

Fragmentos e repetições: diálogos entre a obra de Clarice Lispector e a arte minimalista

Fragments and repetition: dialogue between Clarice Lispector's work and art minimalist

ALEXANDRE RODRIGUES DA COSTA *

Resumo: Este artigo analisa as relações entre a obra de Clarice Lispector e a arte minimalista, no que diz respeito à fragmentação e à repetição como parte de um processo que exhibe as marcas de construção do objeto artístico e do texto literário.

Palavras-chave: Fragmento, repetição, obliteração, improvisado, minimalismo.

Abstract: This article analyzes the relationship between the work of Clarice Lispector and minimalist art regarding fragmentation and repetition as parts of a process that evidences the marks of the creation of a work of art and a literary text.

Keywords: Fragment, repetition, obliteration, improvisation, minimalism.

* Doutor em Literatura Comparada (UFMG). Professor de História da Arte, na Escola Guignard (UEMG), Departamento de Disciplinas Teóricas e Psicopedagógicas.

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

Assim como Clarice Lispector que, em muitos de seus textos, extrai narrativas dos lugares mais comuns e explora, através do ver, objetos pertencentes ao seu cotidiano, artistas como Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Carl Andre e Richard Serra optam por uma “recusa obstinada a transformar o lugar-comum, produzindo trabalhos que pareciam aspirar à condição de não-arte, ao rompimento de qualquer distinção entre o mundo da arte e o mundo dos objetos cotidianos”. (KRAUSS, 1998, p. 237). A arte minimalista, como a obra de Duchamp, se vale de coisas extraídas do universo comercial, que podem ser painéis de madeira compensada, lâmpadas fluorescentes, tijolos refratários, cordas e feltro industrial. No momento em que esses objetos não são fabricados pelos artistas, eles são vistos pelo senso comum como objetos de uso e não como meios de expressão. No entanto, não é apenas a origem dos materiais que dificulta o acesso ao significado da obra, mas a maneira como eles se ligam uns aos outros. O que chama a atenção, quando observamos uma obra minimalista, é como os elementos, ao se repetirem ao longo de uma estrutura, ao serem colocados em sequência, acabam por “derrotar a ideia de um centro ou foco para

cuja direção as formas estão voltadas ou em relação ao qual são construídas”. (KRAUSS, 1999, p. 301). Como em boa parte do que foi produzido, ao longo do século XX, não há, na arte minimalista, a necessidade de explicar a obra através de texturas na superfície que revelem seu interior. *Cubo modular aberto*, 1966, de Sol LeWitt, por exemplo, não possui um centro que renda seus significados. A obra constitui-se de cubos totalmente abertos, de tal forma que sua estrutura é revelada e a distinção entre o dentro e o fora é abolida. Nas estruturas de LeWitt, como observa David Batchelor, “o espaço está no objeto tanto quanto o objeto está no espaço”. (BATCHELOR, 1990, p. 46). Nesse caso, a opacidade dos significados ocorre pela transparência de sua estrutura, pela possibilidade de ver, simultaneamente, todos os seus lados.

Algo semelhante a essa escultura ocorre na escrita de Clarice Lispector. Textos como *A paixão segundo G. H.* e *Água viva* tornam a repetição fundamento de suas estruturas. Palavras e frases se repetem e criam não só um texto fragmentado, mas uma narrativa na qual, usando as palavras de Donald Judd, em seu texto “Objetos específicos”, “a ordem não é racionalista e prioritária, mas é simplesmente ordem, como a da continuidade; uma coisa depois da outra”. (JUDD, 2006, p. 102). A proliferação de significados, que vai surgindo ao longo de *A paixão segundo G. H.*, faz com que a narrativa não tenha um eixo central. Da mesma forma que em muitas obras minimalistas, o texto de Clarice não se prende a uma lógica estrutural, pois sua narrativa, ao apresentar “uma coisa depois de outra”, liberta-se da necessidade de se justificar no desenvolvimento de uma única ideia ou de acontecimentos que lhe determinem um objetivo. É nesse sentido que Rosalind E. Krauss analisa a fala de Donald Judd: “‘uma coisa depois da outra’ parece o transcurso dos dias, que simplesmente se sucedem um ao outro sem que nada lhes tenha conferido uma forma ou uma direção, sem que sejam habitados, vividos ou imbuídos de significado”. (KRAUSS, 1998, p. 298). Talvez não seja à toa que o primeiro parágrafo de *A paixão segundo G. H.* evoque a procura, a busca incessante que faz com que uma coisa se suceda a outra, sem direção aparente ou fim que justifique uma causa:

estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de

não a saber como viver, vivi uma outra? A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi — na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro. (LISPECTOR, 1964, p. 9).

Não seria essa procura aquilo que faz com que a literatura escape de definições que tentam encapsulá-la em um sistema? A repetição não busca a compreensão, progredir em direção a um sentido que se perdeu, porque o sentido já se dá como perdido, no momento em que a palavra não tem o objetivo de definir as coisas, de alcançá-las na transparência de seus significados. Toda tentativa de compreensão resulta em um movimento que não confina forma alguma. Quando a narradora de *A paixão segundo G. H.* define o que não pode ser compreendido como desorganização, ela oferece o texto como um local de dispersão, onde a desordem favorece o não saber, “o contra senso como resultado de cada sentido possível”. (BATAILLE, 1992, p. 109). Em *As saídas do texto*, Roland Barthes, ao analisar as formas como Georges Bataille desestabiliza o saber legitimado em seu dicionário crítico, comenta:

O saber é esmigalhado, pluralizado, como se o *um* do saber fosse continuamente levado a dividir-se em dois: a síntese fica trucada, eludida: o saber fica presente, não destruído, mas deslocado; o seu novo lugar é — segundo a palavra de Nietzsche — o de uma *ficção*: o sentido precede e predetermina o fato, o valor precede e predetermina o saber. (BARTHES, 2004, p. 305).

De certa forma, além de questões comuns a Bataille (1992) como heterogeneia, o sacrifício ou o informe, essa crítica ao saber também se encontra nos textos de Clarice Lispector, nos quais é possível perceber um olhar que se detém no pormenor com o objetivo de não só provocar estranhamento, mas de abalar o saber através de sua futilização (BARTHES, 2004, p. 302). Assim, os objetos que são evocados nos textos de Clarice obliteram o olhar, provocando, em termos semânticos, rupturas de significados ao longo da narrativa. Temos a impressão de que tais objetos nunca se encontram na distância correta, a partir da qual nossos olhos se apaziguariam, já que o frustrar é o que fundamenta a realidade do texto, no momento em que ele se constitui em um “desvio do saber”

(BARTHES, 2004, p. 303). Dessa forma, não há progressão, uma vez que não há saída. E o improviso, termo que a narradora de *Água viva* evoca constante em seu discurso, deixa claro isso. A palavra mantém em suspenso os significados que cria, articulando-os com os de outras palavras, criando um corpo precário, informe. Como em um caleidoscópio, cada forma que se origina nega a antecedente e projeta a futura: “Estou no presente? Ou estou no passado? E se eu estivesse no futuro? Que glória. Ou sou um estilhaço de coisa portanto sem tempo. Falta enredo e suspense e mistério e ponto culminante, o sentido de tempo decorrendo”. (LISPECTOR, 1999, p. 144). A partir desse improviso, podemos perceber que os instantes tornam-se indiferenciados uns dos outros, de maneira que as coisas compreendidas se desfazem e dão lugar a uma escrita que se afirma pelos murmúrios, pelos silêncios que se oferecem como parte dessa linguagem que estranha a si mesma. Sobra apenas o rastro que cada palavra deixa e que se apaga, se acreditamos que desvendaremos a trama e tudo se constituirá de uma imagem única, perfeita na medida do que não é incomensurável. Não há explicação, um por trás da superfície, pois seja com relação aos textos de Clarice Lispector ou aos objetos minimalistas, a experiência que temos deles é, de acordo com Rosalind Krauss,

uma questão de encontros repetidos, em que nenhum encontro individual parece revelar coisa alguma a mais ou significativamente diversa de qualquer outro. De modo que não existe, para eles, assim como para os objetos comuns, nenhum momento único, que eclipse a todos os demais, em que são ‘compreendidos’. (KRAUSS, 1998, p. 238).

E é exatamente a falta de compreensão que um texto como *A paixão segundo G. H.* almeja: “Só depois é que eu ia entender: o que parece falta de sentido – é o sentido. Todo momento de ‘falta de sentido’ é exatamente a assustadora certeza de que ali há o sentido, e que não somente eu não alcanço, como não quero porque não tenho garantias”. (LISPECTOR, 1964, p. 35). É interessante notar que essa busca pela falta de sentido, a recusa à clareza de uma fala objetiva, construída por uma lógica cartesiana, também está presente na arte minimalista:

Para a geração de LeWitt uma racionalidade falsa e devota era vista uniformemente como o inimigo da arte [...] Para essa geração o modo de expressão tornou-se o

inexpressivo, o olhar parado, o discurso monótono e repetitivo. Ou, melhor, os correlatos para esses modos foram inventados no mundo-objeto da escultura. Foi uma década extraordinária em que proliferam objetos numa cadeia aparentemente infinita e obsessiva, cada um respondendo ao outro – uma cadeia em que tudo estava ligado a tudo, mas nada era referente. Entrar nos sistemas desses trabalhos [...] é precisamente entrar num mundo sem centro, um mundo de substituições e transposições em parte alguma legitimado pelas revelações de um tema transcendental. (KRAUSS, 1986, p. 258).

Quando lemos um texto como *Água viva*, não estaríamos também frente a uma obra cujo mundo é sem centro? A repetição e o improviso fazem com que a recusa em dizer não se contradiga no vazio de uma perda, mas, ao contrário, faça da perda a instabilidade que mantém a palavra na página. Aquilo que a narradora de *Água viva* busca na imagem do caleidoscópio é exatamente “um mundo de substituições e transposições”: “Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano, mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio”. (LISPECTOR, 1998, p. 14). Poderíamos, nesse caso, pensar nas estruturas modulares de Sol LeWitt ou nas unidades idênticas de Carl André, ambos trabalhos voltados para a fusão da matéria no próprio espaço que a rodeia, de tal forma que não se saiba onde está o limite de uma ou de outra. Nesse momento, em que as fronteiras entre os objetos se tornam confusas, o improviso surge como o que possibilita a presença daquilo que Clarice chama de “sem sentido”. Ao ser articulado como improviso, o texto engendra, através da repetição, tempos paralelos e superpostos, que fazem com que a escrita se torne uma espécie de corpo incógnito, opaco.

Em Clarice Lispector, talvez seja o caso de pensarmos que a repetição aponta para a dissolução da palavra na própria palavra ou, para sermos mais exatos, uma guerra das palavras contra o próprio discurso que as sustenta. Assim, em seus textos, a repetição não assinala apenas “um lugar constantemente inquieto”, no qual as palavras, através da reverberação de seus sentidos, se impõem como precárias, mas antes confirma que o tempo não é de espera, pois é de um *continuum* de que se fala, um tempo no qual tudo, conforme podemos ler em *Água viva*, “continua em improviso contaste, criando sempre e sempre o presente que é futuro”. (LISPECTOR, 1998, p. 86). Esse “presente que é sempre futuro” aparece de maneira bem evidente em *A paixão segundo G. H.*, através

da retomada da última frase do fragmento anterior no fragmento seguinte. Tal repetição engendra um tempo que se desenvolve a partir de si mesmo, ou seja, não há um tempo linear, frente ao qual o leitor possa se posicionar e acompanhar a narrativa, à espera que os sentidos se rendam.

Nesse dobrar-se sobre si mesmo, o texto abre-se como ambiguidade, elemento fundamental na constituição de sua identidade, uma vez que assinala a ambivalência da escrita, no sentido de que, nela, aquele que escreve é simultaneamente o historiador e o agente de sua própria ação. Ou seja, a escrita se revela, ao mesmo tempo, como uma ação e uma interpretação que jamais coincidem. O movimento de fixar as palavras leva o escritor a nunca se deter no presente, pois seu horizonte de possibilidades não se fecha por ter escolhido esta ou aquela palavra. A “história” na qual estaria a origem do texto é a própria ruína com a qual esse texto se forma. Qualquer interpretação que o escritor fizer se juntará ao amálgama da sua escrita, no momento em que seu olhar se desdobra nessa série de espelhos voltados para si mesmos, de tal forma que a imagem não se feche, mas se mantenha sempre aberta, em um fluxo de esquecimento e rememoração, como bem pontuou Maurice Blanchot ao falar da repetição: “movimento de atração e de retraimento, de afirmação e de retrocesso, de exibição e de dobra, por meio do qual alguma coisa avança timidamente e logo se retira, aparece e desaparece ainda quando isso reaparece e se mantém entretanto na desapareição”. (BLANCHOT, 2010, p. 91).

Em boa parte da obra de Clarice Lispector, a repetição exhibe as marcas de construção do texto, tal como ocorre com a *Caixa com o som de sua própria construção*, 1961, de Robert Morris, escultura feita com materiais cotidianos e que narra sua própria gênese, no momento em que deixa escapar, de seu interior, o registro sonoro de três horas de sua fabricação. Diluída em seu próprio processo de elaboração, no qual o tempo se curva em direção à matéria, essa obra torna insistente o vazio, a impermanência do que lhe cerca, como se seus limites não se amparassem mais no que se oferece ao olhar. Em *Água viva*, a palavra, envolvida pelo seu próprio instante de morte, torna-se coisa opaca, manipulável, uma vez que, ao ser evocada em sua concretude, assume contornos corporais: “E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo”. (LISPECTOR, 1998, p. 11). Quando a palavra é trazida em sua materialidade, através das relações formais que se estabelecem entre as palavras, não são apenas seus sentidos que se tornam corpóreos, mas a própria

superfície que a cerca, já que a palavra se dá a ver no momento em que se ergue sobre o vazio como fragmento do que representa.

Cada palavra, inscrita sobre a superfície da página, paradoxalmente, ultrapassa o visível através de sua figurabilidade, como se as imagens evocadas fossem silenciadas pelos espaços vazios da página. Isso acontece graças às preocupações com as figuras retóricas que dão forma ao texto. No entanto, essas figuras são levadas a se erguerem, em vários momentos, contra o próprio discurso, colocando-o em crise através de uma espécie de objetificação da palavra:

Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevralgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida. Não pinto ideias, pinto o mais inatingível “para sempre”. Ou “para nunca”, e o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Com essa pergunta, “a palavra é objeto?”, a narradora de *Água viva* não estaria almejando uma arte cuja materialidade, antes de se voltar à pura construção de sentido, seria a diluição desse sentido em um lugar de perda? Mas que lugar seria este? Se temos como referencial a arte minimalista, quando falamos de lugar de perda, estamos nos remetendo a esses espaços vazios, às frestas do objeto, a tudo aquilo que assinala, de acordo Georges Didi-Huberman, “uma perda que distancia e que faz do ato de ver um ato para considerar a ausência”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 116). Ver a palavra é deixá-la no olhar através da morte, como superfície que se abre além de sua visibilidade através do vazio que a sustenta. Em sua materialidade, a palavra, e, aqui, seria interessante citar Blanchot, “torna-se muda como a pedra, tão passiva quanto o cadáver encerrado atrás dessa pedra”. (BLANCHOT, 1997, p. 316), o que significa dizer que a opacidade, lápide a esconder nada daquilo que jamais se disse que era, é o que nos mantém em pé, com os olhos abertos, a mão prestes a tocar o que se recusa nomear, ser nome daquilo que se encontrou como corpo inscrito em um tempo sempre presente, que se quer sempre e nunca, passado e futuro. Talvez seja isso o que fundamenta a escrita de um texto como *Água viva*:

Penso que agora terei que pedir licença para morrer um pouco. Com licença – sim? Não demoro. Obrigada. Não. Não consegui morrer. Termino aqui esta “coisa-palavra” por um ato voluntário? Ainda não. Estou transfigurando a realidade – o que é que está me escapando? por que não estendo a mão e pego? É porque apenas sonhei com o mundo mas jamais o vi. (LISPECTOR, 1998, p. 60)

Mas esse tipo de palavra, que a narradora de *Água viva* almeja e que chama de “coisa-palavra”, não teria semelhanças com as esculturas minimalistas, se a pensarmos como algo que se apresenta à imagem do que é em seu interior, ao deixar à mostra seu próprio vazio? Sobre suas esculturas, Tony Smith chegou a dizer: “Eu não pensava nelas como esculturas, mas como algum tipo de presença”. (SMITH, 1966, p. 5). Podemos dizer que Clarice também pensa as palavras como presenças, coisas tocáveis que, ao se voltarem para sua própria extinção, ao se renderem à morte que pronunciam, dão-se ao avesso como presenças cada vez mais insuficientes, coisas efêmeras, prestes a se desintegrarem. Assim como ocorre nas esculturas minimalistas, cuja estrutura aponta para a matéria de que é feita, nos textos de Clarice a palavra é evocada como detrito, ao fazer menção à própria opacidade de seus significados. Temos assim a opacidade como sombra de um corpo, ou melhor, corpo de sombra, pois a redundância que as palavras oferecem se abre em um horizonte de imagens dispersas, cujo instante é a própria morte:

Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra. (LISPECTOR, 1998, p. 13).

(...) Escrevo-te na hora mesma em si própria. Desenrolo-me apenas no atual. Falo hoje – não ontem nem amanhã – mas hoje e neste próprio instante perecível. (LISPECTOR, 1998, p. 24).

Desviar a atenção significaria, assim, frustrar-nos na estranheza de uma interpretação sem resposta? Mas não há resposta, se fica clara a familiaridade com que nos frustramos nessa estranheza, pois é de nós que essa “coisa-palavra”, essa escultura opaca, como os cubos negros de Tony Smith, fala. Toda essa questão de ver a palavra como coisa, que Clarice problematiza em seus últimos

textos, torna-se de extrema importância para entender sua obra, quando percebemos que, evocada em sua materialidade, a palavra não apenas nos remete às artes visuais, mas àquilo que fundamenta a escrita como um trabalho com a morte.

Em *A parte do fogo*, Blanchot diz: “somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos”. (BLANCHOT, 1997, p. 312). Mas a palavra, ao ser encarada e desejada como coisa, não seria uma possibilidade de fugir de seus sentidos? No momento em que não somos capazes de reconstituir o objeto a partir dos significados que a palavra engendra, a morte torna-se, de forma ao mesmo tempo mais abstrata e concreta, uma medida. Mas, visível, tátil, a palavra “como duro objeto imperecível”. (LISPECTOR, 1998, p. 40), simulada na presença de quem não responde, também passa a ser incomensurável, ao revelar o instante em que o olhar se colocar em quiasma com aquele que a lê.

A palavra, assim, ao ser evocada por esses personagens escultores e pintores de Clarice, torna-se tão palpável quanto às coisas que nomeia. Essa corporeidade da palavra, que pode ser percebida em livros como *Água viva* (“Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto?” (LISPECTOR, 1998, p. 12) e *Um sopro de vida* (“Palavra também é coisa – coisa volátil que eu pego no ar com a boca quando falo”. (LISPECTOR, 1999, p. 104), se configura, a partir desse olhar que vê e desenha a palavra, como a linha, o traço, na pintura: “figurativa ou não, a linha em todo caso não é mais imitação das coisas nem coisa. É um certo desequilíbrio disposto na indiferença do papel branco, é uma certa perfuração praticada no em-si, um certo vazio constituinte”. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 40). A materialidade da palavra, almejada por Clarice, faz do ver uma experiência que busca, na falta de sentido, diante da possibilidade do sentido, a confirmação de sua opacidade: “a opacidade é sua resposta; o roçar das asas que se fecham é a sua palavra; o peso material se apresenta nelas com a densidade sufocante de um monte silábico que perdeu todo sentido” (BLANCHOT, 1997, p. 318). Nesse revelar, a palavra fixa-se sobre um espaço onde não há mais espaço, como signo indecifrável, que nada revela do mundo, mas que o justifica, ao torná-lo visível a partir de sua impossibilidade. Ela expõe a visão que a envolve e se oferece não mais à contemplação de um sentido, mas à plenitude de um olhar de dentro. Esse olhar de dentro pode acontecer se a palavra coloca-se à distância e, ao mesmo tempo, coloca-se em quiasma com aquele que vê. E porque o que define

o quiasma é “a inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciante ao sentido”. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17), a palavra, ao ser lida como coisa opaca, quase como objeto que se pode pegar, oferece o inexprimível, o que engana o olho, exatamente, com sombras sem objetos, o reflexo do que poderia ter estado ali.

Em *A paixão segundo G. H.*, a opacidade se dá através de uma escrita fragmentada, na qual as palavras se sustentam em um discurso que se mobiliza pela interrupção, pelo inacabado. O que temos, assim, é um texto cujo arranjo se dá pela desordem: “um arranjo de tipo novo, que não seria o de uma harmonia, de uma concórdia ou de uma conciliação, mas que aceitará a disjunção ou a divergência como centro infinito”. (BLANCHOT, 2010, p. 43). Com base nessa noção de fragmento, talvez seja interessante comentar um filme chamado *Mão agarrando chumbo*, realizado por Richard Serra, em 1969, para podermos perceber que a maneira como o fragmento se articula na arte minimalista tem pontos em comum com os textos de Clarice. Nesse filme de três minutos, não há enredo, todo campo da tela é ocupado por uma mão e um antebraço que se encarregam de tentar agarrar uma sucessão de tiras metálicas que caem através do espaço da imagem. O ritmo é estabelecido a partir da alternância entre a mão aberta e fechada, que, como uma máquina, desempenha a função de deter os objetos em queda. Às vezes, a mão consegue segurar alguma tira de metal, mas logo a abandona, para tentar agarrar outra. Essas são as únicas ações do filme, todas constituídas de tentativas bem-sucedidas e fracassadas de agarrar as tiras de chumbo.

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

o filme apresenta uma imagem do eu como algo a que se chega, algo definido em e graças à experiência. Ao separar a mão do corpo, o filme de Serra participa de uma

lição ensinada anteriormente por Rodin e Brancusi: a fragmentação do corpo é uma maneira de libertar o significado de um gesto particular de uma impressão de que o mesmo é pré-condicionado pela estrutura subjacente ao corpo, compreendido como um todo coerente. (KRAUSS, 1998, 331-332).

Esse corpo mais frágil, ou melhor, mutilado, se configura, na própria superfície textual de *A paixão segundo G.H.*, naquilo que a narradora chama de fragmentos incompreensíveis: “Soube o que não pude entender, minha boca ficou selada, e só me restaram os fragmentos incompreensíveis de um ritual”. (LISPECTOR, 1964, p. 15). É por fazer parte exatamente de um ritual que o fragmento não é concebido como forma isolada ou, então, estilhaço que apontaria para todos os lados, pois, antes de mais nada, ele está subordinado a um fluxo e refluxo, nos quais a palavra, ao apontar para si mesma, revela também sua descontinuidade permanente. É a insuficiência da palavra que dá forma ao fragmento, que faz com que as fissuras do texto desenhem realidades à margem da realidade, limites que não se querem discerníveis nem determinados. A mão que escreve, em *A paixão segundo G. H.*, como a mão do filme de Serra, detém-se em fixar os momentos não com o sentido de aprisioná-los, de fazer-se reconhecível neles. Nesse agarrar, para depois deixar cair, a procura surge a partir do adiamento, de pausas que jamais terminam. Para começar a falar, usar a palavra em seu sentido mais concreto, G. H. precisa alcançar o silêncio, a mudez, enfim, perder aquilo que lhe mantém fixa sobre o mundo. É preciso, paradoxalmente, alcançar o silêncio através da palavra:

Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão. Oh pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar esta tua mão – mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. Mas embora decepada, esta mão não me assusta. A invenção dela vem de tal ideia de amor como se a mão estivesse realmente ligada a um corpo que, se não vejo, é por incapacidade de amar mais. Não estou à altura de imaginar uma pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira. E como imaginar um rosto se não sei de que expressão de rosto preciso? Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror. O horror será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em claridade. (LISPECTOR, 1964, p. 16-17).

Na passagem acima, essa mão que se segura sem ver, mão decepada, já que ela se refere apenas metonimicamente a um corpo que não está ali, consome a si mesma, dando-se o lugar ao avesso, como se o seu término refletisse o próprio olhar que a narradora lança sobre a sua mão. Nesse caso, o horror se dá pela impossibilidade dessa mão se inscrever como corpo textual, pois sua existência se condiciona por aquela que não existe. Daí que sobrem apenas restos, fragmentos, aquilo que somente a morte permite agarrar. A lacuna que se abre sobre o corpo ausente, a mão que se sobrepõe àquela que a escreve, nada mais é o que se subtrai à posse. Nesse sentido, a palavra faz da mão, que sustenta toda essa ausência, outro corpo, agora inseparável daquele que a lê. A palavra, aí, só pode ser póstuma, pois não haverá mão para agarrá-la. Como fragmento, essa palavra se gesticula “sempre aquém ou além do ponto onde se olha, sempre entre ou atrás daquilo que se fixa”. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 39). Fragmento que se sustenta sobre e a partir da morte. Não seria essa uma das possibilidades de leitura de *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, uma escrita que se faz aberta e inquieta, que joga com a morte como algo inexprimível, como silêncio que sobrevive a partir da palavra, do fragmento de uma voz outrora viva, mas agora não mais que rastros sobre a página?

Talvez em nenhum outro texto de Clarice a morte esteja tão presente quanto nesse. Em cada palavra nada permanece e tudo torna a se fechar sobre si mesmo. O instante tecido por fragmentos, frases desconexas, imagens de um caleidoscópio: “Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. (...) Cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos”. (LISPECTOR, 1999, p. 20). Em *Um sopro de vida*, Clarice continua a desenvolver a temática do instante, que é o que, de certa forma, organiza a estrutura de livros como *A paixão segundo G. H.*, *Água viva*, *A hora da Estrela*. Nesse livro póstumo, a escrita se configura, a partir das ruínas que o autor e a personagem removem de seus próprios discursos, como fragmento, corpo despedaçado que nos leva a constatar o que dele resta: “O que está escrito aqui são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas”. (LISPECTOR, 1999, p. 20). Revirar esse canteiro de obras, no qual a escrita se forma, não resultaria em colocar-se em perigo? Para Blanchot,

A escrita fragmentária seria o risco. Ela não se refere a uma teoria, não dá origem a uma prática que seria definida pela interrupção. Interrompida, ela continua. Interrogando-se, ela não se arroga a pergunta, mas a suspende (sem a manter) em não-resposta. Se ela pretende apenas ter seu tempo até que o todo - pelo menos idealmente - aconteça, é porque o tempo nunca está seguro, ausência de tempo em um sentido não privativo, anterior a qualquer passado-presente, como posterior a toda possibilidade de uma presença futura. (BLANCHOT, 1980, p. 98).

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

Se voltarmos nossa atenção para a obra *Expanded Expansion* (1969), da artista Eva Hesse, perceberemos que ela se realiza também como vestígio, como ruína, uma vez que a fibra de vidro que a constitui, ao se desintegrar, assinala o fragmento como ruptura da matéria, a partir do qual a efemeridade se torna um elemento de construção. A repetição assim se sustenta não apenas em padrões, mas na precariedade e fragilidade do material. Ao contrário das obras dos primeiros minimalistas, em Eva Hesse, a repetição afirma a desordem, o caos: “quando ela está completa, sua ordem poderia ser o caos” (apud KRAUSS, 1999, p. 96). A obra emerge, assim, como desastre, já que, em seu desfazer-se, os limites que a separam do mundo vão cada vez mais, pela ação do tempo, apagando-se. Em *Expanded Expansion*, as conotações orgânicas se tornam visíveis, no instante em que permitem lê-la como um *memento mori*. Ao espelhar a con-

dição humana em sua finitude, as obras de Eva Hesse, mais especificamente as últimas, se aproximam dos textos de Clarice Lispector, pois compartilham uma noção do fragmento e da repetição como possibilidade do erro, daquilo que, ao exceder os limites, gesticula, através da morte, os questionamentos sobre sua própria existência:

A morte fica além da medida do homem. Por isso eu a estranho, à morte. Eu não tenho conhecimento de sua linguagem muda. Ou então ela talvez tenha linguagem possível de eu entender? Parece-me às vezes que a morte não é um fato é uma sensação que já devia estar comigo. Mas eu ainda não alcancei. (...) Que faço de tantas lembranças – senão enfim morrer. (LISPECTOR, 1999, p. 150).

A morte se configura, assim, como afirmação do fazer artístico, pois tanto o espaço da página quanto o das superfícies de *Expanded Expansion*, por exemplo, se tornam fraturados, de maneira que tudo avança e se interrompe, para, enfim, se sustentar como à beira de um abismo. Ao chamar a atenção para a anamorfose em algumas obras de Eva Hesse, Rosalind Krauss comentou: “poderíamos dizer que estamos posicionados na borda a partir da qual o significado da morte é entendido literalmente como a condição do mundo desaparecendo de vista”. (KRAUSS, 1999, p. 100). Em seus textos, Clarice Lispector busca essa mesma condição, ao colocar suas palavras também em abismo, no sentido de elas abrirem, na página, uma morte que se projeta, ao mesmo tempo, como corpo palpável e linguagem que não conseguimos entender: “Mas como?! morrer sem ter entendido?? (...) Morrer por causa de uma palavra?” (LISPECTOR, 1999, p. 149). Os textos de Clarice, à semelhança do que ocorre com as esculturas de Hesse, se articulam como obras inacabadas, orientadas para serem descontínuas e evocadas sempre em reviravolta. Em seus livros, as palavras não estão ali para redimir um determinado sujeito, mas, ao contrário, para aprofundar as margens de erro, tornando cada vez mais movediço o terreno entre o texto e o leitor. Nesse sentido, é inevitável não se perder nos labirintos que se formam nesta escrita, já que eles exaltam o prazer da desorientação e da catástrofe, de tal forma que os espaços obliterados se movam à medida que as perguntas não tenham respostas e elas se tornem, em sua interrupção, uma linguagem sempre em ruínas.

Referências

- BARTHES, Roland. As saídas do texto. In.: *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução de Celso Libânio Coutinho. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Éditions Gallimard, 1980.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro, 1997
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. Prefácio de Stéphane Huchet. São Paulo: Editora 34, 1998.
- JUDD, Donald. Objetos específicos. In.: *Escritos de artistas: anos 60/70*. Organização de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Tradução de Pedro Sússek... et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- KRAUSS, Rosalind E. *The Originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge; London: The MIT Press, 1986.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- KRAUSS, Rosalind E. *Bachelors*. Cambridge; London: MIT Press, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermentina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SMITH, Tony. *Two exhibitions of sculpture*. Harford: Wadsworth Atheneum; University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, 1966.