariceano constrói pontes que permitem a transição das emoções, da palavra ao sujeito, do sujeito ao mundo. São criadas perturbações que desestabilizam o leitor e, concomitantemente, fazem-no sentir: do outro olhar que se abre a nós, sentimentos são evocados. Somos, pois, retirados do centro e sensibilizados pelo outro, com a vertical que se cria entre um e o estrangeiro. A criação dessas passagens acontece, segundo Didi-Huberman – apoiado em observações realizadas pelo psicanalista francês Pierre Fédida –, através do *hífen*: “Traçam-se *hifens* para que o *ser* se oriente e se constitua em relação ao seu *aí*”¹⁹⁷, dessa associação entre o *ser* e o *aí*, nasce uma ponte – o hífen –, o *ser-aí*. Em outras palavras, é projetar o *ser* no mundo, no *aí*, de modo dinâmico e transitório; é se relacionar com o mundo, com o outro, isto é, ver-se fora de si, nas coisas. A ponte do *ser-aí*, por isso, pode *e-mocionar* mesmo de longe, entre a palavra, a imagem e o ser.

¹⁹³ CURI, Simone. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001. p. 43.

¹⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2021, p. 25.

¹⁹⁵ Ibid. p. 24.

¹⁹⁶ Ibid. p. 38.

¹⁹⁷ Ibid. p. 43.

O filósofo sustenta que, nesse sentido, a prática e o pensamento da escritura de Lispector são, portanto, a política do hífen, “[...] essa pequena liana, esse pedaço de raiz que põe o céu e a terra em diálogo, por mais diferentes e mais afastados que estejam” e, desse modo, a todo momento o *ser-aí* “[...] nos faz *ser* na situação, espacial e temporal, de um *aí* sempre diferente, sempre perturbador”¹⁹⁸.

Nas obras de Clarice Lispector, o *ser-aí* acompanha os movimentos perpétuos e conflituosos e, diante da dinâmica das emoções que se desenvolvem nas próprias narrativas – o oscilar entre sentimentos, sensações, sem um terreno e um ser estruturado –, quase se dissipa, “[...] se dispensa, se desdobra em efluentes incontroláveis”¹⁹⁹. Em *Água viva*, por exemplo, não nos vemos em uma história concreta (um enredo, nos moldes clássicos), mas submergimos em sentimentos, em uma pintura abstrata, em um espaço disforme, intangível: são “[...] efluentes que representam o sutil hífen entre o impalpável das almas e a matéria dos corpos, entre a intimidade de uma pessoa e o olhar da outra”²⁰⁰. Didi-Huberman, com precisão, aponta para um elemento bastante recorrente nas obras de Clarice e que, ao mesmo tempo, representa o modo como o hífen se imprime na escrita: o perfume. Com efeito, o odor de uma flor se desprende das pétalas e exala ao mundo, sem o tocar. É aos nossos sentidos que o perfume se revela e, de modo efêmero, passa e falece em nossa memória – e, talvez, como em Proust, um dia retorne de maneira involuntária. À vista disso, no projeto clariceano “o *ser* é sempre em processo de se espalhar no informe, e o *aí* sempre na instancia de se dissolver no ar, na água na terra”²⁰¹.

“É tão difícil falar e dizer coisas que não podem ser ditas”²⁰² escreveu a voz narrativa de *Água viva*. Sabemos que a palavra suporta precariamente a sensação; e, no entanto, abre passagens para sentirmos. Isso a literatura de Clarice faz magistralmente: é como o perfume, que sai das páginas e, sem tatear, aprofunda-se na intimidade do ser; há, por essas inspirações do cheiro, a troca entre o sujeito, o mundo e o outro.²⁰³ O perfume é, portanto, um “[...] hífen que não é um traço, mas um

¹⁹⁸ Ibid. p. 37.

¹⁹⁹ Ibid. p. 43.

²⁰⁰ Ibid. p. 44.

²⁰¹ Ibid. p. 43.

²⁰² LISPECTOR, Clarice, 1998a, p. 54.

²⁰³ O perfume parece ser, também, um apontamento para o que já se manifestava na arte moderna: o fluxo, a ideia, o processo, a imaterialidade. Na arte, entretanto, valorizava-se cada vez mais o ar, a atmosfera, o fantasmagórico, um “estado de espírito”. Além dos olhos, que se infiltravam em meio as cores e deformidades dos quadros de atmosfera – um *Stimmungsbild* – e mostravam um *mood-*

vapor que faz com que a intimidade de um sujeito se toque, de um *ser*, e a imensidade de um mundo, de um *aí*”²⁰⁴. O vapor do perfume se espalha independentemente do lugar, do tempo, do ser, e, tal como a voz de *Água viva* ressaltou, “quando profundamente aspirado toca no fundo íntimo do coração e deixa o interior do corpo inteiro perfumado”²⁰⁵. Esse é o efeito das emoções que se movem na escrita clariceana: “isso é tão verdadeiro que alguém se emociona verdadeiramente diante do outro, ainda que esse outro esteja ausente”²⁰⁶.

Quando o perfume se infiltra no corpo, os sentidos são despertados e, por sua vez, lançam-se estímulos, vibrações, inquietações: o corpo é perturbado. É o que acontece na literatura de Lispector. Esse vapor das flores, mesmo que distante, entrelaça-se à carne e comove também a parte física do ser. No livro *Performance, recepção, leitura*, Paul Zumthor sustenta, a partir da prática performática da recepção na leitura, as reações fisiológicas provocadas – mais potentes que as intelectuais – ao lermos ou ouvirmos um texto carregado de poeticidade: lançados da escrita, os efeitos são indissociáveis do terreno semântico; as transformações do leitor, todavia, “[...] são percebidas como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica”²⁰⁷. As palavras, conforme vimos, são entraves, limites, barreiras com as quais Clarice Lispector luta e acaba por manipulá-las. Para Zumthor, de fato, as palavras “[...] têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal”²⁰⁸. Aqui, então, é o corpo que responde à recepção da poesia. Ora, se é o corpo que percebe os sentidos do mundo, no instante em que somos afetados, encontramos-nos em um “corpo-a-corpo” com o mundo: uma relação plenamente *estética*. Por isso, a escrita enriquecida pela carga poética, longe de ser um discurso banal e informativo, “significa o mundo”. Desse modo, “o mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira

painting, outro sentido era inundado, como escreveu Susan Buck-Morss, no “[...] aparato sensorial fantasmagórico da modernidade” (1996, p. 28): o olfato. Nessa perspectiva, próximo à valorização da desmaterialização na arte, no século XIX, na Europa, perfumarias afluíam e colaboravam com a intensificação dos sentidos. Assim, não só os olhos eram provocados, como também o olfato se inundava, intoxicava-se com fragrâncias. Podemos perceber, assim, mais uma vez o efeito voltado ao “espírito” que as estéticas da época produziam.

²⁰⁴ LISPECTOR, Clarice, 1998a, p. 44.

²⁰⁵ LISPECTOR, Clarice, 1998a, p. 56-57.

²⁰⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2021, p. 22.

²⁰⁷ ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. p. 53.

²⁰⁸ ZUMTHOR, Paul, 2007, p. 77.

primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível”²⁰⁹, os sentidos poéticos, assim, são dessa ordem e, portanto, colocam-nos no mundo.

É como o corpo recebe a escrita clariceana: o perfume se desprende das palavras, toca o sujeito e os enlaça pelos sentidos. É o movimento das *e-moções* que transita de um ponto ao outro, espalhando-se em um *ser-aí*, em uma linguagem e na própria carne. O mundo, dessa maneira, choca-se com o ser e se faz presente. Zumthor aponta para os sentidos como ferramentas e órgãos de conhecimento que registram as percepções do exterior em nosso corpo; temos, pois, vestígios do mundo na carne: “Ora, todo conhecimento está a serviço do vivo, a quem ele permite preservar no seu ser”²¹⁰. O corpo, por essa via, é a manifestação da presença do mundo em nós: mesmo que por um vapor, entranha-se e nos estremece. Das palavras já domesticadas, certas e direcionadas, surge uma espontaneidade planejada no projeto de Clarice, despertando-nos os sentidos ao exalar o perfume, como bem nos mostra *Um sopro de vida*: “Eu te amo geometricamente e ponto zero no horizonte formando triângulo contigo. O resultado é um perfume de rosas maceradas”²¹¹.

Os vestígios da sensibilidade da relação mundo-corpo foi explorada também nas pinturas de Kandinsky. Já indicado no primeiro capítulo, tanto Clarice como o pintor russo preocuparam-se com a captura da realidade sensível, construída a partir das cores, da música, das formas, de tudo o que colocasse as percepções em jogo; eram os sentidos que deveriam ser mobilizados. Os quadros do artista abstrato, como escreveu Michael Sadler no prefácio do livro *Do espiritual na arte*, derrubaram as barreiras “[...] entre a música e a pintura, e isolaram a pura emoção, a qual podemos chamar, em outras palavras, de emoção artística (*artistic emotion*)”²¹². Nesse sentido, Kandinsky se comprometeu com a recepção das pinturas, isto é, com os efeitos que elas podem manifestar nos sujeitos quando encaradas e, desse modo, desenvolveu estudos em relação às cores e às formas. Criava-se, então, a manipulação das ferramentas artísticas em favor da sensibilidade – da receptividade – dos corpos observadores. De fato, o pintor investigou as reações físicas e psíquicas provocadas pelas cores. Do corpo, contudo, os efeitos chegam ao espírito: “a cor provoca,

²⁰⁹ Ibid. p. 78.

²¹⁰ Ibid. p. 81.

²¹¹ LISPECTOR, Clarice, 2020b, p. 71.

²¹² SADLER, Micheal T. H.. Prefácio. In: KANDINSKY, Wassily. **Concerning the Spiritual in Art**. New York: Dover Publications, 2021. p. 19. [Tradução nossa].

portanto, uma vibração psíquica, e seu efeito físico superficial é apenas, em suma, o caminho que lhe serve para atingir a alma”²¹³ e, assim, “[...] a alma humana, tocada em seu ponto mais sensível, responde”²¹⁴.

Ao debruçar-se sobre as vibrações corpóreas e psíquicas que as cores provocam, Kandinsky explorou, em suas obras, as dimensões multissensoriais. De acordo com ele:

Do ponto de vista estritamente físico, o olho sente a cor. Experimenta suas propriedades, é fascinado por sua beleza. A alegria penetra na alma do espectador, que a saboreia como um gourmet, uma iguaria. O olho recebe uma excitação semelhante à ação que tem sobre o paladar uma comida picante. Mas também pode ser acalmado ou refrescado como um dedo quando toca uma pedra de gelo.²¹⁵

A realidade sensível se manifesta no ser e desencadeia uma explosão de sentidos – o olho vê, sente, saboreia, se exalta com um sentimento. O jogo de olhar assemelha-se à troca de emoções: do quadro ao espectador, do espectador ao quadro. É o que podemos perceber, também, nas pinturas do artista (Figuras 25 e 26). No livro *Do espiritual na arte*, Kandinsky tece uma investigação dos efeitos das cores no espírito. A título de exemplo, dentre os diversos caminhos apontados como reação do espírito a partir das cores, tomemos o que emerge em nós do azul e do amarelo: o azul é infinito e transcendental, exhibe-se como a profundidade do céu, “é a cor tipicamente celeste”²¹⁶, aprofunda-se na alma de maneira sobrenatural – se pensarmos nos azuis como a musicalidade dos instrumentos, “[...] o azul claro assemelha-se à flauta, o azul-escuro ao violoncelo e, escurecendo cada vez mais, lembra a sonoridade macia de um contrabaixo”²¹⁷; o amarelo atrai os olhos e os provoca, é ilimitado, “[...] atormenta o homem, espicaça-o e excita-o, impõe-se a ele como uma coerção, importuna-o com uma espécie de insolência insuportável”²¹⁸, a intensidade quase chega a arder na alma – [...] soa como um trompete agudo, que fosse tocado cada vez mais forte, ou como uma fanfarra estridente”²¹⁹. As cores são

²¹³ KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 66.

²¹⁴ KANDINSKY, Wassily, 1996, p. 69.

²¹⁵ Ibid. p. 65.

²¹⁶ Ibid. p. 92.

²¹⁷ Ibid. p. 93.

²¹⁸ Ibid. p. 91.

²¹⁹ Ibid. p. 92.

movimentos, sonoridades, intensidades, sentimentos, que atormentam tudo o que constitui o corpo humano.

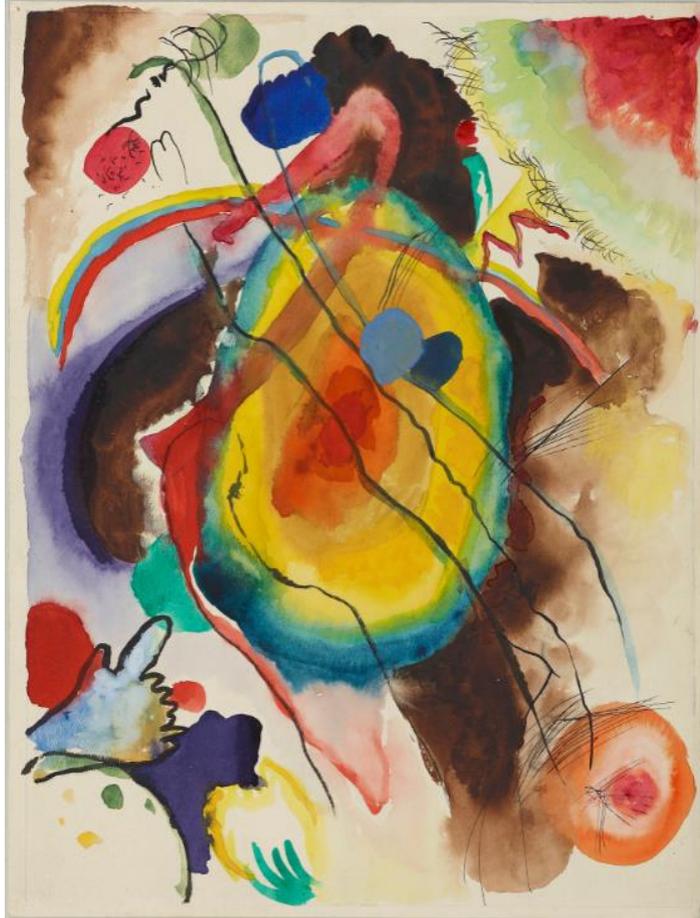
Figura 25 - improvisação Klamm.



Fonte: Galeria Municipal de Lenbachhaus.²²⁰

²²⁰ Wassily Kandinsky, 1914. **Improvisation Klamm**. Óleo sobre tela, 110 x 110 cm. Disponível em: <https://www.lenbachhaus.de/>.

Figura 26 - Desing para um mural de Edwin R. Campbell.



Fonte: Galeria Municipal de Lenbachhaus.²²¹

Podemos notar essa erupção de movimentos e intensidades, também nas pinturas de Clarice Lispector. Na obra “Explosão” (Figura 27), carregada de pinceladas pretas, amarelas e vermelhas, olhamos para movimentos ríspidos e apressados, que se direcionam de um ponto para todos os lados, revelando o fundo inacabado, sem deixar dúvidas da base sobre a qual a pintura explodiu. É um processo de criação que, ao encararmos, podemos acompanhar: nossos olhos se prendem a cada marca de tinta e, ao mesmo tempo, afastam-se e se integram à explosão que todas as formas e cores criam. É a irrupção da mancha vermelha, a qual, segundo Kandinsky, é uma cor “[...] transbordante de vida ardente e agitada”²²², uma irresistível potência de energia e intensidade. O amarelo que sai do vermelho – e também se coloca em um ponto no centro da mancha – é, como vimos, energético, estridente, avassalador no espírito; ele grita. O preto já foi consumido pela vida, agora, nas palavras do pintor russo, é “[...] imóvel e insensível, como um cadáver sobre o qual tudo resvala e que

²²¹ Wassily Kandinsky, 1914. **Large Study For A Mural For Edwin R. Campbell**. Aquarela, lápis, tinta e guache, 33,4 x 25,1 cm. Disponível em: <https://www.lenbachhaus.de/>.

²²² Ibid. p. 97.

mais anda afeta”²²³ – um mundo já se foi, mas outro pode nascer. O preto, na música, “[...] é a pausa que marca um fim completo, que será seguida, talvez, de outra coisa”²²⁴. Já o branco, que aparece de maneira mais sutil, representa o silêncio. “Explosão” é um quadro que, entre o tudo e o nada, expande-se em linhas de tensão para todos os lados, num movimento de alargamento que – podemos sentir – tende a nos conduzir para além das margens do suporte e dos limites da forma. É o mais verdadeiro conflito de um êxtase e de todos os extremos, mantendo afinidade marcante com as narrativas mais intensas da autora.

Figura 27 - Explosão.



Fonte: *Pinturas*.²²⁵

O êxtase, a tensão conflitiva, os movimentos e silêncios que se embrenham para a composição da pintura, como “uma espécie de doida harmonia”²²⁶, são características as quais seguramente encontramos nos livros da autora-pintora. Dessa maneira, observamos, por todos os meios, a manipulação que Clarice Lispector desenvolvia nos quadros e nas páginas para buscar o que está atrás do pensamento. Em outros termos, vemos, assim como Kandinsky realizava nas obras, experimentos com tinta e palavras: os artifícios se colocavam a favor da escritora a fim de

²²³ Ibid. p. 96.

²²⁴ Idem.

²²⁵ Clarice Lispector, 1975. *Explosão*. Óleo e tinta plástica sobre madeira, 37,6 x 50,2 cm. In: SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector: pinturas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 172.

²²⁶ LISPECTOR, Clarice, 1998a, p. 13.

movimentar, pela troca de olhar, as emoções – isto é, tudo o que a palavra pode direcionar para além dela. Tal como as cores e as formas afetam os sentidos na pintura, a escrita clariceana, desenvolvida a partir de todos esses elementos (música, cor, formas, anacronismo, sentimentos), produz as emoções e, com intensidade, lança-se como perfume nos corpos e no mundo, *transformando* o que estiver em contato.

Por esse caminho, nasce, da interação do espectador ou leitor, uma relação de comunicação com a obra – não somente social, mas também estética. De acordo com Hans Robert Jauss, no livro *A história da literatura como provocação à teoria literária*, quando falamos de literatura, é indispensável pensarmos na “dimensão de sua recepção e de seu efeito”²²⁷, uma vez que é o leitor quem move e participa dinamicamente da leitura. Ora, “texto algum jamais foi escrito para ser lido e interpretado filologicamente por filólogos”²²⁸, aponta o crítico apoiado em uma afirmação de Walther Bulst. Nesse sentido, o sujeito que se debruça nas páginas de um livro é o responsável, em partes, por libertar o “[...] texto da matéria das palavras” e, dessa forma, prossegue Jauss, “conferir-lhe existência atual”²²⁹. A literatura, desse ponto de vista, é um acontecimento, o qual depende de quem a recebe e a mantém em movimento, em um experimentar dinâmico sempre atual, reproduzido, portanto, em épocas distintas – apoiando-se, assim, no repertório e lembranças de obras já lidas, no *horizonte de expectativa* do leitor, como denominou o escritor. Para Jauss, é desse modo, que, além de desenvolver determinada “postura emocional”, o indivíduo também se comunica com a obra literária.

A recepção da literatura é produzida, então, por meio do diálogo entre o leitor e a obra: é, conforme Jauss, o “caráter dialógico da obra literária”²³⁰. Essa relação, escreve o crítico, “pode ser entendida tanto como aquela de comunicação com o receptor quanto como uma relação de pergunta e resposta”²³¹, isto é, a interação se dá, de fato, mobilizando-se pelo diálogo que o leitor estabelece com o livro a partir de suas experiências, memórias, percepções e sentidos. À vista disso, podemos voltar à

²²⁷ JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática S.A., 1994. p. 22.

²²⁸ JAUSS, Hans Robert, 1994, p. 23.

²²⁹ Ibid. p. 25.

²³⁰ Idem.

²³¹ JAUSS, Hans Robert, 1994, p. 22.

Zumthor, que se referindo à comunicação criada no momento da recepção da leitura, escreveu: “receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação”²³². O caráter dialógico, desse modo, não consiste em uma breve e efêmera troca de informação entre o leitor e o texto; significa, sobretudo, a mobilização da sensibilidade do sujeito. As palavras se entranham ao indivíduo que as recebe, assim como ele se entranha a elas: há troca, há transformação. O diálogo está, portanto, nas [...] reações provocadas no centro nervoso”, no movimento das emoções.

Essa troca que se cria entre o leitor e a obra é como um trânsito de olhar, onde, ao se iniciar o ato de encarar um ao outro – do sujeito à página e vice-versa –, há um encontro de olhares através da fenda da linguagem, ou melhor, na incompletude que se mantém no silêncio entre uma palavra e a outra. É neste espaço em branco, como escreveu Zumthor, que “O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados”²³³. Onde há o vazio, entranhamo-nos para dar algum sentido. Por essa via, em meio aos efeitos e reações do artifício da linguagem, o olhar, bem como o corpo do leitor, ajusta-se ao texto – e ajusta-se, também, à pintura, conforme vimos no quadro “Explosão” (Figura 27). Há, pois, uma vibração que se estende do livro ao leitor – em Clarice, é o perfume que atravessa a palavra.

No encontro dos olhares, em meio à fenda, constroem-se os enlaces do horizonte de expectativa daquele que consome as palavras: ao se lançar sobre a obra, pelas vivências já internalizadas, memórias são resgatadas à luz do que se vê, do que se lê. Em outros termos, da mesma forma que a pintura *Explosão* não é somente uma erupção de cores e formas, mas também uma tensão conflitiva que, em conjunto com as técnicas empregadas, culmina em diversas e subjetivas interpretações, sensações, reações nos olhos e na carne do espectador, a palavra não é somente palavra. “Dar a ver”, escreveu Didi-Huberman no livro *O que vemos, o que nos olha*, “é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta”²³⁴. Isto é, o ato de ver está

²³² ZUMTHOR, Paul, 2007, p. 52.

²³³ Ibid. 2007. p. 53.

²³⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 77.

além dos olhos. Assim, a abertura na qual se dá a troca entre o ser e o objeto mistura, neste caso, as palavras com o sujeito.

A memória involuntária, quando é acordada pelo olhar, renasce da relação – do *ser-aí* – entre o sujeito e o objeto. Exímio exemplo encontramos no contato entre Marcel, de *Em busca do tempo perdido*, com a xícara de chá, mencionada no capítulo anterior, realizando a infusão das flores, criando o *crepúsculo das flores*. Do objeto, são recuperadas memórias e sensações que constituem o ser:

E, como nesse divertimento japonês de mergulhar numa bacia de porcelana cheia d'água pedacinhos de papel, até então indistintos e que, depois de molhados, se estiram, se delineiam, se cobrem, se diferenciam, tornam-se flores, casas, personagens consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores de nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e as ninfeias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias e a igreja e toda a Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha taça de chá.²³⁵

Nesse sentido, ainda no livro *O que vemos, o que nos vê*, Didi-Huberman aponta para a troca de olhares travada entre Stephen Dedalus, protagonista de *Ulisses* de James Joyce, e o mar. O personagem submergiu nos espaços em branco do mar e, ao encarar as águas agitadas, esverdeadas, movimentadas por certo ritmo, trouxe para si a mãe já morta. O mar, pois, arremessou em Dedalus as memórias do vaso branco preenchido com vômitos esverdeados, os quais anunciavam a morte da mãe. Para Stephen, o mar não era apenas água salgada, era também outra coisa, que se mantinha atrás de seus olhos. Desse modo, “quando Stephen Dedalus contempla o mar parado à sua frente, o mar não é simplesmente o objeto privilegiado de uma plenitude visual isolada, perfeito e *separado*”, é então, continua Didi-Huberman:

[...] uma tigela de humores e de mortes pressentidas, um muro horizontal ameaçador e sorrateiro, uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo indicar a profundidade que a habita, que a move, qual esse ventre materno oferecido à sua imaginação como um “broquel de velino esticado”, carregado de todas as gravidezes e de todas as mortes por vir.²³⁶

No conto “Amor”, já explorado aqui, a personagem Ana se depara com um cego mascarando chiclete e, desse olhar atento, nasce o fluxo dos sentimentos, o

²³⁵ PROUST, Marcel, 2016, p. 74.

²³⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2010, p. 33.

movimento das emoções e o mergulho na realidade delicadíssima da escrita clariceana. Neste ponto, aprofundamo-nos no desenrolar da narrativa e seguimos de mãos dadas com o devir de sensações; encaramos os sentidos que as palavras vão nos lançando e nos lançamos também, junto às reações de Ana. Encontramo-nos com nós mesmos, com nossas memórias e sensações únicas, nossas vivências e sentimentos. Emocionamo-nos. A narrativa, no entanto, envolve-nos de formas surpreendentes, assim como as linhas de Miró. Aqui, ao olharmos para caminhos desconhecidos, construídos pela criatividade, pelos artifícios da língua e pela visão de distinto sujeito, outra realidade se aprofunda em nós. Realidade que nas obras de Clarice expõe-nos a um mundo diversificado, que nos remete, mas que também nos atravessa e, de modo fantasmagórico, nos toca. Há, portanto, uma troca de olhar, na qual a narrativa de Ana, por exemplo, nos faz sentir como “a vida arrepiava-a, como um frio”, arrepiando-nos também, porque sabemos como o frio se relaciona ao corpo e, ao mesmo tempo, nos mostra as minúcias da vida da protagonista, que ao entrar na casa, “ouvira o sino da escola, longe e constante. O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha” e ainda “havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos”²³⁷. Sentimos o frio, envolvemo-nos com nós mesmos e com a outra vida.

É o que acontece quando olhamos para um livro, ou melhor, para o que se encontra nos sentidos das palavras, nas tessituras da narrativa. A literatura clariceana, como arte (*ars, techné*), quebra o automatismo do funcionamento praticamente mecanizado do cotidiano. Ela nos comunica, dessa forma, muito mais do que informações: revela-nos nossa existência, ao mesmo tempo em que nos aprofunda em uma realidade outra, que não a do cotidiano. É assim que nas obras de Clarice Lispector, a partir das palavras de Didi-Huberman, “devemos fechar os olhos quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”²³⁸. O ato de trocar olhares rompe com os limites, sejam esses os das palavras ou os do corpo. Esse *estar além*, que rompe com as superfícies, assemelha-se às fotografias de Lygia Clark, exibidas no capítulo 3: as flores tocam o corpo e os sujeitos apenas as sentem, com os olhos fechados. O corpo se abre aos

²³⁷ LISPECTOR, Clarice, 2020b, p. 25.

²³⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2010, p. 31.

sentidos, explorando as reações dos toques e vibrando com o que está além das cores e da beleza da flor, mas ainda assim, estabelecendo uma ponte entre o ser e o objeto.

As flores de Lygia, contudo, encostam no corpo, roçam a pele, são duas superfícies que se encontram e se atravessam. O conteúdo do livro, bem como a pintura, não resvala na pele, mas provoca reações, vibrações, emoções. Mesmo distante, a narrativa clariceana se aproxima da nossa carne, das nossas memórias, instintos e sentimentos. É, pois, de algo ausente, do vazio, das fendas da linguagem que os olhares se encontram e as emoções se movimentam. A leitura, por esse caminho, como afirmou Zumthor, “[...] é a apreensão de uma performance ausente-presente; uma tomada da linguagem falando-se (e não apenas se liberando sob a forma de traços negros no papel)”²³⁹, é, portanto, um corpo, uma forma, um movimento: é um olhar vivo que se arremessa a nós enquanto nos lançamos a ele.

“Pois *portamos* o espaço diretamente na carne”, escreveu Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*, e esse espaço, continua o autor, “não é uma categorial ideal do entendimento, mas o elemento despercebido, fundamental, de todas as nossas experiências sensoriais ou fantasmáticas”²⁴⁰. Quando encaramos as palavras, o *ser-aí* se estabelece e, desse modo, nosso corpo responde de tal forma que o mundo parece se dissolver, restando apenas o contato entre a realidade do livro e o nosso corpo – e tudo o que o constitui. É o que aponta Didi-Huberman citando o filósofo Heidegger: “E não basta dizer que o espaço constitui nosso mundo: cumpre dizer também que ele “só se torna acessível pela desmundanização do mundo ambiente”²⁴¹. A relação de distância entre corpo e objeto, então, aproxima-se do que acontece com Sofia, no conto “Os desastres de Sofia”: o espaço se torna a realidade exclusiva da personagem, a qual, movida pelas sensações, desintegra-se e se torna o próprio espaço – o ambiente mistura-se à Sofia, bem como a protagonista se transforma no movimento das emoções, assim o espaço implica em seu corpo e o seu corpo implica no espaço, metamorfoseando-se em espaço – uma espécie de *ser-espaço*. Por sua vez, um espaço *desmundanizado* cria-se *entre* o livro e o leitor. É por

²³⁹ ZUMTHOR, Paul, 2007, p. 56.

²⁴⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2010, p. 246.

²⁴¹ Idem.

isso que, para Didi-Huberman, “o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois”²⁴², como uma cisão do olhar.

[...] Assim ele [o espaço] só aparece na dimensão de um *encontro* em que as distâncias objetivas sucumbem, em que o aí se ilimita, se separa do aqui, do detalhe, da proximidade visível; mas em que subitamente *se apresenta*, e com ele o jogo paradoxal de uma proximidade visual que advém numa distância não menos soberana, em uma distância que “abre” e faz aparecer. [...] As imagens – as coisas visuais – são sempre já lugares: elas só aparecem como paradoxos em ato nos quais as coordenadas espaciais se rompem, *se abrem* a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar.²⁴³

O projeto clariceano, na tentativa de se abrir ao mundo e, portanto, aos olhos, não permite que os sentidos sejam dizimados pelo fechamento das palavras. As narrativas de Lispector, como vimos, atravessam as páginas e se espalham pelos corpos, incorporando-os, perfumando-os com sensibilidades. A escrita da autora elabora hífen entre caminhos distintos, entre sujeitos diversos e, ao se movimentar pela vertical do estrangeiro, aciona a compreensão de si e o reconhecimento do outro. Quando o perfume se espalha, não há sistema dicotômico que o segure: abrir-se ao olhar, traçar hífen seria, de acordo com Didi-Huberman, “[...] tentar uma reciprocidade onde reina a diferença e até mesmo uma dissimetria”²⁴⁴. Ao lermos, somos tocados à distância, e ao sentirmos, segundo Zumthor, “percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos” e é a partir dessa percepção que “[...] aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela [da percepção] que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia”²⁴⁵ e também como o lugar de um outro. Do ponto, retira-se um hífen que se dissolve como perfume no mundo e o comove, o *e-mociona*: “as emoções, uma vez que são moções, movimentos, comoções, são também *transformações* daqueles e daqueles que se emocionam”²⁴⁶. Cria-se, por esse movimento, um mundo de humanidade possível.

²⁴² Ibid. p. 29.

²⁴³ Ibid. p. 247.

²⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2021, p. 39.

²⁴⁵ ZUMTHOR, Paul, 2007, p. 54.

²⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2016, p. 38.

6. O LABORATÓRIO

O projeto literário de Clarice Lispector emergiu em uma atmosfera na qual, ao mesmo tempo em que a lógica científica e a efemeridade dos acontecimentos blindavam a dimensão sensível do ser humano, retomava-se a força da busca pela sensibilidade que repelia o objetivismo exacerbado da razão. Nesse sentido, podemos notar – nas obras de Lispector, nas pinturas de Kandinsky e Miró, nas proposições de Clark – um mergulho profundo na realidade delicada das sensações e determinada aderência à ilogicidade das coisas: mais sentir, do que pensar. Em meio a uma sociedade quase maquinal, o corpo clamava pela vibração emocional. Em suma, como proferiu a voz narrativa de *Um sopro de vida*, “Mas se estamos numa época de mecanicismo, damos também o nosso grito espiritual”²⁴⁷. Nesse contexto, é importante situarmos como o mundo sensível despontou, de certo modo, do calabouço em que a filosofia clássica e cartesiana o lançou.

Por muito tempo, nos estudos filosóficos, privilegiou-se o *logos* ao *páthos*. Logos, do grego, pode ser traduzido como *fundamento, discurso, palavra, encarnação da razão divina, princípio racional*, em um termo, *razão*. Páthos, também do grego, significa *sofrimento, paixão, patético, emocional*, aquilo que é *passivo*. No livro *Que emoção! Que emoção?*, Didi-Huberman chama a atenção para a dedução da palavra *páthos* segundo Aristóteles: o termo, como a voz passiva de um verbo na gramática, aponta para o que nos atinge e nos impossibilita de agir – *eu sou queimado*, por exemplo –, e da forma como a língua nos denuncia, tornamo-nos passivos perante o movimento das paixões. Desse modo, “[...] entendemos melhor que o fenômeno da emoção esteja ligado ao *páthos*, quer dizer, à “paixão”, à passividade, ou à impossibilidade de agir”²⁴⁸. A partir dessa relação, a noção de emoção – e tudo o que a rodeia – foi perpetuada como um impasse: “impasse da linguagem (emocionado, fico mudo não consigo achar as palavras); impasse do pensamento (emocionado, perco todas as referências); impasse de ação [...]”²⁴⁹. Alguns filósofos, de Sócrates a Kant, contentaram-se com esse aspecto negativo do *páthos* e o jogaram para algum submundo, longe da iluminação do pensamento racional, já que este poderia ser

²⁴⁷ LISPECTOR, Clarice, 2020a, p. 113.

²⁴⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2016, p. 20-21.

²⁴⁹ Ibid. p. 21.

prejudicado pela tomada violenta de uma emoção. A emoção, assim, seria um defeito da razão.

É partindo desse pensamento, o qual expulsa, ou melhor, rebaixa o *páthos* de qualquer discernimento filosófico, que por volta de 370 a.C. Platão compôs a alegoria da caverna. Na escrita do mito, apresenta-se um diálogo entre Sócrates e Gláucon, os quais, conforme vão produzindo reflexões e indagações pelo método socrático, contrapõem o mundo sensível – ou visível – ao mundo inteligível. O último, conforme Platão argumenta, corresponde ao mundo do entendimento, das ideias; o primeiro, equivale ao mundo do visível, isto é, aos sentidos. Para o filósofo, os sentidos deturpam o verdadeiro entendimento da realidade, que se abriga no mundo ideal, inteligível – na razão, portanto. A visão, então, seria apenas uma percepção ilusória da verdade. Para ilustrar essa lógica, há o mito da caverna: Sócrates, no diálogo, propõe um cenário onde seres humanos vivem dentro de uma caverna e tudo o que é visível da parte externa ao abrigo, são as sombras que se projetam nas paredes. Esses indivíduos nunca saíram da caverna e, por isso, a única realidade possível são as sombras: “os prisioneiros acreditariam cabalmente que a verdade não seria nada mais senão as sombras”²⁵⁰. O filósofo explica, no entanto, que se certo dia um dos seres saísse para a parte externa da morada, confrontaria a claridade da verdadeira realidade. As sombras, como ilusões da visão, apontam para um mundo inferior – o sensível – ao esclarecimento do mundo inteligível.

Por essa via, Platão designou a cegueira do mundo sensível como um aniquilamento da realidade. A razão seria, dessa forma, “[...] um instrumento cuja preservação é mais importante do que a de dez mil olhos, uma vez que é somente com ele que a verdade pode ser vista”²⁵¹. Tudo o que corresse o risco de corromper a verdade a partir da ilusão dos sentidos tornava-se inferior e, para a execução do mundo ideal, deveria ser suprimido: como as tragédias – uma vez que essas emocionam. O filósofo apontava para essas artes como imitação, uma cópia da cópia, jogando-as, assim, para uma posição ainda mais inferior que a matéria: o mundo sensível era o mascaramento da realidade. Como consequência da inferioridade do mundo sensível de Platão e da noção de *páthos* aristotélica, a emoção se vestiu com

²⁵⁰ PLATÃO. **O mito da caverna**. São Paulo: Edipro, 2015. p. 11.

²⁵¹ PLATÃO, 2015, p. 44.

o fracasso, a impotência, o sofrimento, o aniquilamento, a cegueira, o impasse, o patético. Páthos estava em queda e caía para longe da filosofia.

Mais tarde, no século XVII, a separação entre o entendimento e o corpo e, conseqüentemente, o destaque à razão, passa a se firmar na filosofia com o *Discurso do método*, elaborado por René Descartes. Conforme o filósofo, tudo o que se manifestasse como duvidoso e se esquivasse da razão, deveria ser descartado, “ao passo que”, escreve Descartes, “a nossa imaginação e os nossos sentidos nunca nos poderiam dar certeza de cousa alguma, sem a intervenção do nosso entendimento”²⁵². Dessa lógica, nasceu a *dúvida metódica* – método que desconsidera tudo o que seja duvidoso –, a qual daria ao entendimento, ao logos, espaço privilegiado nas ciências naturais. O intuito do filósofo, nesse sentido, era “[...] conquistar certeza e rejeitar a terra movediça e a areia para encontrar a rocha e argila”²⁵³. A filosofia pós-cartesiana, desse modo, por muito tempo proliferou a razão como regente da vida humana e deixou o corpo, os sentidos – a estética, portanto – às sombras, como uma falha que compromete a luz da razão.

Não é sem motivo que ainda hoje nos mascaramos para esconder nossas emoções. Podemos apontar para situações em que a emoção é reprimida, inferiorizada, como um sinal de fraqueza do sujeito: quando um menino expõe suas lágrimas e os pais falam que homem não chora, ou quando um indivíduo sensível é chamado de patético. O elogio de Platão ao mundo das ideias e o privilégio da razão sobre a sensibilidade parecem persistir, de alguma forma, na estrutura da sociedade. No trajeto do programa literário clariceano apresentado até aqui, podemos perceber que é ao pedestal firmado e exclusivo da razão que as narrativas de Clarice Lispector parecem produzir uma desestabilização. A voz narrativa de *Água viva* já abre o livro anunciando: “Continuo com capacidade de raciocínio – mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta”²⁵⁴; ela quer o âmago da vida, não o raciocínio. Mesmo as pinturas de Clarice foram produzidas respeitando a matéria-prima – a madeira, o fluxo orgânico dos veios desta. Poderíamos pensar que o projeto sensível de Lispector cria certa provocação a esse mundo ideal. Ele explora

²⁵² DESCARTES, René. **O discurso do método**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 54.

²⁵³ DESCARTES, René, 2011, p. 47.

²⁵⁴ LISPECTOR, Clarice, 1998a, p. 9.

precisamente as sombras que Platão apontava como dimensão inferior e prejudicial ao mundo ideal: “O que saberás de mim é sombra da flecha que se fincou no alvo”²⁵⁵.

Pensando na literatura e pinturas clariceanas e, simultaneamente, em uma realidade que privilegia a razão – de Platão a Descartes –, surge, então, a questão: é possível deixar, todavia, o mundo sensível, que nos constitui e nos carrega fatalmente o tempo inteiro, nas sombras dos fatos? Como lidaremos com as faltas, com o vazio, daquilo que não se tem clareza? É um calabouço que a civilização “iluminada” pela razão criava para aprisionar os instintos. Terry Eagleton, no livro *A ideologia da estética*, aponta para a miopia da filosofia clássica e levanta a questão: “Pois, como pode uma ordem política florescer sem se dirigir a esta área mais tangível do ‘vivido’, a tudo o que pertence à vida somática e sensual de uma sociedade?”²⁵⁶. A narradora de *Água viva* indaga também: “Que mal porém tem eu me afastar da lógica?”²⁵⁷.

De fato, não há como ignorar o corpo e os sentidos. A estética que se manifesta na literatura de Lispector parece nos mostrar, por diversas dimensões – das pinturas ao movimento direcionado aos sentidos –, essa impossibilidade, acusando, nas narrativas, a recusa às luzes exageradas da razão: “Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário”²⁵⁸. A essa fatalidade, ou impossibilidade de ignorar o corpo, Eagleton responde no livro, ao situar o estudo dos sentidos no mundo do conhecimento: em meados do século XVIII erige a Estética, que, nas palavras de Eagleton, “[...] nasce como um discurso sobre o corpo”²⁵⁹, isto é, de acordo com Alexander Baumgarten, formulador do termo, passava-se a investigar a dimensão das sensações e percepções humanas. Por essa via, conforme Eagleton, surgiam “[...] os primeiros tremores de um materialismo primitivo – de uma longa e inarticulada rebelião do corpo contra a tirania do teórico”²⁶⁰ e, situando o espaço da estética na esfera humana, assinala:

É como se a filosofia acordasse subitamente para o fato de que há um território denso e crescendo para além de seus limites, e que ameaça fugir inteiramente à sua influência. Estes nossos afetos e aversões, de como o mundo atinge o corpo em suas superfícies sensoriais, tudo aquilo enfim que

²⁵⁵ LISPECTOR, Clarice, 1998a, p. 17.

²⁵⁶ EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 17.

²⁵⁷ LISPECTOR, Clarice, 1998a, p. 13.

²⁵⁸ LISPECTOR, Clarice, 1998a, p. 23.

²⁵⁹ EAGLETON, Terry, 1993, p. 17.

²⁶⁰ Idem.

se enraíza no olhar e nas vísceras e tudo o que emerge de nossa mais banal inserção biológica no mundo. A estética concerne a essa mais grosseira e palpável dimensão do humano que a filosofia pós-cartesiana, por um curioso lapso de atenção, conseguiu, de alguma forma, ignorar.²⁶¹

Um século depois, em 1888, escreveu Friedrich Nietzsche em *Crepúsculo dos ídolos*: “Agora todos eles [os filósofos] creem, com desespero até, no ser. Mas, como dele não se apoderam, buscam os motivos pelos quais lhes é negado”. De modo cínico, completou: “Deve haver uma aparência, um engano, que nos impede de perceber o ser: onde está o enganador? – Já o temos, gritam felizes, é a sensualidade! Esses sentidos, já tão imorais em outros aspectos, enganam-nos acerca do verdadeiro mundo”²⁶². Ora, certamente é a sensualidade – os sentidos, o corpo – como distorção do ser e da verdade que perturba o filósofo clássico. Ao contrário de Sócrates e Platão, Nietzsche defendia que o corpo é a chave fundamental para pensarmos no mundo e na existência, uma vez que é em nossa fisiologia, em nossa carne, que se revela a natureza, os impulsos do ser, isto é, a verdade das coisas. Para o filósofo, grande parte da moral propagada pela humanidade volta-se contra os instintos da vida e, sendo uma repressão da nossa própria natureza, torna-se, aponta ele, “uma condenação, ora secreta, ora ruidosa e insolente”²⁶³. Por esse motivo, ao revestir a natureza com ensinamentos antinaturais, Nietzsche assegura: “todos os meios pelos quais, até hoje, quis-se tornar moral a humanidade foram fundamentalmente imorais”²⁶⁴.

Nessa linha de pensamento, é a moral, consequência do processo civilizatório, que investiria a verdade com uma máscara de costumes, contrariando os nossos instintos: não o corpo, a sensualidade ou as paixões, mas sim a moral seria o mascaramento da realidade. Vemos, aos poucos, formar-se uma abertura –um “tal aleluia”²⁶⁵ – maior para pensar no plasma e na placenta que *Água viva* nos propõe na abertura. “Nós pensamos como pensamos”, escreve Eagleton a respeito da filosofia nietzschiana, “por causa do tipo de corpo que temos e das relações complexas da realidade que são consequências disso”²⁶⁶. O corpo, ligeiramente antes que o

²⁶¹ Idem.

²⁶² NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017. p. 20

²⁶³ NIETZSCHE, Friedrich, 2017, p. 30.

²⁶⁴ Ibid. p. 43.

²⁶⁵ LISPECTOR, Clarice, 1998, p. 9.

²⁶⁶ EAGLETON, Terry, 1993, p. 173.

entendimento, captura uma flecha em nossa direção e, em função disso, é ele o responsável “[...] por todas as verdades que pudermos alcançar”²⁶⁷. A lógica, conforme o filósofo, estaria arraigada aos nossos interesses de sobrevivência, levando-nos a construir uma série de valores e sistemas antinaturais – ou seja, valores que sobrepujam a natureza humana em favor da sobrevivência da espécie. Por essa via, para Nietzsche, como apontou Eagleton, “a verdade é uma função da evolução material da espécie: é o efeito passageiro da nossa interação sensível com o ambiente”²⁶⁸, isto é, fazemos o que é necessário para a sobrevivência e, como efeito, a verdade se estabelece a partir dessa prática.

Em decorrência do nosso processamento racional, o filósofo alemão ainda aponta, em *Crepúsculo dos ídolos*, para o impulso causal, o qual reveste as lacunas do que é desconhecido à nossa existência, com explicações racionais. Em outros termos, o abismo, a escuridão, o desconhecido, tudo o que cega nossa razão enfim, agita o medo e, dessa maneira, suscitamos causas – motivações racionais – na tentativa de extinguir o perigo do que não conhecemos. Portanto, “[...] todo tipo de inibição, pressão, tensão, explosão no jogo dos órgãos, assim como, particularmente, o estado do *nervus sympathicus*, excita nosso impulso causal”, e por isso, continua Nietzsche, “queremos uma *razão* para nos acharmos *assim ou assim*”²⁶⁹. É uma forma de encontrarmos conforto e, de certo modo, assumirmos o controle da vida – assim como a moral e a religião, que nos confortam e, concomitantemente, nos reprimem. Esse impulso, no entanto, culminará, conforme o filósofo, em uma inverdade, isto é, ao bloquearmos a via desconhecida com uma explicação racional já conhecida, eliminamos a investigação da real causa e aceitamos uma crença segura em prol do reconforto – expulsando também o medo. Assim, “a verdade é confundida com o efeito do que se acredita como verdadeiro”²⁷⁰. Aqui, novamente *Água viva* adverte: “Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido”²⁷¹. A narrativa parece se arriscar, denunciar o medo, mas acaba por adentrar nele, mergulhar na dimensão delicada dessa emoção, porque aqui não se trata da razão.

²⁶⁷ Ibid. p. 172.

²⁶⁸ Idem.

²⁶⁹ NIETZSCHE, Friedrich, 2017, p. 35.

²⁷⁰ NIETZSCHE, Friedrich, 2017, p. 37.

²⁷¹ LISPECTOR, Clarice, 1998a, p. 9.

O filósofo alemão também aponta para a falha de Sócrates, ao acabar “inflando” a *décadence*, por meio da razão, na tentativa de extingui-la: a razão se apresentava como uma cura para as aparências – inclusive para a feitura de Sócrates. “O fanatismo com que toda a reflexão grega se lança à racionalidade”, escreveu Nietzsche, “mostra uma situação de emergência: estavam em perigo, tinham uma única escolha: sucumbir ou – ser *absurdamente racionais*...”²⁷². No final, Sócrates, com a “cura da razão”, sucumbe – se suicida. Notamos então, que a doença e a *décadence* não estavam nos instintos, no corpo, mas, ao contrário, na extrema “luz diurna da razão”²⁷³.

Dessa retomada à investigação filosófica do corpo, Nietzsche retira o *páthos* das sombras e devolve, pois, o olhar aos sentidos. À vista disso, conforme Didi-Huberman, “[...] os filósofos são um pouco mais emotivos e um pouco menos professorais”²⁷⁴. Os olhares, agora, se voltam também para a vida passional, e a emoção, por sua vez, chama a atenção do estudo sobre a existência: “é toda a vida sensível que é questionada”²⁷⁵. Nesse sentido, a literatura, a poesia e as artes passam a seduzir os olhos daqueles que investigam a vida e se mostram como fundamentais na preocupação com os contextos mundanos – sejam esses sociais, históricos, estéticos. Assim, “A partir de agora, podemos escutar os poetas e dizer “eu queimo” ou “eu ardo” – de amor, de paixão – sem precisar distinguir uma voz unicamente ativa de uma voz unicamente passiva”²⁷⁶. Podemos, portanto, mergulhar nas emoções das obras de Lispector e senti-las em nossos corpos; o sentido pelo qual se preza, é a sensação na carne: “E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última”²⁷⁷ – como a música e a pintura.

No século XX, no entanto, aquela sistematização lógica de que se servia o sujeito para se perpetuar como espécie – o instinto de sobrevivência e as armaduras decorrentes dele –, agravou-se de tal forma que a modernização foi praticamente sucumbida pelo que podemos chamar de esclarecimento. No capítulo “O conceito de

²⁷² NIETZSCHE, Friedrich, 2017, p. 18.

²⁷³ Idem.

²⁷⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2016, p. 24.

²⁷⁵ Idem.

²⁷⁶ Idem.

²⁷⁷ LISPECTOR, Clarice, 1998a, p. 11.

esclarecimento”, do livro *A dialética do esclarecimento*, Theodor W. Adorno e Max Horkheimer indicam o termo como “[...] o desencantamento do mundo”²⁷⁸, ou seja, trazer o mundo à luz da razão. Era na Europa que se propagava o esclarecimento, sobretudo no século XVIII – período pós-cartesiano. O objetivo, apoiado na razão, ciência e tecnologia, era o progresso, o avanço, para, desse modo, afastar-se do pensamento medieval. Os métodos produzidos, então, fundavam-se em técnicas que revelassem o empenho rigoroso da produção do capital: o espírito do progresso é o que importava. Como bem escreveram Adorno e Horkheimer, “A técnica é a essência desse saber, que não visa conceitos e imagens, nem o prazer do discernimento, mas o método, a utilização do trabalho de outros, o capital”²⁷⁹. Nesse espaço, no qual a luz realçava apenas o lucro e o avanço, os indivíduos se transformavam em peças, ou melhor, nas engrenagens da grande máquina de produção capitalista. O progresso andava em compasso com a ciência moderna e, por isso, “[...] os homens renunciaram ao sentido e substituíram o conceito pela fórmula, a causa pela regra e pela probabilidade”²⁸⁰. Os indivíduos, cada vez mais, tornavam-se submissos ao formalismo lógico, às luzes da razão, e ao imediato.

O cálculo e a probabilidade instaurados como a base do conhecimento, do esclarecimento, infiltravam-se no mundo – e na compreensão da experiência, como mostrou Agamben – como as ferramentas do pensamento humano: “o procedimento matemático tornou-se, por assim dizer, o ritual do pensamento. [...] Ele transforma o instrumento em coisa, em instrumento”²⁸¹. Por essa via, tudo se submetia à previsibilidade quase instantânea, inclusive o discernimento. O pensar imediato e automático substituía, pois, o pensar demorado sobre o que se produzia. Aqui, é possível retomar a quebra da tradição ou da experiência, do fio da narrativa, explicitada por Benjamin, já apontado no capítulo 3. Assim, o progresso irrefreável e a instantaneidade das transições davam espaço à pobreza da experiência: a narrativa, que outrora se tecia de forma quase artesanal, de boca em boca, produzia a troca e a continuidade de experiências entre os sujeitos, de modo que esses eram os corresponsáveis pelo conhecimento – por isso, como foi visto, o ancião é que detinha

²⁷⁸ ADORNO, Theodor W. O conceito de esclarecimento. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 17.

²⁷⁹ ADORNO, Theodor W. O conceito de esclarecimento. Op. Cit. p. 18.

²⁸⁰ Idem.

²⁸¹ Ibid. p. 33.

o poder. A fugacidade e brevidade das trocas a partir da instrumentalização da razão, contudo, cortou aquele fio que fornecia longevidade nas narrativas orais. Para Benjamin, “[...] a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio [da experiência]”²⁸² e, dessa maneira:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: Quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo a serviço da informação.²⁸³

O progresso irrefreável, então, culminará na subordinação do pensamento à informação, ao imediatamente dado, aos números, à previsibilidade, à razão, ao programa do esclarecimento, portanto. Como assinalou Adorno: “O factual tem a última palavra, o conhecimento restringe-se à sua repetição, o pensamento transforma-se na mera tautologia”²⁸⁴. Isto é, tudo o que o sujeito vê, é aquilo que se olha imediatamente, é uma redução, uma síntese do mundo. Tudo é funcional, objetificado, reduzido; nada mais é pensado, tateado, aprofundado e perpetuado: o mundo, bem como o indivíduo, metamorfoseia-se em uma colossal máquina do capital. Por esse caminho, junto ao alvoroço das multidões nas grandes cidades, notamos que o ritmo frenético, a brevidade, a incompletude, são algumas das características que se entrelaçam ao processo de modernização. O âmago, a matéria-prima, a vibração, a placenta da vida, evocados pela voz narrativa de *Água viva*, são deixados de lado.

Surge, assim, uma série de implicações na sociedade moderna dos séculos seguintes. De acordo com Georg Simmel, no texto *As grandes cidades e a vida do espírito*, ao fazer parte da incessante máquina monetária, “o espírito moderno tornou-se mais e mais um espírito contábil”²⁸⁵. Isto porque, da intensa e frenética captura das impressões do ambiente externo, surge a “intensificação da vida nervosa” – os indivíduos passam a ser golpeados pelos inúmeros estímulos externos, sejam esses de outros indivíduos ou do avanço das técnicas, como as violentas luzes da cidade. Para se adaptar a essa atmosfera frenética, de impressões se transformando

²⁸² BENJAMIN, Walter, 1987, p. 203.

²⁸³ Idem.

²⁸⁴ ADORNO, Theodor W. O conceito de esclarecimento. Op. Cit. p. 34.

²⁸⁵ SIMMEL, Georg. As Grandes Cidades e a Vida do Espírito. Texto original: "Die Großstädte und das Geistesleben". In: SIMMEL, Georg. Gesamtausgabe. Frankfurt: M. Suhrkamp. 1995. vol. 7. pp. 116-131. Tradução de Leopoldo Waizbort. p. 580.

continuamente, os sujeitos constroem como barreira a partir do próprio entendimento, que, segundo Simmel, “[...] ocupa as camadas mais superiores, conscientes e transparentes de nossa alma; ele é, de nossas forças interiores, a mais capaz de adaptação”²⁸⁶. Em outras palavras, para não afetar o espírito, ou o ânimo, com as discrepâncias do ambiente da cidade, o intelecto do sujeito se arma como uma barreira. O ânimo, dessa forma, é deixado na sombra do entendimento. É por esse caminho que “o desenvolvimento da cultura moderna caracteriza-se pela preponderância daquilo que se pode denominar espírito objetivo sobre o espírito subjetivo”²⁸⁷. Como livrar-se, dessa forma, das vias utilitárias das artes e da literatura? Como esquivar a palavra de um único sentido à serviço da máquina? Não seria o projeto clariceano uma tentativa de desvio da marca galvânica deixada pela grande máquina do *logos*? *Um sopro de vida* parece tentar combater o sentido tautológico da palavra – ou até mesmo da vida – destituindo-se da palavra, fazendo da narrativa uma indagação:

[...] O que é que se torna fato? Devo-me interessar pelo acontecimento? Será que desço tanto a ponto de encher as páginas com informações sobre os “fatos”? [...] Será horrível demais querer se aproximar dentro de si mesmo do límpido eu? Sim, e é quando o eu passa a não existir mais, a não reivindicar nada, passa a fazer parte da árvore da vida – é por isso que luto por alcançar. Esquecer-se de si mesmo e no entanto viver tão intensamente.

[...]

Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente.

À vista desse percurso da razão sobre o ânimo, podemos pensar que não foi em vão que em determinado momento a estética se manifestou nos estudos filosóficos. Não sem motivo, também movimentos artísticos que pretendiam reestabelecer o contato com os nossos sentidos – de artistas expressionistas, abstratos, surrealistas – nasceram com força no século XX. A partir do que vimos aqui: Kandinsky com a busca da vibração espiritual na arte; Proust, com livros que, para tentar recuperar o tempo perdido – esse que a informação nos tomou –, incorporou as memórias involuntárias, as quais nada mais são do que as sensações escondidas no inconsciente; mais tarde no Brasil, Lygia Clark com fotografias de experimentos sensoriais e, na mesma década, Clarice Lispector com as narrativas agarradas às sensações e emoções. Lispector estava ciente dessa busca, dessa tentativa de retirar

²⁸⁶ SIMMEL, Georg. *As Grandes Cidades e a Vida do Espírito*. Op. Cit. p. 578.

²⁸⁷ *Ibid.* p. 588.

as emoções da armadura, da palavra, para fazê-las se movimentarem pelo mundo. Ângela, a personagem de *Um sopro de vida*, precisamente anuncia:

Eu só uso o raciocínio como anestésico. Mas para a vida sou diretamente uma perene promessa de entendimento do meu mundo submerso. Agora que existem computadores para quase todo o tipo de procura de soluções intelectuais – volto-me então para o meu rico nada interior. E grito: eu sinto, eu sofro, eu me alegro, eu me comovo. Só o meu enigma me interessa. Mais que tudo, me busco no meu grande vazio.²⁸⁸

A voz de Ângela, neste trecho, parece coincidir com o agravamento da distância espiritual entre os sujeitos, com a armadura intelectual produzida por cada indivíduo misturado, corpo a corpo, às multidões. Simmel afirma: “[...] em nenhum lugar alguém se sente tão solitário e abandonado como precisamente na multidão da cidade grande”²⁸⁹. Ângela ainda declara algo que poderíamos, quem sabe, aproximar: “Procuro me manter isolada contra a agonia de viver dos outros, e essa agonia que lhes parece um jogo de vida e morte mascara uma outra realidade, tão extraordinária essa verdade que os outros cairiam de espanto diante dela, como num escândalo” e, denunciando a insistente busca pelos sentidos, pelo ser *não-maquinal*, continua:

Enquanto isso, ora estudam, ora trabalham, ora amam, ora crescem, ora se fanam, ora se alegram, ora se entristecem. A vida com letra maiúscula nada pode me dar porque vou confessar que também eu devo ter entrado por um beco sem saída como os outros. Porque noto em mim, não um bocado de fatos, e sim procuro quase tragicamente ser. É uma questão de sobrevivência assim como a de comer carne humana quando não há alimento. Luto não contra os que compram e vendem apartamentos e carros e procuram se casar e ter filhos mas luto com extrema ansiedade por uma novidade de espírito.²⁹⁰

Parecia ocorrer, assim, uma intensificação da construção de sensibilidades nas artes e na literatura do mundo ocidental. No Brasil, as narrativas de Clarice não nos indicariam, majestosamente, certas afinidades com essa preocupação? Não vemos, pois, no projeto da escritora, a máscara moldada pela filosofia clássica cair, quebrar-se, arremessar-se, dissolver-se? O páthos, poderíamos ponderar, é retirado das sombras; por mais que ainda sintamos vergonha ao chorar diante do outro, como se estivéssemos nus, a troca de olhares, a emoção que se lança das palavras clariceanas e penetra em nós, choca-nos com o nosso âmago. Nesse encontro não

²⁸⁸ LISPECTOR, Clarice, 2020a, p. 48-49.

²⁸⁹ SIMMEL, Georg. *As Grandes Cidades e a Vida do Espírito*. Op. Cit. p. 585.

²⁹⁰ LISPECTOR, Clarice, 2020a, p. 49.

há escapatória, não há pudor: choramos, rimos, vibramos, sentimos, emocionamos. É o mergulho nas emoções, pelo qual somos conduzidos nas narrativas, que nos afeta, deixa-nos percorrer pelo território não necessariamente ilógico, mas de uma lógica a-lógica, a qual, todavia, aqui *faz* sentido. Poderíamos pensar que as obras reacendem a chama do que temos de “primitivo” e que conservamos, ainda hoje, em nosso ânimo: levam-nos para perto da matéria orgânica mais elementar, vale dizer, para perto do coração selvagem, do sopro de vida, das pulsações que pendem enlace. Novamente Ângela se torna exímia:

Minha vida é um reflexo deformado assim como se deforma num lago ondulante e instável o reflexo de um rosto. Imprecisão trêmula. Como o que acontece com a água quando se mergulha a mão na água. Sou um palidíssimo reflexo de erudição. Minha receptividade se afina registrando sem parar as concepções de outros, refletindo no meu espelho os matizes sutis das distinções entre as coisas da vida. Eu que sou um resultado do verdadeiro milagre dos instintos. Eu sou um terreno pantanoso. Em mim nasce musgo molhado cobrindo pedras escorregadias. Pântano com seus sufocantes miasmas intoleravelmente doces. Pântano borbulhante.²⁹¹

Deixar-nos de frente com nós mesmos, no entanto, é deixar-nos de frente com o abismo. Não somente a máscara que cobria as emoções parece ser retirada na literatura de Lispector, também a armadura que criamos contra o medo do desconhecido – a que se referia Nietzsche. Podemos voltar ao conto *Os desastres de Sofia* para observar de que modo essa relação aparece. Sabemos que Sofia, ao se deparar com o professor, sozinha na sala, é envolvida pelo medo, que distorce o cenário e se desenvolve como a tensão conflitiva. A personagem, então, é degolada pelo sentimento de medo frente ao oculto instante futuro: quando o professor a pergunta de onde veio a ideia do tesouro, Sofia, entregue às emoções, responde “Ah, o tesouro!” e em seguida revela:

[...] precipitei-me de repente mesmo sem entender, ansiosa por admitir qualquer falta, implorando-lhe que meu castigo consistisse apenas em sofrer para sempre de culpa, que a tortura eterna fosse a minha punição, mas nunca essa *vida desconhecida*.²⁹²

Ora, a narrativa não nos expõe, quase como em câmera lenta, ao medo, ao abismo do desconhecido? Assim como Sofia, não sabemos o que acontecerá e, junto

²⁹¹ LISPECTOR, Clarice, 2020a, p. 49.

²⁹² LISPECTOR, Clarice, 2020b, p. 20.

a ela, nos aprofundamos na agonia do medo e da imprevisibilidade. Não temos uma resposta imediata, calculada, exata, esclarecida para o que se movimenta do nosso âmago ao exterior. Parece que temos medo desse vazio, dessa falta, do que não podemos explicar com a razão. Aqui, as narrativas de Lispector nos desnudam, jogam-nos de frente ao vazio, denunciam a falta. Em consequência, precisamos admitir que não há a resposta, mas há respostas possíveis, sim, ligadas à emoção e ao desejo que nos tomam, às vezes violentamente. As máscaras da razão se desfazem em cores, movimentos, sensações e comoções: “Cada livro é sangue, é pus, é excremento, é coração retalhado, é nervos fragmentados, é choque elétrico, é sangue coagulado escorrendo como lava fervendo pela montanha abaixo”²⁹³.

Nesse sentido, ao nos confrontarmos com as sensibilidades – com a dimensão estética –, a literatura de Clarice Lispector possibilita que questionemos sobre a própria condição humana. Ora, assim como uma obra de arte, a literatura de Clarice se liga a nós de maneira que sentimos e refletimos a respeito da existência. É uma contemplação da vida, um lembrete do que somos por trás das máscaras. Luiz Percival Leme Britto, no capítulo “Leitura e participação”, do livro *Contra o consenso*, chama a atenção para o papel fundamental da arte, bem como da literatura, perante nosso desejo de transformar o mundo e de pensar, para então “[...] construir a condição do humano”²⁹⁴. Para o estudioso, quando a leitura nos posiciona como indagadores da vida – e, por sua vez, de nós mesmos – a literatura representa uma dimensão ética e uma ação ético-política:

[...] se admitimos a ideia de que a arte supõe uma dimensão ética, que remete para a experiência vivida, então podemos pensar na promoção da literatura, ou das artes, ou do ler nesta condição, como uma ação essencialmente ético-política, no sentido de que é uma ação de intervenção no meio, é uma maneira de construir a condição da possibilidade humana.²⁹⁵

Conforme vimos no capítulo anterior, as *e-moções* são os movimentos que impulsionam as narrativas de Lispector. É nesse trânsito, do perfume ao mundo, que o aspecto ético-político ressoa no projeto clariceano. As emoções ultrapassam barreiras e, ao tocarem também o outro, transformam, comovem, mobilizam. É dessa

²⁹³ Ibid. p. 102.

²⁹⁴ BRITTO, Luiz Percival Leme. Leitura e participação. In: BRITTO, Luiz Percival Leme. **Contra o consenso**. Campinas/SP: Mercado das Letras, 2003. p. 111.

²⁹⁵ BRITTO, Luiz Percival Leme. Leitura e participação. Op. Cit. p. 111.

mobilização à distância, que os sentidos se exaltam em cada um de nós. O filme *O encouraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein, como aponta Didi-Huberman em *Que emoção! Que emoção?*, mostra-nos, de modo imponente, a comoção se transformando em uma revolução (Figura 28). Das lágrimas ao punho, revela-se o movimento:

Figura 28 - Cenas de *O encouraçado Potemkin*.



Fonte: *Que emoção! Que emoção?*²⁹⁶

O projeto estético de Clarice Lispector promove a ampliação do que pensamos, sentimos e, portanto, do que vemos. Ao retirar nossas máscaras, mobilizamos nossa humanidade, porque a enxergamos melhor. É desse modo, do antes do pensamento à palavra, da palavra ao mundo, que as narrativas da escritora

²⁹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2016, p. 39-41.

constroem um laboratório das emoções. Ou melhor, um laboratório da ética das emoções. Como produto sem fim, é o perfume que se infiltra em nossos corpos e agita nossas sensibilidades. Mais do que a realidade, a literatura clariceana manifesta o desejo de um realismo a rigor impossível, mas por isso exigente, delicado, finíssimo; e tomando as palavras de Michel Butor a respeito do gênero romance, podemos dizer que, com as narrativas e pinturas de Clarice, estamos diante de “[...] um fenômeno que ultrapassa consideravelmente o domínio da literatura; ele é um dos constituintes essenciais de nossa apreensão da realidade”²⁹⁷. Por essa via, não há nada mais puro do que o impuro toque da arte e literatura em nosso corpo, mesmo sem o tocar.

²⁹⁷ BUTOR, Michel. O romance e sua técnica. In: BUTOR, Michel. **Repertório**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1974, p .9.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realidade da literatura de Clarice Lispector, conforme investigamos, aprofunda-se na incógnita da vida, no é da coisa, e de sagrados silêncios aos estrondos de um coração inquieto, leva-nos à dimensão delicada de uma arte abstrata – como em *Água viva* – ou do espaço ampliado das emoções – como no conto “Os desastres de Sofia”. Essa realidade, todavia, em um primeiro momento nos atinge fatalmente. Depois percebemos que, das páginas, lança-se algo a mais. É por esse caminho, então, que podemos notar o espaço *infans*, o atrás do pensamento, onde tudo é anterior ao conceito e, portanto, permanece primitivo e intocado, no limiar da palavra. Há um trânsito de comoções, no entanto, que se retira do avesso e se espalha pelo mundo. Desse modo, é do avesso da palavra que observamos se formar o movimento fundamental das narrativas de Lispector: as emoções.

Por essa via, acompanhamos as *e-moções*, uma linguagem que por gestos e expressões, segundo Didi-Huberman, reproduzimos desde os primórdios. As emoções são sempre movimentos, são comoções que se direcionam ao exterior. Elas não permanecem em nós de modo tácito, sempre explodem ao mundo. No projeto clariceano podemos observar essa locomoção sendo executada das narrativas ao leitor. É por meio de uma ponte entre a palavra e o ser que a comunicação é estabelecida: o hífen, o qual promove o entrelaçamento do *ser* com o *aí* – *ser-aí* – desencadeia um *entre* na troca de olhar do leitor com o livro – e vice-versa. Nesse *entre* olhares, então, erige-se uma relação que, mesmo ausente do toque físico, manifesta-se em vibrações corporais. Nasce um espaço no qual, ao mesmo tempo em que, à distância, correm as emoções, o leitor se sente comovido e tocado. Ao lermos as obras de Lispector, portanto, sentimos, emocionamos e nos integramos ao texto. É um movimento que sai das palavras, atinge o leitor e, por sua vez, espalha-se ao mundo.

Observamos, por esse movimento e troca de olhares, não um mero câmbio de informações. O que vemos se formar desse espaço *entre*, no *ser-aí*, é uma comunicação a partir do livro e do leitor. Para Zumthor, toda comunicação que um corpo recebe, também o transforma, isto é, “receber uma comunicação é

necessariamente sofrer uma transformação”²⁹⁸. Nesse sentido, não apenas o corpo vibra, como também se sensibiliza à vida, uma vez que as narrativas de Lispector, ao desestabilizarem as barreiras – das palavras, das páginas, dos corpos –, nos tiram do centro do mundo. Em outras palavras, o projeto clariceano, como um perfume, espalha-se pelo mundo e atravessa qualquer empecilho, desnudando-nos diante do outro. Somos conduzidos, assim, a uma micropolítica de reconhecimento do outro – cria-se uma ética das emoções.

Ao tentar desfazer as barreiras e lançar, sobre os corpos, as narrativas como um perfume, a literatura de Clarice Lispector retira também as máscaras de um esclarecimento – de uma razão – exacerbado. É a partir de um contexto no qual os sentidos clamavam por um espaço iluminado que surge a realidade delicada das obras de Lispector. Em um mundo maquinal e individualista, era necessário explorar as sensibilidades já cobertas por um processo de galvanização. Aflorava-se, desse modo, um projeto que, mesmo sem tocar, toca, enlaça; mesmo sem olhar, olha, seduz. Um programa estético que, ao nos lançar de frente aos sentidos mais elementares e aos vazios da existência, transforma-nos, porque questionamos a vida; porque nos emocionamos. É de um laboratório solitário, talvez, mas também solidário, que se retira, pois, a linha infinita, que perde a forma e se dissolve, como perfume, no mudo e no outro, em todas as direções. Nas palavras de Didi-Huberman:

É um caule que continua a subir, uma raiz que não para de se aprofundar. Por que é infinita? Porque nossa caminhada solitária não tem descanso; e porque nossos movimentos solidários também não têm fim. Lispector busca doar sua solidão na própria medida em que ela busca compreender, tocar a dos outros. Ela envolve, portanto, algo que não tem nada a ver com um espaço para confissões pessoais: mais precisamente um *pensamento das emoções*, um saber não convencional [...] fundado sobre uma prática da escrita como uma forma de *mover o pensamento* (*émouvoir de la pensée*). Faz falar (*enuntiare*) a emoção fora de todo fechamento *em-mim* (*em-moi*); faz tirar (*emovere*) o pensamento fora de toda certeza do *em-si* (*em-soi*).²⁹⁹

²⁹⁸ ZUMTHOR, Paul, 2007, p. 52.

²⁹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2016, p. 14-15.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O conceito de esclarecimento. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. 17-46 p.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2005. 186 p.

BATAILLE, Georges. **O nascimento da arte**. Lisboa: Sistema Solar, 2015. 21 p.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. 197-221 p.

_____. **A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&Pm Editores, 2018. 150 p.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**: obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. 103-149 p.

BRITTO, Luiz Percival Leme. Leitura e participação. In: BRITTO, Luiz Percival Leme. **Contra o consenso**. Campinas/SP: Mercado das Letras, 2003. 99-114 p.

BUCK-MORSS, Susan. “**Estética e anestésica: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado**”. Trad. Rafael Lopes Azize. In: Travessia, nº 33. Florianópolis: EdUFSC, ago-dez. 1996.

BUTOR, Michel. **Repertório**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1974.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. Tudo começa num ponto: Wassily Kandinsky. São Petersburgo: Museu Estatal Russo, 2014.

CLÜVER, C. **Intermedialidade**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM, Belo Horizonte, p. 9, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 14 out. 2023.

CURI, Simone. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001. 283 p.

DESCARTES, René. **O discurso do método**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. 96 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A vertical das emoções**: as crônicas de clarice lispector. Belo Horizonte: Relicário, 2021. 75 p.

_____. **Que emoção! Que emoção?** Rio de Janeiro: Editora 34, 2016. 67 p.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. 2010. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. 260 p.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. 327 p.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas Volume 18: O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e Outros textos (1930-1936)**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010

HEFFERNAN, James A. W.. **Museum of Words**. Chicago: The University Of Chicago Press, 1993.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1994.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e Linha Sobre Plano**. 2 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, 206 p.

_____. Arte Concreta. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro, p. 2-2. 14 jan. 1939. Disponível em: <file:///C:/Users/tayna/Desktop/Projeto%20Teoria/Kandinsky%20-%20Arte%20Concreta.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2022.

_____. **Concerning the spiritual in art**. Mineola: Dover Publications, 2021. 57 p.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 95 p.

_____. **Água Viva**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, 96 p.

_____. **A Hora da Estrela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 87 p.

_____. **A Legião Estrangeira**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020. 126 p.

_____. **Laços de Família**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020. 143 p.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017. 135 p.

NUNES, Benedito. **O Drama da Linguagem**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1989. 175 p.

MELO NETO, João Cabral de. Joan Miró. In: MELO NETO, João Cabral de. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. 17-49 p.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Alvorço da Criação: a arte na ficção de Clarice Lispector**. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2019. 148 p.

PACKER, Randall. **O que é multimídia, de uma vez por todas**. In: Lucia Leão (ed.), São. Paulo: Editora SENAC, 2006.

PLATÃO. **O mito da caverna**. São Paulo: Edipro, 2015. 78 p.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. 4. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016. 558 p.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões Sobre o Romance Moderno. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto / Contexto**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973. p. 75-97.

SANTIAGO, Silviano. A Aula Inaugural de Clarice Lispector. In: SANTIAGO, Silviano. **O Cosmopolitismo do Pobre**. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2004. 231-240 p.

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector: pinturas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. 268 p.

SIMMEL, Georg. **A Tragédia da Cultura**. São Paulo: Iluminuras, 2020.

_____. **As Grandes Cidades e a Vida do Espírito**. Texto original: "Die Großstädte und das Geistesleben". In: SIMMEL, Georg. *Gesamtausgabe*. Frankfurt: M. Suhrkamp. 1995. vol. 7. pp. 116-131. Tradução de Leopoldo Waizbort.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.