

Brasília, fevereiro de 2006
Texto para Defesa no Mestrado em Arte
Instituto de Artes. Universidade de Brasília (UnB)

o búfalo e o olhar avesso da imagem: Clarice Lispector e Pablo Picasso

Aluna: Joana Vasconcellos Prudente Matrícula: 2003/49046
Orientadora: Prof. Dra. Grace Maria Machado de Freitas

*Esta dissertação é dedicada aos meus pais, Mariza e Edson,
que ainda persistem;*

Agradeço,

a Isis Faral.

a Grace de Freitas, que sabe como ninguém misturar farinha, gesso e açúcar;

a Vera Tollendal, por enfrentar comigo o texto;

a Ana Vicentini, pela leitura atenta e valiosa;

e aos amigos.

Índice

Introdução	p. 04
Um lado	p. 14
Queixei-me de baratas.....	p. 15
Segunda história: antes da montanha russa.....	p. 20
O Meio	p.48
Terceira história: montanha-russa.....	p. 49
Outro lado	p.97
Quarta história: depois da montanha.....	p. 98
Quinta história: o búfalo?.....	p. 122
Bibliografia	p.125
Imagens	p.130

Introdução

A tradução é uma transposição de uma língua para outra por meio de um “continuum” de conversões (...) e não por domínios abstratos de igualdades e semelhanças¹.

Arte e literatura costumam ser estudados em separado. Não apenas porque lidam, tradicionalmente, com matéria prima diversa – com palavras e com..., bem, é, ..., imagens? – mas porque se constituíram como domínios de experiência e de conhecimento autônomos². Um pouco em função do que se observou em outras esferas, e muito por causa do esforço daqueles que se propuseram a pensar o seu objeto estético a partir de pressupostos autóctones. Forjou-se, em cada um dos casos, um amplo e complexo campo de saber específico, capaz de formular seus próprios problemas e argumentos. Até certo ponto – e alguns autores fizeram isso – pode-se ler a história do modernismo deste prisma, se aí se incluir, ao lado das obras, as reflexões da crítica.

O que se propõe aqui, no entanto, segue um caminho que não é inverso, mas francamente distinto. Tenta-se, a partir de uma série de entrecruzamentos, experimentar a possibilidade de análise de objetos de arte a partir de textos literários, e vice-versa. Ou seja, buscar – em cada campo específico e pelo uso de seu instrumental próprio – elementos que me ajudem a compreender o que está do “outro lado”. Trata-se também de procurar perceber em que medida a assunção de um ponto de vista alheio pode enriquecer a leitura de uma obra, abrindo-a a novas interpretações. Ou mesmo, se uma obra de arte pode ser lida por outra: não apenas mirar o outro, mas mirar-se nele, correndo o risco, inclusive, de deixar-se ver.

¹ BENJAMIM, Walter. “Sobre a linguagem geral e a linguagem humana” – xérox, sem referência.

² Em *As regras da arte*, Bourdieu (BOURDIEU, P. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002) localiza o momento decisivo do processo de autonomização da arte, pelo menos no campo literário francês, de meados do século XIX – quando teria

O ponto de partida deste trabalho, devemos confessar, é o interesse por questões relativas ao olhar e à imagem caras ao campo das artes visuais, mas que se impuseram ao longo do curso de Mestrado em Arte, simultaneamente, tanto na confrontação de obras literárias quanto plásticas. Estas questões serão desenvolvidas a partir da discussão do conto “O búfalo³”, de Clarice Lispector que, por sua vez, terá de se haver, em maior grau, com Picasso, e, em menor, com Man Ray.

Não obstante, entrecruzar textos literários e obras de arte gera necessariamente um campo de reflexão interdisciplinar que deve ser pisado com cautela: quais seriam, na prática, os limites de uma tal abordagem? Como levá-la adiante, resguardando o que cada área tem de “irredutível” e “infinito”, para usar os termos de Foucault em *As Palavras e as Coisas*:

Mas a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. (...) São [linguagem e visível] irredutíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões de sintaxe definem⁴.

Em outras palavras, que tradução é esta que *não* pretendemos fazer, a não ser nos termos estritos de Benjamim, por um contínuo de conversões? A própria epígrafe nos fornece algumas indicações: não se trata aqui de comparar, de perseguir “domínios abstratos de igualdades e semelhanças”. Não vamos cotejar temas coincidentes – o que seria não sair da superfície – nem tampouco estratégias semelhantes – o que, embora muito

sido formulado, pela primeira vez, que cada obra “traz consigo o princípio (sem antecedentes) de sua própria percepção”.

³ LISPECTOR, C. “O búfalo” in *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Do Autor, 1965. A partir daqui todas as citações a este conto terão como referência esta edição, sendo que o número da página será indicado no corpo do texto, entre parênteses.

mais elaborado, não escapa à crença na possibilidade de representação, ou seja, de substituição de um campo pelo outro. Arte e literatura não são comutáveis. Mas podem cruzar olhares. De forma desviada, vamos sim, comparar, buscar semelhanças, marcas que se repitam e que possam nos guiar na travessia. Vestígios de um fundo comum entre as obras, que possa ser reconhecido tanto de um lado, quanto de outro.

Este trabalho surgiu, inicialmente, da leitura de alguns textos literários que traziam para o primeiro plano discussões – sobre o olhar e sobre a imagem – caras ao domínio das artes visuais. Uma vez lidos os textos, a escolha das obras de arte a ser estudada seguiu, para além das sugestões implícitas nos primeiros, certa provocação. Explico: passou-se a buscar as imagens “provocadas” pela leitura do texto, que não necessariamente eram citadas, ou descritas neste, mas que fazem parte de um repertório relativamente acessível e muito difundido da história da arte mais recente, ou seja, da arte moderna e contemporânea.

Partiu-se então do que se poderia chamar de o efeito das obras; e não, por exemplo, da tentativa de verificar possíveis pontos de contato entre produções imagéticas e textuais contemporâneas, ou realizadas em um período dado, de forma a preencher um quadro definido previamente. Preferiu-se percorrer um encadeamento parcialmente inconsciente, no qual, à maneira de uma associação livre de idéias, um elemento pesquisado remete a outro e assim por diante – com base, obviamente, em determinado *corpus* teórico que permitisse tal deriva, ou mesmo que a convocasse, na medida em que este já se constituía interdisciplinarmente, induzindo a prestar atenção justamente aos elementos da obra que

⁴ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as Coisas - Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 12.

apontam para fora⁵. Mas também o *corpus* foi sendo montado em função das descobertas feitas, de acordo com o princípio adotado por Damisch em *Le jugement de Paris*, segundo o qual é o objeto que forja sua moldura através da qual será visto, e não o contrário.

Ora, a idéia que o trabalho do mito se deixe conter dentro de um enquadramento temporal, (...) que o precederia logicamente, se conforma mal com o que começamos a entrever das condições de uma tal atividade: a saber, que ela não se acomoda a nenhuma distinção entre as substâncias e as formas de expressão, assim como a nenhuma distinção prévia entre os campos ou as épocas em que é exercida. (...) havendo trabalho, aparentemente, o do mito (assim como acontece como o da *arte*, ou do inconsciente) exige ser concebido como produzindo a sua própria moldura...⁶

Tal jornada encontrou “traduzibilidade” em um conceito elaborado por Foucault em *As palavras e as coisas*: o de comentário. Neste livro, o autor divide o período que vai do Renascimento até hoje em três etapas, de acordo com a relação que se estabelece entre palavras e coisas – aspecto fundamental para a produção do que chamamos conhecimento: no Renascimento propriamente dito, a palavra seria a coisa; no Classicismo, que Foucault localiza no séculos XVII e XVIII, os dois termos se distanciariam, abrindo espaço para a representação; e, por fim, a modernidade corresponderia apenas ao século XIX e XX – talvez se estendendo⁷ até hoje – e se caracterizaria pela desagregação das representações elaboradas anteriormente.

⁵ Certamente, outro estudioso se reportaria a outras imagens. Os procedimentos descritos – não há como negar – comportam um teor de subjetividade bastante grande. De certa forma, a posição em que nos colocamos é semelhante à da psicanálise, por exemplo. Obrigada a se constituir a partir do que é mais singular, nunca lhe foi possível – por mais que Freud almejasse um estatuto científico – alcançar um grau satisfatório de universalidade. Seu discurso será sempre parcial, embora – e isto é o que nos interessa – seja possível reivindicar em seu nome, segundo alguns autores, um estatuto de validade – ou mesmo de verdade. Conforme, por exemplo, Alain Badiou, no texto “Lacan e Platão: o matema é uma idéia?”, (SAFATLE, Wladimir (org.) *Um limite tenso. Lacan entre a filosofia e a psicanálise*. Editora da Unesp, São Paulo: 2002, p.16.).

⁶ DAMISCH, *Le Jugement de Pâris. Iconologie analytique I*. Paris: Flammarion, 1992, p.113 – grifo nosso.

⁷ Como a primeira edição do livro é de 1966, não se pode ter certeza sobre qual seria avaliação de Foucault da atualidade, até porque, nesta data, ele já apontava uma série de

Ao dizer que a palavra é a coisa, o autor procura indicar a existência, ainda no Renascimento, de uma tal proximidade entre o mundo e a linguagem que interditaria afirmar que a palavra *representa* algo. Na verdade, esta estaria no mesmo patamar das coisas do mundo, só podendo estabelecer uma relação especial com qualquer elemento na medida em que este lhe fosse similar, ou seja, que ambos trouxessem a mesma marca. Foucault defende inclusive a existência de uma primazia da escrita na Renascença, como sintoma da indissociabilidade entre fala e visão nesta época⁸.

Por conseguinte, todo conhecimento, na Renascença, tenderia ao comentário – cada coisa remetendo a outra, que remeteria a outra, infinitamente. A respeito da literatura, Foucault vai dizer que esta “não cessou, desde Mallarmé, de se aproximar daquilo que é a linguagem em seu ser mesmo e, com isso, ela solicita uma linguagem segunda que não seja mais em forma de crítica mas de comentário”⁹.

Adoto este último como estratégia básica de abordagem conjunta das obras de arte escolhidas¹⁰. Aproximando Foucault de Adorno e Horkeimer, poderíamos dizer que a

mudanças em curso, que deveriam, na sua opinião, transformar o panorama da inserção da linguagem no mundo.

⁸ Uma outra forma de compreender esta dinâmica seria pelo que dizem Adorno e Horkeimer a respeito da palavra mágica, a partir da análise da *Odisséia*, de Homero. (ADORNO, W. Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1985). Segundo estes autores, a eficácia, assim como a fragilidade da magia e do mito repousariam na indissociabilidade entre palavra mágica e objeto, pois sua enunciação seria já a coisa – “O destino mítico, *fatum*, e a palavra falada eram uma coisa só” (p. 65). A palavra mágica faria parte ainda do “reino arcaico das imagens” (p. 77), cujo poder é quebrado (como quem quebra um feitiço) quando Ulisses percebe o caráter dual da linguagem.

Deve-se ressaltar que a forma como estes autores delineiam temporalmente a modernidade não coincide com a classificação de Foucault. A oposição entre a palavra e “aquilo ao qual ela se assimilava” (p. 77), que Foucault data do Classicismo, para os autores, torna-se determinante na fase homérica.

⁹ FOUCAULT, 2002, p. 112.

¹⁰ Neste ponto, é preciso fazer uma ressalva: Foucault, em *As palavras e as coisas* está preocupado com a linguagem, em como esta se relaciona ao mundo que se propõe a dizer. Com respeito à imagem, esta questão se complica. Por um lado, o quadro é tomado por ele como paradigma da organização espacial e sincrônica do saber clássico, assentado sobre

literatura não teria ainda abandonado completamente o “reino arcaico das imagens” – partilhando com estas últimas certa magia.

Paralelo ao conceito de comentário, não podemos deixar de mencionar o papel desempenhado pela psicanálise – Freud e Lacan, principalmente – em nossas abordagens. Mesmo em um patamar completamente diferente daquele ocupado pela arte e pela literatura – que fornecem, ao mesmo tempo, o objeto e a respectiva teoria – esta área de conhecimento completa nossa montagem interdisciplinar, fazendo as vezes de fundo ao qual reportaremos o encadeamento proposto. O que se dará, pelo menos, por dois caminhos claros: indiretamente, através dos autores em que assentamos nossas observações, e que, à sua maneira, fazem uso de vários conceitos psicanalíticos; e pela apropriação de dois conceitos específicos, o de olhar e o de sujeito da psicanálise, cuja cisão fundamental define não apenas o ponto de vista a partir do qual nos permitimos falar, mas também nosso entendimento da arte como produção deste mesmo sujeito. Se antes descrevemos um mecanismo fortemente subjetivo de escolha dos objetos a serem discutidos, é necessário ressaltar que este tipo de procedimento tem como base o pressuposto de uma esfera psíquica inconsciente, que participaria de forma privilegiada tanto do trabalho de arte, quanto do trabalho de crítica.

Há que se lembrar, no entanto, que a assunção de tais estratégias de análise traz algumas conseqüências. Primeiramente, já que trabalharemos com o efeito das obras – ou

certo grau de representabilidade. Daí a observação de que, na pintura *Las meninas*, de Velásquez, “a representação é representada em cada um de seus momentos” (FOUCAULT, 2002, p. 424)” – associando assim, se não toda imagem, pelo menos esta, à linguagem. Por outro lado, no capítulo em que trata especificamente deste quadro, Foucault o colocará no lugar de coisa a ser dita, “irredutível”, que terá de ser abordada exatamente a partir de sua diferença. Ao longo deste trabalho, teremos oportunidade de retomar este problema, mas aí em referência aos objetos estudados, e sempre concomitante a uma discussão a respeito do sujeito – que acreditamos indissociável de todo debate sobre a representação.

para usar as palavras de Didi-Huberman, com o que vemos, no que olha¹¹ –, questões relativas à intencionalidade do artista, assim como ao contexto imediato de realização das obras, não guiarão o trabalho, nem definirão sua estrutura, mesmo estando presentes.

Também fica vetada a possibilidade de generalização, uma vez que os objetos de estudo foram sendo escolhidos a partir da relação particular que cada um deles estabelecia com o outro. Como produto, teremos uma série – com traços comuns e apontando, em algum momento, para a mesma direção –, mas não categorias estáveis ao ponto de ser possível falar em nome da arte, ou da literatura – mesmo em se tratando de recortes muito restritos¹². Pode-se dizer que nosso objeto, mais do que as obras tomadas isoladamente, é aquilo que, nelas, é passível de constituir elo – trajetos, olhares – e, portanto, fazer(apontar) sentido(s). Por fim, como não partimos de um *a priori*, os resultados só poderão ser apreendidos depois de completado o percurso, *só-depois*¹³.

Dito isto, resta fazer algumas observações. Dissemos que nenhuma conclusão seria possível antes de terminado o trabalho, de feita a travessia. Podemos inclusive argumentar

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

¹² Por razões diferentes da nossa, Argan defende a série em contraposição à classe: “Como se vê, o nexa da série não é, como na classe, um nexa tipológico, iconográfico, técnico ou funcional; trata-se de um nexa histórico, que apenas o discurso histórico e não um processo de classificação semelhante ao das ciências naturais pode colocar em evidência”. (ARGAN, G.C. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 31.) Isto porque “Na série, a regularidade ou a irregularidade dos intervalos (ou o que se chama o ritmo serial) contam pelo menos tanto quanto as unidades” (Idem, p.33). Estratégia muito usada, ao lado da montagem, pela arte moderna, a série impede a formação de um sentido único, totalizante e acabado (ver DIDI-HUBERMAN. *Images Malgré Tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003, p. 100).

¹³ “Palavra introduzida por Sigmund Freud, em 1896, para designar um processo de reorganização ou reinscrição pelo qual os acontecimentos traumáticos adquirem significação para o sujeito apenas num *a posteriori*” (ROUDINESCO, E. & PLON, M. *Dicionário de Psicanálise*. Jorge Zahar Editor, São Paulo: 1998, p. 32.)

que não se poderá chegar nunca ao fim¹⁴ de uma tal proposição, pois cada obra estudada abriria para tantas outras, que por sua vez remeteriam a outras, como em uma quadrilha:

João amava Teresa que amava Raimundo / que amava Maria que amava Joaquim
que amava Lili / que não amava ninguém. / João foi para o Estados Unidos, Teresa
para o convento, / Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia, / Joaquim
suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes / que não tinha entrado na
história¹⁵.

Este poema de Drummond nos é útil para pensar tanto o elo – do desejo – que liga uma obra a outra, como aquilo que é impossível compartilhar e que constituirá o destino próprio de cada uma delas. Entretanto, o que mais nos interessa é o fato de que será preciso que J. Pinto Fernandes interrompa, de fora, esta história – para que ela possa ser retomada em outro lugar, com outros personagens. Podemos então adiantar que este algo que interrompe a cadência rítmica de aproximações e recuos de nossa análise será uma certo olhar. Um olhar que encontraremos em todos os objetos analisados e que não deixa de participar do desejo que os relaciona, ou do desejo de relacioná-los. Este olhar, que Foucault diz estar figurado no quadro *Las Meninas*, de Velásquez, é chamado por ele de “olhar de carne¹⁶”. Um olhar que atravessa perpendicularmente a tela e ao qual se reportam todas as personagens do quadro e cujo aparecimento/desaparecimento liberaria “a representação daquilo que a funda”, permitindo-lhe se dar “como pura representação¹⁷”.

Passo a passo

Antes de descrevermos o conteúdo de cada capítulo, vale uma ressalva: a dissertação é não simétrica na abordagem concomitante de arte e literatura. Como as

¹⁴ “O importante é que a pesquisa não leve a isolar um fato ou um grupo de fatos, mas a discernir um nó de relações, e que se tenha consciência de que, além da zona iluminada da pesquisa, essas relações se estendem e se ramificam ao infinito, a toda área ilimitada dos fenômenos artísticos, não importa de que época e cultura” (ARGAN, 1998, p. 58).

¹⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Quadrilha” in *Antologia Poética*. Porto Alegre: Ed. do Autor, 1962, p. 144.

¹⁶ FOUCAULT, 2002, p. 430.

questões principais – o olhar, sobretudo – ocupam tradicionalmente a crítica de arte e não da literatura, privilegiamos um *corpus* teórico proveniente deste primeiro campo de reflexão. Em contrapartida, o conto de Clarice Lispector é que demarca o percurso dessa travessia. Atendendo ao pedido da narradora de *A paixão segundo GH*¹⁸, optamos por dar a mão à autora e acompanhá-la, um tanto cegamente, em sua descida ao “inferno” das imagens. Isto porque acreditamos que o “drama” encenado em "O búfalo" é o próprio drama da desarticulação do espaço visual. Na prática, até mais ou menos o meio de nossa análise – que coincide com uma mudança de rumo da narrativa – a participação das imagens será tímida e pontual. Depois disso, Picasso praticamente assume a dianteira e ao conto caberá o papel de contraponto, recorte e até ilustração dos conteúdos que emergem do enfrentamento de algumas obras do pintor.

Transpondo deliberadamente para a dissertação a estrutura geral do conto, resolvemos adotar ao todo três capítulos: “Um lado”, que corresponde à primeira parte do relato; o “O meio”, que, como o nome indica, é onde se entrecruzam os dois lados em questão, ou ainda, onde a narrativa dobra-se sobre si mesma, fazendo rebater uma parte sobre a outra; e, por conseguinte, o “Outro lado”, que corresponde à segunda parte (ou a terceira, se se quiser considerar o meio). Contudo, se o búfalo nos forneceu o eixo, digamos, “cronológico”, subsiste à formatação geral uma dinâmica um tanto diversa, que foi apropriada de outro conto de Clarice Lispector, “A quinta história¹⁹”. Neste, a autora descreve cinco vezes como matar baratas. Assim, em um segundo patamar, subdividimos o texto em cinco subcapítulos ou itens, além desta introdução. “Primeira”, “Segunda”, “Terceira”, “Quarta” e “Quinta” histórias se sucedem – distribuídas entre os três capítulos

¹⁷ *Idem*, p. 20-1.

¹⁸ LISPECTOR, C. *A Paixão Segundo G.H.* Coleção Arquivos, sob os auspícios da UNESCO. Florianópolis: Ed. da UFCS, 1988.

¹⁹ LISPECTOR, C. *A legião estrangeira*. São Paulo: Editora Ática, 1977, p. 81-84.

referidos acima, cada uma dedicada ao duplo esforço de seguir a ordem dos acontecimentos do texto de base, e de facetá-lo, apreendê-lo a partir de prismas diversos – imprimindo certo *batimento* àquilo que era um *rebatimento* único. Ao longo da discussão, a pertinência desta organização em dois níveis superpostos e entremeados se tornará mais clara, à medida em que se for analisando "O búfalo". Trata-se, na verdade, de construir pirâmides com miolo de pão, como G.H.:

Da mesa onde me atardava porque tinha tempo, eu olhava em torno enquanto os dedos arredondavam o miolo de pão. O mundo era lugar. Que me servia para viver: no mundo eu podia colar uma bolinha de miolo na outra, bastava justapô-las, e, sem mesmo forçar, bastava pressioná-las o suficiente para que uma superfície se unisse a outra superfície, e assim com prazer eu ia formando uma pirâmide curiosa que me satisfazia: um triângulo reto feito de formas redondas, uma forma que é feita de suas formas opostas. Se isso me tinha um sentido, o miolo de pão e meus dedos provavelmente sabiam²⁰.

Dito isto, vamos aos subcapítulos. O primeiro, “Queixei-me de baratas” pretende uma introdução ao universo clariceano, já a partir de uma de suas características principais, a polissemia. É onde explicamos a distribuição em “histórias” da dissertação e argumentamos a favor da importância do olhar na trama de "O búfalo". O subsequente, “Segunda história: antes da montanha russa”, se atém à primeira parte do conto e aborda o olhar posto em prática pela personagem principal como sendo um olhar perspectivo. Estes dois integram “Um lado” da questão.

“Terceira história: Montanha Russa” é “O meio”, e procura dar conta da torção verificada no texto, a partir de um acontecimento que ressignifica toda a história. Desta vez, é o conceito de informe – a partir de Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois – que balizará a discussão. Através dele, chegamos a uma série de colagens tridimensionais de Picasso realizadas paralelamente às colagens propriamente cubistas. Man Ray – de quem a foto de capa da revista surrealista *Minotaure* já havia sido trabalhada – reaparece, inserindo a

²⁰ LISPECTOR, C, 1988, p.20-21.

fotografia como um dos elementos da desagregação espacial que tentamos então apreender.

A partir daqui já estamos do “Outro lado”. Em “Quarta história: depois da montanha”, as cartas estão na mesa, resta abri-las – como farão Picasso e Clarice, cada um a seu turno, desventrando seus “personagens” e ofertando-os ao olhar não mais imparcial do espectador. O desejo “pinta e borda”, escreve, lê – e, principalmente, olha. De *A morte de Casagemas* à tourada, perseguimos a trilha aberta no corpo – ou no sujeito, doravante elidido – pelo olhar que deseja. Este, ao mesmo tempo que corta, mistura doce e amargo, revelando o contínuo – o disforme, mais que informe. Finalmente, chegamos em a “Quinta história: o búfalo?”. Como a última história de como matar baratas, não se trata de uma conclusão. Nem, se se quiser, da última história. No máximo, insistimos – mediante um retorno ao conto – em pontuar com o búfalo um lugar. Pois é bom ter de onde partir.

A bibliografia, as imagens e sua referência localizam-se ao final do texto, nesta ordem. Optou-se por anexar as imagens em folhas soltas para facilitar uma consulta paralela à leitura.

Um lado

Queixei-me de baratas

Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem²¹.

No conto “A quinta história” – do qual transcrevemos a epígrafe acima –, Clarice Lispector desdobra quatro ou cinco vezes uma historieta banal. Trata-se, em certo patamar, exatamente do mesmo fato, deflagrado sempre pela da mesma queixa contra baratas. Contadas diversamente, cada versão dos mesmos fatos se transforma efetivamente em outra história, conforme indicam os títulos que a autora sugere: “Como matar baratas”, “O assassinato” e “Estátuas”. A quarta história não tem nome, mas insere uma mudança real: a substituição da técnica artesanal para matar baratas por recursos industriais, marcando a passagem do vício à virtude. Já a quinta história, que batiza o conto, se chamaria “Leibniz e a transcendência do amor na Polinésia”. Ao contrário da anterior, a respeito desta sabemos apenas o nome e que começa com a mesma fatídica frase – que, por sua vez, é a última do conto: “Queixei-me de baratas”. Como *ouroboros*, a cobra que come o próprio rabo, o texto reata princípio e fim ao mesmo tempo em que aponta para além, posto que esta última história não nos é contada. Não? Se todas as histórias estavam contidas na primeira, por que a regra não valeria também para esta? Basta reler com atenção.

Também “O búfalo” ensina como matar baratas, fala de assassinato e de endurecimento; de virtude, de mônadas e do amor polinésio. Mas o trabalho de desenrolar o fio é do leitor. Assim, cabe a nós trazer à tona *algumas* das várias histórias contidas nesse conto aparentemente desprezioso. E é esta a tarefa a que nos propomos.

A história não poderia ser mais “simples”: uma mulher está só na primavera e vai ao jardim zoológico com o objetivo de aprender com os bichos a odiar aquele que não a ama. Sua busca ameaça frustrar-se, pois não encontra a ferocidade esperada. Depois de

²¹ LISPECTOR, 1977, p. 81.

percorrer várias jaulas, ela quase desiste e se dirige ao parque de diversões, onde anda em uma montanha-russa que chama de igreja. Sai do brinquedo já desesperançada, mas continua o passeio e, sem querer, vê o búfalo – com quem troca olhares intensos – e desfalece.

O interesse pela autora se deve, entre outras coisas, à convicção de que boa parte de sua escrita estaria mais próxima de uma tentativa de tradução em ato da experiência sensível e sobretudo visual, do que de um fluxo interno de pensamento. Isto porque falar em fluxo *interno* pressupõe certa autonomia, se não um antagonismo mesmo entre esta instância e outra, exterior àquele que pensa. Ou seja, uma divisão clara entre sujeito e objeto, na qual o sujeito é portador de uma consciência capaz de unificar e de, colocando-se à parte, refletir e agir *sobre* o objeto. Tal separação torna-se complexa nos textos de Clarice Lispector. Regina Pontieri identifica, já em *Perto do coração selvagem*²², a construção de uma subjetividade particular, em que o eu não é “visto como entidade encerrada em si, mas aberta a desdobramentos que o fazem se ver no e através do mundo”, mesmo esta obra recorrendo ao “monólogo interior”²³.

A escolha de “O búfalo”, por sua vez, se liga à importância que nele é conferida ao olhar. A própria situação, uma visita ao zoológico, é basicamente um exercício de olhar. Aparentemente tudo parece girar em torno do quê e de como a personagem olha: não há diálogos, nem qualquer outra ação que rivalize com esta. E se é destacado algum movimento – quando a personagem anda de montanha-russa, ou quando uma criança passa correndo por ela – a função deste no texto está estreitamente associada à sua incidência sobre o ato de ver: alterando, modulando, ou simplesmente explicitando-o. Mesmo o

²² Romance de estréia de Clarice Lispector, publicado pela primeira vez em 1944.

aprendizado do ódio, que é desde início posto como meta, se realizará pela observação, até o extremo “morrer” por isso, como se morre de amor. Não à toa, o desfecho da trama – a queda da personagem – será determinado pelo olhar que ela troca com um dos animais, o búfalo.

Na verdade, o conto “O búfalo” é a causa do presente trabalho. Foi a surpresa de perceber encenadas uma série de questões relacionadas ao olhar, que me levou a desconfiar da possibilidade de um entre entrecruzamento arte e literatura. A “historieta” do conto, sua superfície visível, pode ser comparada a uma tela de pintura: seu sentido parece imediato, dada a estrutura plana que o contém, mas para contemplá-lo verdadeiramente seria necessário buscá-lo em outro lugar – aquele onde a palavra encontra o seu limite ao tentar mostrar o visível e a imagem ao tentar dizer, significar. Este lugar, construído pelo que não cabe no campo específico de nenhum dos dois registros, talvez seja aonde se pode chegar mais perto da experiência.

A partir desta perspectiva, além de propor uma parábola do olhar, o conto também exige ser visto, imaginado; exige que se adentre as imagens com as quais ele se cobre, sob pena de permanecer mudo, suspenso em sua trama quase pueril. O primeiro indício dessa necessidade surgiu quando, paralisada ante a aparente impermeabilidade do texto, resolvi desenhá-lo. Naquele momento, me intrigava a comparação que Clarice Lispector faz entre montanha-russa e igreja. Ao rabiscar algumas cenas, o que era óbvio (mas que eu ainda não havia percebido) se evidenciou: uma montanha-russa é uma montanha, com toda a simbologia de verticalidade e proximidade entre céu e terra que esta imagem comporta. Até aqui se poderia chegar por uma associação semântica. Mas trata-se de uma montanha vazada, só estrutura sem carne, que parece ter sido corroída e que se deixa atravessar pela

²³ PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector – Uma Poética do Olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 25.

luz. A esta pequena revelação que, como veremos, é prenhe de conseqüências, somaram-se outras, que mais tarde desdobrarei.

Em termos gerais, a narrativa descreve um movimento circular e repetitivo, como as cinco histórias citadas. A personagem percorre oito jaulas, procurando, em cada animal trancafiado, uma confirmação do ódio. Cada uma dessas tentativas forma uma narrativa relativamente autônoma, que, com exceção da última (o encontro com o búfalo), começam e terminam aparentemente no mesmo ponto. E como nenhum animal antes do búfalo satisfaz a personagem, esta sempre reinicia sua procura num estado de frustração que, ao fim, será reiterado.

O episódio da montanha-russa redireciona a busca e altera a dinâmica desses blocos, ou unidades de sentido, dividindo o conto ao meio²⁴. Antes de dirigir-se ao parque de diversões, a mulher se detém diante dos primeiros seis bichos, projetando sobre cada um deles um determinado sentido; ou melhor, uma problemática, com força suficiente inclusive para gerar outros contos. Assim temos: o leão (o sol, que ela encontra refletido na leoa esfinge, em estado de relaxamento depois do amor); a girafa (mistura de paisagem e pureza, virgem sem tranças, diante da qual devemos elevar os olhos); o hipopótamo (carne roliça e úmida, humildade); os macacos (*beaux sauvages*, imagem da infância perdida e despudorada), o elefante (potência dócil); e o camelo (olhar empoeirado pela paciência de

²⁴ Segundo Benedito Nunes, prepondera “em *Laços de Família* o esquema narrativo em três tempos com clímax medial” (NUNES, Benedito. “Introdução” à edição crítica de LISPECTOR, 1988, p. XXIX), que por sua vez corresponde à progressão da epifania. Epifania é um conceito de origem religiosa e designa a manifestação do divino no plano material. Em sua versão laica, trata-se de um instante de revelação, geralmente provocado por um acontecimento insignificante, ou mesmo a visão de determinada coisa, que abre outra dimensão. E, neste sentido, foi apropriado por alguns críticos para explicar certas passagens da obra de James Joyce. Olga de Sá, por sua vez, considerou este “um procedimento básico de sua [de Clarice Lispector] escritura” (SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993, p. 20).

quem viu nascer toda a civilização ocidental). Depois da montanha-russa, ela encontra o quati, que a interpela curioso; e o búfalo, com quem ela estabelece uma troca de olhares.

Os verbos que talvez mais se conjuguem no conto sejam olhar/ver. Como já lembramos, não apenas o jardim zoológico é um local destinado ao ver – olhar o outro – como a última ação da personagem é exatamente ver – “o céu inteiro e um búfalo (131)”. Podemos então concluir que, dentro da “primeira história” – mulher rejeitada procura o ódio – insinua-se outra – a do olhar – que constitui uma das questões centrais deste conto de Clarice Lispector e é uma de suas chaves de leitura. A justaposição das duas “histórias”, no entanto, não pode ser tomada inocentemente. Se estamos, como foi anunciado, tangenciando uma abordagem psicanalítica, não podemos ignorar a solidariedade de princípio entre olhar e sexualidade:

A boca serve para beijar tanto quanto para comer ou para a expressão verbal, assim como os olhos não percebem somente as mudanças do mundo exterior importantes para a conservação da vida, mas também aquelas propriedades dos objetos que os eleva ao nível de objetos de escolha erótica²⁵.

Em certa medida, o conto se localiza exatamente no ponto em que o olhar cruza, se encontra e se afasta; se perde no desejo.

²⁵ FREUD, S. “Concepto psicoanalítico de las perturbaciones psicogenas de la vision (1911)”, in FREUD, S. *Obras Completas, vol II*. Madri: Editora Biblioteca Nueva, 1996, p. 1633.

Segunda história: antes da montanha-russa

“A passagem da vida para a morte me assusta: é igual como passar do ódio que tem um objetivo e é limitado para o amor que é ilimitado”²⁶.

Feito o recorte, percebemos que o ato de ver e olhar é um antes e outro depois do passeio à montanha-russa. Na primeira parte, a mulher é sempre a espectadora privilegiada – pois define o ponto de vista e o que deve ser visto – de cenas que acontecem sem a sua participação. Caminha de uma jaula a outra, pára e olha os animais dos quais está apartada, tanto pela distância determinada pelas grades, quanto pelo fato de que eles não a percebem. A contragosto, ela vê em cada espécie uma confirmação da primavera e do amor do qual quer se desvencilhar. Neste momento do conto, a personagem exerce um olhar que podemos comparar ao da perspectiva artificial ou linear.

Perspectiva

Quando falamos em perspectiva, estamos especificamente nos referindo à chamada perspectiva artificial ou geométrica: um artefato lógico de pensamento desenvolvido na Europa, durante a Renascença, que lança mão da geometria para representar o espaço tridimensional no plano. Embora, como demonstra Panofsky²⁷, a sua "invenção" compreenda um longo processo de apropriações e adaptações de outros sistemas perspectivos, sua formulação, como hoje a conhecemos, foi estabelecida por Alberti no tratado *De pictura*, redigido entre 1435 e 1436²⁸. Neste texto, o autor define o plano pictórico como sendo uma intersecção dos raios luminosos a uma certa distância entre o olho e o objeto visto (*fig.1*). Esses raios sairiam de um único ponto fixo (e portanto de um único olho) e se projetariam no espaço, formando uma pirâmide. A imagem

²⁶ Carta a Olga Borelli, de 11 de dezembro de 1970. Transcrita na edição comentada de *A Paixão Segundo G.H.*, organizada por Benedito Nunes (LISPECTOR, 1988, p. XXI).

²⁷ PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como fórmula simbólica*. Lisboa: Edições 70, s/d.

correspondente a esse espaço seria aquela formada por um anteparo transparente colocado à frente do observador, desde que fosse possível imprimir a passagem dos raios luminosos por sua superfície²⁹. Quanto mais distantes os objetos, menor a sua imagem, e vice-versa (*fig.2*). Suas linhas deveriam convergir para um ponto chamado "de fuga", por onde escaparia o infinito. Colocado à altura do olho do observador, esse ponto formaria com este um ângulo perpendicular à tela (*fig.3*). Estas variações, podendo ser previstas matematicamente, criariam um espaço homogêneo e calculável, todo ele regido por uma regra fixa de proporções e sustentado em um único ponto, aquele do olho. Basta observar uma das famosas gravuras de Dürer para compreender o sentido da conformação desse espaço (*fig.4*): esta "máquina" é, em última instância, um fixador, que tem a função de manter inalteradas as posições relativas da tela, dos objetos e, principalmente, do olho. O que deixa claro o caráter construído deste olhar, uma vez que não possuímos um, mas dois olhos paralelos, que não paramos de movimentar um único instante. Estes elementos, postos em relação, produzem já uma representação: a do espaço propriamente dito³⁰, do espaço como representação geométrica – como um vazio retangular de projeção cúbica³¹, estruturado por uma série de coordenadas dispostas proporcionalmente, no intervalo das

²⁸ Cf. Grayson, Cecil (1992), na introdução a ALBERTI, L.B. *Da pintura (versão vulgar)*. Campinas: Editora Unicamp, 1992.

²⁹ O próprio Alberti sugere que se use realmente um véu translúcido esticado à frente do modelo para copiá-lo com mais segurança. (*Idem*, p. 102).

³⁰ Francastel, que recrimina em Panofsky a adoção de uma “compreensão formal demais da noção de espaço”, em que este “permanece uma realidade sobre a qual as gerações especulam segundo diferentes maneiras (...), mas que também é um objeto positivo e permanente, exterior ao homem” (FRANCASTEL, Pierre. *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la renaissance au cubisme*. Paris: Denoël/Gonthier, 1977, p. 358), defende que “O espaço não é uma realidade em si cuja representação apenas é variável de acordo com as épocas. O espaço é uma experiência do homem” (1977, p. 39).

³¹ Francastel diz que esta representação do espaço pelo cubo é “no fundo, o ponto de chegada lógico do sistema de projeção linear sobre uma superfície plana das coordenadas verticais e longitudinais do espaço” – mas que seu destaque também é devido à

quais os objetos deveriam se acomodar. No plano, estas coordenadas se traduzem em linhas horizontais e verticais, como uma grade.

Apesar de “O búfalo” ser narrado em terceira pessoa, tudo o que se passa é visto exclusivamente pela ótica da personagem, fazendo coincidir o seu olhar com o foco narrativo: a nós só é dado saber o que ela vê, da maneira como ela vê, e a partir das ilações que ela mesma faz. Esta articulação entre narrador e personagem é definida por Regina Pontieri – a respeito do romance de Lispector *Cidade Sitiada* – como sendo uma mescla de identificação e estranhamento, que permitiria “à narradora ver a personagem, ver-se na personagem e ver como a personagem³²”.

Mas é bom lembrar que não se trata de uma experiência real, nem de um espaço visto, mas contado – e que quem o institui é o narrador. Este, por sua vez, ao tomar emprestados os olhos da personagem, transfere-lhe suas prerrogativas. Ela é efetivamente o "ponto de partida do olhar" de que fala Panofsky. Duplamente: primeiro porque as linhas de visualidade, ao se prolongarem de seu olho às cenas descritas/projetadas, descrevem a tal pirâmide perspectiva referida acima. E segundo, porque é sua a “perspectiva”, ou o “ponto de vista” a partir do qual o conto é narrado. Ela ocupa, em outras palavras, o lugar do sujeito.

E se ela é sujeito, aos animais caberá o papel de atributos do sujeito. Em outras palavras, ao serem vistos através da grade e ao incorporarem uma temática que lhes é completamente alheia, os bichos são reduzidos à escala humana, como objetos a serem revestidos de sentido. Assim, é dito que os leões eram “dois animais louros” (122); que a leoa “lentamente reconstituiu sobre as patas estendidas a cabeça de uma esfinge” (122);

incorporação, pelos artistas de certos “efeitos de profundidade extraídos de um remanejamento do espaço cênico” (*Idem*, p. 54).

que “a girafa era uma virgem de tranças recém cortadas” (122); que a macacos levitavam; ou que o camelo, em “trapos, corcunda”, revelava a “paciência de um artesanato interno” (124).

Antes de prosseguirmos, cabe uma ressalva: é circunscrito ao campo da visualidade propriamente dita, do olhar e da construção da imagem que estas duas categorias – sujeito e objeto – serão abordadas. A partir deste pressuposto, podemos identificar o sujeito de que se trata *nesta primeira parte do conto* ao chamado sujeito cartesiano, pois é ele quem preenche as condições para exercer o olhar em perspectiva. É ele quem, como unidade de consciência exterior ao mundo, detém a faculdade de síntese necessária à sustentação do espaço pensado em termos de inter-relações matemáticas. Como lembra Lacan: “...não podemos não ver a relação [do estudo geométrico da perspectiva] com a instituição do sujeito cartesiano, que é ele também uma espécie de ponto geometral, de ponto perspectivo³²”. Este sujeito é o sujeito abstrato da ciência que, por sua vez, “manipula as coisas e renuncia a habitá-las” – a se considerar o que diz Merleau-Ponty na célebre frase de abertura de *O olho e o Espírito*³⁴. Um sujeito absoluto – posto, por uma série de artifícios, na própria origem do espaço narrativo como aquele cujo olhar é capaz de lançar raios luminosos que fazem aparecer o mundo – e sem corpo – na medida em que do *cogito* que o institui estão excluídos os sentidos.

No entanto, na segunda parte do conto, conforme observaremos, a medida em que penetra mais profundamente a experiência do olhar e a modifica, o sujeito vai se deslocando, perdendo a antiga unidade e se remodelando, ao mesmo tempo em que a

³² PONTIERI, 2001, p. 171.

³³ LACAN, J. “L’Anamorphose”, in *Le séminaire XI (1964), Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973, p. 81.

dicotomia sujeito e objeto se dilui.

Em primeira instância, vai nos interessar – além da analogia evidente das grades do zoológico com a quadriculação do plano de representação, e das jaulas com esse espaço cúbico e vazio estabelecido pela representação – a questão da imobilidade desse olhar que se prolonga através das coisas até o infinito e o fato de que a perspectiva demanda, para o seu bom funcionamento, uma distância mínima entre os objetos e o olho (para coisas muito próximas, as "correções" que a perspectiva tem de imprimir à experiência aparecem como distorções); além da famosa janela de Alberti: "Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo, de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde possa eu mirar o que aí será pintado³⁵". O que implica ver através de: uma tela, um véu, uma intersecção, uma grade, um quadro³⁶. O que implica um recorte do visto, seu enquadramento. Um buraco cavado no mundo *pela* representação, posto que fisicamente não temos mais que um plano vertical. Um quadrado cuja projeção desenha um cubo, dentro do qual o espaço, vazio, pode ser infinitamente subdividido, sem deixar restos. Dentro do qual as coisas inevitavelmente esbarram em uma ou outra coordenada, criando uma rede de relações e proporções na qual tudo ressoa a unidade olhante: "se considerarmos que se conhece o ponto de partida do olhar, será possível calcular qualquer parcela do quadro, a partir da que a antecede ou da que se lhe seguir³⁷". Um cubo imaginário que acomoda a experiência e lhe confere unidade – ou seja, sentido.

Pois é neste quadrado tornado volume que encontraremos uma outra janela, a

³⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 13.

³⁵ ALBERTI, 1992, p. 88-89.

³⁶ Na abertura do primeiro capítulo de *Perspectiva como forma simbólica*, Panofsky cita, mesmo discutindo o acerto, a seguinte frase de Dürer: "Perspectiva é uma palavra latina que significa 'ver através de'" (PANOFSKY, 1993, p. 31).

*veduta*³⁸, onde algo sem forma vai se formar. Por hora, deixemo-la de lado e voltemos às grades.

Grades

No seu ensaio “Grades”, Rosalind Krauss chama a atenção para a frequência com que a arte moderna constrói grades. Mesmo negando uma relação destas com a representação perspéctica, ela lança mão da metáfora da janela – não a de Alberti, mas a usada pelos simbolistas, com esquadrias e barras – para explicar a ambigüidade de que se reveste a grade como estrutura representada e de representação: “Enquanto transparência, a janela é aquilo que deixa passar a luz – ou o espírito – para dentro da obscuridade inicial da peça. Mas, se o vidro transmite, ele reflete³⁹”. Ou seja, interrompe a propagação dos raios luminosos e os devolve.

Se a janela de Alberti não aparece aos nossos olhos como barrada, e sim como pura transparência, em Clarice Lispector ela é substituída pelas grades. Grades que não deixam dúvidas quanto à sua opacidade; e que, se tomarmos os desenhos de Dürer como modelo, a partir do momento em que se colocam entre o sujeito e os objetos vistos, ocupam um lugar preciso – o próprio lugar da representação.

Neste primeiro tempo do conto – antes de subida à montanha – as grades marcam sobretudo um limite: dividem, organizam, delimitam os espaços de representação e os eixos de visão – metaforizado suas condições de constituição. Tanto estas, quanto o casaco

³⁷ *Idem*, p. 32.

³⁸ O termo *veduta* é empregado no sentido uma abertura recortada geralmente em uma das partes do espaço cúbico construído pela perspectiva, por onde pode se vislumbrar uma paisagem aberta. Segundo Francastel (FRANCASTEL, 1977, p. 59), esta *vista* – outro sentido de *veduta* – não atende nem à uma certa “unidade de grandeza nem de identidade de ângulo visão”.

³⁹ KRAUSS, Rosalind “Grilles”, in *L’Originalité de L’Avant-Garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993, p. 102.

em cujos bolsos a mulher fecha as mãos – “Com os punhos nos bolsos do casaco, olhou em torno de si, rodeada pelas jaulas, enjaulada pelas jaulas fechadas” (122) – desempenham a clara função de resguardar uma distância mínima entre sujeito e objeto, assim como a estabilidade do primeiro – mesmo ao preço de encerrá-lo. Em relação às tais máquinas para ver em perspectiva, as grades e o casaco podem ser comparados, respectivamente, à tela – que define o limite para além do qual o mundo é representação – e ao visor – que mantém fixo o olho do pintor. Por analogia, cada jaula seria um “cubo renascentista”, onde se encenaria ou seria composta uma história⁴⁰ aos olhos da personagem. Vale aqui o que foi dito a respeito da conformação de um espaço representado geometricamente pelo cubo a partir de sua organização em perspectiva, independente de quem ocupe, eventualmente, os lugares de sujeito e de objeto da representação/grade. Em um zoológico, ou se está dentro de jaulas cúbicas – para ser visto a partir de um plano pré-definido – ou se está fora – para olhar de um ângulo também pré-definido. No entanto, como percebe a mulher, tanto em uma situação, como em outra, está-se igualmente preso.

Moldura

Paralela à fixação das posições de sujeito e objetos, as grades produzem ainda um outro efeito, o de moldura – que diz respeito à circunscrição dos últimos a esse espaço limitado pré-definido, reforçando ainda mais a idéia das grades como representação. Jacques Aumont, em seu livro *A imagem*, lembra que “toda imagem tem um suporte material, toda imagem é também um objeto” e define por moldura “a *borda* desse objeto, sua fronteira material, tangível⁴¹”.

O autor distingue cinco funções da moldura: visuais; econômicas; simbólicas;

⁴⁰ Refiro-me aqui exatamente ao uso que Alberti, na segunda parte de seu tratado, faz do termo história, como a composição harmônica e coerente de vários elementos figurativos de forma a condensar e a transmitir por imagens uma narrativa, ou uma determinada idéia. (ALBERTI, 1992, p. 40,41).

representativas e narrativas; e retóricas. As visuais dizem respeito ao efeito de separação visual (como próprio nome indica) da imagem daquilo que a circunda. Ao isolar a percepção desta, a moldura contribuiria para “conferir-lhe a dupla realidade perceptiva, ao criar no campo visual uma zona particular que produz índices de analogia, ao mesmo tempo que é submetida a uma ‘campo de forças’ visual, a uma organização em termos plásticos, que é o que se chamam tradicionalmente de *composição* da imagem⁴²”. As econômicas ligam-se à “invenção” mesma do quadro, que destacou a pintura da parede, possibilitando-lhe circular como mercadoria. Por funções simbólicas, pode-se entender uma orientação da leitura da imagem – que, “por estar emoldurada de uma certa maneira, deve ser vista de acordo com certas convenções e possui eventualmente certo valor⁴³”. Enquanto representativa e narrativa, “a moldura aparece mais ou menos como uma abertura que dá acesso ao mundo imaginário⁴⁴”. Já as funções retóricas remetem ao fato da moldura intervir na interpretação da imagem, ela mesma “proferindo um discurso⁴⁵”, ainda que este não tenha relação direta com o que é representado na tela.

A janela de Alberti ressoa tanto na noção de função visual, quanto de função representativa e narrativa da moldura. Para o arquiteto, a pintura “resulta da circunscrição, composição e recepção da luz”. Em sua opinião, “nenhuma composição e nenhuma recepção de luz se pode louvar onde não exista uma boa circunscrição”, o que, por sua vez, já revelaria “um bom engenho, que em si mesmo é muito agradável⁴⁶”. Estes cuidados revelam um interesse voltado para os aspectos visuais da moldura. Mas que se estende à

⁴¹ AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1995, p.144.

⁴² Com “dupla realidade perceptiva” Aumont quer designar o fato de, ao olharmos uma imagem, a reconhecermos simultaneamente como objeto plano e como representação tridimensional.

⁴³ AUMONT, 1995, p. 147.

⁴⁴ *Idem*, p. 147.

⁴⁵ *Idem*, p. 148.

⁴⁶ ALBERTI, p. 102.

função representativa, justamente através de preocupações pragmáticas, como atesta o paralelo que o autor traça entre o ver e o pintar: “Em primeiro lugar, ao ver uma coisa, dizemos que ela ocupa um lugar. Neste ponto, o pintor, descrevendo um espaço, dirá que percorrer uma orla com linha é uma circunscrição⁴⁷”. Ou seja, definir uma moldura é transformar um lugar, aquele onde se dá a experiência visual, em espaço de leitura. Um espaço – representativo e geométrico – construído pictoricamente a partir de uma operação de fechamento e que remete, de acordo com Rosalind Krauss, a uma leitura centrípeta da grade:

Quanto à leitura centrípeta, ela vai, naturalmente, dos limites exteriores do objeto estético em direção ao interior. Segundo *esta* leitura, a grade é uma re-apresentação de tudo que separa a obra do mundo, do espaço ambiente e dos outros objetos. Ela introjeta os limites do mundo no interior da obra; ela projeta sobre si-mesma o espaço contido no interior da moldura. É um modo de repetição segundo o qual a arte é uma convenção⁴⁸.

Com base neste recorte, as jaulas coincidem com a representação não apenas por estarem a meio caminho entre olho e objetos, mas também indicarem uma certa leitura do visto, pelo menos de duas maneiras: em primeiro lugar, o próprio fechamento induz a ver, em cada jaula, um mínimo de completude – uma unidade de sentido suficientemente estável para comportar a unidade do próprio sujeito. Como já observamos, ao reduzir os animais a uma escala humana, a mulher dota-os de uma significação – de uma história, de sentimentos – que lhes é alheia, pois a lógica segundo a qual eles são dispostos dentro do zoológico – sendo convencional – é absolutamente estranha àquela (se é que se pode falar em lógica) que experimentavam em seu estado selvagem. Em segundo lugar, o zoológico, em seu conjunto, coincide com a acepção foucaultiana de representação, quando relacionada à questão da taxinomia clássica: uma organização visual do conhecimento em quadro, disposto de acordo com determinados critérios de identidade e diferença. Tal

⁴⁷ *Idem*, p. 101.

organização é portadora de sentido, na medida em que define como opostos, primeiramente o que está dentro e o que está fora do quadro; em seguida um quadro em relação ao outro e, por fim, os vários elementos que o compõem:

Margeado pelo cálculo e pela gênese, está o espaço do quadro. Nesse saber, trata-se de afetar com um signo tudo o que nos oferecer nossa representação: percepções, pensamentos, desejos; esses signos devem valer como caracteres, isto é, articular o conjunto da representação em plagas distintas, separadas umas das outras por traços assinaláveis; autorizam, assim, o estabelecimento de um sistema simultâneo, segundo o qual as representações enunciam sua proximidade e seu afastamento, sua vizinhança e suas distâncias – portanto, a rede que, fora da cronologia, manifesta seu parentesco e restitui num espaço permanente suas relações de ordem. Por essa forma pode-se delinear o quadro das identidades e das diferenças⁴⁹.

Na prática, é difícil isolar, nesse complexo de elementos que, articulados, estamos chamando de quadro, as funções de moldura descritas. Para nós basta sublinhar o fato de que emoldurar – ou enquadrar, como faz a fotografia – não implica apenas destacar parte do visto de seu contexto de origem para destacá-lo em outro, no qual permanecerá sempre como um à parte. É também a passagem deste de um *estado* de “desordem” natural, para um *espaço* artificial fortemente estruturado pela geometria. Um espaço abstrato, e, se se quiser, ideal⁵⁰. Pois aparentemente permite, tanto ver de forma ideal, melhor, quanto ver através de uma forma ideal – idealmente concebida, idealizada, não existente na natureza. Em suma, é inserir-se em uma lógica cultural; tomar uma parcela da experiência e transformá-la em produto da ação humana – que é uma das definições de objeto.

Embora também não seja o caso de desenvolver a questão, vale observar que colocar sob uma moldura determinada parcela da realidade é também operar um duplo juízo de valor, na medida em que pressupõe uma seleção, uma discriminação do que

⁴⁸ KRAUSS, 1993, p. 102-103.

⁴⁹ FOUCAULT, 2002, p.101.

⁵⁰ “A palavra francesa *cadre* vem do latim *quadratum*, que significa quadrado, e, embora muito poucas molduras sejam efetivamente quadradas, essa etimologia mostra que a moldura é em primeiro lugar concebida como uma forma geométrica, abstrata (a do

valeria ser destacado e a leitura de que ver *conforme* a forma – no sentido de idéia – é a melhor forma de ver.

Segundo Hubert Damisch⁵¹, o quadro – na direção da coincidência entre ponto de fuga e ponto do olho – deixa de fazer sentido como forma para designar uma atividade, um processo, sim, de idealização. Não à toa, o questionamento da moldura será – em vários níveis e de acordo com as mais diversas estratégias – uma das questões constantes da arte moderna, desde a assunção de uma lógica composicional “fotográfica”, por Degas, até o abandono definitivo do suporte por algumas tendências. Como não poderia deixar de ser, a moldura é sublinhada por todas as obras aqui reunidas: seja pelo rompimento da linha de separação de figura e fundo que Man Ray opera (*fig.5*); ou pela proliferação de molduras no interior dos quadros de Picasso escolhidos (*fig.15-17e23*). Estes procedimentos – que são igualmente adotados por Clarice Lispector – serão discutidos a seu tempo. Tanto em um caso, quanto em outro – isto é, tanto no conto, quanto nas obras – a questão da moldura, ou do quadro, não será incidental, mas constituinte, levando-nos talvez a acreditar no acerto do vaticínio damischiniano: “esta é a astúcia do quadro – que toda proposição pictural de alguma consequência seja e deva ser, hoje ainda, como atravessada por ele⁵²”.

Já por seu caráter coercitivo, as grades vão denotar outra coisa: que a entrada na cultura não se dá sem certa violência, já que implica uma abdicação. Para Freud de *O Mal-Estar da Civilização*, “o termo ‘cultura’ designa a soma das produções e instituições que

contorno da superfície da imagem), antes de ser concebida como objeto” (AUMONT, 1995, p.144).

⁵¹ DAMISCH, Hubert. “A astúcia do quadro” in **Revista Gávea**. Rio de Janeiro: Editora da PUC-Rio, março de 1993, p. 106.

⁵² DAMISCH, 1993, p. 108.

–repousando “sobre a renúncia das satisfações pulsionais⁵³”, distanciam nossa vida da de nossos antecessores animais, e serve a dois fins: “proteger o homem contra a natureza e regular as relações dos homens entre si⁵⁴”.

Por um lado, essa violência recai sobre a própria natureza, que terá doravante de ser mantida fora dos limites do humano, ou por diques e abrigos, ou por sua incorporação à cultura mediante um encarceramento – como atestam os animais do zoológico, cuja força é anulada pelo gradeamento, seja ele físico (as grades) ou simbólico (as grades como representação). Por outro lado, como afirma Freud, o estado de civilização exigirá sacrifícios do próprio sujeito, pois este também terá de abolir ou encarcerar aquilo de si que é “primitivo” e que o aproxima dos animais.

E será pelo uso ambivalente do caráter reflexivo da relação entre sujeito e objetos da representação, que Clarice Lispector nos mostrará essa dupla sujeição. Carlos Mendes de Souza afirma que a “imaginação animalizante aparece também como uma das formas mais adequadas no traduzir esta violência represada pelos constrangimentos sociais e no extravasar da agressividade⁵⁵”. Teríamos, então, uma mulher constrangida por regras sociais e colocada na situação insuportável de ver, naqueles bichos presos, sua própria imagem. O fato de estes lhe causarem horror seria apenas uma prova da identificação que os une. Entretanto, ocupar a posição de sujeito absoluto também se torna um peso. Comprimida dentro de um casaco de couro marrom – que, ao mesmo tempo em que a sustenta, impede-lhe os movimentos – a personagem percorre as jaulas sempre prestes a submergir, a ser engolida pelo amor que sente e que vê, com desagrado, refletir-se nos animais. Talvez o que a mulher procure no zoológico – e portanto dentro da representação

⁵³ FREUD, Sigmund. “El malestar em la cultura (1930)”, in *Obras Completas – Vol. III*. Madrid: Editora Biblioteca Nueva, 1968, p. 27.

⁵⁴ FREUD, (1930), 1968p. 21.

– seja uma violência capaz de romper a violência da própria representação. Por hora, vale deixar registrado que a representação – só a perspectiva? – se funda sobre reduções, restrições e abandonos. Também não se deve esperar da violência buscada algo de fundo iconoclasta. Se alguma imagem for queimada, será pelo olhar que a contempla e que – nela – arde.

Reflexo

A estratégia pela qual os animais são incorporados à cultura não se restringe apenas ao seu deslocamento, mas também a algo que procede do olhar que os alcança por intermédio da jaula. Como havia lembrado Rosalind Krauss, a transparência da janela pode também se comportar como espelho: "qualquer coisa que fissa e fecha o eu dentro do espaço de seu próprio ser reduplicado⁵⁶".

Esta dimensão reflexiva de relação entre as personagens nos remete ao conceito de *narcisismo*, que em Freud designa uma fase do desenvolvimento do sujeito em que este, ainda criança, toma a si mesmo como objeto de desejo (auto-erotismo). Este estágio seria não apenas anterior, como necessário à transferência do desejo para um outro. A partir daí os seres humanos se dividiriam em dois grupos, conforme sua escolha objetal: poderiam amar no outro a imagem de si, como se este fosse um espelho, ou amar aquele que o alimenta e protege. No texto “Sobre o narcisismo, uma introdução”, Freud define o primeiro tipo como narcísico, também postulando que as mulheres, sobretudo as belas, estariam mais propensas a desenvolvê-lo: “Sua necessidade não se acha na direção de amar, mas de serem amadas⁵⁷”.

⁵⁵ MENDES, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*. Coimbra: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2000, p. 234.

⁵⁶ KRAUSS, 1993, 102.

⁵⁷ FREUD, S. “Sobre o narcisismo: uma introdução (1925)”, in *Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (ESB) - vol XIV*. Rio de Janeiro: Imago, s/d, p. 104.

Temos aqui uma primeira pista do que teria motivado a peregrinação da mulher ao zoológico, assim como sua tendência a ver no outro apenas os seus reflexos: ela quer ser amada. O fato de ela dizer-se à procura do ódio não deve nos confundir, uma vez que esta será a única saída vislumbrada pela personagem para escapar da dor de não ser amada: “Eu te odeio”, disse muito apressada. Mas não sabia sequer como se fazia”(123). Ao final, amar não vai diferir muito de odiar: “Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo” (130).

Em contrapartida, falar em narcisismo nos obrigaria a aceitar que a busca da mulher se circunscreveria a uma outra procura, a da “perfeição narcísica de sua infância”, quando ela era o ideal si mesma⁵⁸. Algo aí começa então a não se encaixar: a função destinada à mulher, de projetar sobre o mundo um olhar em perspectiva, só poderia ser cumprida, como vimos, por um sujeito absoluto. Só um sujeito ao qual corresponda uma consciência unificadora do mundo pode fazer coincidirem seus dois olhos com o vértice da pirâmide visual que constitui o espaço descrito como sendo o do zoológico. Se aceitarmos que sua busca é narcísica, temos de admitir uma divisão. Conviveriam na mulher pelo menos dois *eus* em disputa: o que ela é e o que gostaria de ser, ou teria sido – que é justamente o que ela espera encontrar no outro visto como reflexo. Dividida, a mulher estará condenada a buscar-se lá onde não está, em olhos alheios.

Se acrescentarmos ao conceito freudiano de narcisismo o *estádio do espelho* lacaniano⁵⁹, o “drama” da personagem adquire maior gravidade. Segundo Lacan, a percepção que a criança tem de seu corpo, até determinado momento, é fragmentada, na medida em que ela própria só se pode ver por partes: braços, pernas, barriga – aquilo que

⁵⁸ FREUD (1925), s/d, p. 108.

seu olho alcança diretamente. É quando se reconhece pela primeira vez no espelho que ela junta todos estes elementos em um todo coerente. Só então se poderia falar em um sujeito que, mesmo dividido, possuirá certo referencial de eu. Desde o início, portanto, este se constituirá como reflexo, ou seja, como imagem colocada fora de si: como um outro. Desta forma, a mulher não é apenas o narciso, que *só vê no outro a si mesmo*; é também aquele que *só pode ver-se no outro*.

É a aventura original pela qual o homem faz pela primeira vez a experiência [em] que ele se vê, se reflete e se concebe outro que ele (não)é (...) É aí que a imagem dá ao sujeito a primeira forma que lhe permite situar o que é do eu e o que não é..⁶⁰.

A partir destas observações, podemos intuir que já existe, mesmo antes da ida da mulher à montanha, uma inversão da relação sujeito-objeto – mesmo dentro de um espaço estruturado como imagem perspectiva e através, justamente, do dispositivo de reflexão, geralmente associado à lógica cartesiana. Se, por um lado, o confrontar-se com a sua própria imagem abre o sujeito ao meio, por outro, ela configuraria o único caminho possível para a unidade. Ao longo do conto, esses paradoxos vão se adensando, não apenas marcando o caráter precário, mas indispensável de qualquer representação, como também empurrando a personagem e o texto de encontro a esses limites. E se é o narrador quem constrói sua história a partir de um modelo perspectivo, também seu olhar absoluto estará sendo posto em suspeição. O que nos interessa destacar agora, porém, é que a cisão está, desde o início, inscrita no destino da mulher pela via do desejo – mesmo que seja o desejo de uma carnificina.

Amor

A esta altura, somos obrigados a fazer um desvio e nos perguntar a respeito desse

⁵⁹ LACAN, Jacques “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”, in *Écrits*. Paris, Ed. du Seuil, 1966, p. 93 - 100.

amor no qual a mulher esbarra com repulsa em cada jaula. Dizer que equívale ao ódio que ela busca, seria pouco e muito. Pouco, se nos limitássemos à simples constatação dessa dualidade, no mais expressa pelo texto. Muito, se a idéia fosse a(pro)fundar a dualidade. Demais, se se considerasse a série infinita de cortes que se segue a esse primeiro. Sem nenhuma pretensão de esgotar o assunto, vamos tentar uma primeira aproximação, à qual naturalmente se seguirão outras.

Em *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer debruçam-se, a partir da *Odisséia*, sobre a carga de renúncia exigida pela sociedade em relação à troca amorosa. O episódio de Circe é tomado por eles como paradigmático de uma certa domesticação do feminino – como sexo, mas também como um dos princípios do universo mítico e arcaico (matriarcal e mimético). Circe seduz os homens que dela se aproximam, mas, em vez de deitar-se com eles, transforma-os em animais. Ulisses resiste a seus encantos, conseguindo da deusa – por negá-la – os favores pelos quais os outros entregaram tudo, inclusive sua condição humana: “Na transição da lenda para a história, ela faz uma contribuição decisiva para a frieza burguesa. Seu comportamento pratica a proibição do amor, que posteriormente se impôs tanto mais poderosamente quanto mais o amor teve, enquanto ideologia, de se prestar à tarefa de dissimular o ódio dos competidores”. Trata-se, portanto, de vencer, não de amar: “No mundo da troca, quem está errado é quem dá mais; o amante, porém, é sempre o que ama mais⁶¹”. Este é, com certeza, um dos motivos pelos quais a personagem renega o amor: “Onde aprender a odiar para não morrer de amor? (127)”.

De acordo com Freud em “O mal-estar na civilização”, o amor mantém relações conflituosas e ambíguas com a cultura: ao mesmo tempo em que é necessário à manutenção da coesão do grupo, também se constitui em uma ameaça a este:

⁶⁰ LACAN, Jacques ‘La topique de l’imaginaire’, in *Seminaire 1: Les écrits techniques de Freud*. Paris: Seuil, 1975, p. 94.

O interesse que oferece a comunidade de trabalho não bastaria para manter sua coesão, pois as paixões pulsionais não mais poderosas que os interesses racionais. A cultura se vê obrigada a realizar múltiplos esforços para pôr barreiras às tendências agressivas do homem, para dominar suas manifestações mediante formações reativas psíquicas. Daí, pois, esse desdobramento de métodos destinados a que os homens se identifiquem e estabeleçam vínculos amorosos desviados quanto ao seu fim; daí as restrições à vida sexual, e daí também o preceito ideal de amar ao próximo como a si mesmo, preceito que efetivamente se justifica, porque nenhum outro é, como ele, tão contrário e antagônico à primitiva natureza humana⁶².

O amor sistematicamente reiterado pela visão dos animais do zoológico pode ser considerado “desviado quanto ao seu fim”? Por princípio, sim: em sua idealização, como um sentimento culturalmente constituído, este mascararia – e em certa medida amorteceria e controlaria – a violência proveniente seja das pulsões e de sua repressão, seja do sistema de trocas. De certa forma, esse amor duplica, em outro plano, a função das grades, ambos restringindo, mas, por isso mesmo, possibilitando certa aproximação do objeto pelo sujeito.

Os animais do conto de Clarice Lispector há muito deixaram seu caráter selvagem e, como quadros pendurados na parede, já não representam perigo. Conseqüentemente, as jaulas podem dissimular-se, tornar-se transparentes, na medida em que a segregação já foi garantida por uma assimilação à cultura. É interessante notar que, nesta primeira parte, embora a personagem se sinta presa pelas grades, estas não se colocam como limite visível entre ela e os animais. Na verdade, estas apenas marcam o lugar onde a mulher deve se deter para olhar, organizando o espaço. O que se vê não é a coerção das jaulas, mas o amor, confirmando uma adesão voluntária e feliz à posição de objeto do olhar – que, por sua vez, parece bastante eficiente em sua tarefa civilizadora, pois separa sujeito e objeto, dissimulando. Se as grades são o esqueleto da representação, sua estrutura nua, o amor é o que a recobre, tapando os buracos e permitindo a reflexão do olhar da mulher.

Se é assim, se é a si mesma que ela vê, o que desagrade tanto à mulher – por que

⁶¹ ADORNO; HORKEIMER, 1985, p. 75-6.

nenhum animal a satisfaz? Em primeiro lugar, há o fato de que nenhum dos bichos lhe devolve o olhar, não permitindo que ela aí se reconheça. Em outras palavras, a primavera não lhe pertence. Por outro lado, mesmo que a delimitação do espaço seja clara e evidente, há sempre a ameaça velada de que as grades se fechem para o seu lado, ou de que a personagem caia em tentação:

Não mais esse perfume, não esse arfar cansado, não mais esse perdão em tudo o que um dia vai morrer como se fora para dar-se. Nunca o perdão, se aquela mulher perdoasse mais uma vez, uma só vez que fosse, sua vida estaria perdida (127).

O risco que aqui se sugere, entretanto, não é o da queda na animalidade através do amor, mas na condição de objeto: de bicho tornado objeto por sua inserção na cultura. Para escapar, será necessário então despír o amor, desmontá-lo e remontá-lo em sua condição primitiva anterior ao sentido e à separação sujeito-objeto. O que só será possível, para a mulher, repisando suas pegadas: olhando de novo, mas com outros olhos, as mesmas imagens que a constituíram como sujeito. Pois nem tudo, no zoológico, atende à normatização civilizadora.

Em outro conto de *Laços de Família*, “Amor⁶³” – que guarda inúmeras semelhanças com este – a personagem Ana, depois de ver um cego mascando chicletes no ponto de um bonde, entrega-se a “uma bondade extremamente dolorosa”, que a conduz até o Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Os jardins botânicos são contemporâneos dos zoológicos e atendem ao mesmo preceito, não propriamente de domesticação da natureza, mas de sua inserção na cultura e no âmbito do conhecimento através da estratégia já discutida de emolduração.

Entretanto, no jardim zoológico há grades, e no botânico, não. Consequentemente, o amor que dá nome ao conto não desempenhará a mesma função de contenção. Pelo

⁶² FREUD (1930), 1968, p. 38.

⁶³ LISPECTOR, 1965, p. 15 a 25.

contrário, ele se disseminará, reproduzindo-se sem limite até literalmente “tomar conta” de todo o jardim, assim como da própria Ana. Nele se processa um “trabalho secreto”, que a visão do cego lhe revelara: o trabalho da vida fazendo-se e desfazendo-se: “era um mundo de se comer com os dentes⁶⁴”. Porém, se entre as árvores o amor é em excesso – mais do que incontável, é o próprio descontrolado – no universo do zoológico, mesmo que dissimulado, ele persiste, como nos lembra a primeira frase conto: “Mas era primavera” (122). A conjunção adversativa parece nos avisar, já de início, que, apesar de todo o aparato “repressivo”, algo escapa do limite imposto pelas grades. E, se considerarmos a discussão já feita, à própria representação. Assim, na relação ambígua que a mulher estabelece com o amor que ela vê enjaulado, podemos perceber, para além da equivalência desse sentimento ao ódio, um outro nó, talvez ainda mais difícil de desatar: o fato de este ser, ao mesmo tempo, pulsão e convenção⁶⁵.

Ponto Cego

Nesta primeira parte do conto, conforme observamos, não há troca de olhares entre mulher e bichos, o que não impede os animais de se entreolharem, ou seus olhos de serem destacados com insistência: o olhar resignado da macaca e o olhar sem culpa dos macacos; os olhos bondosos do elefante e os cílios empoeirados do camelo. Há mesmo uma diferença entre os três primeiros e os três últimos animais anteriores à montanha. O narrador não se refere ao olhar nem do leão, nem da girafa, nem do hipopótamo. Apenas um detalhe lembra esse aspecto: certa exigência que a girafa, como paisagem, faz, de que o espectador se coloque *diant*e dela – palavra esta que é repetida quatro vezes no episódio. A

⁶⁴ *Idem*, p. 21.

⁶⁵ Quanto à convenção, estamos nos referindo prioritariamente à representação imagética que, quer queira, quer não, atende a determinadas convenções. Mas vale lembrar também, que, se este amor é culturalmente construído, ele passa pelo crivo da linguagem. Já o conceito de pulsão é tomado de Freud.

impressão que se têm é que o olhar do outro vai se impondo até tornar-se insuportável, a ponto de a personagem desistir de sua busca e ir "sozinha ter a sua violência". Para completar, Clarice nos prega uma peça, uma espécie de *trompe-l'oeil*, uma ilusão de ótica inserida na narrativa. Um dos macacos, que abre os braços como se crucificado, parece olhar fixamente a mulher. Ledo engano. Rapidamente descobrimos, junto com a protagonista, que se tratava de um embuste: Cristo é apenas um macaco velho e cego.

Um macaco também a olhou segurando as grades, os braços descarnados abertos em crucifixo, o peito pelado exposto sem orgulho. (...) De repente a mulher desviou o rosto: é que os olhos do macaco tinham um véu branco gelatinoso cobrindo a pupila, nos olhos a doçura da doença, era um macaco velho. (123)

A questão da cegueira certamente não é aleatória. Se considerarmos que o texto gira em grande medida em torno da visualidade e que a condição de sujeito da mulher repousa sobre certa primazia do olhar, teremos de admitir o quanto a cegueira pode ser fatal e significar uma espécie de “queda” ou “regressão”⁶⁶. Basta lembrar o conto "Amor", já citado. Ao que tudo indica, a cegueira – olhar, ou ser olhada por um cego – abre para um abismo, para um limite. Não à toa, pouco antes de ver o búfalo pela primeira vez, a mulher enterra o rosto nas grades, fechando “profundamente” os olhos, “como antes vira o macaco recém-nascido buscar na cegueira da fome o peito da macaca” (128).

E é como “aparição” mesmo que o *não* olhar do macaco irrompe na narrativa: como uma citação de Cristo na cruz. Embora não seja a descrição de uma imagem religiosa específica, sua figura de braços abertos nos remete às inúmeras crucificações do repertório

⁶⁶ Há que se considerar que se trata de uma aparição estranha. “*O estranho*” é um texto de Freud de 1919, no qual ele formula um conceito homônimo para designar a emergência de algo que fôra recalcado – de um familiar que se tornara (des)familiar, estranho. Este assumiria algumas figurações, como duplo e o autômato. Uma de suas formas seria justamente “a ansiedade em relação aos próprios olhos, o medo de ficar cego”, que freqüentemente cumpriria a função, segundo o psicanalista, de “substituto do temor de ser castrado⁶⁶”. (FREUD, S. “O Estranho (1919)”, in *Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (ESB) - vol XVII*. Rio de Janeiro: Imago, s/d, p. 289).

cristão, dando margem para que a tomemos como uma espécie de *ekphrasis*: a descrição de uma obra de arte inserida no texto com o objetivo de dar a ver um estado ou de anunciar o que acontecerá. Como Tirésias, o macaco seria um vidente cego. Não se trata, porém, de antecipar, pois o que esta imagem incorpora é justamente o futuro já inscrito no momento de sua descrição e do qual ela faz parte ativamente. De certa forma, todas as questões que vão definir o desenrolar do conto estão contidas neste episódio, ainda que embrionariamente.

Provocadoramente, Lacan vai assinalar que a perspectiva é, antes de mais nada, uma construção geométrica do espaço que prescindem do visual – “perfeitamente reconstrutível, imaginável, por um cego⁶⁷.” Para o psicanalista francês, as linhas perspectivas não traduzem efetivamente os raios luminosos que vão dos objetos ao olho (ou o contrário), uma vez que a única qualidade que detêm da luz é a capacidade de se propagarem em linha reta – sem luminosidade alguma. O resultado seria uma representação definida matematicamente pela “correspondência ponto por ponto de duas unidades dentro do espaço”, ligadas por “fios⁶⁸” e, portanto, apreensíveis pelo tato.

Já Lyotard, que abre uma *veduta* em seu livro *Discours, Figure*⁶⁹, vai além. Para ele, a “invenção” perspectiva no Renascimento corresponde a uma verdadeira revolução do olhar, na qual se forja um campo visual, de tal ordem mediado pela linguagem, que passaremos a ver não propriamente coisas, mas aquilo que conseguirmos articular e sintetizar em pensamento. Será a língua que, ao transcrever a diferença em oposição, “incorporando o desequilíbrio dentro de um sistema estrutural⁷⁰”, assumirá a função de organizar o espaço da representação, quiçá da própria experiência. Assim, o negro poderá

⁶⁷ LACAN, J. “L’Anamorphose”, in *Le séminaire, livre 11: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*. Paris: Seuil, 1973, p. 81.

⁶⁸ LACAN, (1964), 1973, p. 81.

⁶⁹ LYOTARD, Jean-François. *Discours Figure*. Paris: Klincksieck, 1985.

opor-se ao branco e se tornar figura, enquanto o branco, por analogia, será fundo contraposto à própria figura, ao mesmo tempo em que a definirá. O homem poderá se afirmar humano, em oposição aos animais e, ao mesmo tempo, identificar-se a eles, através do amor repisado em cada jaula.

Ou seja, a língua será, da formulação da perspectiva até quase à atualidade, o sistema através do qual se criarão categorias de coisas, e, o que é mais importante, se definirão relações entre as coisas. Sem a sua mediação, adentraríamos o espaço da heterogeneidade por excelência, da não relação e, segundo Lyotard, da irreversibilidade. Este é o olhar de antes da montanha, ainda estruturado, amparado em categorizações antes verbais que visuais e em um sistema de correspondências matemáticas. Um olhar que, conforme o autor, começará a ser desmontado a partir de Cézanne – e que, no conto, o macaco cego, ao tocar as grades, borra.

Esquecendo temporariamente que temos aqui, muito claramente, um animal colocado no lugar de filho de Deus – ou *do* Deus, como costuma dizer Clarice Lispector –, vamos nos ater à fome cega que consome a personagem.

Neste ponto, vale à pena aproximar a visão do macaco de outra noção, a de *veduta* – termo italiano que significa paisagem. No âmbito dos estudos sobre a pintura renascentista, designa uma abertura recortada em uma das partes do espaço cúbico da representação, por onde se pode vislumbrar um outro espaço, nesse caso aberto. Segundo Francastel, esta *vista* – outro sentido de *veduta* – não atende nem a uma “unidade de grandeza, nem de identidade de ângulo visão⁷⁰”. Ou seja, não se organiza de acordo com as regras que regem o restante da representação, encarnando, *dentro* desta, uma presença

⁷⁰ *Idem*, p.165.

⁷¹ FRANCASTEL, 1977, p. 59.

estranha, que abre para um lugar *além* ou *aquém* da própria formação do espaço como tal.

Há uma experiência de Brunelleschi⁷² que esclarece com veemência a relação da reflexão e da construção do espaço com aquilo que é irrepresentável e por isso tem de ser objeto de um outro cercamento, de uma segunda moldura que, ao invés de fechar, abre para uma *vista* de fora. Quando ainda era ourives, o arquiteto da cúpula da igreja de *Santa Maria del Fiore*, em Florença, pintara dois pequenos retábulos de caráter experimental:

O primeiro dos dois retábulos tinha de ser olhado pelo reflexo de um espelho posto na frente e paralelamente à superfície pintada, através de um furo que fora aberto nele. (...) Outro fato importante: Brunelleschi não pinta o céu. No retábulo do Batistério, [o do espelho] reflete-o numa superfície espelhada; no outro, recorta a madeira para que o céu verdadeiro possa funcionar como fundo de pintura. Seu interesse é, pois, limitado às coisas que, como dirá Alberti, ocupam ‘um lugar’; o céu não ocupa ‘um lugar’, portanto não pode ser reduzido à medida, nem conhecido ‘por comparação’. Assim, não podendo representá-lo, ou seja, incluí-lo no sistema proporcional que define a forma, o artista renuncia a pintá-lo⁷³.

Em outras palavras, Brunelleschi se depara com o fato de que na representação não há *lugar* para o infinito, ou seja, para o que não é dedutível matematicamente. E o céu, embora seja visível, não pode ser reduzido às regras perspectivas. E se não há lugar para o infinito, tampouco há lugar para o sujeito que nele se espelha: ponto do olho, de fuga e as linhas perspectivas não passam de princípios organizadores, formando um esboço a ser apagado.

Retomemos rapidamente a questão da perspectiva e de sua flexibilidade, pois, se é no seu interior que se desenha a *veduta*, é a partir daí que sua função tem de ser buscada. Foi dito que os animais, enquanto objetos do olhar da mulher, refletem a sua imagem, porém isto não se confirma totalmente. Seria melhor dizer que eles indicam o único ponto, dentro do quadro, capaz de "refletí-la": o ponto de fuga. Isto porque este é determinado em

⁷² Brunelleschi, a quem foi dedicada a versão vulgar do tratado de Alberti, é considerado por muitos o “inventor” da técnica que este sistematizara.

⁷³ ARGAN, G. C. *Clássico, Anticlássico. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.86-8.

função do atravessamento da tela pela linha que se prolonga, perpendicularmente, do olho em sua direção. Mas, assim como as linhas perspectivas, o ponto dito do olho não necessariamente tem de aparecer grafado na superfície da pintura. Pode perfeitamente ser deduzido a partir de uma projeção das linhas efetivamente pintadas, ou seja, do desenho dos próprios objetos. A participação dos objetos/animais em “O búfalo” não deixa dúvidas quanto à sua função. Eles apontam: com filigranas douradas, o sol; com os azuis, a paisagem, seja ela virgem ou humana; com os vermelhos, a carne; no branco dos olhos, o paraíso para sempre perdido; do chumbo, a potência dócil; e no horizonte, um deserto. Eles apontam sempre para fora da moldura, sempre alhures, mas não para a mulher. E se dela refletem algo, são os hábitos de sentido aprendidos, aquilo que nela é convenção.

O ponto de fuga, se reflete o sujeito da perspectiva, o faz apenas abstratamente (arbitrariamente?), na medida de sua indivisibilidade e da ausência. Geralmente o ponto de fuga é associado a uma compreensão metafísica e indicaria justamente o olhar invisível do divino, responsável pela formatação última do espaço e ao qual corresponderia o olhar do homem. Tal ordem estruturante da experiência só poderia existir à parte – para *além* do mundo e de sua representação, em outro plano.

Este outro plano metafísico parece não existir no conto, a se considerar a cegueira do macaco em pose de imagem. Cego não é apenas aquele que não pode ver; é também aquele que não é visto, como o ponto cego de um carro: uma região cuja visão se encontra obstruída para o motorista. Em seu livro sobre o olhar e a voz, Assoun lembra o termo alemão *der blinde passagier*, o passageiro cego, ou seja, aquele que viaja clandestinamente⁷⁴. Assim, podemos dizer que o macaco se instala na representação como um ponto cego: ele obstrui o caminho que vai do olho do observador ao ponto de fuga do

⁷⁴ ASSOUN, Paul Laurent. *O olhar e a voz - lições psicanalíticas entre o olhar e a voz*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999, p.26.

quadro. Mais que isso, lá onde a mulher pretendia, pelo seu reflexo, ver-se reconhecida, ele lhe devolve um olhar opaco. Ao buscar no ponto de fuga – ou seja, no infinito – o sentido que lhe corresponde como sujeito absoluto da imagem perspectiva, a mulher se depara com... nada. Mas com um nada pleno de matéria borrada, o olhar tornado substância leitosa, sem forma. Uma *veduta* para o que não pode ser organizado, clarão suspenso no meio da imagem, uma mancha. A mulher se vê cega.

O olhar informe com que o macaco velho *não* vê a mulher, lembra-lhe que, para se constituir como sujeito da representação ela terá de assujeitar-se: ou a ser apagada como abstração mental, ou a encarnar a matéria de que é feita. Se não pode mirar-se além do quadro, a personagem será obrigada a reconhecer-se *aquém*, em sua própria finitude.

Pois bem, se, ao invés nos atermos ao para *além* da imagem do macaco, ou seja, ao divino da alusão à iconografia cristã, prestarmos atenção ao que está sugerido para *aquém*, veremos que este Cristo decaído põe em jogo, muito explicitamente, a (com)fusão entre humano (e por extensão, o divino) e não humano (o primitivo, o primata) – que é um dos vetores principais deste texto de Clarice Lispector.

Esta mesma indiferenciação, por sua vez, será responsável por boa parte do interesse despertado pela fotografia que Man Ray fez, em 1935, para a capa da revista surrealista *Minotaure* (*fig.5*). Nesta foto podemos ver, de frente, o dorso nú de um homem com os braços levantados acima da cabeça, que não está visível. Um único foco de luz, colocado acima do modelo, confere à imagem certa fantasmagoria – resultado das grandes áreas de sombra que envolvem o corpo em uma bruma escura e avançam para além do seu contorno, fundindo-o ao negro do fundo e deformando o seu volume. A luz que se ausenta abre o corpo fotografado a outras significações, de tal forma que, ao se olhar distraidamente, pode-se pensar ver a cabeça de um touro. Man Ray não representa um Minotauro: ele o realiza. Se o monstro não existe a não ser na imaginação, é sobre essa

faculdade do espectador que incide a foto. Não se trata de juntar um pedaço de homem a um pedaço de bicho, mas de fazer ver o bicho lá onde está a imagem do homem – assim como Clarice Lispector, que nos descreve Cristo lá onde há um macaco. Trata-se de fundir humano e não humano *na* representação, ou mesmo antes dela. De um engodo, do mesmo *trompe l’oeil*.

Lacan irá abordar esse mecanismo a partir de um outro tipo de ilusão de ótica, a anamorfose⁷⁵. Esta é definida pelo psicanalista francês como sendo uma inversão da pirâmide perspectiva que, ao invés de instituir o mundo, deforma-o. Uma armadilha, que participaria de toda pintura e que estaria ligada à sua capacidade de fascinação, inexplicável segundo as leis perspectivas: “esta fascinação complementa o que deixam escapar da visão as pesquisas geométricas da perspectiva⁷⁶”. Para exemplificar sua tese, ele recorre à anedota da disputa entre Zeuxis e Parrhasios⁷⁷, segundo a qual conta-se que o primeiro havia pintado uvas tão perfeitas, que até os pássaros pensaram ser verdadeiras e vieram bicá-las. Com vistas a sobrepujar o adversário, Parrhasios resolveu pintar um véu. Quando foi apresentado à obra, Zeuxis pede que levantem o véu para que ele possa ver do que se trata. Enganado ele próprio, o pintor tivera de reconhecer a vitória do outro. Para Lacan, a peripécia de ambos, antes de se constituir como façanha mimética, repousa no engodo. Não é para a semelhança, ou correspondência entre objeto real e representação que Plínio, o Velho, chama a atenção quando narra o fato, mas para a capacidade da pintura de enganar o olho. E de apresentar algo diante do qual se quer ver mais – algo que nos atija. Justamente “porque ele mostrou aquilo de que se trata, ele enganou o olho⁷⁸”. O véu branco que cobre os olhos do macaco, assim como o véu pintado por Parrhasios, mostram

⁷⁵ A arte de construir uma imagem disforme que, vista a distância ou em espelhos cônicos, parece regular.

⁷⁶ LACAN (1964), 1973, p. 83.

⁷⁷ Pintores gregos do século 5º a.C.

exatamente isto, que a representação brinca com nosso desejo de desvelar; é um chamariz, uma superfície que se faz de translúcida, mas que é pura opacidade.

É possível traçar um paralelo entre as transformações que se verificarão na segunda parte do conto, depois da montanha-russa, com o advento da abstração em pintura, que, segundo Damisch, faz passar “do quadro como lugar de operação [de idealização] à tabularidade como força mesma do trabalho de pintura⁷⁹”. Neste sentido, poderíamos acrescentar que Clarice Lispector obrigará sua personagem a encontrar “sob o quadro, a mesa⁸⁰”. Assim, a instabilidade que o surgimento do macaco provoca procede, pelo menos em parte, do fato de ele se apoiar nas grades, colocando-se, não em primeiro plano, mas à frente da composição à qual pertence – na própria superfície da representação. Ao realizar aquilo que constituiria a verdade recalcada da perspectiva, ele “suja” – ou borra, como já sublinhamos – a transparência da tela – ou do véu – revelando-os.

Por fim, podemos dizer que o macaco opera uma inversão pontual da narrativa, que, a exemplo do que acontece em “A imitação da rosa⁸¹”, antecipa a reviravolta que está para ocorrer. Nesse outro conto, a personagem – que ao longo da narrativa entendemos estar se recuperando de um episódio de loucura – aferra-se a uma rotina rígida – assim como a mulher se agarra às grades – como medida profilática. Mas aqui e ali se percebe a vacuidade do estratagema, quando este é momentaneamente suspenso e emergem desejos e identificações que não cabem na metódica distribuição de seu dia. Essas emergências são indícios de que, por baixo da ordem estabelecida, ou mesmo constituindo-a, subsiste algo

⁷⁸ LACAN (1964), 1973, p. 95.

⁷⁹ DAMISCH, 1993, p. 106.

⁸⁰ *Idem*, p. 105. Nesta frase Damisch alude a semelhança entre as palavras francesas *tableau* (quadro) e *table* (mesa).

que fora recalcado. E seu retorno será menos uma volta do que o desvelamento do que sempre estivera presente, contido apenas por uma casca extremamente frágil.

Buracos

“Se se pode pôr os cinco dedos através, é porque é uma grade, se não uma porta. Fecha os olhos e vê⁸²”. Esta incitação – retirada de *Ulisses*, de James Joyce – é longamente comentada por Didi-Huberman em seu livro *O que vemos, o que nos olha*⁸³. Segundo o historiador de arte francês, Joyce põe em prática um pensamento que tem de haver-se com o opaco do mundo, ao invés de ultrapassá-lo como se fosse transparente. Um pensamento que “só surgirá como travessia física, algo que passa através dos olhos⁸⁴” – por desvios, por lugares onde entrar, sair e se esconder.

Se o macaco tivesse aparecido para fazer à mulher um chamado, seria este. Pois, a partir da segunda parte do conto, é ela quem vai se aproximar das grades, não mais vendo à distância, mas esbarrando no (o) corpo da (na) representação, na tela – plana, porém aberta. Ao encostar o rosto nos ferros da jaula, a personagem perde a visão de conjunto, só podendo percebê-la em seus furos, através dos quais se pode tocar e ser tocado pelos do outro lado.

Advém finalmente a leitura centrífuga que obrigaria, segundo Rosalind Krauss, a um reconhecimento do mundo situado além da moldura:

Graças à grade, a obra de arte se apresenta como um simples fragmento, como uma pequena peça arbitrariamente talhada de um tecido infinitamente mais vasto. Assim vista, a grade procede da obra de arte em direção ao exterior e nos obriga a um reconhecimento do mundo situado além da moldura. Trata-se da leitura centrífuga⁸⁵.

⁸¹ LISPECTOR, C. “A imitação da rosa”, 1964, p. 52.

⁸² JOYCE, J. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2000.

⁸³ DIDI-HUBERMAN, 1998, p.29.

⁸⁴ *Idem.*, p. 29.

⁸⁵ KRAUSS, 1993, p. 102-103.

A primeira consequência dessa queda no âmbito do palpável será, portanto, a retomada da noção de representação – aí inclusa a própria narrativa – não só como limite, mas como limiar: não entre o humano e o sagrado, mas entre o sujeito e objeto.

Aquilo de que se podia apenas suspeitar e deduzir de seus indícios – o ponto cego, a *veduta*, a fusão do humano e do não humano, a insistência com que os bichos apontavam para fora do que os contornava – ganhará, na segunda parte do conto, uma concretude inusitada, como se da imagem houvessem sobrado, fazendo as vezes de ruína, as linhas que a sustentavam, cada vez mais expostas.

O meio

Terceira história: Montanha Russa

A gente aceita tudo porque já beijou parede⁸⁶.

Se antes falávamos metaforicamente de queda, agora ela acontece no conto sem subterfúgios e vertiginosa. Só se sobe em montanha-russa para cair. Ao sentar-se no carrinho, uma brisa arrepia a nuca da personagem (ela tem nuca!), renunciando o que está para ocorrer. A partir daí é um “vôo de vísceras”, o “coração surpreendido no ar”, o “estômago vazio (125)” e a repetição da palavra corpo – tudo isso denunciando a matéria que a constitui e que não se submete à sua vontade, que é alegre e sem consciência.

É curioso notar que, no conto “Amor”, do qual já falamos, a visão do cego é interrompida por um arranco do bonde onde estava a personagem, que a joga para trás e derruba de seu colo o pesado saco de tricô que carregava, quebrando os ovos aí guardados. O paralelismo impressiona: tanto lá, quanto cá, certa visão e certo movimento deixam cair algo... que se quebra. Sendo que, em “O búfalo”, a primeira queda da mulher antecipa seu último movimento, quando seu corpo baqueia “macio” perante a visão do búfalo. Ainda não podemos definir exatamente o que se parte, como ovos, em cada um destes momentos, mas podemos dizer algo sobre o que acontece na montanha-russa: ao ultrajar o olhar pela perda da autonomia e da estabilidade dos seus movimentos, toda aquela estrutura espacial e lingüística que sustentava a mulher na posição de sujeito absoluto rui, devolvendo-a à viscosidade da vida.

A desmontagem do olhar, paralela à denúncia do caráter autoritário da linguagem destacado por Lyotard, insinua o silêncio: ultrapassar essas distinções lingüísticas que instauram a falta significa também diluir a tensão que define e contém o contorno da experiência e da imagem. Sem limite, forma e matéria, cheio e vazio, exterior e interior,

⁸⁶ LISPECTOR, C. *A descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 103.

antes e depois, eu e o mundo passam a conviver sem estranhamento, porém sem identidade. Assim como os sentimentos de ódio e amor, não havendo no conto palavra que os organize e hierarquize – lhes dê forma – esses termos se tornam equivalentes.

A emergência do corporal vai comportar, na economia do conto, sua abertura para duas dimensões – ou destinos, se quisermos traçar um paralelo com a ida de Macabéa à cartomante, em *A hora da Estrela*. São eles a morte e o informe.

A montanha, em sua inversão, é o lugar de um primeiro entrecruzamento dessas duas dimensões. Tradicionalmente, esta simboliza a proximidade entre céu e terra, entre divino e humano. Vale lembrar que Moisés sobe a montanha para buscar as leis e afastar o povo da adoração ao bezerro de ouro. Ironicamente, ao voltar da montanha a mulher se dirigirá ao cercado do búfalo, diante do qual se prostrará devota. Como se pode perceber pelo desenrolar da história e pela descrição do passeio, a montanha do conto não é caminho de ascensão espiritual, mas de queda no corpóreo, na matéria, naquilo que é comum a bichos e homens. A única lei aí a ser seguida será a da gravidade.

Em certo sentido, a montanha-russa, mesmo sendo um brinquedo, remete a um jogo que pode ser mortal: a roleta russa. Não por acaso, o corpo da personagem “sacudia-se como quem ri, aquela sensação de morte às gargalhadas, morte sem aviso prévio de quem não rasgou antes os papéis da gaveta, não a morte dos outros, a sua, sempre a sua” (125).

Em “O crime do professor de matemática⁸⁷”, que antecede ao conto “O búfalo” em *Laços de família*, Clarice Lispector já havia operado tanto inversão, quanto entrecruzamento análogos. Naquele, o referido professor sobe a uma colina para enterrar e desenterrar um cachorro morto, substituto de outro por ele abandonado – mas que continuava vivo e se chamava José. Ao invés de procurar na colina o alto, o professor cava o chão, buscando na terra a expiação de sua culpa, ainda que sem êxito. Nossa montanha, entretanto, nem isso

pode oferecer a mulher, já que ela é, à sua maneira, uma imitação de montanha – onde não há como se enterrar e desenterrar, pois não há terra que receba o corpo. Na verdade, a montanha-russa não passa de um esqueleto, de uma carcaça, de uma estrutura vazada.

Morte

A morte atravessa de fora a fora este conto passado na primavera, inevitável: havendo corpo, este morrerá. Ela é o absoluto do qual não se retorna para contar e, por isso mesmo, é aquilo que demarca o início e o fim absolutos; que dá forma ao tempo transcorrido, definindo-o como sucessão e mudança, tornando-o, se não representável, ao menos relatável. A morte deveria ser o destino da vida, o corte que pusesse limite ao que não tem contorno, enquanto o seu contrário, a primavera, seria repetição sazonal. Indiferente ao destino dos homens, pobres diabos que só poderão gozar um número restrito de primaveras, a “estação das flores” se multiplica nas várias imagens de amor com que a personagem se depara, resistindo ao seu desejo de ódio desde a primeira frase: “Mas era primavera”.

Já no primeiro parágrafo, fica explícita certa polarização da narrativa, que se desdobrará em alguns binômios – morte e primavera; amor e ódio; alto e baixo. Se prestarmos atenção, veremos desenhar-se também a questão do olhar, sempre defrontado com a possibilidade de cegueira, a princípio como sua antítese. Os campos ainda estão bastante demarcados e as oposições são clara. De um lado, a primavera e o amor; do outro a “carnificina” (122) e o ódio. Apenas o olhar não se define completamente, ao mesmo tempo servindo à busca do ódio e à contemplação – ainda que contrariada – do amor. Depois desse parágrafo, as alusões à morte continuarão freqüentes, pontuando o texto em ritmo a princípio crescente e culminando com o desfalecimento da mulher.

⁸⁷ LISPECTOR, 1965, p. 114 – 121.

Até, grosso modo, a montanha-russa, a morte/ódio se anuncia sempre pontualmente: é “cova” definida, vislumbre de fim e descanso cavado na terra infinita; é a carnificina, não qualquer uma, mas aquela “que ela viera buscar no jardim zoológico”; e “o ponto pior”, “o ponto de ódio”. Como se não bastasse, diante dos macacos, a mulher confessa que “os mataria com quinze balas secas”(122) – nem mais, nem menos. Por sua vez, o que reitera certa indefinição – constituindo uma espécie de camada espessa, à qual a mulher terá de rasgar para atingir seus objetivos – é a primavera.

Os sinais da morte presentes neste conto são muito semelhantes aos que anunciam a morte de Macabéa em *A hora da Estrela*⁸⁸. Primeiro há o oráculo (uma cartomante) que cruza o caminho da personagem – e que ela mesma busca, tomada de uma luxúria incomum. Esta olha Macabéa e dirige-lhe a palavra, fazendo-a existir pela primeira vez: “Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci.⁸⁹” Num só golpe, a personagem adquire um passado, que ao ser lido nas cartas, dota-a de sentido; e um futuro, que advém como desejo. Enfim, a personagem ganha destinação. Concomitantemente, se não antes, reconhece-se sendo um corpo. Mas este lhe vem excessivo, exorbitante, entrecortado de explosões, curiosamente entre parêntes: “Madama Carlota (explosão) era o ponto alto na sua existência⁹⁰”.

Madama, assim como o macaco, se apoia em Cristo, de quem ela guarda “exposto em vermelho e dourado o coração”. E, assim como símio, é cega e engana: trata-se de uma

⁸⁸ LISTECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1977. Na verdade, Clarice Lispector parece estar sempre dizendo a mesma coisa, sempre ensinando como matar baratas. De forma que certos elementos – entre os quais certamente figura a morte – se repetem com frequência, tornando o universo de textos com os quais se pode traçar paralelos bastante largo. Se neste momento *A hora da estrela* nos interessa mais de perto, é porque o narrador – Rodrigo S. M., um homem interessado naquilo que é fatural – consegue dizer a morte da personagem, sem que ela seja uma galinha, ou uma barata.

⁸⁹ *Idem*, p. 96.

charlatã, cujos móveis e flores de plástico são tão falsos quanto a montanha em que a mulher subirá. Erra ao sentenciar o destino da moça, pintando-o glorioso e feliz, mas, ao enganar, acerta: a partir daquele momento, até sua morte, Macabéa será realmente gloriosa e feliz. Tratava-se menos de prever o futuro, que de proferir uma sentença de vida⁹¹; que, naturalmente, implica morte. Já nos olhos do macaco, estas se inscreverão através da doença e da velhice. Seu olho, em vez de se dedicar a distinguir coisas, separar o cheio do vazio, está completamente tomado por um excesso de vida – uma membrana que cresce mais do que deveria e o impede de cumprir sua função. Não obstante, o olho mostra: a substância gelatinosa de que é feito o interior do corpo, que os olhos perigosamente exibem, embora a mantenham disfarçada sob “a luz do olhar”.

O problema talvez tenha sido o excesso de fome de Macabéa, que não deu tempo para que o dito se solidificasse no mundo, gastando-o rápido demais. Daí veio o Destino –que Clarice Lispector grafa com letra maiúscula – e atravessou um carro sobre seu corpo recém-adquirido. Macabéa é atropelada e cai, como a mulher. Como o saco de ovos que Ana carregava.

Não por acaso, a mulher do búfalo, ao terminar o passeio na montanha-russa “levantou-se do banco estonteada como se estivesse se sacudindo de um atropelamento”. A partir do atropelamento, tanto no conto, quanto no romance, o instante da morte se dilata. Se adotássemos a hipótese de que a mulher morre⁹², o golpe final não seria este, mas uma punhalada à qual se alude, dissimuladamente, quando a personagem chega à jaula do búfalo. Entretanto, a morte, neste caso, não é acontecimento, mas construção narrativa. Daí

⁹⁰ *Idem*, p. 91.

⁹¹ É interessante como ela se junta aqui a outros oráculos trágicos cuja a profecia é o que faz girar a roda do destino, mesmo que por caminhos inversos.

⁹² A princípio, parece-nos inócuo discutir se a personagem morre ou não, visto que se trata de uma personagem ficcional, e esse tipo de pergunta sempre se dirige a alguma coisa que estaria por trás do texto, do qual este seria um mero relato.

ser possível afirmar – com base no romance – que esta já está em curso desde o encontro com o falso cartomante (o macaco), que a anunciara; e que é na montanha russa que o vaticínio daquele começa a se confirmar. De descanso final e desejado, a morte passará a ser um ir morrendo, que substituirá a primavera em seu trabalho infinito. De evento, passará a duração – uma duração que não só abarca todo o conto, como se estende para além. É isto o que a frase inicial torna visível: ao começar seu relato com a conjunção adversativa “mas”, Clarice Lispector o contrapõe a algo que não sabemos o que é, que o antecede e ultrapassa, porém que terá de ser deduzido no próprio corpo do texto. A impressão que esta estratégia produz é a de que a narrativa se insere como um intervalo aberto em meio à morte infinita.

Podemos explicar a dilatação da morte por um deslocamento sutil, mas fundamental, ocorrido no alto da montanha. Se antes a mulher, sendo sujeito absoluto, podia contar com um objeto que lhe fosse exterior – o tal ponto de fuga, ou ponto do olho/ódio – agora ela percebe que segurava a lâmina e não o cabo. Quando é jogada de um lado para o outro, percebe que seu corpo “sacudia-se como quem ri, aquela sensação de morte às gargalhadas, morte sem aviso de quem não rasgou antes os papéis da gaveta, não a morte dos outros, a sua, sempre a sua” (125). No entanto, já antes da montanha ela havia intuído a possibilidade de uma reversão da morte contra si, pois, ao se afastar do macaco cego, pergunta: “Como cavar na terra até encontrar a água negra, como abrir passagem na terra dura e chegar jamais a si mesma?” (123).

Terra

A terra é outro elemento importante no texto, pois recebe os corpos de Macabéa e da mulher em suas sucessivas quedas. O passeio no carrinho da montanha-russa, por exemplo, começa e termina em terra e violência. De um lado, a ida ao parque de diversões

é motivada pela decisão de ir “sozinha ter a sua violência” (124). Ensejo que, em certa medida, acaba por frustrar-se, como podemos observar a partir da frase que encerra o episódio: “Só isso? Só isto. Da violência, só isto” (126). Nesse *ínterim*, contudo, a terra é sublinhada tanto nos momentos que antecedem o passeio – “o chão entre os trilhos. O chão onde simplesmente por amor (...) nasciam entre os trilhos ervas” (125) – quanto nos momentos que o sucedem, em que ela ainda tenta “estender a mão para a terra difícil. sua mão se estendeu como a de um aleijado pedindo” (126).

E será a esta terra difícil, onde germina o capim ordinário, que a mulher vai recorrer, quanto se tratar de, ela mesma, nascer.

... deu um gemido que pareceu vir da sola dos pés. Depois outro gemido.

Então, nascida do ventre, de novo subiu, implorante, em onda vagarosa a vontade de matar – seus olhos molharam-se gratos e negros numa quase felicidade, não era ódio ainda, por enquanto apenas a vontade atormentada de ódio como um desejo, à promessa do desabrochamento cruel, em tormento como de amor, a vontade de ódio se prometendo sagrado sangue e triunfo, a fêmea rejeitada espiritualizara-se na grande esperança. (126-7)

Este fragmento deixa claro que na presença do quati menino acontece um parto, a personagem forjando de seu próprio ventre, ao mesmo tempo, a vontade de matar que tanto buscou e a si mesma. Seu gemido, entretanto, vem da sola dos pés, como se ela apenas desse voz a uma dor de parto que não é sua, mas da terra. A partir da montanha – onde, como dissemos, a personagem passa a habitar um corpo mortal – muda sua relação não apenas com os animais, mas com o mundo. Sua superfície torna-se porosa, pele sensível e, portanto, não completamente isolada do resto. Ela pode finalmente compartilhar com a terra a culpa de odiar: o que antes era um quadro distante (a macaca com o seu filhote), agora é experiência possível. Mas, se a primavera é a estação do ano ligada à fertilidade, é também a estação em que a vida (se) rasga para nascer.

Já havíamos percebido que a morte, embora absoluta, não é fim, mas duração; agora é a primavera que se reveste de um sentido contrário ao senso comum, e mesmo ao seu significado no início do conto: em vez de pura integração, corte doloroso: “desabrochamento cruel” (127). Entretanto, temos de admitir que, desde o início, estava anunciada uma inversão valorativa; a morte sendo bem-vinda, enquanto a primavera e sua exigência de vida eram o que causava transtorno. Na verdade, em determinado plano, ambas se equivalem e dividem os mesmo signos, estejam eles ligados ao excesso ou à falta. Ou melhor, à excessiva fome, como promessa de “quase felicidade”. Benedito Nunes, sobre *A paixão segundo G.H.*, assinala que “tudo nesse texto é um cerrado jogo de aparências sob o império de uma penosa e perversa ambigüidade⁹³”. A sugestão vale para “O búfalo” e, na esteira da reversibilidade que atravessa o binômio morte/primavera, encontramos uma série de outras inversões, que discutiremos em momento oportuno. A ambigüidade talvez esteja ligada ao fato de não se tratar da travessia de um pólo a outro, porém da vida enquanto intervalo e da morte como sendo a terra que germina e recebe o corpo, e da qual só tiramos os pés – como na montanha-russa – para retornar. Neste sentido, a questão que se coloca não é a de uma oposição e sim da busca do centro: que pode ser o ódio, ou os olhos do búfalo. No conto “Amor”, o centro são os ovos que se quebram ao cair, revelando toda a exuberância da primavera do jardim botânico, onde a personagem busca refúgio após a acidente. Tanto nessa queda, quanto na de Macabéa e na da mulher, algo informe irrompe a casca.

Informe

O termo informe é apresentado pela primeira vez por Bataille no “Dicionário Crítico” da revista *Documents*, que ele mesmo dirigiu entre 1929 e 1930. Segundo Yve-

⁹³ NUNES, B. in LISPECTOR, 1988, p. XXVI.

Alain Bois, o dicionário era deliberadamente inacabado, repetitivo e completamente desprovido de qualquer pretensão à neutralidade conceitual, este dicionário era antes um palco para a “verve blasfematória⁹⁴” de seu organizador, que um compêndio enciclopédico.

Em 1966, Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss apropriaram-se de sua formulação e a adaptaram ao campo da visualidade, para organizar uma exposição à qual deram o nome de *O informe. Modo de usar*⁹⁵. No texto de abertura do catálogo, o primeiro conceitua informe como sendo um conjunto de operações⁹⁶ – e não um estilo – que poderia agregar parte da produção em arte do século XX, incluindo aí tanto obras identificadas ao modernismo, quanto ao pós-modernismo⁹⁷. Consequentemente, tais estratégias não formariam um movimento nem posterior, nem contrário ao modernismo, mas constituiriam uma espécie de anti-modernismo cravado na carne do mesmo e que o corromperiam a partir de seus próprios pressupostos, ao dissociar “a oposição da forma e do conteúdo, declarando-a forma ela mesma⁹⁸”, e ao trazer à tona um certo “inconsciente” da forma; seu substrato, digamos, “material”.

Tais operações são divididas pelos autores em quatro grandes eixos – *horizontalidade, baixo materialismo, batimento e entropia* – que incidiriam, respectivamente, sobre quatro conceitos tradicionais da história da arte – o estilo, o tema, a

⁹⁴ BOIS, Y. A. “O valor de uso do informe”, in .KRAUSS, R. & BOIS, Y-A. *L’informe – mode d’emploi*. Centre Georges Pompidou, 1996, p. 12.

⁹⁵ Na verdade, há uma outra interpretação importante do conceito aparecida um ano antes da exposição, no livro *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, de Didi-Huberman (DIDI-HUBERM, G. Paris: Ed. Macula, 1995). Optamos – por uma questão mais prática, do que de filiação – por trabalhar com o recorte dado pelos curadores, ainda que Didi-Huberman não esteja completamente ausente de nossas reflexões, principalmente através de conceitos que este apropria da psicanálise.

⁹⁶ “O informe não é nada em si, só tem exigência operatória. O informe é uma operação”. (BOIS, Y. A. “O valor de uso do informe”, in 1996, p. 15).

⁹⁷ Cabe observar que Yve-Alain Bois diferencia a arte moderna de sua interpretação modernista, sobre a qual recai a maioria de suas críticas. Quando, por exemplo, afirma que “o modernismo é pego [pelo informe] a contrapelo”, ele está se referindo prioritariamente à segunda. (*Idem*, p. 21).

cronologia e a unidade da obra. Destes eixos operacionais, apenas os dois primeiros foram estabelecidos por Bataille. Os subsequentes fazem parte, para além da interpretação, de uma atualização – ou, se se quiser, de uma “adaptação livre” deste ao universo conceitual dos próprios autores.

Dito isto, não se trata aqui de defender que a história de nossa mulher desprezada possa ou deva ser classificada como *informe*. Mesmo porque essa atitude seria contrária à apreensão deste em sua perspectiva operacional. Mesmo no catálogo, em que são apresentadas obras plásticas escolhidas por sua convergência com a reflexão proposta, não é estabelecido esse tipo de exclusividade: o que se faz é apontar, em cada trabalho citado, certos elementos, entre outros, cuja estratégia seja *informe*. Assim faremos em relação a Clarice Lispector. Sendo assim, a questão é: haveria relação entre o verbete de Bataille – da maneira como será apropriado por Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois – e a narrativa das sucessivas quedas sofridas pelas personagens de Clarice Lispector – que, por sua vez, sempre revelam certa substância gelatinosa e quase sempre branca, resultado da quebra de sua própria forma? E, havendo relação, que corpo é esse que parece se abrir ao primeiro olhar e para o qual morte não é desaparecimento, mas explosão e derramamento – “esse perdão em tudo o que um dia vai morrer como se fora para dar-se?” (127).

Horizontalidade

A idéia de *horizontalidade* – que diz respeito mais diretamente ao *movimento* de queda, inclusive como rebaixamento, do que à posição horizontal já estabilizada – pode ser resumida como a inversão, ou anulação, da dicotomia entre o alto e o baixo.

Para chegar a esta formulação, os curadores buscaram apoio em Freud. Segundo

⁹⁸ BOIS, Y. A. *Idem*, p. 11.

este, a valorização e o “predomínio dos estímulos visuais⁹⁹” estariam ligados ao processo de evolução de nossa espécie, mais objetivamente à assunção da postura ereta pelo homem. Uma vez afastado o rosto dos órgãos sexuais – que, nesse ínterim, seriam expostos – o olfato seria recalcado e o cheiro dos genitais substituído, como elemento excitante, pela sua visão. O que, de um lado, garantiria “a continuidade da excitação sexual” sob as novas condições, e, por outro, tornaria tabu tudo o que tivesse relação direta com os órgãos genitais¹⁰⁰. Tal denegação estaria na base do entendimento de arte como sublimação, assim como no estabelecimento do conceito de beleza¹⁰¹, uma vez que o belo passaria a designar aquelas partes do corpo que circundam os órgãos genitais. Freud é categórico: “Primitivamente, a ‘beleza’ e o ‘encanto’ são atributos do objeto sexual¹⁰²”.

Mas, na medida em que o olhar é uma espécie de “herdeiro” direto do olfato, ele pode tanto distanciar, quando aproximar. No *informe*, seria feito o segundo trajeto – o mesmo feito pelo macaco, que, em um único movimento, ascende e cai, traído por seus olhos; e pelo homem que a objetiva de Man Ray transforma bicho.

Cezáñne é, segundo os autores, o primeiro a realizar plasticamente este movimento, na medida que, em seus quadros, o “plano do solo é verticalizado (...) [e] a linha de demarcação entre a parede e o solo é abolida¹⁰³”. No conto, depois que desce do carrinho da montanha-russa, onde experimentara sensações propriamente corporais, a mulher sente que a terra “subia e descia a seus olhos, ficava por momentos distantes, a terra que é

⁹⁹ FREUD, 1968, p. 28.

¹⁰⁰ Segundo Freud, quando ainda era quadrúpede, a excitação do homem dependeria essencialmente do olfato e seria regulada, como nos mamíferos, pelo cio da fêmea. Ao nos pormos de pé e distanciarmos o nariz dos órgãos sexuais, a menstruação feminina torna-se tabu e a excitação desvincula-se do ciclo da ovulação.

¹⁰¹ Quem trabalha esta questão brilhantemente, inclusive relacionando-a especificamente à beleza em arte é Hubert Damisch, no livro *Le Jugement de Pâris*. (DAMISCH, 1992).

¹⁰² FREUD, 1968, p. 16.

sempre tão difícil” (126). Assim como o pintor, Clarice Lispector promove, na montanha, uma desestabilização dos planos verticais e horizontais; reforçando esse momento como sendo aquele em que finalmente rui a ordem de representação estabelecida na primeira parte do passeio e emerge de uma outra forma de significação visual.

No catálogo de *L'Informe*, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois incluem cinco fotos de Man Ray. Duas dessas imagens, cujo procedimento é o mesmo de *Minotaure* (fig.5), são relacionadas à horizontalidade. A estratégia empregada nas três não é, segundo a curadora, exclusiva do fotógrafo. Trata-se antes de uma prática difundida na fotografia surrealista, que consistia em “fazer girar o corpo humano, de tal forma que um simples movimento pendular do ângulo vertical ao horizontal transformava o todo do corpo em parte; o alto, (a Gestalt) em baixo (o órgão sexual); o humano, em animal¹⁰⁴”.

Já tivemos oportunidade de discutir a torção construída por Man Ray como produtora de uma ilusão de ótica. No entanto, se tomarmos por base a perspectiva apontada a partir Freud, poderemos perceber que os efeitos desse deslocamento vão além do que foi dito. Primeiramente, há que se admitir que essa foto é erótica em vários sentidos. O mais óbvio talvez seja o fato de tratar-se de um nu exposto frontalmente, em postura semelhante à do macaco cego. Mesmo que, para os padrões atuais, o tronco de um homem possa ser considerado uma nudez tímida, o ângulo escolhido pelo fotógrafo torna a imagem extremamente fálica e agressiva. Ao posicionar-se abaixo do modelo, Man Ray monumentalizou-o, afrontando-nos. Além disso, se a torção fosse desfeita e a objetiva colocada em ângulo paralelo ao solo – como deve ser a linha que vai do olho ao ponto de fuga – teríamos diante de nós o próprio pênis – cuja visão clara, e sem todos estes desvios, talvez fosse menos provocadora (provocante?). Ao retirar do quadro aquilo que sabemos

¹⁰³ BOIS, 1996, p. 25.

¹⁰⁴ KRAUSS, “Objet partiel”, in 1996, p. 144.

estar lá, o fotógrafo tornou toda a imagem um signo dessa ausência. Se visível, o falo seria um elemento integrante do espaço; escondido, ele toma ocupa a superfície¹⁰⁵.

Esta estratégia de “cegamento” é a mesma utilizada por Clarice Lispector. Vejamos: desde o início, o que a mulher abertamente deplora nos macacos é a nudez, ao ponto de querer matá-la – “Ela mataria a nudez dos macacos” (123). No entanto, ao descrever como faria isso, ela não faz referência aos genitais – que é o que, a princípio, caracteriza o estar nu: “Mas não era no peito que ela mataria, era entre os olhos do macaco que ela mataria, era entre aqueles olhos que a olhavam sem pestanejar”. Ou seja, além de velar (recalcar?) o sexo que a incomoda e direcionar sua atenção assassina para o órgão da visão, a personagem – já na primeira parte do conto – indica a existência de uma certa contiguidade entre olhos e sexo. No mínimo, a nudez só existe se for vista. Porém, assim como Man Ray, ao recusar-se a olhar para baixo, ela não olha outra coisa.

Neste episódio temos uma metáfora da queda, porém há uma outra maneira pela qual esta se evidencia. Trata-se de um rebaixamento do visual ao corporal, não da personagem, mas do próprio texto: uma reversibilidade entre olho e boca figurada na escrita e que pode ser observada, em maior ou menor grau, em boa parte da obra de Clarice Lispector. Segundo Regina Pontieri, “Clarice não se contenta com olhar insistente e atentamente o mundo: quer comê-lo, como modo radical de a ele se entregar” – o que configuraria uma verdadeira “poética do olhar, (...) como o ato de *comer com os olhos* e

¹⁰⁵ Há um problema: também a cabeça fora cortada. Isto significa que a razão divide com o sexual a superfície do quadro? Creio que sim, mas tanto pênis quanto cabeça estão perdidos nas áreas escuras da tela, onde é impossível discriminar um do outro. Invés de trazer à luz o sexual, inserindo-o em uma lógica formal clara e racional, como fazem os estudos científicos sobre o assunto, o que temos é o movimento contrário. A razão terá de se haver com o sexo no reino deste – à sombra.

*olhar com a boca*¹⁰⁶”. Isto que faz literalmente G.H. ¹⁰⁷, não deixa de aparecer em “O búfalo”, embora discretamente e em sentido figurado. Podemos citar, por exemplo, o fato de o narrador dizer que a personagem “experimentou o camelo” (124), para significar que ela se dirigira a jaula deste para vê-lo. Na verdade, a fome enquanto metáfora se relaciona sobretudo à questão do desejo ou à intraduzibilidade de determinadas sensações; conforme podemos depreender da alegria que a mulher, diante do búfalo, sente “na boca” (130).

Batimento

Em contraposição a uma apreensão teleológica da história da arte, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois sublinham, em certas obras, a emergência de uma temporalidade marcada antes pela repetição do que pela evolução, pautadas por um tempo rítmico e infinito: circular. Por um *batimento*.

Normalmente, a prosa clariceana tende a desdobrar-se infinitamente sobre si mesma, apontando para um indeterminado da narrativa. O mecanismo de “A quinta história” – onde um único relato é reiniciado várias vezes, até que, estabelecido o mecanismo, o narrador abandona o texto, sugerindo que este continuará se repetindo por inércia – é tão explícito, que insinua uma intenção demonstrativa. “O búfalo” não foge à regra. Conforme vimos, este texto é, assim como o anterior, subdividido em pequenas unidades fortemente circulares – as jaulas – sempre iniciadas e terminadas no mesmo ponto de frustração; o que indica a possibilidade de construção de uma analogia entre a estruturação dos contos e o batimento *informe*.

Fiquemos com “O búfalo”. A ordem sucessiva das jaulas, embora siga uma lógica aparentemente cronológica, não atende a um encadeamento sustentado pela relação de

¹⁰⁶ PONTIERI, 2001, 21.

causa e efeito. Cada visita é relativamente independente das outras, não havendo elos de necessidade entre uma e outra. Nada que determine ou exija, por exemplo, que depois do elefante a mulher vá ao camelo. A ordem estabelecida pela autora, sem dúvida, afeta a significação, mas se os dois bichos trocassem de posição no texto, a inteligibilidade não seria prejudicada. E mesmo a montanha-russa, que provoca uma série de alterações profundas no relacionamento da mulher com o que a cerca, não é, ela mesma, “causada” por qualquer acontecimento anterior. No máximo, pode-se dizer que a desestabilização que tem lugar neste episódio fora “anunciada” no enfrentamento do macaco – onde se abrisse uma primeira fissura na rotina até então monocórdia do conto. Não obstante, ao invés de construir uma linha de tensão crescente que estabelecesse essa ruptura como preparação para o segunda, o narrador intercala-as com as visitas ao elefante e ao camelo, diluindo a expectativa criada. Aparentemente, a distribuição dos episódios parece derivar mais da organização formal do jardim zoológico que de uma lógica narrativa, a ponto de soar casual – como que destinada a reforçar a arbitrariedade do espaço construído.

No nível das palavras, também podemos observar várias séries repetitivas de termos ou expressões. Sua função é tanto a de sublinhar determinada idéia ou dificuldade de expressão – as repetições cercando e delimitando a ausência de definição para o que se passa – quanto a de fazer marcações. Marcação no mesmo sentido que esta palavra ganha no contexto de escola de samba: um som de intensidade forte, que determina intervalos temporais – no caso de Clarice Lispector, verbais – estruturando a cadência dos demais movimentos.

Um exemplo é o da frase “Mas era primavera (122)”, já discutida mais de uma vez – com razão. Além de iniciar o conto, esta reaparece insistentemente: primeiro, em sua

¹⁰⁷ G.H., a personagem de *A paixão segundo G.H.* (LISPECTOR, 1988), é célebre por, depois de ter matado uma barata impressada na porta do armário, comer o “de-dentro”

forma integral, no terceiro parágrafo; e depois, mediante um recurso metonímico, através da repetição da conjunção “mas”, posicionada no começo da sentença. O uso da metonímia produz um efeito importante: todas as vezes que a partícula “mas” surgir no texto, o sentido de seu período de origem se subordinará ao daquela primeira frase. Isto porque a fórmula e o campo semântico em que esta se insere – de um sentimento de adversidade e resistência direcionado à primavera enquanto estação do amor – foram fixados. Sempre que esta conjunção aparecer no início de uma frase, nossa tendência será lê-la como uma repetição da abertura do conto e como imersa no contexto desta. Por outro lado, a essa subordinação se conjugará um trabalho de ressignificação, em que cada repetição particular se insere e modifica o contexto geral de apreensão da fórmula descrita.

Assim, o reconhecimento da questão do batimento em Clarice Lispector nos permite trazer à tona uma espécie de força de natureza rítmica contrária à estrutura dominante do conto – ou seja, à sua forma, seja esta pensada como uma espiral, ou como uma pirâmide. Uma força que, tal qual a forma, pertence ao conto e o constitui, mas que se coloca em um pólo oposto a esta, impedindo-a de aceder a todas as camadas do texto e barrando-lhe a transparência. E que, ao resistir-lhe, será responsável por um certo afrouxamento da estrutura, cujas conseqüências podemos sentir em cada fissura de sentido, em cada rachadura: o conto não é coerente – assim como a vida.

Mas há um segundo sentido, análogo ao apontado, que as repetições denotam. A recorrência de determinados elementos distende o tempo – seja este absoluto, histórico, ou teleológico – quebrando sua superfície e fazendo-o estancar, como quem gagueja. Essa distensão seria ligeiramente diferente da inapreensibilidade do instante trabalhado por

dela.

Clarice Lispector em *Água Viva*¹⁰⁸, ou da dilatação do momento de morrer observado por nós em relação a *A hora da estrela* e a “O búfalo”.

De um lado, essa “gagueira” do texto se ligaria à emergência de um não-sentido, que a repetição mecânica tentaria tapar: uma ameaça de silêncio disfarçada em excesso de palavras. De outro, tratar-se-ia da irrupção mesmo de algo que fora silenciado, mas que retorna sintomaticamente.¹⁰⁹ Em ambos os casos, o tropeço indica a subsistência de um conflito que não se insere no fluxo temporal: ainda que a personagem ande, suba e desça do carrinho da montanha-russa, na base o problema permaneceria o mesmo. Este seria um conflito não evidente e que, ao invés de evoluir para uma solução, apenas cresce em intensidade. Mas se não há resolução, ou seja, síntese, também não há integração harmoniosa dos contrários. Ao fim deste processo, o que temos é um colapso.

Tentemos ser mais precisos: não estamos falando da repetição de palavras ou de sentenças, pura e simplesmente, mas de pares opostos, e portanto, de conflitos – *mesmo que apenas um dos termos em disputa apareça*. Entretanto, ao nos referirmos à gagueira como traço sintomático, estamos novamente pisando em terreno freudiano. O conflito a que nos referimos poderia perfeitamente ser aproximado à idéia de inconsciente, composto de conteúdos que foram recalçados por força de uma repressão, seja do próprio sujeito, seja externa. Este acederia à superfície apenas na forma de repetição em ato – como um substituto ao recordar. Referindo-se especificamente ao processo de tratamento, Freud

¹⁰⁸ “Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio já não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais” (LISPECTOR, C. *Água Viva*. Rio de Janeiro: de. Nova Fronteira, 1980, p. 9.). Regina Pontieri resume bem a dificuldade de lidar com a questão do tempo nos textos de Clarice Lispector, em decorrência “da coexistência de formas diversas de percepção da temporalidade (...): continuidade da *durée*; a descontinuidade, o pontilhismo, constituídos pela justaposição de instantes isolados” (PONTIERI, 2001, p. 111).

¹⁰⁹ Não é a toa que os momentos de maior tensão são os que acumulam mais eco. Neste sentido, as repetições são um importante guia de leitura do texto. Quando uma palavra é

assinala que “o paciente não *recorda* coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas expressa-o pela atuação ou atua-o¹¹⁰”. Mas, ao atuar, ele “o experimenta como algo real e contemporâneo”. Ou seja, cada repetição de palavra é a atualização, a retomada de um nó – que, ao menos no diz respeito ao conto, permanece em aberto, como a encruzilhada impossível de dois caminhos possíveis.

Por último, podemos assinalar um terceiro sentido que o eixo do batimento esconde – ou melhor, que ele involuntariamente opera, revelando – um sentido sexual. Segundo Yve-Alain Bois, quando “sem finalidade”, o batimento, ou pulsação¹¹¹, “engaja o espectador em uma espécie de equivalente visual do coito”. Sendo que “nenhuma imagem do corpo é necessária para operar essa intrusão do desejo: o pulso por si só sexualiza o olhar¹¹²”. Não é preciso ir muito longe para integrar esse sentido de pulsação libidinal ao conto com que estamos trabalhando. Basta um ligeiro deslocamento do nosso próprio olhar, e poderemos perceber novamente o que se oferece no primeiro plano da narrativa. Tomemos como exemplo a dinâmica estabelecida entre os momentos de relativa estabilidade e aqueles que marcam rupturas. Recapitulemos: a mulher visita *três* bichos, encontra o macaco, mais *dois* bichos, a montanha, *um* bicho e o búfalo. O que temos aí, é, muito claramente, uma progressão aritmética negativa dos intervalos entre uma dissolução e outra (3, 2, 1). Em escala inversamente proporcional, temos um aumento de intensidade e da quantidade de texto ocupado pelas rupturas. Enquanto a primeira parte comprime seis bichos em cerca de duas páginas e meias, a montanha requer quase duas páginas, e daí até

duplicada ou quadruplicada, certamente ela constitui um nó importante, do qual a narrativa não consegue nem se desvencilhar, nem ultrapassar.

¹¹⁰ FREUD, S. “Recordar, repetir e elaborar. Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II (1914)”. ESB, s/d, p. 196.

¹¹¹ Que remete ao conceito freudiano de pulsão conforme veremos adiante, p. 77.

¹¹² BOIS, 1996, p.30-31.

a queda final da personagem são mais cinco páginas. Querendo, podemos remeter esta rítmica ao movimento das ondas: primeiro, as pequenas vagas. De repente, uma mais alta; refluxo. Duas mais baixas e uma grande, nova marola e a onda. É como se a personagem fosse sofrendo, ao longo da narrativa, uma série de “espasmos”, que atingem um pico na montanha, mas cujo clímax parece ser o encontro com o Búfalo, uma vez que este ultrapassa sua resistência física. Se não a da mulher, pelo menos a resistência do texto.

Entropia

Entropia é um conceito importado da Física que diz respeito à “degradação constante e irreversível da energia em todo sistema¹¹³”. A essa degradação corresponderia um estado de desordem crescente da matéria. E é exatamente neste sentido que os autores o utilizam.

A analogia com o conto de Clarice Lispector é direta. Facilmente se pode perceber uma desorganização ascendente. Temos uma situação de início relativamente estruturada – uma personagem amargurada, mas disposta a conquistar certo objetivo – e um espaço representativo estável. Na montanha, ambos se desagregam e terminam por fazer ruir a mulher. Desde o começo, o texto é relativamente fragmentado e sujeito a inúmeros deslizamentos de sentido, que tendem a se tornar mais agudos conforme o relato avança, mas que não chegam a comprometer seu caráter referencial. Como já observamos, não há laços fortes de causalidade ligando as várias unidades narrativas, ainda que o conto atenda a uma estrutura geral tripartite. Se descermos ao nível das frases, perceberemos que estas são compostas sobretudo por orações coordenadas, pobres em verbos de ligação e em conjunções, exceto as adversativas, freqüentemente localizadas no início da sentença. Trata-se de um desenho extremamente segmentado, sincopado, cuja unidade será dada

¹¹³ *Idem*, p. 33.

mais pelo ritmo, que por coesão interna ou unidade.

Podemos dizer que *entropia e batimento* estabelecem uma dinâmica que impulsiona o deslocamento de vários elementos do texto. Em princípio, como vimos na discussão sobre as ondas, os dois eixos se contrapõem – a entropia aumentando quando diminui o batimento. Ou seja, enquanto o ritmo em que os episódios se alternam decresce, a desorganização aumenta. O conflito, por sua vez, permanece, e as oposições parecem se interiorizar. Gradativamente, vai havendo um esgarçamento da oposição e o estabelecimento de uma ambigüidade devoradora, nos moldes daquela que quase dilui a morte na primavera – sem que a tensão diminua. Ultrapassado determinado patamar, o aumento da entropia vai significar uma intensificação das repetições – não de unidades narrativas, como antes, mas de frases e palavras. É possível ler nesse desenvolvimento a confirmação de uma lei de compensação e reciprocidade: quando a dissolução torna-se premente, um novo ritmo se estabelece. Só que este, ao fragmentar o texto em unidades ainda menores, aumenta a sensação de confusão.

Esmiuçando, digamos que as repetições marcariam pontos fixos a partir dos quais, ou entre os quais, os sentidos particulares oscilariam. Assim, a morte poderia ganhar uma valoração x ou y , mas o que impediria que tudo se diluísse seria a cadência: o movimento pendular entre positivo e negativo, mesmo que o conteúdo de cada pólo se alterasse; e mesmo que, a cada par oposto viesse a se contrapor sua negação, na forma de ameaça de indiferenciação. Em suma, o batimento, em sua alternância, impede a anulação completa dos opostos em um informe objetivado. Mas este mesmo batimento é arrastado pela entropia, que desequilibra a balança, impedindo qualquer fixação, seja de um sentido, seja de determinada oscilação de sentido.

Nesse ínterim, há um ponto, muito sutil e talvez inapreensível onde a entropia passa

a ser batimento e vice-versa. Um instante mínimo, um piscar de olhos, uma cegueira momentânea, depois do qual novamente a roda gira. E é em torno desse ponto de quase dissolução completa que o conto se desenvolve. Este quase nada, mais do que qualquer conteúdo psíquico, é o conflito de que falamos – que não se resolve e sobre o qual se erige, em última instância, todo o texto. Não se trata do neutro, ou do silêncio; mas do ponto de tensão máxima entre dois opostos, quando *a* ainda não é *b*, antes da inversão de um no outro.

A questão do neutro e do silêncio impõe-se aqui por ser recorrente, na crítica de Clarice Lispector, a identificação dos momentos de não sentido com uma fusão de contrários, que se consumiriam mutuamente¹¹⁴. Talvez, se tomarmos *A paixão segundo G.H.*, ou *Água Viva* – em que o negativo surge positivado e objetivado pela própria autora na figura do *neutro*, do *silêncio* e do *it* – fosse possível esta leitura. No entanto, em "O búfalo", trata-se de outra coisa: de uma cegueira. Uma cegueira que surge dentro do "corpo" mesmo deste conto – que se propõe como história do olho e exercício de visão – como sendo seu negativo absoluto. Uma cegueira que é o instante obscuro do sentido em sua oscilação, embora surja sempre (re)velada sob uma máscara branca. Em última instância, é a cegueira, como momento suspenso entre dois olhares, o que responde por toda a desagregação a que estamos nos dedicando, pois permite vislumbrar um outro olhar – frente ao qual não há escolha possível, só errância. A errância de uma mulher entre bichos.

¹¹⁴ "Na barata, bem e mal eram com(fundidos) e formavam o neutro. Por isso o 'núcleo da vida' podia ser, simultaneamente, 'a mais primária vida divina' e um 'inferno de vida crua'. (MARTINS, Gilberto. "Passeio pelo Inferno: a apoteose do neutro (aparições do mal no romance de Clarice Lispector)", in *Compêndio de produção acadêmica da Faculdade Ibero-Americana*. Ano IV, número 7, março de 1998, pg. 16).

Circulação

Circulação não é uma operação definida pelos autores do catálogo, mas uma liberdade que tomamos em relação à sua classificação, com o intuito de apreender esse deslocamento que sugerimos haver entre *batimento* e *entropia*. Dito isto, impõe-se o estabelecimento de algumas questões. Em primeiro lugar, não creio que haja em Clarice a unilateralidade que os curadores imprimiram ao eixo da horizontalidade. A metáfora do macaco, por exemplo, pode ser lida tanto na direção de um rebaixamento, quanto de uma ascensão. Ou, ainda, como impossibilidade de resolução do problema, seja pela fusão do macaco com o Deus, seja pela adoção de um vetor exclusivamente ascendente ou descendente. Se há queda – e há – ao nível do chão há uma circulação desenfreada.

Podemos traduzir todo o desvio feito para explicar esta circulação infinita do sentido entre pólos opostos – isto é, a ambigüidade de que se revestem as palavras em Clarice Lispector – por uma figura de linguagem extremamente conhecida pelos críticos da autora: o oxímoro. Segundo Affonso Romano de Sant’Ana, o oxímoro pode ser definido como sendo uma “declaração (aparentemente) contraditória”. Um jogo de “oposições violentas” que, ao invés de separar, une o que não pode ser aproximado, mas deixando à mostra a costura: “A rigor, o oxímoro é uma sutura da linguagem e do pensamento. Uma sutura da catástrofe. São uma cicatriz, uma lembrança da ferida na pele exposta da frase¹¹⁵”. Analisando G.H., Sant’Ana observa que este recurso perpassa os três níveis da análise estrutural: narração, personagens e linguagem. O mesmo pode ser observado em “O búfalo”. Por um lado, há uma relação quase promíscua entre narrador e personagem, onde o discurso indireto livre¹¹⁶ vem permear um exercício contínuo de diferenciação e

¹¹⁵ SANT’ANA, Affonso Romano de. “O ritual epifânico do texto”, in LISPECTOR, 1988, p.253.

¹¹⁶ Mescla de discurso direto e indireto, em que a voz do narrador é sobrepujada pela do personagem sem que a passagem seja marcada por nenhuma interjeição.

sobreposição. Em relação à personagem, esta se apresenta, desde o início, suspensa entre amor e ódio e entre dois olhares e imersa na sazonalidade infernal de morte e primavera. Mas é ao nível da linguagem que a ferida se abre como flor: “Certa paz enfim. A brisa mexendo nos cabelos da testa como nos de uma pessoa recém-morta, de testa ainda suada(125)”.

De que, afinal, estamos falando? De uma plasticidade – da capacidade que as palavras em Clarice Lispector demonstram de se metamorfosear ao longo do texto, fixando-se aqui e ali em determinado significado, para depois retornar ao seu contrário. Estamos falando de uma busca de sentido que não tem fim, pois encontrar a palavra que extinguiria a dúvida implica acabar com a busca, instaurando o silêncio. E que atende menos a uma necessidade, que a uma força – esta, sim, desde sempre inalterada – que parece responder unicamente ao seu próprio empuxo sem finalidade e à qual não se pode resistir. Trata-se de uma força cuja origem não se conhece, só podendo ser apreendida *a posteriori*, através das oscilações – por seus efeitos e destinos. Enfim, que é múltipla e inapreensível. Tentamos apreendê-la como resultado da dialética entre batimento e entropia e pelo oxímoro. Há um conceito, no entanto, que pode nos ser mais útil. Estamos falando de pulsão, de acordo Freud¹¹⁷.

Pulsão

De acordo com a definição do dicionário de Laplanche, a pulsão é um “processo dinâmico que consiste numa pressão ou força (carga energética, fator de motricidade) que faz tender o organismo para um alvo¹¹⁸”. Este conceito pode ser entendido como uma

¹¹⁷ Este conceito foi desenvolvido por Freud principalmente nos textos: “Três ensaios para uma teoria da sexualidade, 1905; “As pulsões e suas vicissitudes”, 1915; e “Para além do princípio do prazer”, 1920.

¹¹⁸ LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J-B. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1986, p. 506.

reformulação da teoria dos instintos, segundo a qual, em determinadas situações, reagiríamos sempre, assim como os animais, de acordo com um esquema já preestabelecido geneticamente. A pulsão, por sua vez, é uma força constante sem conteúdo prévio – uma pressão interna do organismo cuja função é se contrapor às pressões sofridas de fora. Já que seu fluxo não estanca, sua finalidade é a própria dispersão (satisfação) – que é sentida pelo sujeito como um prazer. A estabilidade do organismo seria alcançada por um equilíbrio entre as forças internas e externas, que se anulariam mutuamente. Esse equilíbrio, no entanto, é ideal, só podendo ser obtido em meio às oscilações. Como força, esta não é sexual desde o início, mas apenas na medida em que tomasse os órgãos sexuais por objeto, ou seja, como instrumento. E, se frustrada, a pulsão migraria e se fixaria em outros órgãos, de forma a alcançar seu próprio fim. De determinado temos: a indefinição e constância originais e seu objetivo, que é dissipar-se. Todo o resto, são variações complexas e recombinaíveis. E, sendo força constante, sua supressão será sempre parcial e provisória.

Há que lembrar que todo este desenvolvimento é formulado por Freud como hipótese, e apenas assim poderá nos ajudar. Por conseguinte, propomos caracterizar essa força – que parece agir sob o conto de forma a impulsioná-lo infinitamente, fazendo circular os sentidos e dividindo cada palavra pela qual passa; que encontra satisfações sempre parciais, às quais se associa um ponto cego de não realização; e que pode se configurar como uma busca pela morte, não como fim histórico e definitivo, mas como dispersão, abertura ao mundo – como pulsão. Sendo assim, de acordo com nossa hipótese, a escrita de Clarice Lispector seria, em grande medida, pulsional.

Adiante, veremos que a pulsão atravessa esse nível de análise escolhido e permeia, nas suas formas parciais – enquanto pulsão escópica, por exemplo – também outros patamares da narrativa. A própria circulação da mulher entre os bichos do zoológico pode

ser lida como um dos caminhos dessa pulsão.

Figura e fundo

Há ainda outra forma de apreensão da dubiedade semântica do texto, desta vez no plano da constituição plástica do espaço. Segundo Lyotard, à revolução Renascentista do olhar – que instaura o espaço definido por nós, a partir de Lacan, como sendo um espaço para cegos – vai corresponder uma revolução posterior, a que ele chama “cezariana” (de Cézanne). Refletindo-se sobre “o espaço de Alberti”, esta segunda seria uma desconstrução da primeira, que, à maneira da escuta psicanalítica, revela o recalcado, o que estava posto, mas passava despercebido. Revelaria, primeiramente, que “não há organização natural do espaço visual¹¹⁹”; e, em segundo lugar, que a conformação do espaço visual pela linguagem se baseia – e ao mesmo tempo esconde – “a diferença, a heterogeneidade irreversível entre a zona focal e a periferia¹²⁰”.

Por zona focal e periferia, entenda-se tanto figura e fundo, quanto a relação do textual com o figural. A nós interessa o primeiro sentido. Na perspectiva, a relação da figura com o fundo aparece naturalizada, integrada a um espaço geométrico que se quer neutro e que põe em relevo principalmente a unidade e a complementaridade. Uma vez desfeitos os fios que ligavam o olho aos objetos, a harmonia se desfaz. Sem recorte preciso e fixo, o fundo se autonomiza, abandonando as figuras à sua própria sorte. Desenha-se, assim, uma relação de “alteridade pautada pela reversibilidade, (...) que faz com que um significante seja um *mesmo* mas também um *outro*¹²¹” – conforme observa Regina Pontieri a respeito de Clarice Lispector.

De certa forma, o “engano” passa a reinar. Explicando: cada termo poderá assumir,

¹¹⁹ LYOTARD, 1985, p.164.

¹²⁰ LYOTARD, 1985, p.165.

¹²¹ PONTIERI, 2001 p. 204.

conforme o enfoque, a função de figura ou de fundo, confundindo aquele que vê, à maneira do macaco cego e do Minotauro de Man Ray¹²². O engano que faz ver o fundo como figura – e vice-versa – faz ver a ambos em sua verdade de engodo – ou seja, como uma codificação, cuja importância é mais operacional do que de correspondência com o mundo. Não é à toa que uma das estratégias principais de questionamento da representação levada a cabo pela arte moderna será a relativização da relação de figura e fundo até quase ao paroxismo.

Dentre os artistas que estamos trabalhando, nenhum ignora a questão. Contudo, uma vez abolido o contraste entre figura e fundo e entre os vários elementos da representação – ou, em outros termos, as relações de identidade e diferença que particularizam o significado de cada signo – o espaço, seja ele textual ou pictural, torna-se transitório e instável, como vimos.

Ao analisar *Mademoiselles d'Avignon*, de 1907, – que é considerado a pintura “inaugural” do cubismo – Argan observa como as superfícies adquirem consistência volumétrica, alterando o espaço pictórico, que doravante não será mais um “fator comum que harmoniza ao infinito todos os elementos do quadro”, mas “um elemento como todos os outros, presente e concreto¹²³” e sujeito às mesmas alterações e deformações das demais figuras.

Mas o exercício de reversibilidade entre figura e fundo acompanha, ou mesmo vai exigir, a destruição da linha que os separa um do outro. Conseqüentemente, pode sobrevir

¹²² Hesitei muito antes de colocar a vírgula depois de *vê*, pois esta destrói uma ambigüidade extremamente interessante para a nossa discussão; entre uma *confusão à maneira do cego e aquele que vê à maneira do cego*. Embora tenha optado pela primeira fórmula, gostaria de deixar registrado a existência deste segundo sentido, que remete à discussão feita sobre o “espaço que um cego pode ver”. É exatamente a visão deste espaço que queda (com)fundida.

¹²³ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, 423-4.

uma fragmentação do contorno – a exemplo do que se dá no cubismo analítico¹²⁴.

Com relação à produção fotográfica de Man Ray, a deformação espacial se constrói das formas mais variadas. Normalmente mais tímida, talvez em função do próprio suporte, a distinção entre figura e fundo costuma ser mantida e ficando as oscilações restritas a própria figura. É o que acontece, por exemplo, com *Minotaure*, de 1935, (fig.5); *Demain*, de 1924 (fig.6); ou com *Explosante fixe*, 1934 (fig.7); nas quais a iluminação, a sobreposição de duas imagens, ou o movimento diluem o contorno dos objetos, misturando-os entre si ou ao fundo. Até, como é o caso de *Minotaure*, desenhando outra coisa sob um segundo contorno dado pela luz. O emprego da técnica da solarização basicamente tem o mesmo efeito, embora em um patamar de maior complexidade visual, pois o fundo deixa de ser homogêneo: *Portrait*, por volta de 1930 (fig.8). E há ainda as *Rayographies* (fig.9), onde praticamente só existe primeiro plano e fundo, quase sem profundidade.

Contudo, a partir do ponto de vista que estamos trabalhando, as imagens mais impressionantes – talvez por evidenciarem algo que estava presente em todas as anteriores e que diz respeito a possibilidades próprias da fotografia – são aquelas em que a luz se autonomiza, surgindo como um terceiro elemento a ser considerado na (ex)dicotomia de fundo e figura. A luz atravessa tanto o objeto fotografado, quanto o espaço que o deveria conter – sendo, de certa forma, por estes atravessada. É o que ocorre por exemplo, na famosa *Retour à la raison*, de 1923 (fig.10) – em que a iluminação abre o corpo feminino

¹²⁴ Yve-Alain Bois, em sua crítica ao livro de Didi-Huberman, afirma que este identifica o informe a um rebaixamento da deformação. De acordo com Bois, este princípio obrigaria a incluir a quase totalidade da arte figurativa moderna na categoria do *informe*. Sabemos do risco, real. Mas creio que, ao inserirmos Lyotard na discussão, já nos não estamos pretendendo discutir exclusivamente a partir da ótica do *informe*. O próprio texto de Lyotard em que nos baseamos para a discussão sobre fundo e figura, traz uma definição desta que parece ter sido ignorada por Bois quando ele a associa diretamente à metáfora,

ao espaço, criando um jogo de espelhos em que cortina e mulher se velam e desvelam concomitantemente. Mas há ainda *Space Writing*, de 1937 (*fig.11*), em que três planos sobrepostos tecem uma trama intertextual múltipla, expondo, e simultaneamente pondo à prova, os mecanismos da representação bidimensional. Uma luz não fixa circula dentro da moldura vazada, e, assim como as palavras do texto de Clarice Lispector, faz pouco das oposições organizadoras de sentido e de espaço, produzindo um desenho inusitado, que os olhos não captam a não ser em sua circunvolução. Esta luz age à maneira da pulsão, guiando o olhar fascinado.

Ao fazer intervir a fotografia, podemos incluir a luz, ao lado da matéria, como elemento cuja emergência desorganiza a representação.

Baixo materialismo

Segundo Yve-Alain Bois, trata-se, para Bataille, “sobretudo de não ontologizar a matéria¹²⁵”, de não inverter a dicotomia *forma x matéria*, colocando a segunda no topo de uma hierarquia idealista e promovendo uma espécie de “forma *ideal* da matéria¹²⁶”. A intenção de Bataille é outra: ultrapassar a dicotomia. Contra o risco de operar nova exaltação, este recorre às matéria ditas “baixas” – que não se deixariam “transpor em nenhuma metáfora”, nem se deixariam “formatar¹²⁷”. Poderiam ser estas, “o cocô, o riso, a palavra obscena, ou a loucura: o que suspende toda discussão¹²⁸”.

Um baixo-materialismo, em Clarice Lispector, se revelaria menos na insistência com que a matéria precível do corpo é posta em relevo – desde os olhos gelatinosos e

como sendo aquilo que “se assemelha a alguma coisa” (BOIS, 1996, p. 73). Daí nossa referência ao cubismo analítico – que, não obstante, não se resume à deformação.

¹²⁵ BOIS, 1996, p. 28.

¹²⁶ BATAILLE, G. “Materialismo”, in **Documents** (3, 1929 p. 170). Apud BOIS, Y-A., *idem*, p. 28.

¹²⁷ BOIS, 1996, p.28.

¹²⁸ *Idem*, p.28.

brancos do macaco, até o sangue negro que escorre da mulher¹²⁹ – do que através do uso de lugares comuns. A autora abusa de expressões que flertam declaradamente com o mau gosto – “o grito das namoradas”(125); “fêmea rejeitada(127)” e “desprezada(130)”; “morrer de amor(127)”; “missão mortal(126)”; “urro de lamento(125)”; “a vontade de ódio se prometendo sangrado sangue e triunfo”(127) – e de metáforas óbvias – o leão significando o sol, e este, a nobreza; os macacos, o primitivo; terra e grota, a maternidade. Sem contar com a montanha-russa, que parodia a simbologia da montanha como lugar de elevação espiritual, encarnando-a em um elemento da sociedade de consumo ligado ao lazer.

Em *A hora da estrela*, porém, o recurso *kitsch* é bem mais eloqüente, a começar pelo título, que alude às estrelas de cinema. O mau gosto de inspiração consumista, nas suas versões empobrecidas – o cachorro quente com o qual a personagem se alimenta, a Rádio Relógio que ela escuta, os *posters* em seu quarto – chegam a substituir, na construção da personagem, uma “interioridade” que Macabéa não possui. Estes elementos – tanto os lugares comuns, quanto os traços de identidade de Macabéa – normalmente não freqüentavam, na época em que Clarice Lispector escreveu, a alta literatura, a não ser a partir de um certo filtro, que lhes desse profundidade. O mesmo ocorria com os materiais apropriados por Picasso para a construção de uma nova sintaxe visual, após a desconstrução do espaço promovida por ele e por Braque no cubismo analítico. Estou me referindo a uma série de “esculturas” de papelão realizadas pelo artista, cujo destino foi, na maioria das vezes, o lixo.

Guitarras

Picasso é incluído na discussão de *informe* sob a rubrica de “Figura”. Nesse

¹²⁹ Esta discussão é levada a cabo por Rosalind Krauss, no texto final do catálogo, quando ela se pergunta sobre a possibilidade de convergência entre o conceito de informe e abjeto

verbete, Yve-Alain Bois discute a recepção dos surrealistas à obra do pintor, assinalando o silêncio da maior parte deles, inclusive Bataille, a respeito de algumas “construções” que o artista produziu a partir de materiais pouco nobres e perecíveis. Bois destaca uma série de guitarras de 1926, feitas com retalhos, papelão e barbante (fig.12). Embora estas façam parte de um conjunto mais ou menos homogêneo, desde 1912 (fig.13) há registros desse tipo de representação tridimensional (ou quase) realizado por Picasso e Braque – o que significa que elas foram contemporâneas das colagens. Segundo o curador de *L’informe*, nessas esculturas de material perecível e sem valor, Picasso defronta-se com o “carnal”, mas recua, preferindo responder à emergência da horizontalidade deslocando a dicotomia entre o horizontal e vertical para a dicotomia entre escrita e imagem, própria ao cubismo. Entre outras coisas, este significaria a transformação da imagem em escrita.

Pepe Karmel, no catálogo da exposição *Picasso: Sculptor/Painter*, na *Tate Gallery*,¹³⁰ tenta responder a uma dúvida comum entre os críticos, sobre quem teria vindo primeiro: se as esculturas ou as colagens¹³¹. Creio que a própria existência destas obras, por si só, já expõe uma série de problemas aos quais vale à pena nos determos um pouco, sem que seja preciso responder à pergunta feita por Karmel.

Antes de mais nada, independente do sentido que tomou a relação entre as colagens e as construções, estas incidem sobre a questão do modelo e da cópia e, por conseguinte, sobre a questão da origem da forma *a partir da intervenção do material*.

Em seu livro *Le jugement de Paris*, Damisch analisa uma gravura feita por Marcantonio Raimondi, a partir de um esboço de Rafael para um “Julgamento de Páris” nunca realizado. Depois de analisar cada uma das etapas de produção do ateliê de Rafael –

– que se liga diretamente a temática do resto e do perecível.

¹³⁰ KARMEEL, Pepe. “Beyond the ‘guitar’: Painting, Dawing and construction, 1912-1914”. *Picasso: Sculptor/Painter*. Londres: Tate Gallery, 1994, p. 189-197.

¹³¹ Dúvida esta justificável, dada a espantosa semelhança entre os dois tipos de trabalho.

desde os primeiros rascunhos, até a obra final – Damisch assinala que o sucesso dessa gravura entre os pintores talvez se devesse ao “status e à função” à qual estaria destinada desde a origem: o de cópia. E uma cópia – ou tradução, conforme Damisch prefere designá-la – cujo original foi perdido e destinada, ela mesma, a ser copiada. Em suma, “a estampa se apresentava como uma proposição aberta, ou ainda como um questão colocada à pintura, senão à arte ela mesma e ao pensamento que a habita¹³²”. É este o pressuposto que se deve guardar ao abordar essas “esculturas” de Picasso, ainda hoje surpreendentes, mas que, por muito tempo permaneceram “recalcadas”, esquecidas no ateliê do pintor como uma ferramenta, restritas ao seu valor de uso na pesquisa. Tal recalçamento, entretanto, não deixa de produzir involuntariamente uma torção muito mais radical do que o esperado.

Enquanto proposição aberta, podemos pensar na relação entre estas *assemblages* e as colagens em termos de retroalimentação, de uma tradução de mão dupla: ora o tridimensional serve de modelo ao bidimensional, ora é o contrário que se dá. O que nos remeteria novamente a questão surgida na análise de “O búfalo”, de uma oscilação de sentido – neste caso, entre modelo e cópia – que faz ruir a oposição. A representação será, portanto, o resultado de uma circulação extremamente densa entre estes pólos, muito mais do que uma construção dicotômica. Como vimos a partir de Clarice Lispector, as conseqüências de um tal procedimento não são pequenas. No mínimo, poder-se-ia traçar uma relação entre a anulação da diferença entre cópia e modelo e o enfraquecimento da oposição entre figura e fundo, empreendidos pelo cubismo, que tão profundamente marcará o século vinte.

Em certa medida, o que Picasso faz – construir objetos para serem representados,

¹³² DAMISCH, 1992, p. 76.

ou construí-los a partir de uma representação – não deixa de ser uma retomada do Renascimento, em pelo menos dois sentidos complementares. Em primeiro lugar, vale lembrar que era relativamente comum, sobretudo antes da “especulação matemática revelar a possibilidade de construir (...) o cubo espacial perfeito¹³³” – os pintores recorreram ao teatro para buscar elementos com que compor suas cenas.

Todo o *bric-à-brac* dos acessórios: carruagens, árvores, rochedos, dosséis, templo, palácio, fonte, alameda, torre, trono, montanha, navio etc. deve ser considerado como pertencendo ao universo do teatro e não àquele da realidade¹³⁴.

Segundo Francastel, o próprio cubo renascentista é *também* – além de ser o resultado de uma série de pesquisas geométricas – uma invenção apropriada do espaço cênico. Picasso, de certa forma, “imita” os inventores da perspectiva, invertendo-lhes a fórmula, mas ainda assim construindo outro palco onde encenar suas paixões.

Por outro lado, como ressalta o historiador, essa imaginação cênica/pictórica não é posterior, e sim anterior às realizações arquitetônicas: “A arquitetura da Renascença foi pintada antes de ser construída¹³⁵”. Neste sentido, trata-se de uma invenção efetiva e não da transcrição de uma realidade externa para o plano bidimensional. Essa mesma absurda liberdade para com a “realidade” também pode se observada não apenas em Picasso, mas também em outros pintores modernos. O que é proposto em suas obras é, inegavelmente, um outro espaço visual, que acabará por transformar o olhar que lançamos sobre as coisas, assim como nosso próprio entendimento de olhar. Se o mundo tomou a feição dos esboços espaciais do catalão, isto é outra história.

Voltemos às esculturas, pressupondo que estas sejam modelos a copiar. A primeira coisa que se observa é que o material parece anterior ao tema e à forma – são as qualidades

¹³³ FRANCASTEL, 1977, p. 54.

¹³⁴ *Idem*, p. 62.

deste que, a rigor, definirão a representação. Picasso não usa o material de acordo com um parentesco entre este e a idéia da coisa que ele quer representar – a exemplo de quando se usa papel amassado para simular rochas e algodão para nuvens. Uma nuvem será quadrada se o papelão usado para construí-la o for. Nesses trabalhos, cada elemento remete, simultaneamente, ao espaço da moldura pensado idealmente, em função do que se pretende representar, e a certas características sensíveis do espaço fora da moldura, nem sempre coerentes com o seu “conteúdo”. “Copia-se”, em uma única imagem, registros – a princípio – incompatíveis.

Ao lado, portanto, do questionamento a respeito da hierarquia entre modelo e cópia, há o estabelecimento de uma síntese que terá de ser feita pela mão/corpo, antes de ser transferida para o espaço bidimensional da tela. Conforme vimos a partir de Lyotard, o espaço visual deve sua configuração ao sistema lingüístico. Se considerarmos, com Yve-Alain Bois, que Picasso transforma pintura em escrita, teremos então de admitir que ele não abandona a mediação da língua. Entretanto, ele a faz passar pelo corpo. Há nestas construções algo que diz respeito a uma espécie de “autenticidade”, de fidelidade à aspereza da matéria e não à forma em sua idealidade. A síntese que dá nome à segunda fase do cubismo será, portanto, uma síntese anterior à forma¹³⁶. Entre a tela e o objeto, Picasso colocou a mão; invertendo a “máquina” perspectiva de Dürer (*fig.4*). Naquela havia: lá, o objeto; no meio, a tela; e aqui, o ponto de onde emana o olhar que atravessa a tela até o objeto. Já nessas esculturas, o mecanismo é invertido: lá, a idéia, que é objeto; no meio, o material-tela; e aqui, um olhar tateante. Ou no meio estaria o olhar atravessado pela matéria, entre as coisas? O olho como ponto de cruzamento entre o objeto e a tela, a ser aberto pela mão, como se esta houvesse forçado seu pequeno furo, cegando-o?

¹³⁵ FRANCASTEL, 1977, p. 62.

O apagamento da diferença entre cópia e original a partir da matéria não é a única desestruturação levada a cabo por esses... objetos? *Assemblages*, construções, esculturas, modelos: a própria dificuldade que encontramos para denominar estas composições tridimensionais de Picasso já são índice do nó de significados sobre o qual elas se assentam. A essa ambigüidade primeira, cabe acrescentar outras, dentre as quais o embaralhamento da distinção entre arte e lixo – que é o que define, em última instância, a inserção destas peças no catálogo da exposição *L'Informe*, sob a legenda de “baixo-materialismo”. Independente da classificação que lhes dermos, estes objetos são bastante curiosos: nem planos, nem tridimensionais e muito menos baixo-relevo. De que se trataria então?

Se prestarmos atenção à série de guitarras de 1912 (*fig.13*), veremos ainda uma outra coincidência entre o Renascimento e Picasso, seguida de nova inversão. Para além dos fios e dos seus vários formatos e materiais utilizados, a qualidade que define as guitarras é o seu vazio. Elas são ocas, assim como um cubo renascentista. Trata-se, portanto, da abertura de um outro espaço pelo/para olhar, um espaço não mais externo, mas interno sem metafísica. E o que não é nem plano, nem tridimensional, nem se trata de um relevo, mas é vazio – senão uma máscara?

Máscara

No cubismo analítico tratava-se de decompor a superfície da tela – linhas ortogonais, curvas e reta, planos etc. – o que a definia o quadro como sendo uma operação plástica mais verbal do que visual. Em um segundo momento – no cubismo sintético – a questão recai sobre os elementos que compõem o objeto a ser representado. Segundo

¹³⁶ Embora sua arte não abra mão da dialética entre forma e conteúdo, experimentada nos

alguns críticos, o interesse por esta forma de construção do espaço visual é despertado em Picasso pela escultura negra¹³⁷, cuja influência já se fazia sentir desde, pelo menos, *Les demoiselles d'Avignon*.

Isto posto, que seriam afinal de contas, essas 'esculturas' de Picasso?

Uma máscara – talvez africana – na qual o espaço é paradoxo, pois ela ao mesmo tempo é um objeto cênico que vemos ao longe e roupa de vestir, lugar onde colar a cara. Além disso, em um único gesto, a máscara insere a questão do olhar na discussão sobre esse espaço, sob diversos prismas: sob o prisma do lugar de quem olha; sob prisma da dialética do engodo, de que falamos através de Lacan; e sob o corte do desejo, a respeito do qual ainda falaremos, tanto a partir de Lacan, quanto a partir de Freud.

Um corpo – de mulher. E, se a série de guitarras de 1926 (*fig.12*) não é suficiente para convencer-nos da relação entre guitarra e corpo feminino, basta recorrermos ao conto de Clarice Lispector, em que a mulher é insistentemente definida como sendo oca, constituída pela falta¹³⁸, conforme veremos adiante.

Uma máscara – talvez grega. O entrecruzamento de máscara e mulher é, nada mais, nada menos, que a máscara de Gorgó. Gorgó é uma “entidade” grega que encarna, segundo Jean-Pierre Vernant, “o outro do homem¹³⁹” e opera sobre o eixo vertical como aquilo que “a todo momento e em qualquer lugar, arranca o homem de sua vida e de si mesmo (...) para projetá-lo para baixo¹⁴⁰”. Geralmente comparada à medusa, por possuir um poder mortal ligado ao olhar, sua máscara – assim como as de Picasso – é representada sempre de

mais diversos graus de tensão.

¹³⁷ Cf. ARGAN (AM) p.426; BOIS, .-A., “Kahnweiler’s Lesson”, in *Painting as model*. Cambridge, Mass. 1990. *Apud*. KARMEL, P., 1994, p. 190.

¹³⁸ Como deixa claro G.H., ao referir-se à barata que ela mesma imprensara na porta do armário: “o que é esmagado pela cintura é fêmea”. LISPECTOR, 1988, p. 60.

¹³⁹ VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos. Figuração do outro na Grécia Antiga. Ártemis e Gorgó*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991, p. 35.

frente e sua monstruosidade “joga com as interferências¹⁴¹” entre humano e bestial, entre horror e grotesco, e mesmo ente feminino e masculino. Para exemplificar como se construiria a articulação do sexo da mulher à Górgona, o estudioso remete a Baudó, outro personagem mítico e também ambíguo do universo grego. Trata-se, como a primeira, de um “espectro noturno”, mas que pode também ser a “velhinha bondosa cujos gracejos e gestos indecentes conseguem romper o jejum de Deméter¹⁴²”. De acordo com a lenda, estando esta enlutada por causa de sua filha, mandam chamar Baudó, que levanta a saia e mostra-lhe a genitália desnuda, com a qual faz uma série de caretas. O que acaba provocando em Deméter uma “explosão de riso: o que Baudó mostra a Deméter é um sexo disfarçado de rosto, um rosto em forma de sexo; poderíamos dizer: o sexo feito máscara¹⁴³”.

Uma vez desagregada a representação perspectiva, resta-nos perguntar sobre o espaço, cuja organização – sabemos por Lyotard – não conta mais com a separação de fundo e figura. As grades se alteraram de tal forma que já não é possível mantê-las no papel de metáfora da organização espacial. E quem nos fornece outra imagem explicativa é Picasso, através de suas “bricolagens”: encostar a testa às grades – como faz a mulher frente a jaula do quati e do búfalo – é transformá-las em máscara. Ao mesmo tempo, palco para onde olhar e palco *do* olhar.

Trata-se, portanto, de um espaço acima de tudo reversível. Como é a relação entre os pares dicotômicos que organizam o texto clariceano; e como é a relação de figura e fundo estabelecida no cubismo. As características de um tal espaço são difíceis de precisar,

¹⁴⁰ *Idem*, p. 37.

¹⁴¹ *Idem*, p. 39.

¹⁴² *Idem*, p. 41.

¹⁴³ VERNANT, 1991, p. 41.

como se pôde perceber pela extrema dificuldade que temos encontrado para descrever a prosa de Clarice Lispector. Exploremos então a analogia proposta e vejamos que conseqüências se pode extrair daí.

Em primeiro lugar, salta ao olhos a substituição da dialética de fundo e figura pela de frente e verso. Em segundo, temos um espaço *relativamente* aberto, olhos e boca comunicado “exterior” e interior”, que acabam quase encarnando duas exterioridades. Conseqüentemente, esse espaço será transitório, pois, sendo *relativamente* aberto, não há como deter um único conteúdo. A reversibilidade será muito mais radical do que anunciamos, uma vez que esse espaço é um objeto – que nos veste, é certo, mas que pode passar de mão em mão, deslocar-se; que tanto pode nos acompanhar, como uma roupa, quanto se distanciar de nós, atado ao corpo de outro: não há estabilidade. Ainda que não seja fechado, não se trata de um espaço vazio e uniforme que se possa compartilhar. Sujeito e objetos estão no mesmo patamar, porém unidos e separados por contiguidade. Por fim, este é um espaço desde sempre heterogêneo; que torna heterogêneos um em relação ao outro, aquele que olha pela máscara e aquele que a vê. O outro estará sempre do outro lado.

Quanto ao olhar, este assume uma posição, no mínimo, paradoxal: está incluído dentro do quadro e ao mesmo tempo irremediavelmente fora. Quando colocada diante dos olhos, a máscara tanto os envolve – desaparecendo por trás do visto – quanto os emoldura. Ela não reflete: quem vê, só se vê como reverso (e não inverso) do que o outro vê. Quem vê, é visível, pois a função da máscara é esconder – e não há por que esconder algo que ninguém está vendo. Porém, se por um lado, ela esconde, por outro, ela não apaga: a coisa escondida permanece presente no que aparece. Além disso, ver e ser visto não configura uma troca de olhares. Enfim, trata-se de uma máscara, cuja a principal função é mascarar,

enganar¹⁴⁴.

Dito isto, resta-nos agora observar como Clarice Lispector e Picasso, principalmente, operam (n)esse outro espaço que descrevemos a partir da metáfora da máscara. Grosso modo, o narrador de “O búfalo”, através dos olhos da personagem, olha pelos furos da máscara. Picasso, por sua vez, nos trabalhos escolhidos, parece concentrado em arrancar máscara por máscara, com o intuito – quem sabe – de descobrir aquilo que o olha do outro lado.

¹⁴⁴ Lacan, ao desenvolver seu conceito de tela, aproxima esta de uma máscara: “o homem, com efeito, sabe jogar com a máscara, como sendo este além do que há o olhar. A tela é aqui o lugar de mediação” (LACAN, 1973 (1964), p. 99.) Certamente, há semelhanças entre a este conceito e a máscara com que estamos tentando arrematar nossas discussões a respeito do espaço.

Outro lado

Quarta história: depois da montanha

O búfalo me lembra muito vagamente um rosto que vi numa mulher ou em várias, ou em homens; e uma das mil visitas que fiz a jardins zoológicos. Nessa, um tigre olhou para mim, eu olhei para ele, ele sustentou o olhar, eu não e vim embora até hoje. O conto nada tem a ver com isso, foi escrito e deixado de lado. Um dia reli-o e senti um choque de mal-estar e horror¹⁴⁵.

Depois do passeio, há um contato com o quati criança que, ao contrário dos bichos anteriores, é quem inquirir a personagem com o olhar. Graças a ele começamos a perceber a nova condição da personagem e a adivinhar a transformação radical que ocorreu no parque de diversões. A inversão operada é completa, a ponto de ela se sentir na obrigação de esconder do bicho a sua "missão fatal" e de, apoiando o rosto na grade, imaginar que "um quati livre a examinava"(126). Temos aqui, finalmente expressa, a relação que se estabelecia antes entre mulher e animais, só que com os papéis trocados. É também neste ponto que ela se percebe presa, tanto dos hábitos de perdão aprendidos, como do olhar perguntador do quati criança. Entretanto, ao mesmo tempo em que ela é vista pelo quati, uma criança passa sem notá-la. Ela tornara-se bicho.

Há ainda outras mudanças apreensíveis pela maneira como a mulher se porta diante dos dois animais. Além de passar de vidente à visível, ela reagirá a cada um deles não apenas como espectadora distante, mas com o corpo todo. Como já sublinhamos, o quati provoca-lhe um “gemido que pareceu vir da sola dos pés (126)”; e, diante do búfalo, ela espera. Espera e sente: “a brisa” (128) e o rosto doer, porque ela apertara dentes. Espera e meneia a cabeça, chegando a sacudir as barras para provocar o animal. Em contrapartida, em ambos episódios, o narrador sublinha que, a despeito de uma certa troca de olhares, nada se fala: “De dentro da jaula o quati olhou-a. Ela o olhava. Nenhuma palavra trocada (126)”. De onde podemos deduzir que o olhar já não se apóia nas coordenadas verbais de que falara Lyotard, situando esta segunda parte do conto em um estágio de percepção

corporal anterior à palavra. Ou posterior. Ou melhor, sem as palavras de sempre.

Corpo

O que a aproximação entre as estéticas do informe, Picasso, Man Ray, e Clarice Lispector parece nos trazer é uma série de destituições: da forma, que não mais será modelo, mas corpo, presa à matéria perecível que a constitui, com suas exigências cíclicas e necessidade de manutenção; da unidade da obra, tornada ritmo temporal aberto; do estilo, tornado gagueira; da moldura, tornada casca; e do olhar cada vez mais exposto em sua fome. Em outras palavras, estes “avatares” nos colocam diante do fato de que a arte, seja ela imagética, ou textual, é feita por homens de carne e pulsão, tra(n)çada com o mesmo fio que corta seu horizonte. E que a revelação do sentido se funda sobre seu próprio ocultamento, sobra de ausência e morte.

O olhar brinca com nosso sujeito, destituindo-o ao mesmo tempo em que o institui. Ou melhor, destituindo-lhe o lugar de sujeito absoluto e fundando-o como sujeito desejante, e, portanto, vulnerável. Mas não é um puro olhar que faz isso. É um olhar diante, defrontado à representação – à imagem, de um espelho cego que perdeu o fio, mas corta.

O sujeito que habita este novo espelho não é mais, obviamente, o sujeito cartesiano que havíamos identificado na primeira parte do conto. O simples fato de ser/ter um corpo e com ele arriscar-se a adentrar o espaço representativo, é suficiente para alterá-lo radicalmente. Resta perguntar quem é esse outro sujeito que nos encara.

Para Foucault, na passagem do século XVIII para o XIX, o classicismo cederia lugar a um outro tipo de organização do conhecimento, resultante do rompimento da distância entre palavra e coisa, à qual a representação estava condicionada. Segundo o

¹⁴⁵ LISPECTOR, Clarice. “A Explicação que não explica”, *in* LISPECTOR, 1984, p.366.

autor, esta mudança é provocada pelo aparecimento do homem no horizonte do saber¹⁴⁶, como objeto a ser pensado na positividade de seu corpo. Este homem, “que um dia vai morrer como se fôra para dar-se (127)”, tem de trabalhar para sobreviver e possui uma história finita. A tarefa de pensá-lo na positividade de seu corpo, porém, torna-se impossível, pois implica uma cisão, uma duplicação do homem em sujeito e objeto, e a sua transformação em estranho de si mesmo. O que acabará por desarticular estas categorias como exteriores uma a outra, já que o mesmo homem que ocupa as duas posições. Rompida a distância entre palavra e coisa, a representação se inviabiliza – dissolve-se, segundo Foucault. Em fins do século XIX, portanto, o homem começará a se tornar seu próprio outro – no mesmo período, Freud começa a elaborar a psicanálise e Cézanne pinta maçãs.

Foucault define esse corpo – que, ao adentrar o horizonte da representação, provocará um curto circuito – como sendo um “fragmento de espaço ambíguo, cuja espacialidade própria e irreduzível se articula contudo com o espaço das coisas¹⁴⁷”. O que está em jogo, entretanto, parece ser não exatamente de outra ordem, mas de outra gradação. Certamente não seria demais afirmar que a personagem “reencontra” o corpo que já havia sido renunciado em seu encontro com o macaco cego. E o reencontra “operante e atual, aquele que não é uma porção do espaço, um feixe de funções, [mas] que é um trançado de visão e de movimento”, para usar as palavras de Merleau-Ponty¹⁴⁸.

Segundo o filósofo francês, o corpo não apenas recebe os primeiros “estímulos” externos, como é o lugar onde se realiza uma primeira “síntese perceptiva¹⁴⁹”, cuja unidade

¹⁴⁶ “Antes do fim do século XVII, o homem não existia”. (FOUCAULT, 2002, P. 425).

¹⁴⁷ *Idem*, 433.

¹⁴⁸ MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16.

¹⁴⁹ A esta altura, vale uma ressalva: questionar o binômio figura e fundo não deixa de ser uma outra forma de perguntar sobre a relação de complementaridade que se estabelece entre sujeito e objeto. Merleau-Ponty, quando diz que é no corpo que “se realiza a primeira

de sentido seria “pré-lógica¹⁵⁰”. A percepção é algo que acontece no corpo e não uma ação que ele efetue. O corpo se adapta ao que lhe acontece, moldando sua sensibilidade para ver, ouvir, degustar, tatear e cheirar; o que implica uma apreensão dos sentidos como não estanques, ao contrário, como só podendo perceber e gerar significados mediante um processo de sinergia¹⁵¹. Portanto, quando nos referimos ao corpo, não estamos falando de uma unidade fechada e auto-suficiente. Trata-se, antes de tudo, de um “instrumento geral de minha compreensão. (...) Um objeto sensível a todos os outros”, que ressoa, vibra e fornece “às palavras a sua significação primordial, através da maneira como ele as acolhe”. Um lugar¹⁵².

Esse corpo coloca em primeiro plano o olhar do outro, inviabilizando o olhar autônomo praticado pela personagem no início do conto. A partir dele abre-se a possibilidade de relação, mas também um paradoxo, uma vez que esta possibilidade só é construída através de seu contrário, que é a separação do todo. Se o aprendizado que a mulher faz ao longo do texto é o de ser olhado pelo outro, isto significa aparecer para ele dentro de sua própria superfície visível, ou seja, como um outro separado. Ter um corpo é estar na situação insuportável de se definir pelo vazio, pelo que não se é mais. Este impasse é um dos elementos organizadores dessa narrativa. Prova disso é que uma das primeiras coisas que a personagem destaca da imagem do búfalo é o seu contorno, ou seja, o encontro de seu corpo com o vazio. A linha que envolve o corpo desenha o que falta.

A primeira consequência da adoção desta perspectiva é a obrigação de superar a

síntese subjetiva”, está, entre outras coisas, sistematizando algo que a pintura vinha trazendo à tona desde Cézanne, e que fica evidente a partir do cubismo, conforme já analisamos. Não é a toa que o filósofo insiste tanto com Cézanne, dedicando a este mais de um trabalho. (Vide, por exemplo, “A dúvida de Cézanne” e “O olho e o espírito”, *in* MERLEAU-PONTY, 2004).

¹⁵⁰ MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.312.

¹⁵¹ *Idem*, p.312.

idéia de sujeito ao qual corresponda um objeto, pois meu “corpo e as coisas coexistem enquanto sujeitos encarnados¹⁵³”. Se muda o sujeito, muda o objeto, que a partir de agora se definirá como “transcendente”, dividindo-nos entre sua “presença irrecusável” e sua “ausência perpétua (...) aquilo que se subtrai a nossa posse¹⁵⁴”. Um objeto para sempre perdido.

Em contato com o volume negro do búfalo, a narrativa parece se obscurecer. Não vem ao nosso socorro nenhuma metáfora salvadora, nenhuma imagem explicativa, como ocorria com os outros animais. A mulher não projeta sentimentos humanos no búfalo, que é descrito a partir de sua realidade exterior, como bloco ou contorno sem traços, uma mancha informe – como eram os olhos “leitosos” do macaco cego. Paralelo à busca da personagem, também o texto parece buscar a palavra como “corpo do pensamento, sua presença no mundo sensível¹⁵⁵”. Sendo assim, o encontro da personagem com o búfalo é construído no limite da palavra, como objeto “transcendente” – entre o que é dito e o que é perpetuamente calado. A autora nos conduz quase até o silêncio, mas recua, exilando-o no cercado do búfalo.

Na descrição dos momentos que antecedem o encontro com o animal, a circularidade dá lugar a um movimento espiral que se vai afunilando até chegar ao centro, onde o mamífero surge como ponto final. Nos dois sentidos: tanto como um sinal de pontuação que marca o final da frase, quanto um outro intransponível que marca o final da busca pelo centro geográfico do olhar. Paralelamente, o ritmo cai, e há como que uma distensão da narrativa – certa calma que antecede a tormenta.

¹⁵² *Idem*, p.317.

¹⁵³ *Idem*, p.252.

¹⁵⁴ MERLEAU-PONTY, 1999, p. 313.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 274.

Essa trégua é perceptível pela reação da mulher, nos momentos subsequentes à sua chegada ao cercado do búfalo. Depois de encostar o rosto às grades e fechar os olhos, tomada pela angústia, ela retoma o ver aos poucos, como se tivesse de novo que se acostumar às coisas, já sem ansiedade.

Abriu os olhos devagar. Os olhos vindos de sua própria escuridão nada viram na desmaiada luz da tarde. Ficou respirando. Aos poucos as formas foram se solidificando, ela cansada, esmagada pela doçura de um cansaço. Sua cabeça ergueu-se em indagação para as árvores de brotos nascendo, os olhos viram as pequenas nuvens brancas. Sem esperança, ouviu na leveza de um riacho (154).

Ao contrário da primeira parte do conto, em que os animais pareciam repousar solenemente para o olhar da mulher, tudo aqui sugere fluidez: ao tentar fixar o nascimento dos brotos, o que ela vê são nuvens. Sua atenção estará voltada justamente para a *veduta* do quadro, para além da moldura, para o espaço etéreo não codificável das nuvens, em que as formas são transitoriedade, sempre mudando, sempre prestes a desmanchar. Estes objetos transcendentais por natureza são, como atestam as experiências de Brunelleschi, irrepresentáveis. Em contrapartida, não sabemos qual a posição das nuvens em relação à árvore – acima, ao lado, atrás? Os elementos vistos estão soltos, sem nenhuma coordenada espacial que os hierarquize. Só então começa a se manifestar uma percepção mais global, da qual participam outros sentidos além do olhar. Como se fosse necessário despojar-se do senso de organização antigo – fechar o olhos, cegar-se – para ser capaz de ouvir a “leveza de um riacho”.

Neste ponto, a mulher parece ter desistido da busca e há uma suspensão da ação. Ela não é mais um personagem que tem de alcançar determinado fim; muito menos um sujeito que, racional e conscientemente, movimenta-se em direção a um objetivo. Alcançou uma indiferença em que não há, seguindo o raciocínio que vínhamos desenvolvendo,

“separação entre sujeito e objeto, como termos independentes e exteriores um ao outro¹⁵⁶”. Sua desistência da posição de sujeito será talvez o que permitirá a ela realmente se aproximar do búfalo, coexistindo com ele no plano do objeto. Está preparado o terreno para o encontro dos dois. Paralelamente, entretanto, outra coisa parece estar sendo preparada: disfarçada em silêncio, a morte começa a intensificar seus sinais.

Novamente o branco interrompe o fluxo do relato e a mulher perde os sentidos e a capacidade de olhar. Desta vez porém, é dentro dela e não em olhos alheios, que se espalha esta coisa branca. Finalmente ocorre algo.

O primeiro instante foi de dor. Como se para que escorresse este sangue se tivesse contraído o mundo. Ficou parada, ouvindo pingar como uma grotta aquele primeiro óleo amargo, a fêmea desprezada. Sua força ainda estava presa entre barras, mas uma coisa incompreensível e quente, enfim incompreensível, acontecia, uma coisa como uma alegria sentida na boca. Então o búfalo voltou-se para ela (156).

Não é fácil decidir se a descrição desses instantes se assemelha à descrição de um nascimento ou de uma morte. Anteriormente, observamos que no episódio da montanha-russa ocorreu uma identificação da mulher à terra. Nesta linha, a contração do mundo poderia ser entendida como uma referência à contração do ventre na hora do parto, cuja imagem se desdobra também na palavra *grotta*, enquanto o fio negro que escorre sugere uma fusão da personagem com o búfalo. Ou não. É possível que se trate apenas de uma cópula ou de um assassinato; que esta “coisa incompreensível” que “enfim acontecia” seja uma punhalada, o primeiro gesto de uma morte que ainda vai se dar, a exemplo do atropelamento Macabéa e do tiro de Casagemas. A morte lida como ato de amor e deriva. Defloramento.

Qualquer que seja a hipótese escolhida, o búfalo é efetivamente a violência que a mulher buscava: é a violência da vida que tem de rasgar para existir, abrir o mundo para, dentro dele, ocupar seu pedaço de vazio. É a violência do parto e da concepção; da

¹⁵⁶ PONTIERI, 2001, p.26.

penetração e da expulsão. Contudo, se o branco é a morte, não é ainda o fim – esse fim difícil que parece ser buscado e adiado com a mesma veemência.

O Touro

O búfalo, sendo um volume negro, se conforma a inúmeras leituras, para em seguida absorvê-las: devorá-las. A transformação pela qual passa a mulher pouco nos ajuda a compreender o que acontece entre ela e o animal. Ao final do percurso, fica mais ou menos claro que esta é uma questão sem resposta. Ainda assim, tentarei lançar algumas pontes sobre o texto de Clarice, uma vez que a autora, corajosamente, já localizou sua narrativa no abismo que separa palavra e vivido.

Construída, conforme analisamos, a partir do esforço de ultrapassagem da dicotomia entre interior e exterior e de uma aderência da escrita ao instante fenomenológico da percepção, esse texto de Clarice está repleto de imagens. De todos os tipos: imagens *metafóricas*, como o são as cenas que a personagem contempla na primeira parte e a própria montanha; imagens *sinérgicas* surgidas do encontro transitório entre o movimento das nuvens, o crescimento dos brotos e o ruído de um riacho; e imagens opacas, como é o búfalo, um volume minimalista que muda conforme as condições ambientais e o deslocamento daquele que olha. Uma imagem *imagem*, que em sua falsa tautologia aponta não um conceito, mas o momento de sua obliteração, fixando-o para sempre contra o céu, como uma mancha no firmamento.

Foi sobre esta última imagem que decidimos nos debruçar. O primeiro passo foi parar para olhar o búfalo, que Clarice nos apresenta em um parágrafo começado pela frase “Certa paz enfim” (128), subsequente àqueles instantes de relaxamento em que percebemos a instauração de certa fluidez.

O búfalo negro estava imóvel no fundo do terreno. Depois passeou ao longe com os quadris estreitos, os quadris concentrados. O pescoço mais grosso que as ilhargas

contraídas. Visto de frente, a grande cabeça mais larga que o corpo impedia a visão do resto do corpo, como uma cabeça decepada. E na cabeça os cornos. Era um búfalo negro. Tão preto que, à distância, a cara não tinha traços. Sobre o negror a alvura erguida dos cornos (128).

Em um primeiro momento, ao perceber o búfalo ao longe, a mulher se esforça para se apossar de sua imagem, descrevendo-a. Somos informados de que ela o vê com “isenção”. E é assim, como um narrador que observa seu personagem a uma distância segura, que ela parte seu corpo em pedaços. Primeiro os quadris estreitos, depois o pescoço largo e a cabeça, que, por uma ilusão de ótica, é decepada, deixando o torso passear sozinho, até que lhe restem somente os cornos brancos. Se não é uma tourada, é um abatedouro.

Como não identificar – em meio à fragmentação e à explícita virilidade do búfalo – os touros que povoam a obra de Picasso? Sempre que tenta fixar a imagem do búfalo que lhe escapa, a mulher é obrigada a concentrar sua atenção, à maneira cubista, em certos detalhes expressivos de seu corpo. A perspectiva implode, na medida em que a relação entre as partes é quebrada e a cada uma corresponde uma determinada unidade, definida mais pela concentração da matéria do que pela sua relação com o espaço. O pescoço parece muito maior que o resto, como se estivesse mais próximo. Quando olhada de frente, a proporção da cabeça apaga o escorço, trazendo toda a figura para o primeiro plano. É tal a força de atração do búfalo, que o espaço some. Apesar de ele estar ao fundo, sua imagem se expande e toma toda a área de visão, impedindo a mulher de perceber qualquer outra coisa. Ao final, a descrição não consegue esconder a grande tensão que ameaça, a qualquer instante, desmembrar o animal – daí a necessidade, mais adiante, de amarrá-lo com um contorno bem definido, porém vazio: “... porque das trevas da cabeça ela só distinguia os contornos” (155).

Este primeiro retrato do búfalo lembra uma série de litogravuras (*fig.21*)

realizadas por Pablo Picasso, a maioria em dezembro de 1945. Nas primeiras – datadas aproximadamente do dia cinco – temos um touro quase naturalista, que lá pelo dia vinte e dois começa a ser decomposto em planos geométricos e chega em meados de janeiro do ano seguinte como mero contorno.

A princípio, a redução do touro às linhas principais efetuada pelo pintor é um processo de síntese pela via da racionalidade, que inclui também um esforço analítico, de dissecação da figura. O animal perde a conotação espantosa e violenta, convertendo-se na demonstração dos princípios geométricos de sua construção. O resultado final, contudo, se assemelha muito a alguns desenhos de bisonte da era neolítica (*fig.22*). Se essa é uma referência consciente ou inconsciente, não importa. O fato é que as duas figuras possuem um sentido comum: trata-se, em maior ou menor grau, de uma tentativa de desmitificação. No caso do homem do neolítico, a desmitificação tem por alvo os poderes mágicos que aquele atribui ao animal. Já Picasso, ao desmontar e montar a representação do animal, joga luz sobre o esquema de funcionamento desta, pondo a nu sua construção como imagem. Mas colocar lado a lado as inúmeras versões do mesmo touro é tomar ciência das várias formas pelas quais ele pode ser representado. E se há várias formas possíveis, não há uma certa e uma errada. Não existe a representação correta, aquela que corresponderia exatamente ao objeto. O que Picasso desmitifica, pela intensificação e pela repetição desconstrutiva, é a própria representação.

Clarice, por sua vez, fica a meio caminho entre os dois. Assim como o homem do neolítico, ela tenta apaziguar uma certa força que o búfalo – ou o homem que não a quer – possui, representando-o. E o recurso último que utiliza, a linha sintética contornando a figura, é comum a ambos. Mas seu expediente não surte o efeito esperado: o bicho mantém toda a sua potência, respondendo inclusive pela falência da personagem. O que podemos observar é que a “fraqueza” desta está relacionada, até uma certa medida, com o fato de

que sua síntese é falha: tendo se aberto ao olhar do bicho, ela não apenas perde a visão, como a capacidade de representá-lo, e, portanto, de anular a força da experiência mediante a sua objetualização. Cru, ainda que aos pedaços, o búfalo é um algo indigesto.

A Tourada

Para nos aprofundarmos nessa questão será necessário darmos uma “espiada” em uma água-forte de Picasso de 1935 – *Minotauromaquia* (fig.23). Se olharmos rapidamente, percebemos uma menina que, segurando uma vela em uma das mãos, e na outra um ramalhete de flores, enfrenta um Minotauro, aos pés dos quais está caído um cavalo, como se tivesse sido atacado pelo monstro. Em representações semelhantes, o cavalo quase sempre tem as vísceras expostas, como na tourada de 1901. Já nessa gravura, temos, em vez das vísceras, um toureiro sobre o cavalo, que parece sair de dentro deste. O toureiro tem a blusa rasgada e os seios expostos – é uma mulher.

Algumas coincidências com o conto merecem ser sublinhadas. Tanto neste, quanto na gravura, há uma suspensão da ação provocada pelo olhar – que, na imagem, depende da vela que ilumina a cena e, no texto, do “reconhecimento” da mulher pelo animal. À exemplo de “O búfalo”, também *Minotauromaquia* é divididas em três partes (planos), segundo as linhas horizontais que atravessam o quadro em alturas diferentes, funcionando como linhas de horizonte autônomas¹⁵⁷: temos o balcão, onde estão as moças no alto, a espada e o mar. Além da estrutura tripartite, uma outra estratégia característica importante é a construção da imagem a partir de elementos contrários. Uma “dualidade” que, embora presente nas obras de Picasso e de Clarice como um todo, nesses exemplos quase se materializa: é o negro do búfalo/Minotauro contraposto ao branco que cresce como folha

¹⁵⁷ Se lembrarmos que a perspectiva coloca um ponto de fuga na linha do horizonte, correspondendo ao ponto de vista de quem olha, temos um quadro a ser visto de pelo menos três lugares diferentes.

de papel dentro da mulher e que é luz reveladora nas mãos da menina; é o vazio interno da mulher ante o volume exterior do búfalo; é o Minotauro grande frente à menina franzina.

Tais elementos, somados a outras características, produzem uma sensação de forte instabilidade naquele que se debruça sobre essas obras. Do desenho, se comparado a outros trabalhos do próprio Picasso, podemos dizer que ele finge ser tradicional. Quebra várias das regras de perspectiva, mas de forma discreta, provocando um efeito de insegurança ainda maior: tudo parece estar correto, mas algo não encaixa. Não sabemos o que está atrás e o que está à frente, nem mesmo o mar. E quando tentamos ver a superfície como superfície, algumas coisas escorregam, fogem para o fundo. É um espaço “à beira”, prestes a se desmanchar, como boa parte da escrita de Clarice. “O búfalo” não foge à regra: em nenhum momento a narrativa assume um tom francamente desconexo e esquizofrênico, mas algo nunca combina.

Com relação ao trajeto de leitura, os dois “textos” começam em um ponto estável e mais distante da cena, do qual parte uma espiral que se vai afunilando e estirando, até morrer no centro, onde os olhares se entrecruzam, criando um campo de força intenso o suficiente para manter uma espada suspensa no ar. Na gravura, essa espada é antes de tudo uma linha reta de tensão que atravessa o espaço. No conto, a mulher diz ter um punhal grudado à mão. Enquanto no conto é ela, e não o búfalo, quem carrega uma arma, no desenho a espada é empunhada por aquela que veste a carne da vítima, e não pelo monstro. Tudo o que parece ser, não é. Tanto o pintor quanto a escritora nos induzem ao erro: ele, porque nos faz imaginar que o Minotauro havia atacado/violentado o cavalo, quando na verdade o matador é a mulher que se desnuda¹⁵⁸; e ela porque pinta um búfalo demoníaco, profundamente negro e de olhos vermelhos, no qual acreditamos, até que o punhal nos seja

jogado à cara.

Essa brincadeira de esconde-esconde com o leitor/observador atende a um movimento de *zoom*. O que se dissimula dentro da cena só é revelado à medida que nos aproximamos. Na gravura, temos literalmente que chegar perto para notar os detalhes escondidos. Já no conto, o narrador nos obriga a acompanhar a personagem em seu passeio, até colar nosso rosto aos olhos do búfalo. E é sempre uma outra violência que emerge – violência da qual fazemos parte, já que só podemos ver o que foi aberto. Se levamos em consideração o mecanismo pelo qual olhar e violência se sobrepõem, descobriremos que esta não é exterior, mas própria ao objeto. Dela participam: em primeiro lugar, o autor e, em segundo, o seu cúmplice, aquele que vê ou lê. Tanto em *Minotauromaquia*, quanto em “O búfalo”, há uma recusa em formular julgamentos: todos estão implicados, são parciais¹⁵⁹. Se a mulher e a menina assumem certo ar suspeito, é porque são elas que abrem o olhar, conduzem e iluminam a cena para que possamos ver. Paralelamente, há o compromisso trágico, de olhar até as últimas conseqüências, de levar até o limite a tarefa de iluminar o horror, mesmo que isso nos faça participar dele. Como a mulher do conto, temos nos olhos um punhal com o qual vamos rasgando a superfície.

Dito isto, voltemos à gravura para detalhar como estes elementos se articulam em sua superfície. Ao mirá-la, a primeira coisa que se vê é o Minotauro que ocupa todo o canto direito da imagem e quase se (re)decompõe em touro e homem, como na foto de Man Ray. Enquanto o primeiro tenta, assustado, proteger-se da luz que a menina segura, o

¹⁵⁸ Talvez fosse mais correto dizer que o cavalo tenha sido rasgado de dentro para fora, ou seja, que a mulher-toureiro tenha aberto com a espada um caminho para o exterior, desnudando-se. É interessante notar que os olhos do cavalo são femininos e gracejam.

¹⁵⁹ Essa parcialidade não foi desenvolvida, mas pode ser exemplificada, em Clarice, pela forma como o narrador muitas vezes se cola ao personagem, assumindo o seu olhar. No

outro caminha de perfil, alheio, como se entrando no quadro da direita para a esquerda. Seu rosto se confunde com a massa negra do touro e, no lugar onde deveriam estar seus olhos vê-se uma enorme orelha, aberta como uma boca. A menina, de pé, mais à esquerda, está em uma posição simetricamente oposta à do homem em frente ao touro, e é para o lugar onde deveriam estar os olhos deste que ela olha de frente. A mão que ergue a vela, no entanto, quase toca a mão levantada do touro. De forma que os três – ou serão dois?– duplicam com o corpo o contorno da gravura, formando uma moldura sobre o cavalo com uma mulher dentro.

À esquerda desse conjunto de personagens vemos um homem subindo uma escada e duas jovens, de uma janela, observando o que se passa. Se fitarmos primeiro o Minotauro, nosso olhar se paralisa, tal a força de atração que exerce seu enorme corpo negro. No entanto, se seguirmos em direção à luz, perceberemos um segundo sentido de leitura em espiral, que descrevemos acima. Este começa no corpo iluminado do homem da escada – a partir de cima e à esquerda, como a escrita ocidental – passa pelas moças no balcão, escorrega pelo Minotauro, atravessa a superfície do cavalo e se detém na vela, ante a mão suspensa do touro.

O olhar segue o mesmo estreitamento, mas vai se (re)batendo: o homem atrás da menina olha o Minotauro, que olha a menina, que olha o homem atrás do touro, que no lugar dos olhos parece ter uma boca. Há uma espada apontada para o cavalo, que desvia o olhar com trejeitos femininos. Já a mulher, que também é toureiro, simplesmente está de olhos fechados, como morta. Só então percebemos que o olho nos engana: não é o homem-touro quem segura a espada, mas a mulher.

Reforçando o sentido concêntrico do movimento, existe o jogo de uma coisa dentro

caso de Picasso, essa participação é ainda mais aparente, já que ele retrata a si próprio em muitas imagens, não apenas na pele do Minotauro, como na do pintor.

da outra, que vai do máximo ao mínimo: do lado de fora, um conjunto de personagens observa a cena da menina e do Minotauro; estes, por sua vez, se debruçam sobre o cavalo; que contém o toureiro; que contém a mulher. Se continuássemos o exercício, chegaríamos às inúmeras mulheres desentranhadas pelo pintor e, se fôssemos ainda mais longe, certamente topáramos com o outro lado da máscara – onde escorregaríamos, da mancha na testa de Casagemas, de volta à arena de sua morte.

Não é apenas a perspectiva que *Minotauromaquia* põe em cheque. Prestando atenção, veremos que há uma desestruturação profunda do espaço representativo, mesmo que a figuração tenha sido mantida. Nesta “tourada”, Picasso inverte o uso clássico de pelo menos dois elementos que estudamos na primeira parte do trabalho: a moldura e o caráter reflexivo da imagem.

A respeito da moldura, o que primeiro se observa é que não se trata de uma, mas de várias molduras superpostas, cuja repetição exaustiva anula sua função primeira, que é a separação entre fora e dentro. Tudo é fora e dentro ao mesmo tempo, ao ponto de podermos aludir a uma hipotética inclusão daquele que olha a imagem. À exemplo das cinco histórias de como matar baratas, estes re-enquadramentos e re-batimentos do olhar conduzem à idéia de infinito – não como espaço outro e metafísico, mas construído a partir da repetição infernal (pulsional) de uma mesma cena. Conseqüentemente, no lugar do espelho em que o sujeito cartesiano se mirava, parece haver dois espelhos posicionados frente a frente e condenados a refletir sua própria imagem – até que esta se torne menos que um ponto na superfície do outro. Tal disposição poderia ilustrar a tese de Foucault sobre a paradoxal situação em que o homem se coloca a partir do século XIX, ao propor-se objeto de si mesmo.

O aparecimento desse infinito pulsional abre na representação um rasgo

perpendicular à moldura, que dividirá todos os elementos ao meio, justapondo-os em torno do eixo do corte. Embora os personagens mudem, a cisão será a mesma, tornando-os equivalentes, em uma operação análoga àquela que Clarice Lispector submete as palavras do seu texto. Assim, todas as figuras estão dispostas em pares, como se houvessem sido duplicadas ou divididas, dependendo da perspectiva de quem as olhe: o Minotauro quase se desfaz – ou refaz – em homem e touro; a toureira e o cavalo estão tão unidos visualmente, que é possível pensar que ela saíra do ventre deste, abrindo caminho com a espada; e as duas moças – cada uma acompanhada de uma pomba – poderiam ser gêmeas siamesas, não fosse uma loura e a outra morena. A menina, embora não se confunda com nada, pode ser associada ao homem às suas costas, além de segurar duas coisas, uma em cada mão. O único elemento que realmente parece isolado é o barco à vela, talvez por fazer parte da *veduta* da imagem. Em suma, cada “um” é “dois”, o que torna a ambigüidade a que nos referimos quase palpável, alçando-a ao patamar de questão – como de resto acontece no conto.

Já no plano paralelo – para além, digamos, dessa reprodução “assexuada” de sentido – podemos verificar uma dispersão análoga. Os personagens que preenchem cada uma das molduras da imagem, por exemplo, parecem ter sido retirados de contextos diferentes, embora comuns ao universo de Picasso: as duas mulheres à janela com as pombas lembram várias outras moças que ele pintara formando pares contrastados; cavalo e touro remetem a uma outra série temática independente, assim como o Minotauro e a menina; a toureira é a mesma mulher dormindo que vez ou outra é acordada pelo pintor; a vela branca ao fundo, traz a lenda de Minotauro e Teseu; e o homem da escada é, segundo

Meyer Schapiro, Cristo¹⁶⁰.

Poderíamos avançar mais e acrescentar que o imbróglio do primeiro plano não está em quadro. Isto porque, em determinado patamar, temos a moldura externa dialogando com linha do horizonte traçada pelo mar, e compondo com esta a sugestão de uma paisagem aberta à direita. Em outro patamar, uma segunda moldura rigorosamente traçada aponta para dentro do prédio à esquerda, onde estão as moças na penumbra. Fora desses dois espaços, equilibrando-se em um chão sem profundidade, estão os personagens principais, prestes a cair.

Por último, vale sublinhar que esta é uma imagem cuja significação é – em mais de uma direção – aberta. Como se fosse uma máscara caída, igual a todas as bolsas e corpos abertos. Dos quais, o que caíra se perde para sempre: uma caneta tinteiro no chão, não tem dono, nem pertence à bolsa; assim como cada uma das “figuras” desta gravura que, uma vez caídas fora da moldura, passam a pertencer a outro espaço: a uma espécie de trama intertextual semelhante à terra onde, por nada, nasce capim. Também o olhar, não se perde duas vezes.

O Toureiro

Em sua economia de meios, a tela *Morte de Casagemas* (fig.18) parece completamente oposta à exuberância e à polissemia que se desprendem de *Minotauromaquia*¹⁶¹. No entanto, uma análise mais cuidadosa pode mostrar que, ao contrário, ela cruza ambos os eixos descritos acima em mais de um ponto. Três destes, pelo menos, recaem sobre questões basilares da leitura que até aqui empreendemos de “O

¹⁶⁰ Meyer Schapiro associa esta figura a uma cena comum na arte popular do século XVII: Cristo prestes a subir na cruz. Segundo ele, Picasso falara deste homem como sendo seu pai. (SCHAPIRO, 2002, p.209).

búfalo” e que, inclusive, a resumem razoavelmente. São eles: o suicídio, que, embora ainda não tenha sido abordado diretamente, nunca esteve ausente; a troca de olhares inserida no campo do desejo; e a morte enquanto duração. Vejamos, pois, como esta problemática se desenha na homenagem de Picasso ao amigo morto e que relações podemos traçar entre esse quadro e o conto de Clarice Lispector.

Considerando o caráter inaugural de *A morte de Casagemas* no âmbito da poética de Picasso, podemos traçar uma linha perpendicular entre a toureira e a mancha na fronte, passando por todos os animais desventrados ao longo da obra do pintor – mesmo que, a rigor, nenhuma destas duas imagens corresponda à representação clássica do cavalo com a barriga aberta. A relação entre toureira e Casagemas é explícita: enquanto ele se mata, ela segura uma espada, não exatamente contra si, mas na direção do cavalo que a sustém e ao qual, em um primeiro olhar, ela se confunde. Além disso, ambos colocam um terceiro no lugar ilusório de causador da tragédia: ele, porque teria se matado por uma mulher, e ela porque induz o observador desavisado a pensar que é o Minotauro quem se prepara para desferir o golpe. Estas mesmas características podem ser observadas no (hipotético) suicídio da personagem de “O búfalo”. Sob este aspecto, a personagem poderia ser melhor aproximada da toureira. Tanto pelos inúmeros desvios e dissimulações que recobrem o golpe final, quanto pelo fato de que, nem em um caso, nem em outro, é possível afirmar – a não ser pelo estabelecimento de uma rede de relações intertextuais – que alguém morrerá: as duas podem ter apenas fechado os olhos por alguns instantes. O limite é o da representação: estas sim, “acabam” antes de sabermos “o que houve”.

Mas o importante a ser observado é que Picasso constrói, com a espada da toureira, uma linha tensa que separa e ata os personagens posicionados à esquerda e à direita do

¹⁶¹ Obviamente, estamos falando de uma exuberância especificamente semântica, pois se considerarmos as cores, não podemos falar em “economia de meios” com relação à tela de

quadro. Uma terceira linha do horizonte e que talvez corresponda – se quisermos seguir nosso raciocínio – à uma terceira moldura que fora dissolvida. E que é a linha de tensão em torno da qual a pantomina se estabelece; já que a atravessam todos os olhares da imagem, menos o da toureira – que tem os olhos fechados – e o do cavalo – que é quem a lâmina ameaça atingir. Esta linha contém portanto todos os olhares – inclusive o nosso – e sua força vem justamente deste entrecruzamento cerrado, que não necessariamente configura uma troca.

Se vamos abordar uma possível troca de olhares, seria interessante remetermo-nos a um conjunto de desenhos e gravuras de Picasso que dialogam de perto com o conto. Trata-se da série *Suite Vollard*, que retrata quase exclusivamente o tema do *pintor e sua modelo*. Este, por si só, basta para tecermos relações com o conto, uma vez que na situação representada, assim como no zoológico, há um que olha e um que é olhado. Essa temática, entretanto, é muitas vezes sobreposta à da lenda do Minotauro, e o estilo adotado é o mesmo de *Minotauromaquia*.

Nesta série, não costuma haver troca de olhares entre os dois personagens. No máximo, eles contemplam juntos a obra resultante de seu encontro. Não obstante, o olhar assume as mais diversas figurações e pesos. Ao lado de cenas idílicas e ternas, chamam a atenção, por exemplo, os quadros de estupro, em que a personagem masculina, transfigurada em monstro, ataca sua modelo. Algumas cenas mostram o escultor trabalhando sobre uma peça completamente abstrata, mas a partir de uma modelo “humana”; em outras, o quadro se inverte e é a modelo, sob o olhar do artista, que se deforma. Às vezes, a cabeça do homem mimetiza uma natureza morta, ou uma mulher dorme velada por um touro dócil, que, sub-repticiamente, tenta levantar seu lençol. E há

meninas, que guiam Minotauros cegos.

São, pois, inúmeras, as configurações que o olhar assume quando guiado pelo desejo. Ainda assim, podemos apreender algumas coordenadas com as quais trabalhar a partir destes desenhos. Não se trata necessariamente de uma troca, nem de uma relação a dois; o outro por vezes se deforma, há violência e luta, mas a vítima não está decidida de antemão, e, como havíamos assinalado, o olhar é ambivalente, havendo sempre mais de uma maneira de olhar a mesma coisa.

Bolsa

Meyer Schapiro, analisando o estudo de um cavalo para a composição de *Guernica*, observa que – assim como nas mulheres chorando (*fig.14*) do mesmo período – a deformação da figura atinge, em diferentes graus, os órgãos de sentido, que, por sua vez, são os que comunicam o exterior ao interior do corpo¹⁶²:

A dor é percebida não somente na postura, é expressa pela resposta agoniada do interior do corpo. Vemos as mucosas, o palato, a língua completamente exposta; até mesmo a parte interna dos dentes é visível¹⁶³. Estes são elementos que, segundo ele, não – derivam diretamente da observação, mas de uma imaginação que se demora no rígido e espasmódico do organismo humano sentido internamente. (...) É uma evisceração, uma extrusão das sensações físicas internas da criatura em sofrimento¹⁶⁴.

O mesmo exercício de desentranhamento é notado pelo crítico em pinturas anteriores – cujos motivos não tendiam, como *Guernica* e *Mulher chorando*, a uma abordagem patológica; e nem a distorção incidia sobre o campo dos sentidos. Tanto em as *Três dançarinas*, de 1925 (*fig.15*), quanto na série de banhistas, de 1930 (*fig. 16*), ou mesmo no lúdico *Moça na frente do espelho*, de 1932 (*fig.17*), o corpo feminino, tal qual uma guitarra de papelão, é aberto e literalmente atravessado pelo olhar, tornando-se

¹⁶² SCHAPIRO, Meyer. *A unidade da arte de Picasso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 215.

¹⁶³ *Idem*, p. 212

moldura.

Mas, por que feminino? Esquecendo um pouco a psicanálise – à qual voltaremos a respeito desta questão, inclusive – vamos tentar responder a esta pergunta com Bataille, porque aí se cruzam vida e morte. Para o surrealista, assim como para Clarice, esta oposição é relativa: “a vida é sempre um produto da decomposição da vida¹⁶⁵”. O que faz do corpo feminino tanto lugar da gestação – figurada pelo ovo – como também palco da morte – ovo quebrado, que, não obstante, fertiliza o solo. Morte, porém, cujo elemento insuportável não é apenas o fim, mas a espera deste:

Para além da destruição futura que cairá totalmente sobre o ser que sou, que espera ainda, cujo sentido mesmo, antes de ser, é esperar ser (como se eu não fosse *a preseça* que sou, mas o futuro que espero, que entretanto não sou), a morte anunciará meu retorno à purulência da vida¹⁶⁶.

Também para Picasso, é provável que se trate dessa espera que preenche o intervalo entre o que sou e o que não serei mais; entre presença e ausência; entre a célula viva e a representação morta de uma duração. O primeiro corte, entretanto, não seria feito no corpo feminino, mas por causa dele. Estou me referindo à tela *A morte de Casagemas*, de 1901, (*fig.18*) em que Picasso pinta o cadáver de um amigo com quem deveria dividir o atêlier, mas que se suicidara antes disso, por amor.

Este quadro coincide com o período azul, do qual as pinturas, segundo Schapiro “geralmente retratam pessoas desabrigadas, pobres em posturas tolhidas, contidas em si mesmo. (...) O corpo emaranhado (...) a disposição dos membros a formarem nós”. Mas que, apesar da melancolia reinante, marcam o surgimento de um estilo que se poderia dizer próprio, em que Picasso, mesmo que timidamente, começa a falar em seu nome. Curiosamente, embora a morte de Casagemas possa ser tomada como o motivo fatural de

¹⁶⁴ *Idem*, p. 213-214.

¹⁶⁵ BATAILLE, *O Erotismo*. São Paulo: LP&M, 1987, p. 52.

¹⁶⁶ BATAILLE, 1987, p. 54.

sua tristeza, essa representação não é azul, nem o corpo se contorce. Ao contrário, mesmo de olhos fechados, suas feições estão distendidas; o corpo, indiferente, não se dobra; e da vela que ilumina o morto emana uma vibração intensa, em verde, vermelho e amarelo. Ainda que se trate de uma citação de Van Gogh, e, portanto, de uma associação consciente e intencional do suicídio deste ao de Casagemas – as cores não se desfazem por serem justificadas. Ao contrário, adquirem mais densidade.

A vela dialoga diretamente com a mancha na testa de Casagemas, que indica o local onde a bala penetrara. Essa simples mancha é suficiente para nos informar como o homem morrerá – inserindo na representação, simultaneamente, um tempo passado e um mistério, pois a luz da vela alcança toda a superfície da tela, menos aquele ponto, que permanece cego. Depois de tudo o que foi dito, seria ingênuo ler essa alegoria como mera antítese entre a luz – vida – e sombra – morte. Como Ana, a personagem de Clarice Lispector em “Amor”, Picasso parece nos pôr diante de outra coisa.

Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la. De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver¹⁶⁷.

Por hora, limitaremos-nos a sugerir que, assim como essa tela retrata um desfecho trágico – o início do trabalho da morte, conforme Bataille – ela também inaugura uma investigação minuciosa desse processo tão vital quanto o nascimento. As cores que se desgarram da vela, por exemplo, são as mesmas que predominam em duas touradas do mesmo ano (*fig.19e20*). Mesmo observando rapidamente, é possível perceber que a segunda parece ser uma aproximação da primeira, uma *zoom* feita sobre o cavalo caído no canto direito, que inicialmente fora representado por uma mancha acinzentada¹⁶⁸. Na

¹⁶⁷ “Amor” in LISPECTOR, 1965, LF, 23.

¹⁶⁸ As duas imagens não se correspondem completamente, mas não se trata de ser fiel a um fato que teria ocorrido, e sim de uma analogia visual.

segunda tela, o corpo aberto do cavalo revela suas vísceras, cujo vermelho intenso remete ao do cômodo em que está Casagemas, exposto à vela. Sendo assim, é possível arriscar dizer que mancha na frente deste abre uma pequena fissura na tela, pela qual, a partir de então, Picasso não deixará de olhar; como quem espia, pela fechadura, o corpo nu.

No texto de Clarice Lispector temos pelo menos uma evisceração explícita. Trata-se de uma lembrança, que ocorre à personagem logo após a sua descida da montanha-russa. Não por acaso, ela se recorda do dia em que sua bolsa caíra no chão.

Pálida, jogada fora da igreja, olhou a terra imóvel de onde partira e aonde de novo fora entregue. Ajeitou as saias com recato. Não olhava para ninguém. Contrita como no dia em que no meio de todo o mundo tudo o que tivera valor enquanto secreto na bolsa, ao ser exposto na poeira da rua, revelara a mesquinha de uma vida íntima de precauções: pó-de-arroz, recibo, caneta-tinteiro, ela recolhendo do meio-fio os andaimes de sua vida. (125-6)

Vale notar que a primeira sensação desta, ao descer do carrinho do brinquedo, é a de ser uma boneca, um objeto – ela que antes era sujeito. Depois certo pudor, como se algo de sua intimidade mais profunda houvesse se revelado através do corpo – que a princípio deveria ser o seu disfarce¹⁶⁹. Não há mais partição corpo/espírito: a comparação com uma bolsa que um dia se abriu em público, expondo a mesquinha da dona, define bem a equivalência entre “interior” no sentido metafísico e o interior do corpo, ou seja, seus órgãos internos. Como podemos observar, a associação entre mulher e bolsa é clara, e as duas carregam a mesma máscara.

A reversibilidade entre humano e não humano amplia-se até abarcar a indiferenciação entre animado e inanimado e, recruzando os pares oposicionais, opor e confundir humano e inanimado. A mesma identificação ocorre no conto “A quinta história”, por exemplo. Entre uma e outra versão do mesmo relato, encontramos uma

baratinha desesperada ante a morte não apenas irremediável, mas iminente. Ela tem as antenas brancas, sujas do pó branco usado pela narradora para matar baratas, uma mistura de farinha, açúcar e gesso – “A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas¹⁷⁰” – e grita desnorçada – “é que olhei demais para dentro de mim!¹⁷¹”.

Esta imagem guarda certa literalidade: suas antenas estão brancas, exatamente por ela ter revolvido o veneno preparado pela escritora: um amálgama de substâncias que, ingerido, se alojada em seu estômago e a matará. Não se pode negar que a barata, se não “olhara”, pelo menos tocou aquilo que, mediante a ingestão, passara a constituí-la internamente. Ver e comer são a mesma coisa, e, uma vez que a distância requerida para que o olho diferencie os objetos uns dos outros fora absorvida, ou melhor, devorada – o indistinto abarca tudo.

A contiguidade entre “dentro” e “fora” é o que permite esta devoração e faz com que o pó que se mistura ao “de-dentro” da barata seja o mesmo que cobre suas antenas. Se por um lado, este lhe dá olhos, pelo artifício da *mimese*, por outro, cega-a. Trata-se de uma massa branca, cujo poder mortífero repousa justamente no fato de não se poder separar o doce do amargo; o açúcar e a farinha do gesso; os olhos das antenas; o de-dentro do de-fora; a aparência do fato. E assim por diante, até o de-dentro da bolsa ser, enquanto vestígio, não apenas o signo de uma *vida íntima de precauções*, como a concretização mesma dessa vida e de sua precariedade. Até não haver diferença entre o de-dentro da bolsa e o de-dentro da mulher, não como metáfora de interioridade, mas como certeza de vísceras – essenciais quando escondidas, mas inúteis se trazidas à luz, mesmo a título de demonstração da fragilidade do corpo e das precauções necessárias à sua conservação.

¹⁶⁹ “Ovo coisa que precisa tomar cuidado. Por isso a galinha é o disfarce do ovo” (“O ovo e galinha” in LISPECTOR, 1977, p. 51).

¹⁷⁰ *Idem*, p. 81.

¹⁷¹ LISPECTOR, 1977, p. 84.

Resta à mulher ajeitar a saia.

Para ambos – Clarice e Picasso – tratar-se também de, ao virar do avesso, expor a estrutura do visível. Por isso o que se revela da bolsa é justamente aquilo que constitui externamente a mulher: o pó-de-arroz, que é máscara com o qual ela cobre o rosto; o recibo que avaliza sua conduta; e a caneta-tinteiro com que se escreve: seus disfarces. Estamos novamente no campo do *trompe l'oeil*, em que o engano informa, deforma e revela – o que sempre fora explícito. Tanto em um caso, quanto em outro, o de-dentro é o de fora, a cara é o próprio véu, que não pode ser arrancada sem violência – uma violência pelo menos equivalente à que Picasso imprime ao olhar.

Se o olho não passa de uma ilusão de ótica construída pelo branco que cobre as antenas da barata, o olhar (cego) que deste olho se desprende será o mesmo pó mortal que o forja e que o conecta ao de-dentro excessivamente visto. O trajeto que o pó faz do “olho” ao “objeto” – até como exigência da própria natureza do “objeto”, interior ao sujeito – não é retilíneo, nem poderia ser avaliado matematicamente. Esse é um olhar já sem transparência; que, em vez de atravessar o mundo em linha reta, deposita-se docemente sobre a superfície das coisas. É um olhar que, ao invés de recortar diferenças, mistura e vela – como a chama sobre o corpo de Casagemas, ao mesmo tempo iluminando a morte em sua plácida ausência e fazendo vibrar (gritar) todo o quadro em intensidade.

Antes havíamos percebido que a luz pode ser um elemento desestruturante, ao lado da matéria. Reforçando esta idéia, Clarice faz da matéria, luz. Ou melhor, produz uma luz material, tão cega quanto reveladora.

À (luz da) tarde

O elemento novo, entretanto, é esse pudor que acompanha tanto a descida do carrinho, quanto a exposição do conteúdo da bolsa, indício de que há aí mais do que uma

operação de dissecação.

A primeira questão que se coloca remete a um detalhe que deixamos passar despercebido quando nos referimos ao quati: ao fato de que tanto ele, quanto o búfalo, olham a mulher, ao contrário de todos os outros bichos. Segundo Merleau-Ponty,

...uma vez que a visão é palpação pelo olhar, é necessário que também ela se inscreva na ordem do que ela nos desvela, é necessário que aquele que olha não seja estrangeiro ao mundo que ele olha. Uma vez que eu vejo, é necessário (...) que a visão seja duplicada por uma visão complementar ou por uma outra visão: eu mesmo visto de fora, tal qual um outro me veria, instalado no meio do visível, enquanto o considero de um certo lugar¹⁷².

No texto do qual foi extraído este fragmento, Merleau-Ponty vai chamar a atenção para uma necessária “identidade do vidente e do visível”, desenhando o olhar como quiasma e afirmando que este, sendo dotado de certa espessura – diferente, mas próxima ao tato – “esposa as coisas visíveis¹⁷³. Isso coincide, em sentido menos literal, com o que havíamos percebido da inversão operada por Clarice Lispector, quando esta substitui o olhar pela mistura que a narradora de “A quinta história” ministrara às baratas. Por outro lado, se “posso” um corpo inserido no mundo visível, é porque compartilho com este a visibilidade, porque também eu sou visto. No conto, a mulher só se torna visível a partir da segunda parte, o que reforça a diferença que marcamos entre um primeiro momento, em que ela é transparente – na medida em que nenhum bicho a vê – e o segundo, em que ela possui um corpo opaco. Depois da montanha, começa a surgir um olhar que, como diz Lacan, preexiste: “eu vejo apenas de um ponto, mas em minha existência, eu sou olhado por tudo¹⁷⁴”.

Mas, e a palpação? A palpação é uma das formas que o batimento assume. Voltemos rapidamente ao Minotauro de Man Ray (*fig.5*) para compreender, a partir deste,

¹⁷² MERLEAU-PONTY, M. “L’entrelacs – Le quiasme”, in *Le visible et le invisible*. Paris: Gallimard, 1964, p.177.

¹⁷³ *Idem*, p. 175.

“de que se trata” nesta sobreposição de uma olhar material e opaco a um batimento. Esta foto tira parte de seu sentido do título, que fixa a dúvida, não permitindo escolher entre homem e touro, além de reenviar a imagem ao mito, inserindo-a na longa tradição que este encerra. O título que a foto toma emprestado da revista nos ajuda a ler, em sua superfície de prata, a cristalização de um momento de indecisão e de reversibilidade do olhar. Contudo, ao cobrir o dorso nu de um homem com a história do Minotauro, ele também nos permite buscar outro caminho, de outra máscara. Conforme assinalamos, parte dos atrativos dessa imagem passam por fazer ver um touro lá onde há um homem. Este é exatamente o mesmo procedimento, não do monstro, mas de sua mãe, Pasifae¹⁷⁵. É ela quem se *traveste* de vaca para atrair a atenção do touro que seu marido, Minos, ganhára. Este é, muito claramente, de um sortilégio de sedução – de onde se pode deduzir que o *trompe-l’oeil* mobiliza uma atenção *também* sexual.

O olhar que intimida a mulher, portanto, terá de ser pensado a partir do recorte freudiano da pulsão ao nível escópico. Segundo Antonio Quinet, a *pulsão escópica* é “paradigmática da pulsão sexual”, na medida em que o próprio olhar é “constituente da libido¹⁷⁶” – conforme se evidenciou na discussão a respeito da assunção, pelo homem, de uma postura ereta. Em Freud, a pulsão escópica é a manifestação da pulsão ao nível do olho, como o desejo de ver que recobre um desejo sexual. Consequentemente, este desejo de ver será sempre o desejo de ver (tocar) os órgãos sexuais – embora principalmente isto esteja velado – e se desdobrará em desejo de ser visto e de se ver ao mesmo tempo:

¹⁷⁴ LACAN, J. “L’oeil et le regard”, in 1973 (1964), p. 69.

¹⁷⁵ Pasifae era esposa do rei Minos, de Creta. Este recebera, de Poseidon, um belo touro branco, para que fosse sacrificado em honra de Afrodite, mas não quisera fazê-lo. Em retaliação, este fizera Pasifae se apaixonar pelo animal. Para seduzi-lo, ela pedira à Dédalo, o arquiteto do labirinto do Minotauro, que lhe construísse uma vaca oca, onde pudesse entrar para enganar o touro. Assim foi feito e da união de Pasifae ao touro, nasceu o Minotauro (CIRCLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Ed. Moraes, 1984).

A única afirmação exata sobre a pulsão escópica seria a que todas as fases evolutivas da pulsão, tanto a fase preliminar, auto-erótica, como a estrutura final ativa ou passiva, continuam existindo conjuntamente¹⁷⁷.

Ou seja, de alguma forma, a pulsão sabe aquilo que a “olho nu” teimamos em não enxergar: que ao ver, tornamo-nos visíveis, conforme pontuara Merleau-Ponty. Entretanto, este tornar-se visível será fonte de angústia para a personagem. Talvez porque “ser visto” pelo objeto de desejo compreenda certo risco: Freud, como já foi dito, postula que os olhos, assim como os outros órgãos, servem a dois senhores opostos: tanto à orientação espacial, quanto ao desejo. A tensão entre estas duas funções, por sua vez, pode redundar em cegueira, em decorrência “da dissociação entre processo inconscientes e conscientes do ato de visão¹⁷⁸”; de uma cisão escópica, cujo parâmetro é a cegueira histérica. Paul-Laurent Assoun, em seu livro sobre olhar e voz descreve da seguinte forma a erupção do desejo aos olhos do sujeito:

... enquanto exercendo sua função de auto-conservação, o olho guarda seu ‘quanto - a-si’, pode separar-se do objeto, discernir o ‘visível’ do ‘invisível’ e fazer-se por aí mesmo um lugar entre as coisas, onde ele exerce sua soberania sobre o mundo. Mas quando cai sob a atração do objeto – efeito erótico – , quando é mirado pelo corpo do outro, por estas ‘propriedades de objetos’ que ele erotiza pelo olhar, eis o charivari visual. Impossível então, continuar a se separar do objeto, o olhar se ‘nubla’, como se diz bem, o invisível se mistura ao visível. Vendo ‘perto demais’, ele cessa de ver o que quer que seja¹⁷⁹.

O desejo inscrito no olhar constitui, por conseguinte, um outro ponto cego para além daquele que havíamos descrito. Esta dissociação ante a visão do desejo poderia responder pelo momento em que a mulher, ao ver-se olhada pelo búfalo, experimenta uma certa confusão de sentidos e dificuldade de representá-lo, contudo não explica a repulsa que ela experimenta diante do macaco cego. Há pelo menos duas possibilidades de

¹⁷⁶ QUINET, A. *Um olhar a mais*. Rio de Janeiro: Joege Zahar ed., 2002, p.11.

¹⁷⁷ “Los Instintos e sus Destinos (1915)”, *Obras Completas – Vol. II*. Madrid: Editora Biblioteca Nueva, 1996, p. 2047.

¹⁷⁸ FREUD, (1911), 1996, p. 1632

compreensão de sua reação, ligadas ao fato de ele a enganar: ou ela se frustra em seu desejo de ver e ser vista; ou o problema não é a frustração, mas o fato de que o blefe expõe o desejo de ser vista, que se escondia por baixo de sua busca escópica do ódio, cobrindo-a de vergonha.

Se não consideramos a dialética do desejo, não compreendemos porque o olhar de outro desorganizaria o campo de percepção. É que o sujeito em questão não é aquele da consciência reflexiva, mas aquele do desejo. Cremos que trata-se de um olho-ponto geometral, enquanto trata-se de um outro olho – aquele que voa no primeiro plano dos *Embaixadores*¹⁸⁰.

O pudor da mulher é o mesmo que invade Ana quando, ao olhar outro cego, sua bolsa também cai, quebrando os ovos que aí estavam. Este acidente a torna visível em meio ao anonimato geral: ela grita e o bonde onde estava pára por sua causa. Os ovos quebrados deixam ver as “gemas amarelas e viscosas [que] pingavam entre os fios da rede¹⁸¹” – tornando visíveis, ao mesmo tempo, a personagem em sua constituição corporal e seu olhar tornado disforme. Não são apenas ovos que se quebram: são seus olhos, é seu ventre, uma vez que fôra do colo que o “pesado saco de tricô¹⁸²” caíra. Ovos que não mais saciarão a fome de comida, mas fertilizarão o solo.

Também Man Ray (*fig.5*) suja a representação, fazendo emergir algo que oblitera a transparência e revela um sentido oculto que não está superfície do papel, mas nos olhos de quem olha. E o faz manipulando a luz. Uma luz que não tateia, queima o corpo aqui e ali, nas partes em que atinge com força; ou que se ausenta, deixando-o na penumbra e desenhando sob a pele uma outra imagem. Diluindo seus contornos, abrindo-o ao escuro e fazendo-o romper-se – como ovos.

¹⁷⁹ ASSOUN, 1999, p.26.

¹⁸⁰ LACAN (1964), 1973, p. 83.

¹⁸¹ LISPECTOR, 1965, p. 18

¹⁸² *Idem*, p. 18.

Em outras palavras, trata-se do “charivari visual” de que fala Assoun. A mulher é “mirado[a] pelo corpo do outro”, que ela “erotiza pelo olhar”, cessando “de ver o que quer que seja”. Frente ao macaco, a mulher cega. Por que, como vimos, nem encontra seu reflexo, nem consegue distinguir o olhar deste – delimitá-lo, descrevê-lo. Mas também porque seu olhar estava tomado pelo desejo de ser olhada e quando vê, é tarde: sua vista se nublara, iluminada pela “doçura da doença (123)”. O cego rouba os olhos com que a mulher se vira até então – e toma-os para vê-la de um outro lugar. Em sua cegueira, ele a vê; e ao vê-la, ele a torna visível, não apenas em seu corpo carnal, mas enquanto sujeito elidido pelo desejo. Diante dele, a mulher é uma bolsa caída e aberta.

Sua imersão no desejo, re-significa a dimensão de engodo que acompanha a arte, na medida em que a ilusão de estar sendo reconhecida esconde uma isca: o perigo de querer ver mais e ficar irremediavelmente atada à substância cega daquele olhar, como a figuração fotográfica do Minotauro nos prende à imagem de um pênis ausente. No entanto, a matéria branca que, ao tocar aquilo que é mais íntimo, tanto (se) cega, quanto pode matar, é, segundo Lacan, o próprio olhar: “Eu retomaria aqui a dialética da aparência e de seu além, dizendo que, se para além da aparência não há coisa em si, há o olhar¹⁸³”. A receita é simples, mas produz um veneno de efeitos refinados.

O véu branco que cobre os olhos do macaco feito imagem é o mesmo que cobre a antena da barata feita estátua, que é o mesmo que a mulher passa na cara. Todos esses engodos apontam uma verdade: aquela com a qual barata faminta que olha demais se depara. É sempre o mesmo desejo – de doce, de saber, de beleza e de ódio – cego.

O que faz Picasso não muito diferente do que faz Clarice: abrir mulheres como bolsas para dá-las à luz: olhar. Recusando-se a comer até o fim a guloseima de que morrera

Casagemas, ele tentará, de corte em corte, desvendar aquilo que o olha – e cega. Como alguém que, caminhando desavisado, fôra surpreendido por uma cerração forte que não lhe permite, nem achar o caminho de volta, nem distinguir o longe do perto. Em algum lugar, é possível pressentir um ponto de luz, que ele perseguirá sem êxito, na medida em que este não se fixa. Se é o olhar feminino que o cega, são seus próprios olhos que ele busca no corpo da mulher. Voltemos à tourada (*fig.20*). O que vemos no ventre aberto do cavalo – essas vítimas acidentais da batalha entre homem e touro, sempre tão femininos quando retratados por Picasso – o que vemos, senão dois olhos a nos olhar? Os mesmos dois olhos que velam o corpo de Casagemas – aquele inscrito em sua frente e o outro, colocado fora, que mancha tudo do mesmo vermelho vivo: “a las cinco en punto de la tarde¹⁸⁴”.

Olhar

O que em Freud é um possível evento – a cegueira histérica – Lacan transforma em uma cisão desde sempre entre olho e olhar. O olho respondendo pela orientação espacial do sujeito e pela discriminação do visto – ou seja, pelo visão consciente – e o olhar pela pulsão escópica propriamente dita: “O olho e o olhar, tal é para nós a squire na qual se manifesta a pulsão ao nível do campo escópico¹⁸⁵”. De acordo com o psicanalista francês, estes dois registros não podem compartilhar o mesmo órgão sem consequências: para que um advenha, o outro terá de ser obliterado. Assim, a emergência da pulsão implicará uma inexorável desorganização – se não obstrução mesmo – da visão enquanto função do olho.

Acima, interpretamos o ato de a mulher fechar os olhos como sendo esta squire, sem que a houvéssemos nomeado. Na análise que fizemos, havíamos nos atido ao

¹⁸³ LACAN “La ligne et la lumière”, *in* (1964), 1973, p. 95.

¹⁸⁴ LORCA, Federico García. “Pranto por Ignacio Sánchez Mejías”, *in Obra Poética Completa*. São Paulo Martins Fontes, 1996, p. 510.

¹⁸⁵ LACAN (1964), 1973, p. 70.

momento em que ela volta a abrir os olhos. Recuemos um pouco:

De olhos profundamente fechados procurava enterrar a cara entre a dureza das grades, a cara tentava uma passagem impossível entre barras estreitas, assim como antes vira o macaco recém-nascido buscar na cegueira da fome o peito da macaca. Um conforto passageiro do modo como as grades pareceram odiá-la opondo-lhe a resistência de um ferro frio (128).

Cabe-nos perguntar, tendo em vista esta descrição, se novamente é possível interpretar o seu fechar de olhos como um momento de irrupção do olhar desejante. Talvez sim, mas apenas na medida em que percebêssemos aí uma certa disputa entre olho e olhar, figurada tanto na voracidade com que a mulher busca o leite, quanto na paz que ela sente ao perceber uma oposição fria. Tratar-se-ia, neste caso, da voracidade do olho a que se refere Lacan como sendo aquilo a que a arte se disporia a saciar? Um “apetite do olho naquele que olha”, ao qual a pintura alimentaria? E que se deveria ao fato de que o olho “carrega consigo a função mortal de ser em si mesmo dotado (...) de um poder separativo?¹⁸⁶”. Talvez, sob a condição de identificarmos aí o olho como estando “desesperado pelo olhar¹⁸⁷”, pelo seu *facinum* – que é “uma das dimensões em que se exerce diretamente o poder do olhar¹⁸⁸”.

À essa voracidade do olho, que resiste ao olhar, Lacan chamará “mau-olhado”. Mau-olhado de que a mulher se arma para partir o búfalo em pedaços e conseguir separar, em meio a tanto amor, o ódio que a salvaria de sucumbir como a baratinha e como Ana. Mau-olhado fadado ao fracasso, pois sua fome não se diferencia da fome destas, nem se pode abolir assim o olhar, a não ser que se acesse o próprio cadáver no caminho. Como o fará Casagemas, que está morto e de olhos bem fechados. Entretanto, da cegueira do amigo, Picasso constrói outra coisa: arranca-lhe os olhos – que, de resto, já o haviam abandonado – e os reabre, ilustrando com estes a squeeze. O olho na frente e o olhar da vela

¹⁸⁶ LACAN (1964), 1973, p. 107.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 106.

velam o morto caído a seus pés no altar erigido à pulsão. O sujeito já cego é uma oferenda, um sacrifício: uma obra. A obra exposta – dada à luz.

Apesar de seu caráter sintético, a tela de 1901 não economiza nem ambigüidade, nem intensidade. A primeira torção, da qual talvez decorram todas as demais, é dispor do homem como ser olhado, fazendo-o passar da condição de vidente à de visível. Mas visível não a olhos alheios, e sim aos seus próprios olhos – que, por conseguinte, nos olham.

Podemos ver nessa encenação da divisão de olho e olhar, a sintetização, *avant la lettre*, das representações do pintor e sua modelo, que são atravessadas por uma força que apenas a emergência da pulsão não poderia explicar. A espada suspensa no centro de *Minotauromaquia* resume bem o que estamos tentando descrever: a direção é clara, mas o gesto interrompido não permite adivinhar a vítima e o algoz. O mais certo é que se trate de um “duplo assassinado”, como aquele que, no conto, prende a mão da mulher ao “punhal que ela mesma cravara” (131). Como já nos havia alertado o narrador, além de “desprezada” e “rejeitada”, esta é uma “fêmea de presa”, atada ao golpe que não consegue desferir.

Nesta imagem também cabe praticamente toda a “Paixão do Minotauro”: desde o susto perante a luz cegante com que a menina o desarma; sua tentativa desesperada de apagar esta mesma luz rasgando a mulher, deitando-se sobre ela com fúria; até a derrocada final, quando enfim ele já lhe entregara olhos e olhar (*fig.24*).

Entretanto, há algo que permanece sem explicação: como a luz, geralmente associada à razão e à clareza do entendimento pode ser a causa da cegueira? Este paradoxo não é exclusivo da pintura em questão, podendo ser reportado inclusive à lenda do Minotauro. Segundo Rosalind Krauss, “este homem-besta errando cegamente dentro do labirinto onde caiu aturdido, desorientado, tendo perdido a sede da razão (a cabeça) – é,

¹⁸⁸ LACAN (1964), 1973, p. 107.

para Bataille – um avatar do informe¹⁸⁹”. Mas não podemos nos esquecer que, se é o monstro que erra cegamente, é o engenho matemático e construtivo de Dédalos que o encerra e confunde – assim como fora no centro da representação perspectiva, em meio a um inocente passeio ao zoológico, que certa vista opaca se abrija. Mas Dédalos não é somente o arquiteto do labirinto: também é dele a casca oca em forma de vaca sob a qual Pasifae, a mãe do Minotauro, se escondera para atrair o belo touro que a fecundara.

É impossível, como vimos, separar o açúcar e a farinha do gesso: a mesma luz que acaricia suavemente o corpo de Casagemas, é a luz que descortina para nós o horror de seu ato. É ela que instaura a diferença, desenhando sombras no contorno da figura, permitindo a compreensão do volume; e é ela que atija o olhar, fazendo vibrar a superfície em intensidades desconexas, confundindo os sinais, ligando o ventre aberto do cavalo ao sereno descanso do toureiro inábil. A luz desenha e colore. É a luz que, em última instância, delimita a mancha na testa – emoldurando-a e sendo por esta emoldurada, interrompida.

Já a mancha, é um quase nada. É uma mulher que mata um homem; uma toureira que só dará as caras depois, em “Minotauromaquia”. Ela encerra a história do cego, abrindo-lhe um outro espaço, sob a condição de se fazer entrar, aí, a vela – cuja luz incerta ilumina *Guernica* e *Minotauromaquia*.

Tivemos oportunidade de falar sobre este esgarçamento do corpo como sendo um exercício de dilatação da morte, de conversão desta em duração, semelhante ao que ocorre em *A hora da estrela* e, menos claramente, em “O búfalo”. Porém, a isto que chamamos *dilatação da morte* podemos chamar também de evitamento daquele olho mau – que é o

¹⁸⁹ KRAUSS, R. “Corpus Delicti”, in *Le Photographique – Pour une théorie des Ecartés*. Paris: Macula, 1990, p. 170. O conceito de informe será discutido adiante.

corde – e de um prolongamento do “olho bom”. Tratar-se-ia, em outras palavras, de introduzir a luz no oco da morte – virando-a do avesso.

Ou criando vazios *pelo / para o / por onde* olhar: lugares abertos no corpo; no gesto estancado sob efeito luz (*Minotauromaquia*); ou sob o efeito do olhar do outro (“O búfalo”). Vazios sempre ocupados por aquilo que não os pode preencher: pela espera (entre a primeira vista do búfalo e a última, a personagem grita, joga pedra, e, sobretudo, espera); pelo som das guitarras que nunca ouvimos tocar; ou ainda, pela primavera.

E esses vazios, são vazios abertos também no entendimento. Diante de um quadro que nos arrebatava, no primeiro instante, não sabemos como chamá-lo, assim como a mulher não sabe como chamar o búfalo. Quando, depois do “Ah!¹⁹⁰” de espanto inicial, reconhecemos a flor retratada, a flor morre e o quadro acaba. A não ser que, como acontece à personagem de Clarice Lispector, após solenemente nos ignorar, o búfalo nos tome das mãos a máscara e nos encare. Prolongar a morte – ou o olhar – é, neste sentido, fazer conviver o reconhecimento da flor com o maravilhamento do ainda incompreensível. Deixar algo irremediavelmente fora do entendimento; esgarçar ao máximo a “promiscuidade sêmica”¹⁹¹ do texto e a festa dos sentidos. E se não há troca de olhares, é porque é deste fora que o búfalo olha.

Resumindo (?), o desejo que atravessa as obras analisadas é um desejo de fusão, que tudo oblitera, mas que se sustenta de um vazio, de um resto, de um algo que não se consome no desejo. O problema residiria no fato inelutável de que, para abrir caminho para o olhar, é necessário recorrer à ação cirúrgica do olho. O maior desregramento só é

¹⁹⁰ A confusão da mulher quando encontra o búfalo é encarnada em uma súbita falta de palavras: “O rosto esbranquiçado da mulher da mulher não sabia como chamá-lo. Ah!, disse provocando-o (130)”.

¹⁹¹ Termos usados por Regina Pontieri para designar a extrema ambiguidade do texto clariceano: “Àquele processo de fuga do significado corresponde aqui ao que chamarei de promiscuidade sêmica” (PONTIERI, 2001, p. 201).

possível mediante a instauração do limite mais radical. Macabéa só experimenta o infinito como promessa de fim. A “dilatação” da morte depende de que morte realmente haja. E a primavera nada mais é que a espera da próxima estação.

Paradoxal desejo este, cuja substância é pulsional e o fim é se extinguir: “Do erotismo se pode dizer que ele é a aprovação da vida até na morte¹⁹²”. Paradoxal desejo este, que para ver é preciso ter os olhos arrancados. Voltemos a Casagemas – que é ele, esse corpo, se não um homem olhado por seus próprio olhos? Que é o Minotauro de Picasso, quando avança sobre uma moça qualquer, se não esse homem em busca de seus olhos perdidos? O que está irremediavelmente fora, o que nos olha em cada um dos “textos” que aqui vimos e revimos, se não esses olhos que, uma vez decomposto o corpo e soprada a vela que o cobria, se voltarão para nós em busca de dono. Olhos que nos olharão do ventre do cavalo, onde duas manchas brancas tentam reconhecer-nos; que nos olharão do colo de Ana, antes de quebrar-se contra o céu da boca de um cego; e que nos olharão quando provarmos do gesso que adoça o texto clariceano. Esses olhos que, como uma mulher que só sabe perdoar, despencam aos pés de todos os bichos, revestindo de sentidos antagônicos cada primavera.

¹⁹² BATAILLE, 1988, p. 11. Grifo nosso.

Quinta história: o búfalo?

Qual foi a verdade de Maca? Basta descobrir a verdade que ela logo já não é mais: passou o momento. Pergunto: o que é? Resposta: não é¹⁹³.

Em linhas gerais, “O búfalo” coloca a personagem entre dois olhares absolutos e igualmente impossíveis: entre o obscurecimento provocado pela excessiva aderência ao objeto¹⁹⁴, pela visão do desejo em; e o olhar distanciado e fora de cena da perspectiva.

Ambas as posições, em estado puro, são insustentáveis, uma vez que é a própria cisão – seja ela “visível” ao nível do olhar, ou não – que demarca o sujeito. A este sujeito impossível corresponde uma representação também impossível; pois não é nem na linha, nem na mancha que se aloja a imagem, mas na passagem de uma a outra, no seu mútuo cercamento – no seu atrito. O mesmo se dá entre o feminino e o masculino delineados pelo conto, que não se definem em seu fechamento, mas na ferida ainda aberta pela separação, onde roçou a pele que ainda arde.

Pode-se dizer, com alguma certeza, que esses dois olhares não se articulam no conto: ou toda cisão é unificada em um ponto fora do quadro, ou se dilui, manchando a tela. E é justamente a radicalidade desta separação que abre caminho para seu reverso. De tão absolutos, cada um desses olhares revela o outro, mesmo sem haver coincidência. Dissemos que a segunda parte do conto desenvolvia uma trajetória centrípeta, que ia se afunilando até encontrar no búfalo seu ponto final. Ao longo de nossa exposição pudemos observar – a exemplo das grades, cuja ambigüidade ficou patente – que, se o búfalo pode ser visto como um centro geográfico do zoológico e de atração do olhar, ele só o pode ser a partir de um fora: *do* fora como lugar no qual se forma, pela experiência, o sentido; assim como daquele que, sendo um outro do sujeito, pode refleti-lo *de* fora. O búfalo é, ao mesmo tempo quem sustenta a outra ponta do olhar da mulher – enfeixando todo o espaço

¹⁹³ LISPECTOR, 1984, p. 102.

na tensão de um único arco – e aquele que se distende de encontro ao céu, fazendo o arco ressoar (em) toda a superfície. Em uma abordagem estritamente cronológica, é possível dizer que o búfalo – como episódio – é ponto final, na mesma medida em que é origem. Se, por um lado, ele fecha a narrativa através da encenação de uma morte, por outro, configura-se como início. Basta invertermos a história: uma conjunção carnal entre mulher e búfalo, um parto, a infância ainda inocente nos olhos do quati, uma subida à montanha como separação corpo espírito e, finalmente, a civilização.

Como se não bastasse este jogo de rebatimento infinito, o que ao final da narrativa se põe em relevo – e que condensa em ato todas as ambivalências sublinhadas – não é mais o olhar da mulher, mas um (des)encontro de olhares.

Na última queda desta, o espaço que não mais existe é substituído pela folha de papel vazia – o branco que perseguia a mulher agora a invade, transformando-a em uma espécie de fundo branco sobre o qual se imprimirá o búfalo, a partir da tinta negra que escorre do corpo dela. De bolsa a folha de papel, o processo de seu esvaziamento é cada vez mais irreversível. A confluência entre a personagem e esse novo (na falta de um nome melhor) espaço de (em) criação é confirmada pela continuidade que se estabelecera entre a personagem e a terra. Também esta é *lugar*, território no qual germina a semente. Matéria tão informe quanto o branco dos olhos do macaco, mas fértil.

“Lá estavam o búfalo e mulher, frente a frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos (157)”. A ambigüidade desta última frase ultrapassa e faz ecoar todas as oscilações de sentido do texto. Mais uma vez, e de forma inquestionável, o narrador parte e perde o olhar da personagem. De quem são os olhos que olharam? Que olhos foram olhados? O impasse não é solucionado: esses vários olhos sem dono ficam ressoando, assombrando a narrativa, enquanto a mulher se desfaz. Mesmo que no

¹⁹⁴ ASSOUN, 1999, p. 26.

parágrafo seguinte – que é último – a prerrogativa do olhar seja transferida para o búfalo até o instante final:

E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranqüilo de ódio, a olhava. Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo da grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo(157-8).

Mais do que provocar a sua ruína, o cruzamento de olhares entre a mulher e o búfalo cria uma área de tensão capaz de supri-la de força suficiente para ir buscar, antes de toda palavra e de toda imagem, o crime que a salvaria. A mulher sucumbe entre o céu e um búfalo, como sucumbira Casagemas entre a luz e um furo. A morte, mas também a criação. Morre o olhar autônomo, e, conseqüentemente, o sujeito que olha e o objeto para ser olhado; ou seja, o espaço. Obviamente, nem a palavra, nem a imagem antiga caberá nesse outro lugar, constituído antes de relações transitórias, campos de força, tensões, distensões e contrações. Esse estado de latência, de possibilidades, em que tudo ainda não é – nunca – está associado, no texto, ao próprio processo criativo. Arriscaria dizer que, para Clarice Lispector, a criação tem algo de alcova, que se conjuga conflituosamente com o conceito de imitação da criação divina. O artista cria na medida em que se faz lugar onde a obra se forja: dá à luz, na esperança de que a morte devolva o que fora tão dolorosamente ofertado. Gestação e gesto se atraem e repelem em um só ato: uma mulher vê.

Bibliografia

- ADORNO, W. Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.
- AQUINO, Tomás de. *Tomás de Aquino (Os Pensadores)*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Quadrilha” in *Antologia Poética*. Porto Alegre: Ed. do Autor, 1962, p. 144.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
_____ *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
_____ *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
_____ *Clássico, Anticlássico. O renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
_____ *Projeto e Destino*. São Paulo: Ed. Ática, 2001.
_____ *História da Arte Italiana – vols 1, 2 e 3*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ASSOUN, Paul Laurent. *O olhar e a voz - lições psicanalíticas entro o olhar e a voz*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2004.
_____ *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1995.
- BATAILLE, Georges. *História do Olho e Minha Mãe*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1988.
_____ *O Erotismo*. São Paulo: LP&M, 1987.
_____ *La part maudite*. Paris: Ed. de Minuit, 1967.
- Brassaï. *Conversas com Picasso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente – Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1991.
- BENJAMIM, Walter. “Sobre a linguagem geral e a linguagem humana” – xérox, sem referência.
_____ “Paris, Capital do Século XIX” – xérox, sem referência.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- DAMISCH, Hubert. *L’Origine de la Perspective*. Paris: Flammarion, 1993.
_____ *La Dénivelée. À l’épreuve de la photographie*. Paris: Seuil, 2001.
_____ *Le Jugement de Pâris. Iconologie analytique I*. Paris: Flammarion, 1992.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Mémoires d’Aveugle - L’Autoportrait et Autres Ruines*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'Image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
 _____ *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* Paris: Ed. Macula, 1995.
 _____ *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
 _____ *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.
 _____ *Images Malgré Tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe. Ecrits..* Paris: Flammarion, 1994.
- DÜRER, Albrecht. *Lettres et écrits théoriques*. Paris: Hermann, 1964.
- FÉDIDA, Pierre. *L'absence*. Paris: Éditions Gallimard, 1978.
 _____ *Nome, Figura, Memória. A linguagem na situação psicanalítica*. São Paulo, Ed. Escuta, 1992.
- FELDSTEIN, Richard; FINK, Bruce; JAANUS, Maire. *Para ler o seminário 11 de Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as Coisas - Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FRANCASTEL, Pierre. *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la renaissance au cubisme*. Paris: Denoël/Gonthier, 1977.
- FREUD, Sigmund. "El malestar em la cultura (1930)", in *Obras Completas – Vol. III*. Madrid: Editora Biblioteca Nueva, 1968, p. 1-65.
 _____ "Tres ensayos para una teoria sexual (1905)", in *Obras Completas – Vol. II*. Madrid: Editora Biblioteca Nueva, 1996, p. 1169-1237.
 _____ "Los Instintos e sus Destinos (1915)", in *idem*. Idem, p.2039-2052.
 _____ "Concepto psicoanalítico de las perturbaciones psicogenas de la vision (1911)", in *idem*. Idem, p. 2631 a 2635.
 _____ "Um distúrbio de memória na acrópole (1936)", in *Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (ESB) - vol XXII*. Rio de Janeiro: Imago, s/d, p. 293-303.
 _____ "A feminilidade (1932) in *idem*. Idem, p. 139-165.
 _____ "O Estranho (1919)", in *idem - vol XVII*. Idem, p.273-314.
 _____ "Sobre o narcisismo: uma introdução (1925)", in *idem - vol XIV*. Idem, p.85-119.
 _____ "Recordar, repetir e elaborar. Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II (1914)" in *idem vol XIV*. Idem, p. 193-203.
- GOLDING, John (org.). *Picasso, in retrospect*. Nova York: Praeger Publisher, 1973.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice. Uma vida que se conta*. São Paulo: Ed. Ática, 1995.
- HILTON, Timothy. *Picasso*. Nova York: Tames and Hudson, 1996.
- JOYCE, J. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2000.
- KARMEL, Pepe. "Beyond the 'guittar': Painting, Dawing and construction, 1912-1914", in *Picasso: Sculptor/Painter*. Londres: Tate Gallery, 1994.
- KRAUSS, Rosalind. *Le Photographique – Pour une théorie des Ecart*. Paris: Macula, 1990.
 _____ "Sens e sensibilité: reflexions sur la sculpture de la fin des anées 60" in *Regards sur l'art americain des annees soixante*. Editions Territoires, s/d.

- _____. *L'Originalité de L'Avant-Garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993.
- _____. ; BOIS, Yve-Alain. *L'informe – mode d'emploi*. Centre Georges Pompidou, 1996.
- _____. ; LIVINGSTON, Jane. *L'amour fou. Photography & surrealism*. Nova York: Abbeville Press, 1985.
- LACAN, Jacques. **Le séminaire, livre 11: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le séminaire (1964)**. Paris: Seuil, 1973.
- _____. “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano”, in *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”, in *Écrits*. Paris, Ed. du Seuil, 1966.
- _____. *Le séminaire, livre 10: L'angoisse (1962-3)*. Paris: Seuil, 2004.
- _____. “La topique de l'imaginaire” in *Le séminaire, livre 1: Les écrits techniques de Freud (1953-4)*. Paris: Seuil, 1975.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Do Autor, 1965.
- _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- _____. *A legião estrangeira*. São Paulo: Editora Ática, 1977.
- _____. *Água Viva*. Rio de Janeiro: de. Nova Fronteira, 1980.
- _____. *A descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *A Paixão Segundo G.H.* Coleção Arquivos, sob os auspícios da UNESCO. Florianópolis: Ed. da UFCS, 1988.
- LORCA, Federico García. “Pranto por Ignacio Sánchez Mejías”, in *Obra Poética Completa*. São Paulo Martins Fontes, 1996.
- LYOTARD, Jean-François. *Dicours Figure*. Paris: Klincksiek, 1985.
- RAY, Man. *Man Ray*. Paris: Centre National de la Photographie, 1988.
- MENDES, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*. Coimbra: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et le invisible*. Paris: Gallimard, 1964, p.177.
- _____. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- NETTO, Modesto Carone. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- NOVAES, Aduauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura & Artes Plásticas – O Künstlerroman na ficção Contemporânea*. Ouro Preto: Ed. da UFOP: 1993.
- _____. *A barata e a crisálida. O romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

- PICASSO, Pablo. *Hommage a Pablo Picasso*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1966.
- PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector – Uma Poética do Olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
 _____ (org.) *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004.
- PENROSE, Roland. *Picasso*. Paris: Flammarion, 1996.
- QUINET, Antonio. *Um olhar a mais. Ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
 _____ *A descoberta do inconsciente. Do desejo ao sintoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- RIVERA, Tânia. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do Mal – Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 1999.
- RUBIN, Willinan (ed.). *Pablo Picasso: a retrospective*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1980.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993.
- SAFATLE, Wladimir (org.). *Um Limite Tenso – Lacan Entre a Filosofia e a Psicanálise*. São Paulo: Unesp, 2003.
- SCHAPIRO, Meyer. *A unidade da arte de Picasso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SCHEINKMAN, Daniela. *Da pulsão escópica ao olhar. Um percurso, uma esquizo*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- SLKLO, Gilda Salem. “O Búfalo. Clarice Lispector e a Herança Mística Judaica” in *Remate de Males*. Campinas: Revista do Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas – no. 9 – 1989.
- SONTAG, Susan. *Sobre a Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- WAJCMAN, Gérard. *L’objet du siècle*. Éditions Verdier, 1998.
- VERNANT, Jean Pierre. A morte nos olhos. Figurações do outro na Grécia Antiga. Ártemis e Gorgó. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

Dicionários

- ABBAGNAMO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CIRCLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Ed. Moraes, 1984.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1997.

HUISMAN, Denis. *Dicionário de obras filosóficas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KAUFMAN, Pierre. *Dicionário enciclopédico da psicanálise. O Legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

LAPLANCHE, j. & PONTALIS, J-B. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1986, p. 506.

ROUDINESCO, Elisabeth; MICHEL, Plon. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

Periódicos

DAMISCH, Hubert. “A astúcia do quadro”, in *Revista Gávea*. Rio de Janeiro: Editora da PUC-Rio, março de 1993.

FRIED, Michael. “Arte e Objetividade”, in *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes visuais (EBA)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

MARTINS, Gilberto. “Culpa e transgressão”, in *Revista Cult: Revista Brasileira de Literatura (Dossier Clarice Lispector)*. São Paulo: Lemos, dezembro de 1997.

_____. “Passeio pelo Inferno: a apoteose do neutro (aparições do mal no romance de Clarice Lispector)”, in *Compêndio de produção acadêmica da Faculdade Ibero-Americana*. São Paulo, Ano IV, número 7, março de 1998.

Dissertação

SÁ, Andréa Campos de. *Auto-representação. Iconografias do Eu. O sujeito da psicanálise no auto-retrato fotográfico*. Brasília: Dissertação (Mestrado em Arte) – Pós-graduação em Arte, Universidade de Brasília (UnB), 2001.

Homepages

Musée National Picasso Paris. Disponível em <<http://www.musee-picasso.fr/>>. Acesso: fevereiro de 2006.

Museu Picasso. Barcelona. Disponível em <<http://www.museupicasso.bcn.es/index.htm>> Acesso: fevereiro de 2006.

National Gallery of Art. Whashington. Disponível em <<http://www.nga.gov/>>. Acesso: fevereiro de 2006.

Victoria and Albert Museum. V&A. Disponível em <<http://www.vam.ac.uk/index.html>>. Acesso: fevereiro de 2006.

Imagens

Página 1

4. Albrecht Dürer, *Instruções de Perspectiva*, 1525.
Xilogravura

Página 2

5. Man Ray, *Sem título (Minotaure)*, 1933.
Fotografia em preto e branco.

Página 3

6. Man Ray, *Demain*, 1924.
Fotografia em preto e branco.
7. Man Ray, *Explosante Fixe*, 1934.
Fotografia em preto e branco.
8. Man Ray, *Portrait*, 1930.
Fotografia em preto e branco.
9. Man Ray, *Rayografie*, 1923.
Fotografia em preto e branco.

Página 4

10. Man Ray, *Retour a la raison*, 1924.
Fotografia em preto e branco.
11. Man Ray, *Demain*, 1924.
Fotografia em preto e branco.

Página 5

12. Pablo Picasso, *Guitare*, 1926.
Corda, papel jornal, lona e pregos sobre tela pintada, 130 x 96 cm.
- 13 a. Pablo Picasso, *Violino*, 1915.
Lâmina de metal pintado e arame, 94,5 x 65 x 19 cm.
- 13 b. Pablo Picasso, *Guitarra e mesa em frente a janela*, 1919.
Construção em papel, 16,4 x 15 x 10 9 cm.
- 13 c. Pablo Picasso, *Guitarra*, 1924.
Lâmina de metal pintado e arame, 111 x 63,5 x 26,6 cm.
- 13 d. Pablo Picasso, *Guitarra*, 1912.
Papelão, papel colado, lona, lápis e barbante, 22,8 x 14,5 x 7 cm.
- 13 e. Pablo Picasso, *Guitarra*, 1912-1913.
Papelão e barbante, 66 x 33,7 x 19,3 cm.

Página 6

14. Pablo Picasso, *Mulher chorando*, 1937.

Lápis sobre papel.

15. Pablo Picasso, *Três dançarinas*, 1925.
Óleo sobre tela, 215x142 cm.
16. Pablo Picasso, *Figura à beira mar*, 1932..
Óleo e carvão sobre tela, 130 x 97 cm.
17. Pablo Picasso, *Moça em frente ao espelho*, 1932.
Óleo sobre tela, 162,3x130,2 cm.

Página 7

18. Pablo Picasso, *A morte de Casagemas*, 1901.
Óleo sobre madeira, 35 cm x 27 cm.

Página 8

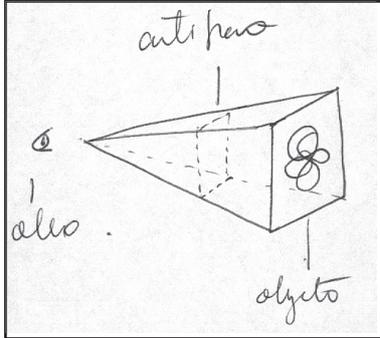
19. Pablo Picasso, *Tourada*, 1901.
Óleo sobre tela, 47 x 56 cm.
20. Pablo Picasso, *Tourada*, 1901.
Óleo sobre papelão montado, 49,5 x 64,7 cm.

Página 9

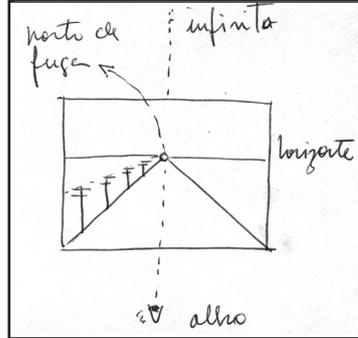
21. Pablo Picasso, *Touros*, 1945-1946
Gravura em metal, 29 x 42 cm (cada desenho).
22. *Arte rupestre (bisonte)*, período neolítico.
Caverna de Altamira, Espanha.

Página 10

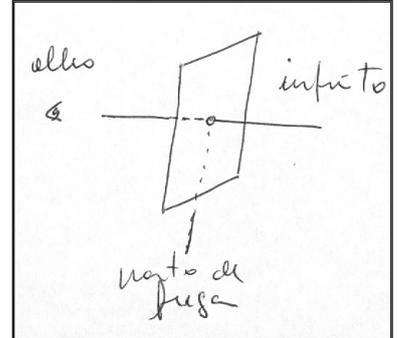
23. Pablo Picasso, *Minotauromaquia*, 1935.
Gravura em metal, 49,8 x 69,3 cm.
24. Pablo Picasso, *Minotauro cego guiado por menina*, 1934.
Gravura em metal, 25,2 x 34,6 cm.



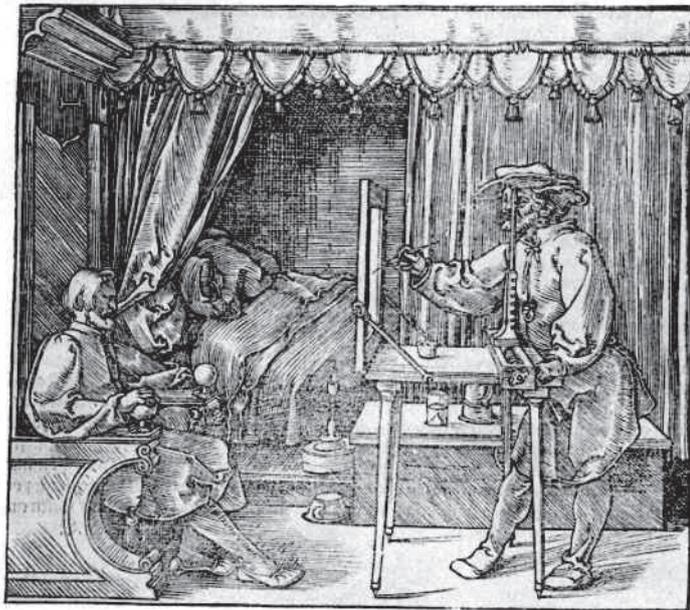
1



2

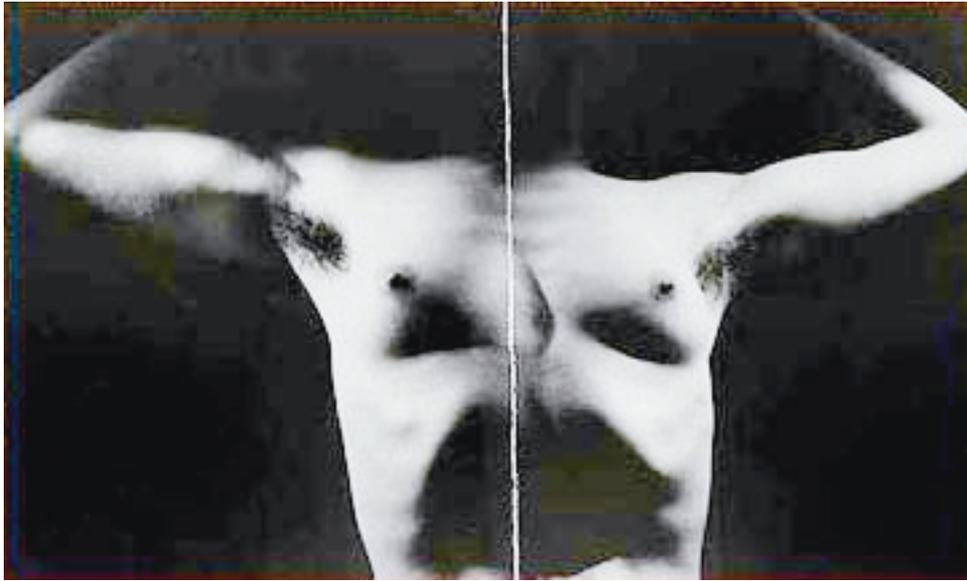


3

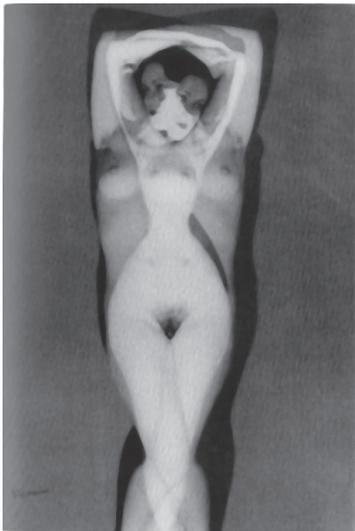


4

- 1) Perspectiva
- 2) Perspectiva
- 3) Perspectiva
- 4) Perspectiva, Dürer



5



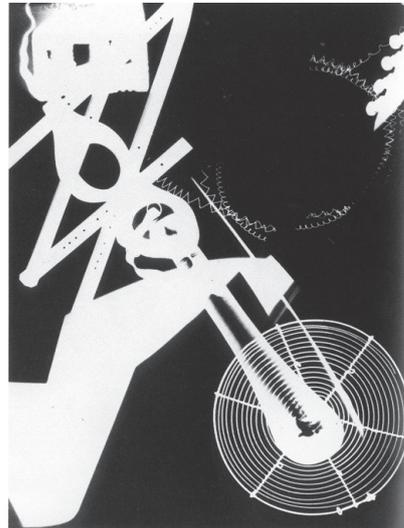
6



7



8

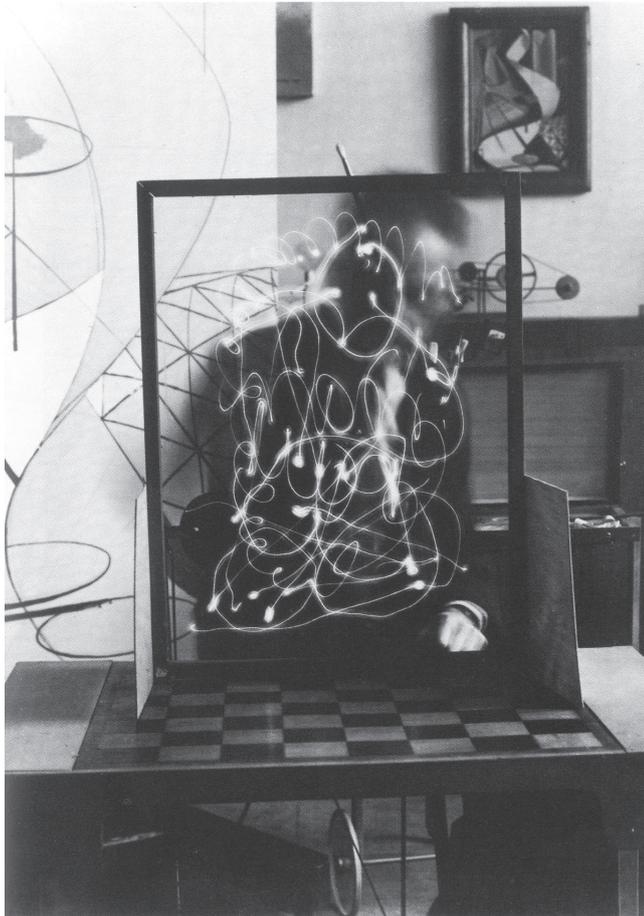


9

- 6) Man Ray, Demain, 1924
- 7) Man Ray, Explosante Fixe, 1934
- 8) Man Ray, Portrait, 1930
- 9) Man Ray, Rayografie, 1923

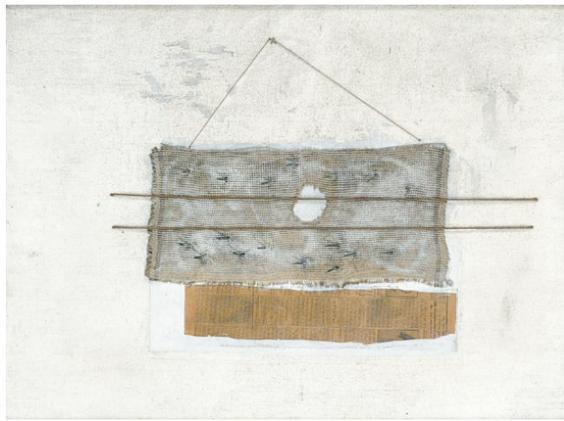


10



11

10) Man Ray, Retour à la raison, 1924
11) Man Ray, Space writing, 1924



12



13



12) Pablo Picasso, Guitarras, 1926
13) Pablo Picasso, Guitarras, 1912-13





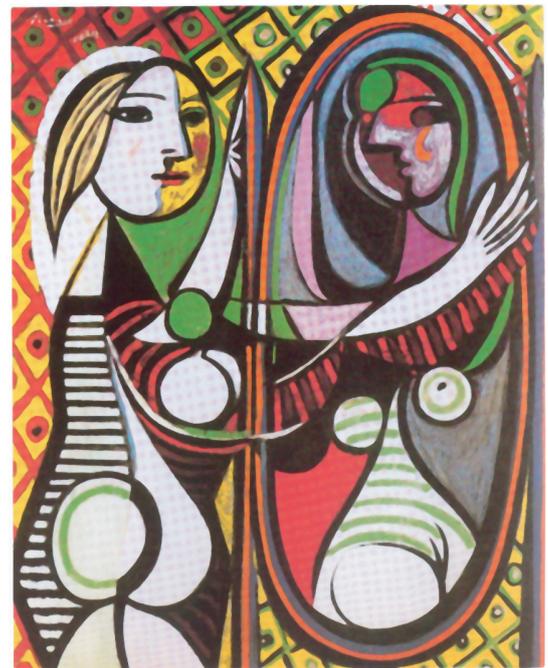
14



15

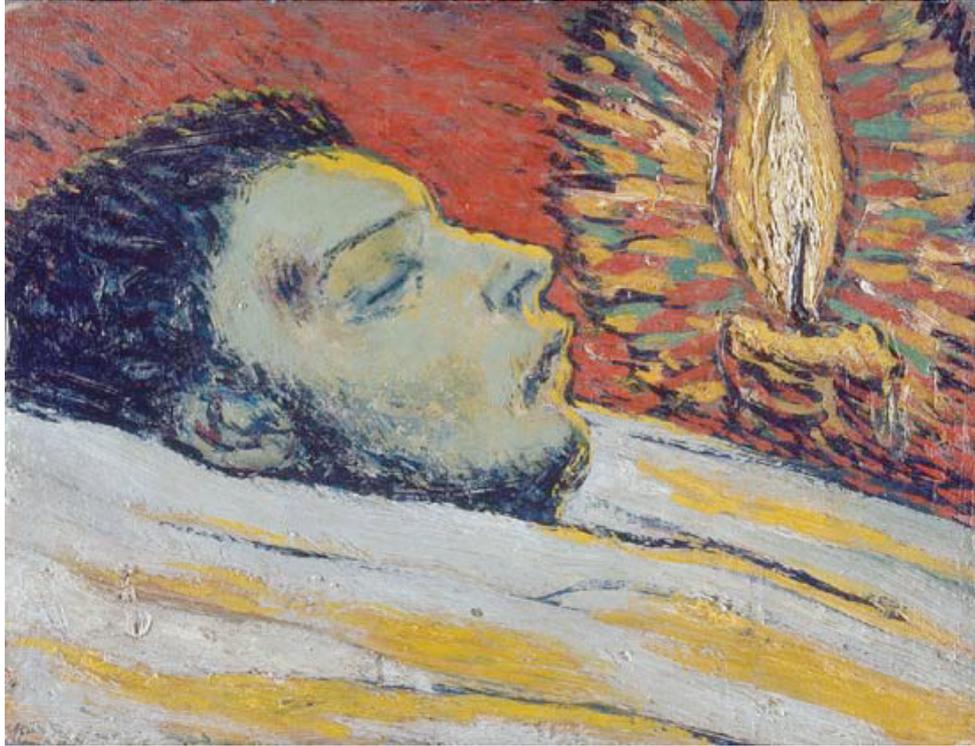


16



17

- 14) Pablo Picasso, Mulher chorando, 1937
15) Pablo Picasso, Três dançarinas, 1925
16) Pablo Picasso, Banhista, 1930
17) Pablo Picasso, Moça em frente ao espelho, 1932



18

18) Pablo Picasso, A morte de Casagemas, 1901

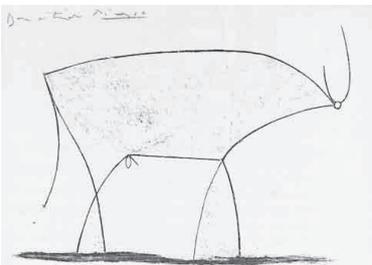
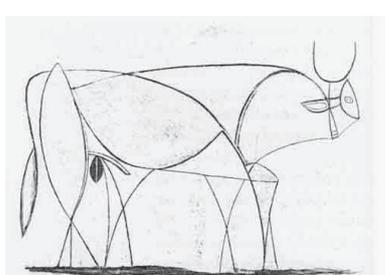
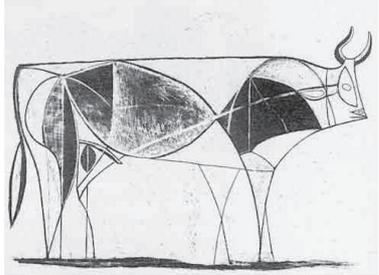
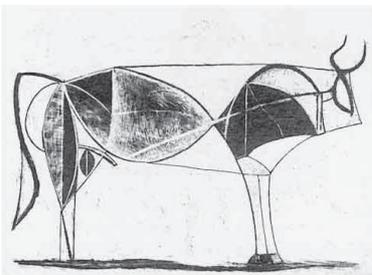
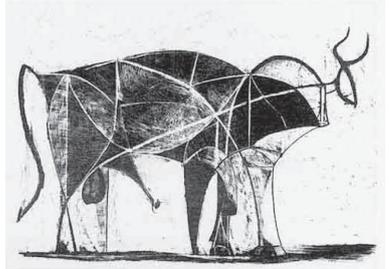
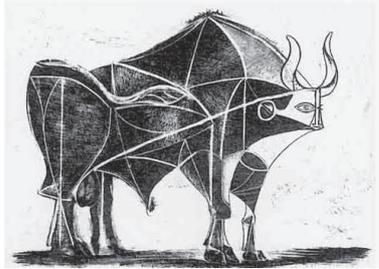
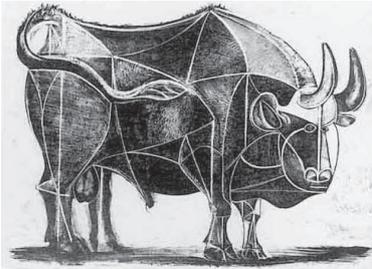
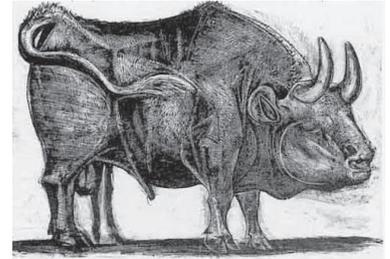
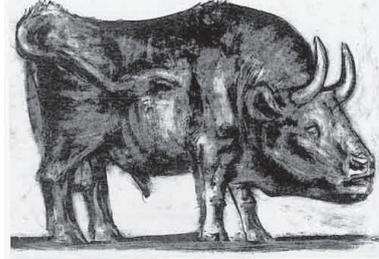
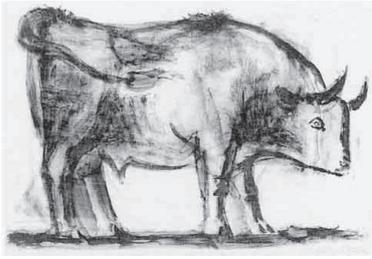


19



20

19) Pablo Picasso, Tourada, 1901
20) Pablo Picasso, Tourada, 1901

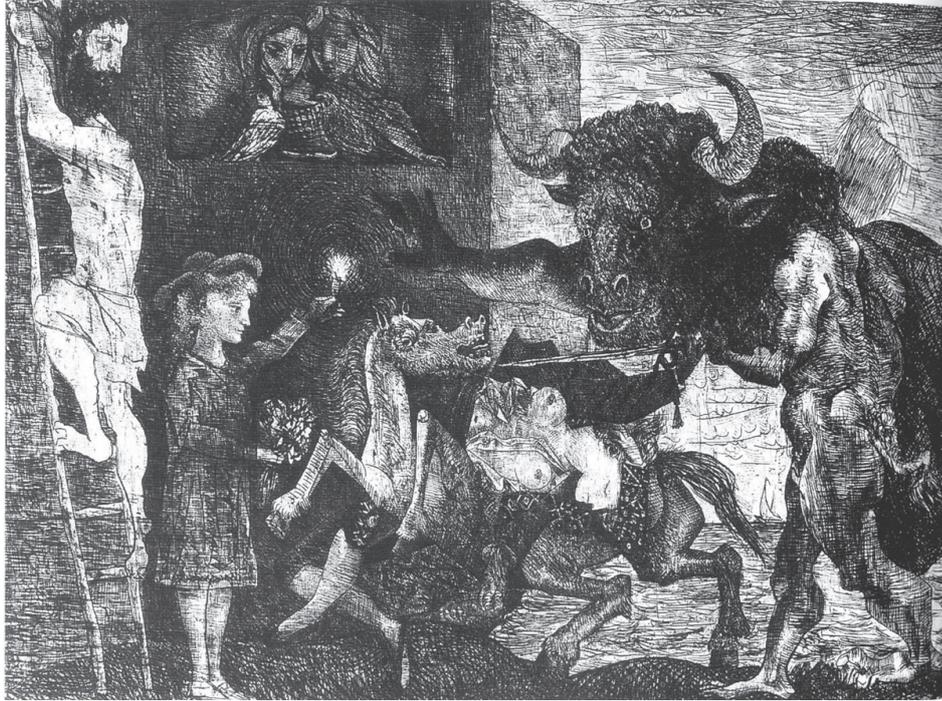


21

22

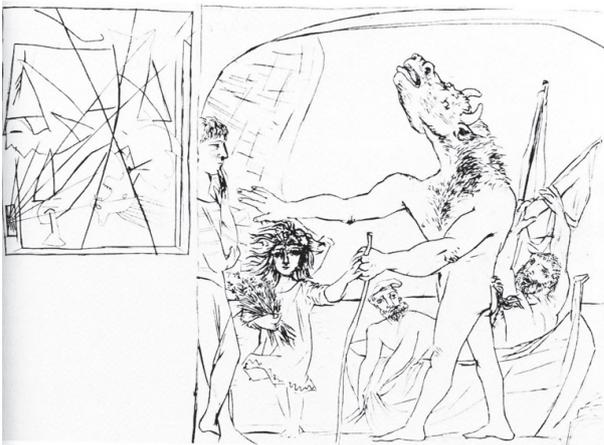


21) Pablo Picasso, Touros, 1945
22) Bizonte



23

24



23) Pablo Picasso,
Minotauro, 1935
24) Pablo Picasso,
Minotauro, 1935