

## O OBJECTO TEXTUAL DE CLARICE

POR

RAÚL ANTELO

*Universidade Federal de Santa Catarina*

*O filão dourado da Semana, quem o restitui em nossos dias? Não são os paulistas que trabalham o existencialismo e a écriture artiste... A alta pesquisa está com Clarice Lispector.*

Oswald de Andrade – “32 mais 35 menos 37 igual a 30”

### *HYSTOERIA*

Hélène Cixous, ao ler *Água viva*, de Clarice Lispector, certamente compreendeu que seu conceito de *écriture féminine* não era, de forma alguma, uma abstração, mas algo bem concreto. E por um motivo bem simples. Porque a estória não quer ser história. A estória, a rigor, deve ser contra a História. Com este *parti pris*, com efeito, Guimarães Rosa estabeleceu uma estratégia não-hermenêutica de interrogar a literatura, que pode parecer até um emaranhado incompreensível de grafos, tal como uma banal sopa de aletria (Rosa 519). Mas é também um preceito da literatura brasileira contemporânea, do qual, aliás, a crítica genética também poderia extrair um estímulo: querer ser apenas estória. Foi essa, por sinal, a opção de Lacan. No fim de sua carreira, Jacques Lacan definia, de fato, a tarefa do analista como uma hystoeria (*hystoire*), cujo objetivo consistiria em hystoristerizar (*hystoriser*) a si mesmo, oferecendo sua análise como algo “um pouco parecido à anedota”.<sup>1</sup> Ora, em todo caso, essa crítica genética não-hermenêutica, que comporta a travessia do fantasma, poderia ser também compreendida como uma crítica genética do Real.

Com efeito, já em seu clássico *Kant com Sade* (ele mesmo fruto de uma censura, de uma obliteração), o mesmo Lacan afirmava que o objeto remete sempre ao impensável da Coisa em si.<sup>2</sup> Não deve surpreender-nos, portanto, que a literatura tenha sido

<sup>1</sup> Acompanho a tradução de Vera Ribeiro, (cf. Lacan, “Prefácio à edição inglesa do Seminário 11” 567-68).

<sup>2</sup> “L’objet ... est contraint de renvoyer à l’impensable de la Chose-en-soi” (Lacan, “Kant avec Sade” 772).

recorrentemente pensada pelas vanguardas como um processo basicamente depuratório, que consistia em uma sorte de demanda da eloquência nua, à maneira mallarmaica, para despojar a literatura de todo excesso não-objetivo. Quando o concreto-abstracionismo europeu instala-se na América, uma das suas sedes foi, precisamente, o *Museum of non-objective painting*, o atual Guggenheim, daí que, no campo da visualidade, teóricos como Bürger, Poggioli ou Danto tenham visto a arte como um processo redutivo do objeto, que remonta às estratégias do cubismo e do expressionismo, para apontar, finalmente, em direção à abstração, como horizonte necessário, quase excludente, do moderno (Barr).<sup>3</sup> Dessa tradição epistemológica, a crítica genética retirou provavelmente sua confiança no manuscrito como a materialização, desde inícios do século XIX, de diversos regimes escópicos e arquivos grafo-visuais transcendentais à própria obra, como encenações e visualizações de variados conceitos e sistemas culturais heterogêneos, que regem os modos de conhecimento dos objetos textuais.

No caso das artes plásticas, a historiografia abordou a questão da abstração, basicamente, pelo viés autonomista e visível de Clement Greenberg, quem procurava, em Manet, as origens da planitude e da autonomia do quadro, perante o mundo exterior. Essa tradição crítica de cunho formalista enfatizou o fato de que a redução e a abstração dos objetos seriam fruto de um processo de reflexão formal sobre a disciplina, um perpétuo processo de auto-questionamento da arte, que estaria associado a uma apoteose do visível e a um dispositivo de glorificação da presença de vestígios, como efetivas materializações da *presentness* (Fried 173-194). Mais recentemente, porém, Rosalind Krauss, herdeira mas também crítica dessa tradição, uma vez que afetada pelas ferramentas teóricas da psicanálise, preferiu ver, na abstração, não só a vontade de silêncio da arte moderna, mas até mesmo uma certa hostilidade dela com relação à retórica. Trata-se de uma vontade de silêncio que se dirige, paradoxalmente, ao visível, ao conseguir confinar as artes plásticas na esfera da *pura visualidade*, protegendo-as, porém, da intromissão das palavras. Entretanto, na configuração da retícula, pondera Krauss, é possível também observar o contrário, isto é, uma tendência em direção ao invisível, uma vez que, mesmo reivindicando a autonomia da arte perante as outras esferas, a abstração foi efetivamente perseguida por muitos artistas como via de ascese ao universal, através de um relato de salvação. A retícula teria, então, uma estrutura esquizofrênica que, ao mesmo tempo, mascara e revela o segredo e, nesse sentido, a leitura genética, ao ler o manuscrito como visualidade em que tudo significa, reativa uma estética apofática ou negativa, que se fundamenta na imagem nua (o grafo do artista), ao

<sup>3</sup> Existiriam assim duas tendências em direção à abstração, ambas pós-impressionistas: a colorista, que conduz ao expressionismo (Kandinsky) e a cubista, que conduz ao geometrismo (Mondrian). As duas, porém, buscariam dar um conceito ao vazio da natureza (místico romântico, em Kandinsky, ou reflexivo racionalista, em Mondrian).



que chegamos através de um processo de desimaginação, que já não se interessa tanto pelo conteúdo manifesto por esses meios, mas adentra no tramado de suas recíprocas relações potenciais (Kandinsky, *De lo Espiritual en el Arte* 95-97).

Tomemos o caso de Wassily Kandinsky, que é bem ilustrativo. A pintura não o atraía em especial, até ele ver uma das quinze telas, expostas em Paris em 1891, em que Monet pintara inúmeros montes de feno, em infinitas variações. Em *Olhar sobre o passado*, Kandinsky admite que, assim como a pintura (a luz, a pincelada, a cor) adquiria força e brilho fabulosos, inconscientemente também, o objeto (que ele chama, na versão em alemão desse texto, *gegenstand*; e em russo, *Predmed*), entendido como elemento indispensável no quadro, ficava drasticamente rebaixado. *Gegen-stand*, o ser-outro. É possível que o episódio em questão tenha se dado em 1914, em Moscou, quando a coleção de Jacob Tugenhold, de volta à cidade, ostentava já, com orgulho, um desses montes de feno de Monet. Poucos anos depois, em 1920, o sobrinho de Kandinsky, Alexander Kojève, irritado ao constatar, numa visita ao Vaticano, que as esculturas de figuras humanas ocultavam o sexo de maneira tosca, com pudicos velamentos, sente-se atraído, porém, na Villa Borghese, por uma tela da escola de Leonardo, em que a Virgem exhibe, sem peias, o filho.<sup>4</sup> O gozo da Madonna faz Kojève pensar então na Gioconda e a imagem tanto lhe atrai que decide comprar uma fotografia da obra, mas a contemplação do cartão postal, mais tarde, no hotel, já não lhe provoca as mesmas sensações que a tela no museu, donde conclui que, a rigor, ele e o fotógrafo não viram a mesma obra: a questão da leitura, compreende Kojève, está vinculada ao *in-existente*, associado, por sua vez, à sensação de compreender a idéia pura do pensamento. A idéia é impensável, raciocina, não existe no quadro, mas é captada como o nada oculto por trás da obra real. O fotógrafo, ao obter uma imagem, mais tarde reproduzida em série, captou, quando muito, o in-existente como resultado de pensar o real. Para o leitor-filósofo, porém, o real decorre da forma expressiva, da linguagem efetivamente usada pela idéia do in-existente. Diríamos, assim, que o fotógrafo trabalha com o in-existente na arte; mas a leitura genética do filósofo opera, no entanto, com a arte do in-existente (Kojève, *Diario de un Filósofo*: “Sobre lo in-existente en el arte y sobre el arte de lo in-existente” 87-89). Guimarães Rosa traduz: o objeto in-existente é o objeto “existindo”, acrescido da representação da exclusão desse objeto pela realidade atual tomada em bloco (521).

Ainda em 1936, o mesmo Kojève, tentando avaliar “As pinturas concretas de Kandinsky”, argumentaria que o quadro, não sendo “representação” de um objeto, é ele próprio um Objeto (51-52). A influência do sobrinho sobre o tio, como sabemos, foi imensa. Nesse sentido, a abstração, para Kandinsky, não era bem uma apoteose do

<sup>4</sup> Trata-se, muito provavelmente, de uma pequena tela de Pietro Perugino (45x37 cm), cuja duvidosa autoria fez pensar em um discípulo dele, porque se percebia, na cor, “un substrato rossiccio” (Cf. Della Pergola 27).

visual, mas uma liberação dos objetos e, dentre as artes, a música seria a mais abstrata das artes, por ela contribuir decididamente à visibilização do invisível. É também o caso de Malevich, que segundo Alfred Barr teria influenciado Kandinsky, porque ele, com os suprematistas, entendia que os fenômenos visuais do mundo objetivo não têm, em si, qualquer significado. Essencial é o sentimento neles envolvido, completamente independente do meio em que tenham sido evocados. Daí que a “concretização” do sentimento na consciência significaria, basicamente, a concretização da *reflexão* acerca de um sentimento, através de uma concepção realista.<sup>5</sup> E é, ainda, a posição de um crítico como Carl Einstein, para quem a história da arte era a constante luta entre imagens, quer dizer, entre objetos completamente liberados de sujeição à soberania do artista.

Em 1927, Malevich publica *Die gegenstandlose Welt*, o mundo sem objetos, onde buscava palavras fulminantes, para afugentar o símbolo da página em branco, da tela, do deserto, e para ver, no “quadrado morto”, o amado retrato da “realidade”, uma realidade, como diria Guimarães Rosa, tomada em bloco, ainda que nem sempre se compreendesse cabalmente o sentido dessa busca.<sup>6</sup> Malevich, porém, soube captar, nietzscheamente, que o artista é um homem sem conteúdo, cuja identidade consiste tão somente na perpétua emergência—daí o valor genético—do nada da expressão (Agamben, *El hombre sin contenido* 92). Mas aí onde Nietzsche esperava um salvador, um Zaratustra, Malevich põe apenas um quadrado branco e o superhomem se torna, assim, *die gegenstandlose Weiss*, um branco desvinculado de qualquer referência ao objeto (Seuphor, *El estilo y el grito* 42). Um gesto. Um grito.<sup>7</sup>

Nos anos 50, muitas das pesquisas sobre o esvaziamento passaram pela experiência oriental, que é, a seu modo, indecível, pois desconhece diferença entre caligrafia e pintura. Aos trabalhos de Sekiya, Shinoda, Nakamura, Osawa, Eguchi ou Morita, correspondem-lhes os de Tobey, Kline, Tomlin, Alcopley, Hartung, Soulages, Schneider, Alechinsky, Karl-Otto Götz ou Julius Bissier. A relação entre grafo e figura é, portanto, abissal (Cf. Seuphor, *Dictionnaire de la peinture abstraite* 75). A leitura genética, da mesma forma, também adota para si a perspectiva do abismo. Lendo os manuscritos do

<sup>5</sup> “Tal concepção realista não tem, na arte do Suprematismo, qualquer valor... E não apenas na arte do Suprematismo, mas na arte como um todo, pois o valor real, perene, de uma obra de arte (qualquer que seja a ‘escola’ a que ela possa pertencer) está única e exclusivamente no sentimento expresso. O naturalismo acadêmico, o naturalismo dos impressionistas, o Cézanneísmo, o Cubismo, etc. ... todos eles de certa forma não passam de métodos dialéticos que, em si, de modo algum determinam o real valor de uma obra de arte” (Malevich 345-347).

<sup>6</sup> “Mas a maioria das pessoas (a sociedade) via na não-objetividade da representação o fim da arte, e não reconhecía o fato evidente de que o sentimento ganhava forma exterior. O quadrado do Suprematista e as formas que dele se originam devem ser equiparados aos primeiros traços (sinais) do homem primitivo que, em suas combinações, *representavam não ornamentos, mas a sensação de ritmo*”. (Malevich 347)

<sup>7</sup> Um dos títulos alternativos de *A hora da estrela* é “O direito ao grito”.

*Primeiro caderno do aluno de Poesia Oswald de Andrade*, aponte a indecidibilidade entre quadro e caderno (Antelo 25-35), assim como Yve-Alain Bois assinalara também, em Malevich, o balizamento entre quadro, quadrado e moldura (*quadrum/cadre/carré*) (46), uma vez que a figura do quadrado preto (o objeto “representado” por Malevich) não é, a rigor, quadrada mas irregular, e a única forma quadrada, de resto, é a do quadro, donde o pintor aludiria ao quadro como formato, como signo da convenção artística, e não ao quadrado como forma, como polígono, do qual se conclui que o próprio branco, ao fundo, mais do que fundo, funciona como moldura. Para Bois, a obra se nos apresenta, então, como o grau zero da pintura, como o neutro da arte. E dessa mesma lição extrairia Georges Didi Huberman a possibilidade de propor um método expositivo, um relato, o seu *Atlas*, à maneira indiferente dos *tablets* eletrônicos de hoje, como a projeção da verticalidade do *tableau*, na horizontalidade da *table*, concebida como uma mesa de operações especulativas e hipotéticas.

Em suma, a partir de Kandinsky, quem lê as variações materiais de linguagem em Monet, seu sobrinho, o filósofo Kojève, compreendeu que, no campo do pensamento, o sujeito oposto ao objeto é definido, mas também superado, em suas identificações abstratas com o objeto finito, só que este último é também abolido, em nome do objeto total, nele incluindo-se, porém, a nova subjetividade como fundamento de sua in-existência ou de sua impossível positividade sem negatividade (Auffret 311-312). Como fruto dessa leitura, em 1938, o próprio Kandinsky passou a apresentar-se, não mais como pintor abstrato, mas como artista concreto e denunciou a questão do objeto como um *problema* que se queria *encerrar*, declarando-o resolvido definitivamente (naturalmente, no sentido negativo), mas que, no entanto, estava muito longe disso (“Arte concreta” 6).<sup>8</sup>

Essa auto-definição de Kandinsky como artista concreto é estampada no Rio de Janeiro, em 1939, no mesmo jornal onde uma adolescente de Pernambuco, caloura de Direito, publicaria, pouco depois, seus primeiros e sintomáticos ensaios literários (Lispector, “Cartas a Hermengardo”).<sup>9</sup> Mas a lição de Kandinsky-Kojève ainda daria outros frutos. Ela pode ser reconhecida também na teoria do objeto a de Jacques Lacan, com a qual o psicanalista, aluno por sinal de Kojève, tentava materializar os três registros do inconsciente e aludir assim à esfera do Real, algo que a cultura quer sempre *encerrar*,

<sup>8</sup> O texto é tradução parcial de “L’Art concrète”, publicado, em março de 1938, no primeiro número do periódico *XX siècle. Chroniques du jour*, dirigido por Gualtieri di San Lazzaro (Cf. Kandinsky, *Complete Writings on Art* 814-816).

<sup>9</sup> Na carta, sua autora, Idalina, exorta Hermengardo a “não pensar por palavras, mas criar um estado de sentimento”. Numa variação do objeto (a), Idalina conovoca: “Erige dentro de ti o monumento do Desejo Insatisfeito”. O exemplo é musical, a *Quinta Sinfonia* de Beethoven, a mesma peça analisada por Kandinsky em *Ponto, linha, plano*. Lembremos, ainda, que *A hora da estrela* é dedicada “à tempestade de Beethoven”.

e que julga resolvido, dissolvido, definitivamente, no plano simbólico, mesmo quando esteja muito longe disto, porque é de sua natureza ser impossível de não se escrever. Lacan toma o conceito de objeto a da antifilosofia dadaísta de Tzara, uma filosofia dos objetos (22-23), bem como dos objetos surrealistas de Dalí, eles mesmos objetos psico-atmosféricos-anamórficos.

Mais perto de nós, porém, na esteira de Lacan, Gérard Wajcman, querendo isolar o objeto do século xx, propôs, entre outros, justamente o quadrado de Malevich, porque ele ilustraria exemplarmente a estratégia do esvaziamento. Com efeito, assim como Freud, ao analisar o Moisés, nos fala de uma estratégia da pintura, que age *per via de porre*, e outra da escultura, que se ativa *per via de levare*, Wajcman vê, no quadrado, um esvaziamento do olhar. Concluímos que a forma é uma simples aparência, a arte visual é cega (a literatura, gaga), o quadrado é uma obliteração e o zero não é uma abstenção, mas uma rasura (*El Objeto del Siglo*). Um véu que recobre o real, idêntico aos véus vaticanos, ou seja, um *pentimento*.<sup>10</sup> A leitura genética, como busca do in-existente, agiria, assim, *per via di vuotare*. Aliás, a famosa controvérsia de Wajcman com Didi-Huberman passa, precisamente, em grande parte, pela atribuição de consistência que, a seu ver, teria a análise do in-existente na Shoa, tal como a lemos em *Imagens, apesar de tudo* (Wajcman, “De la croyance photographique” 47-83; Didi-Huberman, “Imagen-hecho o imagen-fetiché” 83-135).

Ora, à luz deste debate, caberia concluir que a literatura também não se apreende pela *mimesis* da História ou pela definição da forma e, retomando o argumento de Jacques Lacan, poderíamos até dizer que a literatura, limitada à representação, não passa de um *trompe l’oeil*, porque sempre nos apresentará a pátina de um véu cobrindo algo situado para além do que se pode ver (*O Seminário. Livro XI* 108-10). Ler, entretanto, é sempre ler mais além, justamente porque a *jouissance*, não sendo acessível nem finita, sendo, aliás, impossível, nos impede esgotar o todo do objeto.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Hernández Navarro refere que “con motivo de su restauración, en 1990, el *Cuadrado negro* fue sometido a un estudio radiográfico que desvelaba que debajo de la superficie pintada del cuadrado se encuentra una composición anterior”. Tal como os célebres *pentimenti* de Caravaggio, frutos de sua pintura *alla prima*, o quadrado cancela e oculta as formas de 1913 e se nos apresenta como uma iconostase opaca que impede a visão e nos conduz, não tanto a uma redução, mas a um deslocamento (in-existente) do objeto que só se manifesta através de um vestígio, um indicio, daquilo que já não está mais aí, abrindo uma distância entre o que vemos e o que deveríamos ver, e que se encontra alhures. “Así la obra se configura como un resto, un excedente de lo visible, que se encuentra a salvo de la mirada” (Hernández-Navarro 119-140).

<sup>11</sup> Georges Didi-Huberman postula, portanto, dois absolutos da leitura de arquivos: a crença e a tautologia, ler mais do que o existente, ler até mesmo o in-existente, ou ler apenas o que se lê (Cf. Didi-Huberman, *O Que Vemos, o Que Nos Olha*).

*DAS DING*

*Das Ding é alguma coisa alheia a mim, embora esteja no âmago desse eu, alguma coisa que, no nível do inconsciente, só uma representação representa.*

Jacques Lacan – O Seminário. Livro VII (91-92)

Escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo – diz Blanchot – e o crítico, ao se propor a ler a gênese de uma escritura, não faz nada além do que desdobrar esse fascínio em dois planos: o imaterial, da experiência escriturária ela mesma, e o dos traços materiais remanescentes dessa experiência. São estes que nos permitem reconstruir retrospectivamente aquela. São estes que dão conta de um processo de esvaziamento das representações naturais. São eles, enfim, que nos permitem a reinserção no tempo, e a conseqüente redefinição do texto. Vemos, então, que o poder da leitura repousa, portanto, em dois outros poderes complementares e paralelos ao da escritura: poder sobre o tempo, poder sobre o espaço. Poder sobre o tempo, porque a leitura exige de quem a pratica memória estável, porém, maleável, capaz de fixar uma dicção mas, no entanto, também de modificá-la. Poder sobre o espaço, porque a leitura também permite atribuir uma pluralidade de lugares a uma série de registros tidos como elementos textuais, metatextuais, paratextuais. Uma leitura genética pratica assim uma dupla apropriação: uma apropriação exterior à escritura, que entretanto dispõe de dados objetivos sobre o ato da escrita, e uma apropriação histórica, que está regulada, porém, por uma visão individual e específica. Poderíamos dizer que a leitura genética prioriza, em última análise, como diz Louis Hay, os contrastes e as confluências que definem o campo da produção como instâncias de contrariedade entre sujeito e objeto (23-24).

Toda leitura parte da ausência de tempo mas não menos da presença do tempo. Lemos para redefinir um texto e com ele redefinimos um tempo, o que implica associar leitura e solidão. A ausência de tempo, argumenta Blanchot, não configura um dado negativo. Antes, pelo contrário, é o tempo em que, antes da afirmação, já existe o retorno da afirmação, antes do lugar da oposição, já se afigura o lugar nenhum, sem negação nem decisão, onde a identidade recua ao tropeçar no neutro sem rosto.

O tempo da ausência de tempo—o tempo da escritura, tempo de uma leitura reconstrutiva, mesmo que não teleológica—é um presente sem presença que, sem nos restaurar no passado, nos libera, contudo, através da lembrança. Nela vive a liberdade do passado, diz Blanchot. Mas o que é sem presente tampouco aceita o presente de uma lembrança. A chamada lembrança de um acontecimento: isso foi uma vez e agora nunca mais. Do que é sem presente, do que nem mesmo se apresenta como tendo sido, o caráter irremediável, diz: isso jamais aconteceu, jamais houve uma primeira vez; e, não obstante, isso recomeça, de novo, e de novo, *ad infinitum*. É sem fim, sem começo. É sem futuro (*O Espaço Literário* 20-21).



Marcado por esse raciocínio, Roland Barthes definiu o grau zero da literatura como um estado que contém, simultaneamente, todos os sentidos possíveis, estado que só se encontra no dicionário ou na poesia, na biblioteca ou no arquivo, estado neutro, porém, preenhe de todas as especificações passadas e futuras. O Barthes de *O grau zero da escritura* nos diz, aliás, borgeamente, que o texto é enciclopédico, plenamente irresponsável por todos os contextos cabíveis e se aproxima, assim, de uma epifania cuja opacidade afirma solidão aliada à inocência.

Na agrafia terminal de Rimbaud, que desdá, desintegra e desdiz a noite, ou na agrafia tipográfica de Mallarmé, cujo caráter enigmático deriva de pensar alto e escrever sem acessórios, vemos uma busca, como mais tarde mostrariam Bonnefoy ou Pizarnik, próxima do suicídio. “Nela, o silêncio é um tempo poético homogêneo, que aperta a palavra entre duas camadas e a faz explodir não como fragmento de um criptograma, mas sim como uma luz, um vazio, um assassínio, uma liberdade” (Barthes 90). Trata-se de uma escritura órfica, que só pode salvar seu objeto renunciando a ele mas que, mesmo assim, sempre olha para trás com relativa esperança. Escritura de terceiro termo, termo neutro ou vazio, oscilando entre singular e plural, entre passado e presente; escritura amodal ou jornalística, “se precisamente o jornalismo não desenvolvesse em geral formas patéticas, optativas ou imperativas”. Em suma, um estilo de ausência que aponta à ausência quase completa de estilo, e revela uma negatividade em que os traços auráticos da norma foram para sempre abolidos, em benefício da inércia da forma, e onde o pensamento, isento de todo compromisso deliberado ou consciente, redefine a relação entre forma e norma como relação experimental de novo tipo. A escritura é assim uma forma da experiência, um modo de conceber a prática, um uso social da forma literaria; enfim, uma construção do inteligível contemporâneo que resiste à leitura e é, portanto, autoconsciente da transgressão de seus próprios limites.

#### ESCREVER O INEXISTENTE

Partamos da seguinte hipótese: a escritura de Lispector tenta escrever o inexistente. Mas reconhece que a inscrição do inexistente é, a rigor, impossível. Diante do impasse, o desafio consiste em inscrever a impossibilidade da inscrição do inexistente como sua forma efetiva e inexorável de inscrição. Para tanto, a análise de cinco textos—“Objecto-relatório-mistério” (1971), “Um anticonto” (1972), *Água viva* (1973), “História de coisa” (1974) e, finalmente, “O relatório da coisa” (1974)—pode nos auxiliar nessa demonstração. Relembremos, portanto, que a 19 de agosto de 1972, Clarice Lispector publica, no *Jornal do Brasil*, “Um anticonto”. Precede o texto de uma nota em que esclarece que “este relatório mistério, este anti-conto geométrico foi publicado na revista *Senhor* de São Paulo. Na sua apresentação, Nelson Coelho diz que tento matar em mim a escritora. Cita vários escritores que tentaram o suicídio da palavra escrita.





Nenhum deles conseguiu. Como Clarice não conseguirá, escreve Nelson Coelho”, e escreve ainda Clarice Lispector, quem, a seguir, se questiona, “o que tentei com essa espécie de relatório? Acho que queria fazer um anti-conto, uma anti-literatura. Como se assim eu desmistificasse a ficção. Foi uma experiência valiosa para mim. Não importa que eu tenha falhado. Chama-se *Objecto* (sic)”.

Um ano antes, então, Clarice assina a primitiva versão de um texto onde se busca o outro absoluto, esse outro pré-histórico impossível de esquecer porque fadado a um reencontro impossível com o sentido (107-12). À guisa de constelação ou tríptico, essa forma primitiva de reprodução e transporte das imagens de culto, o texto em questão, nomeia-se “Objecto-Relatório-Mistério”:

Esta coisa é a mais difícil de uma pessoa entender. Insista. Vou falar de uma coisa que aos outros parece óbvia. Mas é extremamente difícil de se saber dela. Pois envolve o tempo. Ou o TEMPO?

Nós dividimos o tempo quando ele na realidade não é divisível. Ele é sempre e imutável. Mas nós precisamos dividi-lo. E para isso criou-se uma coisa monstruosa: o relógio. Não vou falar sobre relógios. Mas sobre um relógio. O meu jogo é aberto: digo logo o que tenho a dizer. Esse relógio é eletrônico e tem despertador. A marca é Sveglia, quer dizer, acorda. Acorda para o que, meu Deus? Para o tempo. Para a hora. Para o instante. Esse relógio não é meu. Mas é como se fosse. Não é de pulso: é solto, portanto. Tem dois centímetros. Eu queria que ele se chamasse Sveglia. Mas a dona do relógio quer que se chame Horácio. Pouco importa. Pois o principal é que ele é o Tempo.

Clarice trabalhou ainda um pouco esse texto, dele produzindo mais uma versão, “O relatório da coisa”, incluído em *Onde estivestes de noite* (1974). Em todas as três versões, o jogo é aberto e até óbvio. Descansa, contudo, no nominalismo performático (*Sveglia!*) ou simplesmente metonímico (de horas, *Horácio*), que apontam, entretanto, ao infinito do inexistente. Por isso, em “O relatório da coisa”, a narradora recusa a pergunta de “Objecto-Relatório-Mistério” (“ou o TEMPO?”), texto onde também qualifica a literatura como rodeio e escamoteação, preferindo, no entanto, a escavação solitária:

digo logo o que tenho a dizer e sem literatura. Este relatório é a anti-literatura da coisa.

Em “Um anticonto”, porém, essa instância metatextual é, a rigor, paratextual. Em nota, o texto é definido como relatório-mistério, anti-conto geométrico, anti-literatura. Em “O relatório da coisa”, por sua vez, aceitando a idéia de ficção auto-irônica, a narradora decide incluir esses gestos como instâncias textuais. Mas já em “Objecto-Relatório-Mistério” temos *in nuce* essa discussão, quando se declara:

Este é um relatório. Sveglia não admite conto, ou romance ou o que seja. Mal admite que chame isto de relatório. Faço o possível de fazer um relatório seco como champanha ultra-seco. Mas às vezes, me desculpem, fica molhado. O telefone é Sveglia.

Em “Um anticonto”, o *objecto* assume sua função (levinasiana) de *tu* absoluto, a partir de um mínimo acréscimo, o de vírgulas vocativas, e graças à definição do indefinido, “o que seja”, como algo específico: poesia.

Este é um relatório. Sveglia não admite conto, ou romance, ou poesia. Mal admite que chame isto de relatório. Faço o possível para escrever um relatório, seco como champanha ultra-seco. Mas às vezes, me desculpe, Sveglia, fica molhado. O telefone é Sveglia.

“O relatório da coisa”, no entanto, insiste na intolerância da coisa e a ela opõe um símile: a nomeação.

Este é um relatório. Sveglia não admite conto, ou romance, ou que o quer que seja. Permite apenas transmissão. Mal admite que eu chame isto de relatório. Chamo de relatório do mistério. E faço o possível para fazer um relatório seco como champanha ultra-seco. Mas às vezes—me desculpem—fica molhado.

A coisa é interferência e intermitência. É forma histórica e tradução. Possibilidade de transporte no tempo (metáfora) ou deslocamento no espaço (transmissão). É elaboração ou processo, daí o fato de ser não só *objecto* mas também algo *óbvio*.<sup>12</sup> Voltemos, porém, ao ritmo do texto. Disse acima que “O relatório da coisa” define o tipo de relatório: *relatório do mistério*. É assim que se depreende da leitura:

Já queria poder escrever uma história: um conto, um romance ou uma transmissão. Qual vai ser o meu futuro passo na literatura? Desconfio que não escreverei mais. Mas é verdade que outras vezes desconfiei e no entanto escrevi. O que, porém, hei de escrever, meu Deus? Contaminei-me com a matemática do Sveglia e só saberei fazer relatórios? E agora vou terminar este relatório do mistério.

<sup>12</sup> É interessante notar que *óbvio* remete ao desvio ou extravio, tanto local como moral, e que, em sua origem, *obviare* é vir ao encontro de algo e, portanto, chegar. Mas sendo oblíquo, o *óbvio* supõe o caminho torto ou, como se dizia antigamente, viaraz, isto é, de mau agouro, adjetivo que se forma também a partir da *via* ou caminho e qualificava aves de rapina tais como cotre, bulhastre, açor, viaraz, cujos dejetos, abundantes, passaram por contiguidade a ter esse nome. Assim, de uma ação inopinada ou de uma sujeira indesejada o Cancioneiro da Vaticana ou de Baena diziam ser *viaraz*, palavra, como se vê, emparentada com o vocábulo de caça (*veado*) e daí com práticas desviantes, porém, óbvias. Menos *óbvio* seria lembrar que, em francês, uma ave como o *butor*, abutre ou alcaravão, acaba figurando o indivíduo torpe ou apalermado. Mas essa intertextualidade cultural nos levaria longe demais.

“Um anticonto” opta, contudo, por uma versão mais mundana:

Já queria poder escrever uma história, pouco importa se Sveglia ou não. Qual vai ser o meu futuro literário? Desconfio que não escreverei mais. Ou talvez - só talvez - escreva. O que porém hei de escrever, meu Deus?  
O mais formidável do Sveglia, comigo, eu não quero contar. Envolve outra pessoa, e mais outras.  
E agora vou definitivamente terminar este relatório-mistério.

No advérbio acrescentado a esta última frase—*definitivamente*—emerge a pungência da coisa enquanto mercadoria. Não esqueçamos que “Um anticonto” se escande em três partes, publicadas, no jornal, a 19 e 26 de agosto e 2 de setembro de 1972. Se aceitamos o argumento do narrador de “Objecto-Relatório-Mistério” (“e com este relatório eu quero que me paguem. E me paguem muito bem. Acho que vai sair na revista *Senhor* de São Paulo e também no *Jornal do Brasil*, caderno B”) devemos, em consequência, aceitar a lógica implacável do mercado: o tempo é dinheiro e não dá para demorar e delongar o fim da coisa. Observe-se, porém, que a própria premência dos tempos contábeis obriga a um arranjo paratático, *relatório-mistério*, que, na versão definida como “conto”, aspira ainda a mais uma condição genérica: a de *relatório do mistério*. Mas, em contrapartida, na versão jornalística, concentra-se o *tônus* de uma ficção. Com efeito, “O relatório da coisa”, ao definir a ficção como transmissão, desloca uma frase de “Objecto-Relatório-Mistério” e “Um anticonto” (“o telefone é Sveglia”) e a *transmite*, isto é, a transporta como o outro dessa anti-literatura apregoadá por “O relatório da coisa”, como metáfora hiper-ficcional.

Esse gesto ou energia gera, por sua vez, uma nova narrativa, “História de coisa”, que Clarice publica simultaneamente a *Onde estivestes de noite*. Ei-la, na íntegra:

#### *História de coisa*

O telefone pertence ao mundo das coisas. É um objecto vivo—faço questão de que seja “objecto” e não “objeto”. O “c” é o osso duro do telefone. Ele é um ser doido. É valsa de Mefistófeles. A autópsia do telefone dá pedaços de coisas.

Às vezes, quando disco um número, toca, toca, toca sem parar e ninguém atende: comunico-me pálida com o silêncio de uma casa oca. Até que não aguento a tensão e, nervosa, de súbito desligo, nós dois com taquicardia.

O telefone é insolúvel. O telefone é sempre emergente. As palavras não são coisas, são espírito. O telefone não fala objectos, fala espírito.

Mas eu duvido da minha própria dúvida—e não sei mais o que é coisa e o que é eu diante da coisa. Ou se trata de tirania das palavras? Tomo cuidado para não pensar demais. Faz mal às palavras.

Mas o telefone obedece a uma lei inalterável e a um princípio eterno e dinâmico. Eu me ajusto à minha incerteza, certa da certeza do telefone.



Apesar de tantas conversas e palavras—o telefone é solitário. E mantém segredo. Indiscrição? Solitude.

O telefone é uma estrela. Ele se estrela todo estridente em gritos ao soar de repente em casa. Atendo, digo “Alô”—e ninguém fala. Fico ouvindo a respiração de quem me ama e não tem coragem de falar comigo.

E quando o telefone nunca toca? A grande solidão: eu olho para ele e ele olha para mim. Ambos em estado de alerta.

Até que não aguento mais e disco o número de um amigo. Para quebrar o silêncio grande.

E quando eu me comunico com o sinal de comunicação? É um enigma: eu me comunico com um “não”. Quando disco e dá sinal de ocupado, estou me comunicando com o sinal de comunicação. Com o próprio enigma, pois estou me comunicando com “não, não, não, não, não, não”. E espero angustiada que o “não, não, não” se transforme em “sim, sim e sim”. O sinal abençoado da chamada positiva de repente é: alô? de onde fala?

Eu queria saber se existe o número 777-7777. Se existe comunico-me com o além.

O telefone é como a girafa: nunca se deita. E, apesar de ser usual, é como a girafa: inusitado.

Sinto o telefone me esperar quando ele não estabelece logo uma ligação. Ouço uma respiração contida, contida, contida.

O telefone é um ser infeliz. Ele pode se desesperar e de repente transmitir uma notícia ruim que pega a gente desprevenida. Mas quando pode, dá notícia alegre. Eu então rio baixinho.

Não adianta me explicarem como funciona o telefone. Como é que eu disco um número em casa e outra casa responde? Raio laser? Não. Astronauta, sim. Como é que na Idade Média e na Renascença as pessoas se comunicavam?

Na Suíça a gente pede à telefonista para nos acordar a tal e tal hora. E também tem um serviço ótimo: a gente pergunta uma pergunta que só uma boa enciclopédia responderia. A telefonista pede para aguardar um prazo e depois telefona informando.

No Brasil demora meses ou até anos para a gente conseguir obter um telefone. Em New York um brasileiro pediu à telefonista para adquirir um telefone com muita urgência. Ela disse que não podia dar com urgência. O brasileiro desanimado perguntou quando conseguiria. Para seu pasmo, ela disse: só daqui a três dias.

Não digo o número de meu telefone porque é de grande segredo.

Meu telefone é vermelho.

Eu sou vermelha.

Tenho que interromper porque o telefone está tocando. (Lispector 1-2)

Tanto em “Objecto-Relatório-Mistério”, quanto em “O relatório da coisa”, vemos que o tempo “é sempre e imutável. Mas nós precisamos dividi-lo”. Em “Um anticonto”, porém, o tempo “é sempre imutável. Mas só precisamos dividi-lo”. Duas razões aqui colidem. Em “Um anticonto”, a razão instrumental. O tempo é estanque e a administração desse recurso se traduz em eficiência. É só isso que importa. Em “Objecto-



Relatório-Mistério” e em “O relatório da coisa”, entretanto, o tempo, redundantemente qualificado de constante e permanente, é inconsistente e volátil, porque nós o somos. Como subjetividades históricas, somos tempo; como objetividades sociais, somos diferença. Logo, é a divisão que nos constitui como seres históricos ou agentes sociais. É na segmentação e no hiato entre tempos que se constrói nossa identidade. Essa tensão reaparece em “História de coisa”, cifrada como paradoxo do moderno:

o telefone obedece a uma lei inalterável e a um princípio eterno e dinâmico.

Há, aliás, no enunciado, dois paradoxos: o outro é o mesmo (dimensão tópica) e o transcendente é contingente (dimensão temporal). Mas nessa tensão concentra-se, precisamente, a energia da transmissão: “eu me ajusto à minha incerteza, certa da certeza do telefone”. Dobrada em si mesma, certa da certeza, identificada com a coisa e alienada no objeto, adapto-me ao incerto ou movimento-me nos discursos—simples transmissões—como puros efeitos de poder sobre mim que, mais do que indiscreta, sou indistinta e neutra: solitária. A dupla sujeito-objeto produz, portanto, *solitude*<sup>13</sup>, isto é, reversão especular ou ilusão imaginária, em que “eu olho para ele e ele olha para mim. Ambos em estado de alerta”, frase de “História de coisa” que é mera reescritura de outra presente no corpus “Objecto-Relatório-Mistério”, “Um anticonto” e “O relatório da coisa”: “A marca é Sveglia, o que quer dizer ‘acorda’”. Não se trata, apenas, de duplicar o nome como significante e significado. Trata-se de dobrar o significante para atingir um para além do significado, o significado neutro ou grau zero da ficção:

Acorda-me, Sveglia, eu quero ver a realidade. Mas é que a realidade parece um sonho. Estou melancólica porque estou feliz. Não é paradoxo.

É. É assim. *Amise-en-abyme* discursiva (acorda-me, acorda) encavalga significantes, à maneira de Joana, a francesa (acorda, *d'accord*, de cor) que por sua vez desovam mais e mais significantes, a cada tentativa de limitar os sentidos. A partir de uma frase de “Objecto-Relatório-Mistério”, tal como

Era um enigma, como Sveglia (pronuncia-se esvélia),

duas leituras se impõem. O mundo é desconhecido e a máquina também o é, leitura que nos consola porque o campo do desconhecido estreita-se, fazendo com que o saber não

<sup>13</sup> É evidente, em Clarice, cuja infância se passa no Recife, a marca de Mallarmé (*solitude, récif, étoile*), num tríptico em que cabe reconhecer a tripartição matricial de *objecto-relatório-mistério*, porque, além de *solitude*, a Coisa se pensa a si própria como *estrela*. Tal é a *hora da estrela*, sempre ameaçada pelo *des-astre* da vida.

seja maior do que o poder; ou, segunda alternativa, todo conhecimento acarreta novas dúvidas pois se *sveglia* (o que se lê) não coincide com *esvélia* (o que se diz), a brecha prolifera distâncias entre saber e poder, que traduzem o ato discursivo como prática política infinita. Sveglia, esvélia, és velha, és coisa. “Parece que eu não sou eu, de tanto eu que sou” (“O relatório da coisa”).

Constatamos, assim, que o enigma do enigma é que não há enigma, ou antes, que o enigma nada esconde. Para além da linguagem, há a forma, que é já de *per se* silêncio e morte, forma que redefine a própria linguagem como interstício ou intermitência, entre-lugar dela mesma e seu outro, onde, simultaneamente, associam e dissociam-se a linguagem e seu duplo. Esse caráter híbrido do discurso ficcional moderno nos permite falar de uma *linguagem-enigma* ou, como dirá Foucault, um *rebus*, instância hesitante das palavras-coisas, onde totalidade, verdade, transcendência estão, com efeito, mortas (Agamben, *A Linguagem e a Morte*).

Em “Um anticonto”:

Sveglia não tem na verdade um nome: conserva o anonimato cósmico.

Em “O relatório da coisa”:

Sveglia não tem nome íntimo: conserva o anonimato. Aliás Deus não tem nome: conserva o anonimato perfeito: não há língua que pronuncie o seu nome verdadeiro.

A escritura neutra, Sveglia (acorda, a-corda, sem cor), verdadeiro raio de luz que desvenda o segredo, aspira a uma felicidade impossível que se confunde com abjeção onírica.

Estou escrevendo sobre ele mas ainda não o vi. Vai ser o Encontro. Sveglia: acorda, mulher, para ver o que tem que ser visto. É importante estar acordada para ver. É também importante dormir para poder sonhar? (“Objecto-Relatório-Mistério”)

Estou escrevendo sobre ele mas ainda não o vi. Vai ser o encontro. Se bem que sua dona o descreveu com todos os detalhes. Sveglia: acorda, mulher, para ver o que tem que ser visto. É importante estar acordada para ver. Embora também seja importante dormir para poder sonhar com as realidades nas quais não acreditamos. (“Um anticonto”)

“Dormir para sonhar com a falta de tempo” (“O relatório da coisa”), o estranho do encontro sugere uma experiência onírica, um tanto quanto difusa em “Objecto-Relatório-Mistério”, pois “estão me acontecendo coisas que mais parecem um sonho”, e bem mais precisa, porém, em “O relatório da coisa”, onde “estão me acontecendo coisas, depois que soube do Sveglia, que mais me parecem um sonho”. Nessa relação de dois



que sonharam,<sup>14</sup> a ficção se impõe através das palavras, porque o enigmático, aquilo que se coloca para além da simples comunicação, desdobra-se como representação de uma representação, rebaixando o sujeito a uma falta-em-ser. O acréscimo epifânico, em “O relatório da coisa” (“depois que soube do Sveglia”), compensa a supressão de uma passagem elucidativa de “Objecto-Relatório-Mistério”. Ambos, acréscimo e supressão, são o “mesmo” texto e têm o mesmo valor em sua lógica de aparecimento/desaparecimento:

Eu já disse que sonhei que sonhava? Já escrevi isso no meu livro *Atrás do pensamento*, com uma subscrição: monólogo com a vida. Para orientar o leitor que não sabe o que está comprando. A capa, eu queria que fosse bem vermelha, apenas gráfica, com as letras em preto. Acho que os meus editores (Sabiá) vão concordar. (“Objecto-Relatório-Mistério”)

A citação errônea de um livro ainda inexistente, *Água viva*, redefine essa escritura como leitura e afirma, além do mais, que a palavra, situada *atrás do pensamento*, não tem retorno nem objeto, daí que sua relação com a vida seja de mão única, um monólogo. A palavra é, a rigor, à maneira de Cocteau, uma voz humana falando ao belo indiferente. Em todo caso, a auto-atribuição ficcional de uma leitura alterna funciona aqui como indício paratextual, além de “orientar o leitor que não sabe o que está comprando”. Todavia, o que se oferece, enquanto mercadoria, sequestra-se como enigma, pois só uma reconstrução *a posteriori* nos permite ler que a capa do relatório deveria ser vermelha, como vermelho era o telefone e até mesmo a narradora de “História de coisa”, e do mesmo modo que só uma leitura retroativa, *après-coup*, nos define o Encontro. *Atrás do pensamento*, o texto perdido, nos diz “Objecto-Relatório-Mistério”, carrega muito *it*. “It, em inglês, é”. “Atrás do pensamento—diz *Água viva*— não há palavras: é-se”. E atrás do pensamento situa-se o *jetzeit*, o tempo-já, essa categoria que vai de Jean Paul a Benjamin e Heidegger. O mesmo estranhamento, aliás, verifica-se em “Objecto-Relatório-Mistério”, onde a grafia desmente o *dictum*: “Sveglia é o Objeto, o com letra maiúscula.”, instâncias reconciliadas em “O relatório da coisa” (“Sveglia é o Objeto, é a Coisa, com letra maiúscula”), mas só devidamente destacadas em “Um anticonto”, talvez para desconcertar o leitor que não sabe o que está comprando:

Sveglia é objecto (sic)  
Será que Sveglia me vê? Vê, sim, como se eu fosse outro objecto (sic).

Nesta ocorrência, a palavra *objecto* nomeia a coisa e codefine a função da escritura: um anticonto ou uma antiliteratura, máquina do mesmo naipe que “História de coisa”:

<sup>14</sup> Clarice traduziu um dos relatos da *História universal da infância* de Borges, a “História dos dois que sonharam” no *Jornal do Brasil*, 27 dez. 1969.

“um objecto vivo—faço questão de que seja objecto e não objeto. O ‘c’ é o osso duro” da modernidade—“ele é um ser doido”, um magma de magmas. *Atrás do pensamento, Objeto, Objeto gritante*: eis o processo de verdade do *objecto*, o processo de verdade de um texto lançado (Severino 115-18).

#### OBJECTO

Ora, o que é um *objecto*? “Escrever é”. “Morrer é”. O *objecto* é precário porque a realidade o é. Mas o *objecto* só se apresenta a nós através da palavra, ferindo-a como uma faísca. Uma iluminação. O *objecto* é um encontro inusitado e muito arcaico (*ct*) sem esquecer que, além do aspecto criativo ou inventivo (*in venire*), esse encontro está vinculado ao lance fortuito e ao bom augúrio. “Ser feliz é Sveglia”. Mas lembremos também do caráter clandestino ou estranho dessa felicidade, beatitude ou transporte. *Tyché* é acaso mas também fortuna. *Happiness* é um encontro, algo que acontece, *it happens*; mas, mesmo quando o acontecimento é um entrave ou um obstáculo, poderá, no entanto, conceder a felicidade de ultrapassar o óbvio e encontrar uma saída *embora*, em boa hora, meio por acaso, mas também por deliberação. Diríamos que a relação com o *objecto*, além de precária, jamais é unívoca, porque lidar com a Coisa implica uma relação de desejo, isto é, uma relação de desejo de um desejo ou de um desejo elevado ao segundo grau. O *objecto* é, portanto, sempre secreto. Aliás, ele é o único e verdadeiro segredo, o da elaboração secundária, sempre ansiado como Outro absoluto do sujeito mas, no entanto, sempre esquivo e removente, reencontrado, na melhor das hipóteses, como saudade e como base de uma ordem moral. Sem *objecto* alucinado pela ficção, entretanto, nenhuma percepção se organizaria de forma válida ou eficiente. Lembre-se, a esse respeito, a observação de Valéry no prefácio às *Lettres persanes*: a barbárie é a era do *fato*; a era da ordem é o império das ficções, porque não há poder capaz de fundar a ordem apenas com a repressão de corpo sobre corpo. É necessária para tanto a força da ficção.

Nesse sentido, diríamos que o *objecto* é fora-do-significado, mera passagem em que o sujeito se define como distância ou diferença prévia à simbolização, como lugar ou posição que, contendo as palavras, sustenta, ao mesmo tempo, a tensão essencial, “aquela em que o outro pode encontrar-se como Outro de um Outro”. Define-se, assim, o programa de uma ética em que, para conceber qual é a função da realidade, torna-se necessário, previamente, definir

que o inconsciente seja estruturado em função do simbólico, que aquilo que o princípio do prazer faz o homem buscar seja o retorno de um signo, que o que há de distração naquilo que conduz o homem, sem que ele saiba, em seu comportamento, seja aquilo que lhe dá prazer por ser de alguma forma uma eufonia que aquilo que o homem busca e reencontra seja seu rastro em detrimento da pista. (Lacan, *O Seminário. Livro VII 22*)





Por tudo isso, conclui Lacan, o grande passo dado por Freud em direção a uma ética foi postular que não existe Objecto, porque um tal objeto do desejo (a mãe, o objeto do incesto) é um bem proibido ou perdido e não existe outro bem para colocar no lugar dele (*O Seminário. Livro VII 9-107*). Trata-se, como vemos, de inverter, e até mesmo de derrubar, o fundamento da lei moral idealista, impulsionando, entretanto, a ficção porque, no lugar desse *objecto* impossível, o que se encontra sempre é um objeto que se apresenta de forma obscura e enigmática, como coisa ou mercadoria, como signo equívoco e, ao mesmo tempo, esquivo.

A ciência admite diversos valores para o objeto. Ele é aquilo que, pensado ou representado, distingue-se de quem o pensa de forma especular (*Anschauung des Anschauenden*, visão de quem vê, como diz Schopenhauer). Mas ele é, na linguagem mais descompromissada ou pragmática, o objetivo, a meta, o fim de uma ação. Objeto é, ainda, o auto-suficiente, aquilo que existe autonomamente. Johannes Erígena ou Scotus, isto é, João o irlandês, mais conhecido como Duns Scot, Escoto Erígena, ou seja, Irlandês Irlandês (Cf. Borges 739), escreve que “*objectum non potest secundum se esse praesens intellectui nostro, et ideo requiritur species quae est praesens et supplet vicem objecti*”. Em outras palavras, o objeto ele próprio não pode se apresentar a nosso intelecto porque é necessário que haja um espelho (*species*) que esteja presente e ocupe o lugar do objeto. Mas caberia perguntar, à maneira da pintora de *Água viva*, afinal de contas,

o que é um espelho? Não existe a palavra espelho, só existem espelhos pois um único é uma infinidade de espelhos (...) Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem - esse alguém então percebeu o seu mistério de coisa. (Lispector, *Água viva* 94)

Como a esfera de Pascal ou as criações de Vera Mindlin, também o espelho é um “campo de silêncios e silêncios”, um tempo desdobrado em outros tempos. Borges, lembrando que o Irlandês decidiu chamar esse *objecto* de Deus ou *nihilum*, porque só Deus é a criação primordial, a *creatio ex nihilo*, argumenta que ser algo é, inexoravelmente, não ser o resto, falsa verdade que leva a imaginar que o in-existente seja, de algum modo, superior ao concreto e, em última análise, equivalente a tudo. A partir dessa falácia, chega-se, com Schopenhauer, a postular que a história é um sonho infundável e perplexo, em que há formas que retornam e talvez não haja nada além de formas que se repetem e que incluem, por lógica consequência, a mesma escritura que as desconstrói. O ponto de divergência com as concepções miméticas aí reside, no fato destas sustentarem o eu, afastado como identidade distanciada, na relação empírica, relação que, ao ser objetivada pela consciência, constitui-se como dado estável de uma interioridade exteriorizada. Ao contrário, uma concepção diferencial, como a que elaboramos a partir da disseminação textual de Clarice, postula o espelho como o

instante em que se combinam o narcisismo (exterioridade do outro visível para mim enquanto mesmo) e a violência (investimento no outro do próprio desejo arcaico de auto-destruição). Define-se, dessa maneira, exasperada e híbrida, uma ética dos processos de verdade que recusa todo objeto ideal ou universal.

Como sabemos, entretanto, a História está implicada (dobrada) no *objecto*. Não é fortuito (mas talvez seja feliz) pensar que, apenas uma semana após concluir a publicação de “Um anticonto”, no *Jornal do Brasil*, Clarice resgate da gaveta (como, aliás, resgatara o próprio “Objecto”) uma entrevista com um psiquiatra onde a questão recorrente é definir a fronteira entre psicanálise e psiquiatria, neurose e psicose, normalidade e desvio (“Psicanálise e psicoterapia”). Porém, talvez seja mais feliz ainda (embora não menos fortuito) reparar que, três semanas antes de iniciar a série “Um anticonto”, a escritora nos ilustra até que ponto sua prática é releitura, não apenas de si mesma, mas de outros que são seu próprio espelho.

O outro de Clarice Lispector, nessa ocasião, é Paul Klee. É provável que, em sua obra, como na de Kandinsky, veja a escritora o traço de um duplo movimento: a degradação do espiritual, que ao se tornar fenômeno, alia-se ao princípio material e, em contrapartida, a sublimação dessa premissa para unir-se ao transcendente. A energia, essencialmente dionisíaca, da arte moderna adviria, então, não só da imagem, dúplice, do objeto estético, misto de sagrado e demoníaco, mas também do próprio artista, concebido como mediador exclusivo entre os dois planos.

Lemos, de fato, no “Fundo de gaveta” de *A legião estrangeira*, um fragmento intitulado “Paul Klee”:

Se eu me demorar demais olhando *Paysage aux oiseaux jaunes*, de Klee, nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jogo que se joga a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a da liberdade. O hábito de olhar através das grades da prisão, o conforto de segurar com as duas mãos as barras, enquanto olho. A prisão é a segurança, as barras o apoio para as mãos. Então reconheço que a liberdade é só para muito poucos. De novo coragem e covardia se jogaram: minha coragem, inteiramente possível, me amedronta. Pois sei que minha coragem é possível. Começo então a pensar que entre os loucos há os que não são loucos. É que a possibilidade, que é verdadeiramente realizada, não é para ser entendida. E à medida que a pessoa quizer explicar, ela estará perdendo a coragem, ela já estará pedindo; *Paysage aux oiseaux jaunes* não pede. Pelo menos calculo o que seria a liberdade. E é isso o que torna intolerável a segurança das grades; o conforto desta prisão me bate na cara. Tudo o que eu tenho agüentado – só para não ser livre... (Lispector 135-36)

Paul Valéry via o *Discours de la méthode* como um monólogo, um romance político. Clarice Lispector, através de Giovanni di San Lazzaro, lê *Über die moderne Kunst* (1924-1945) de Klee, como o discurso do método expressivo. “Os quadros nos olham”, afirma Klee em sua palestra; “eu olho para ele e ele olha para mim”, ecoa “História de



coisa”, ele também sujeito à harmonia secreta da desarmonia, paródia ou tradução, que se justifica na medida em que a arte não reproduz o visível, mas torna visível.

Em outra ocasião, na crônica “Paul Klee e o processo de criação”, Clarice traduz uma passagem da conferência de Iêna que ilumina, particularmente, a questão da escritura neutra ou amodal. Trata-se da alegoria da árvore. A versão italiana (*Teoria della forma e della figurazione*, 1959) fala de “un’immagine, l’immagine dell’albero”; Clarice, que diz ter traduzido do italiano, escreve:

Permitam-me recorrer a uma parábola, a parábola da árvore. Tomemos um artista bastante bem orientado no mundo e na vida, à altura de organizar fenômenos e experiências. Esta orientação nas coisas da natureza e da vida, essa organização complexa, de múltiplas ramificações, eu gostaria de compará-la às raízes da árvore. De lá sobe a seiva para o artista a fim de atravessá-lo e ao seu olho: ele assume portanto a função do tronco. Pressionado e agitado por esse fluxo poderoso, ele transmite à sua obra o que viu. E a obra, como a copa da árvore, se desdobra no tempo e no espaço. Ninguém exigiria da árvore que ela formasse sua copa à imagem de suas raízes (...) Ora, como a árvore, ele não faz senão recolher e transmitir as forças surgidas das profundezas. Nem servir, nem dominar, somente transmitir. Ele tem pois, uma função verdadeiramente modesta. Ele próprio não é a beleza da copa, ela só faz é passar por ele. (“Paul Klee e o processo de criação”)<sup>15</sup>

Tanto quanto Klee, Clarice compreende que objetivar o subjetivo não revela materialidade; antes, pelo contrário, desmonta convenções para resgatar delas a imagem pura, a imagem em seu estado de imagem. Isto implica substituir a imagem, cuja matéria é mental, por outra matéria que, situada *atrás do pensamento*, seja água-viva, aquilo em que a imagem pode consistir quase como um mistério, como um suporte (*subjectile*, dirá Derrida, aludindo também às camadas de pintura) ou como referência ao Outro.

“It é mole e é ostra e é placenta”, confessa a pintora sem presente. Porém, em sua escritura neutra, antes da afirmação, antes de ela ser *Atrás do pensamento*, sua fala é o retorno de outra afirmação. É o recurso de “A geléia viva”, fundo de gaveta de *A legião estrangeira* (o livro de capa vermelha), cujo início é “Este sonho foi de uma assombração triste. Havia uma geléia que estava viva. Quais eram os sentimentos da geléia? o silêncio”, o informe, onde os olhos do escuro espreitam. Essa ideia ainda reaparece nas páginas do *Jornal do Brasil*: “Este sonho foi de uma assombração triste. Começa como pelo meio. Havia uma geléia que estava viva”. Dessa vez chama-se

<sup>15</sup> Muitos anos depois, em “Medo da libertação” (297), ainda resgataria uma crônica de 31 de maio de 1967, onde analisa *Paysage aux oiseaux jaunes*, sorte de *angelus novus* de sua poética, provavelmente baseada em Klee, *a vida e a obra*, cuja tradução francesa, segundo me informa Annaterea Fabris, pela Hazan, é de 1957.

“A geléia viva como placenta” (*A Descoberta do Mundo* 634-35).<sup>16</sup> Mas é o retorno diferido e, diríamos, se não fosse um abuso, definitivo, de *Água viva*, que fixa a noite como “o sonho de um sonho de um sonho de um sonho”. Fruto dessa disseminação, a pintora do abstrato crê, enfim, que o verdadeiro pensamento parece sem autor.<sup>17</sup> Por sua vez, a narradora de “Objecto”, sintomaticamente, queria construir sua obra como “um anti-conto geométrico”, uma alegoria da seiva-placenta primordial, uma eufonia de traços geométricos se entrecruzando no ar para expressarem o silêncio. Aliás, a leitura aqui proposta poderia também reivindicar para si o estatuto de *objecto* inventado e, ao mesmo tempo, natural. O *objecto* é espelho. “Tire-se a sua moldura ou a linha de seu recortado e ele cresce assim como água se derrama” (*Água Viva* 93). Não por acaso, uma das leitoras de Clarice, Cristina Peri Rossi, optou, ao traduzir *Onde estivestes de noite*, por um novo título, uma imagem pura, uma imagem que decorre do relatório da coisa, e que restaura a agrafia como criptograma. A tradução de Peri Rossi é *Silêncio*.

Silêncio para a tradutora, transporte para a pintora ou transmissão para a narradora, o *objecto* postula o grande vazio, a cisão entre ler e dizer. Sabemos que as palavras não são coisas. São pontes que tendemos às coisas. “As palavras não são coisas, são espírito. O telefone não fala *objectos*, fala espírito” (“História de coisa”). Vento, imaterialidade. E do que se trata aqui é de encontrar um princípio de materialidade para a escritura e, em consequência, para a leitura. Ele não poderá vir do real. O real fixa-se sempre no mesmo lugar, isto é, no lugar do Mesmo. Sua inflexão, como argumenta Lacan, a partir de Kant, mas também com Sade, *son semblable, son frère*, através de Kojève, procede de tornar a norma uma pura e simples aplicação da lei universal ou um puro e simples objeto. Para o imperativo categórico, apenas *é-se, it, é* o que importa.

Poder-se-ia, entretanto, contrastar a Lei (do *objecto*) às leis (dos objetos). Assim sendo, a própria leitura, como ética da diferença, através de um processo que não pretende restaurar a verdade, mas reconstruir uma ação ou energia agente, essa *écriture vive*, enfim, nos levaria, contudo, a liberar, na memória dessa mesma escritura, o objeto

<sup>16</sup> A crônica é de 29 de janeiro de 1972.

<sup>17</sup> “Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu” (Lispector, “Abstrato e figurativo” 151). “Sob certo ponto de vista, considero fazer coisas abstratas como o menos literário. Certas páginas, vazias de acontecimento, me dão a sensação de estar tocando na própria coisa, e é a maior sinceridade. É como se eu esculpisse—qual é a mais verdadeira escultura de um corpo? O corpo, a forma do corpo, a expressão da própria forma do corpo—e não a expressão ‘dada’ ao corpo. Uma Vênus nua, em pé, ‘inexpressiva’, é muito mais do que a idéia literária de Vênus. Estou chamando ‘idéia literária de Vênus’, uma Vênus, por exemplo, que tivesse no rosto um sorriso de Vênus, um olhar de Vênus, como um título. A Vênus de Milo—é uma mulher abstrata. (Se eu desenhar num papel, minuciosamente, uma porta, e se eu não lhe acrescentar nada meu, estarei desenhando muito objetivamente uma porta abstrata.)” (Lispector, “Uma porta abstrata” 227-28).

que, com afincio, buscou-se como objeto inencontrável e que, no entanto, retornou, implacavelmente, na realidade, enquanto Outro do Outro, quer dizer, enquanto *objecto*.

Nesse sentido, *Água viva*, seria um espelho do espelho das imagens de uma artista plástica, amiga íntima de Clarice, Maria Bonomi. Um jogo de *Água-Água*.<sup>18</sup>

Jacques Derrida, que tanto insistiu no caráter postal da diferença—carta, telefone—, definiu a escritura como marca, uma marca que, por sua vez, cria uma máquina produtiva indiferente à finitude de quem assina e de quem lê, na medida em que sua função é dar, se dar, desdar e desdizer a pura negatividade.

Para que um escrito seja um escrito, é necessário que continue a “agir” e a ser legível mesmo se o que se chama o autor do escrito não responde já pelo que escreveu, pelo que parece ter assinado, quer esteja provisoriamente ausente, quer seja morto ou que em geral não tenha mantido a sua intenção ou atenção absolutamente atual ou presente, a plenitude do seu querer-dizer, mesmo daquilo que parece ser escrito “em seu nome”. (412)

<sup>18</sup> Justificando sua ausência na exposição de Maria Bonomi, em função de exaustão decorrente de ter-se entregue por inteiro ao tumulto criador do que viria a ser *Água viva*, Clarice confessa haver “entre Maria Bonomi e eu um tipo de relação extremamente confortador e bem lubrificado. Ela é eu e eu é ela e de novo ela é eu. Como se fôssemos gêmeas de vida. E o livro que eu estava tentando escrever e que talvez não publique corre de algum modo paralelo com a sua xilogravura. Inclusive o ela-eu-eu-ela-eu é devidamente e publicamente registrado e lacrado pelo fato de eu ser madrinha de batismo de seu filho Cássio. Maria escreve meus livros e eu canhestramente talho a madeira. E também ela é capaz de cair em tumulto criador—abismo do bem e do bem e do mal—de onde saem formas e côres e palavras. Vi as matrizes. Pesada devia ter sido a cruz de Cristo se era feita desta sólida madeira compacta e opaca e real que Maria Bonomi usa. Nada sei sobre o exercício interior, espiritual de Maria até que nasça a gravura. Desconfio que é o mesmo processo que o meu ao escrever alguma coisa mais séria do que a seção dos sábados, mais séria no sentido de mais funda. Mas que processo? Resposta: mistério. Disse-me Maria que escolhesse uma gravura para mim. E eu—ingenuizada por um instante—pedi logo o máximo: não a gravura mas a própria matriz. E escolhi a *Água*. Foi depois que me dei conta do muito que havia pedido e assutou-me a própria audácia: como é que eu havia ousado querer esta enorme e pesada jóia de madeira de lei? Arrependi-me imediatamente. Vi que não era merecedora de possuir tanta e tal vitalidade na minha sala. Mas Maria insistiu em atender o meu anterior desejo ambicioso. Pedi-lhe então que pelo menos guardasse o objeto de arte. Até que chegasse o momento que eu esperava atingir em que me sentiria pronta para receber a matriz e pendurá-la na parede. E então chamaria pessoas para comemorarmos a *Água*. Mas quando voltei do lugar onde tinha ido dormir—eis que vejo surpresa na sala a própria *Água*. Foi um choque de magnificência. Eu ainda não merecia, mas ela estava não bela que pensei: os que não merecem talvez sejam os que mais merecem. A matriz grande e pesada—dá uma tal liberdade à sala! É que Maria Bonomi gravou a íntima realidade vital da *água* e não sua simples aparência. Convido desde já meus amigos para virem ver. Está bem na entrada da sala, e com luz especial para serem notadas as saliências e reentrâncias da escura madeira imantada. É como se eu estivesse sentindo a constante e subjetiva presença de Maria em casa. Fiquei feliz.” (Lispector, “Carta sobre Maria Bonomi” 132-133). Discípula de Lasar Segall e de Lívio Abramo, Maria Bonomi receberia, nesse ano de 1971, o prêmio de gravura do Museu de Arte Moderna de São Paulo. (Ver também Moser).

## EPÍLOGO

*Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura—o objeto—o que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.*

Tal a epígrafe de *Água viva*, uma frase do escritor e artista plástico Michel Seuphor (1901-1999), fundador, com Torres Garcia, do grupo *Cercle et carré*, isto é, o estilo e o grito, sobre os quais ele mesmo teorizaria em 1965.<sup>19</sup> Pensar em Seuphor é evocar o conceito de “música verbal”, posto em prática em seu poema “Tout en roulant les RR” (1927) e na palestra com que, em 30 de abril de 1930, o artista belga encerrava a exposição grupal, na galeria 23, da rua La Boétie, em Paris. Seuphor falou então sobre música verbal, acompanhado pelo russófono, instrumento inventado pelo futurista italiano Luigi Rússolo, teórico mais tarde reivindicado, à época de *Água viva*, precisamente, por John Cage, em *Silence*. Na década de 40, porém, a palavra de Seuphor repercutiria ainda em um conjunto de mulheres—Denise Renée, Lydia Conti, Florence Bank e Colette Allendy (a viúva do dr. René Allendy, quem fundara, com Marie Bonaparte, a *Société psychanalytique de Paris* e liderara também, ainda nos anos 20, um singular grupo de estudos filosóficos e científicos para o exame das novas tendências, o que lhe valeu, entre outras coisas, ser analista de Artaud e amante de Anaïs Nin). Essas quatro mulheres galeristas seriam, de fato, as pioneiras na difusão da arte concreta em Paris, mostrando uma enigmática relação entre o concreto e o gênero, entre o concreto e a gênese.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> “Grito, luego soy. Pero si nadie se vuelve deo instantáneamente de ser; mi grito no ha sido escuchado. Pues grito con el fin de comunicarme. Entonces, cada vez doy más alaridos y si todavía nadie se da vuelta, terminaré por callarme. ¿Me resignaría a no comunicarme? A la larga sí, pues será necesario que me dé cuenta de que no soy escuchado, que grito en el vacío. Al regresar el eco, tomo conciencia de mis límites. Ahogo mis gritos y se transforman en mí mismo. Lo que tenían de excesivo se ha borrado en el silencio. Una tensión subsiste sin embargo, un grito virtual que al retumbar en el fondo de mí mismo se multiplica, eco de mis gritos inauditos. Mediante esa multiplicación interior nace el canto, que puede ser semejante a las risas o a las lágrimas, que puede ser danza o música. Al regresar, el grito se ha vuelto medida por efecto de la moderación, por un control que lo canaliza. El brote instantáneo se transforma en duración. Grito, luego soy; canto, luego gobierno” (Seuphor, *El estilo y el grito* 259).

<sup>20</sup> “Nous ne savons trop pourquoi, mais c’est un fait: le beau sexe a un faible pour l’art abstrait. Sans doute leurs formes charnelles inconsistantes se complaisent parmi l’indécis des foetus picturaux ? Quoi qu’il en soit, il faut constater que les quatre galeries parisiennes spécialisées dans l’art abstrait possèdent chacune une femme pour directrice. La première en date est l’exquise brunette Denise René qui officie au bout du bout de la rue La Boétie. Puis vint Lydia Conti rue d’Argenson, puis Colette Allendy rue de l’Assomption (un peu loin). La dernière dame ayant reçu la grâce abstraite est la très distinguée Madame Florence Bank

Como constatamos, portanto, a leitura genética destas peças ficcionais convergem em *Água viva*, ou melhor, no livro por vir, um livro escrito mas não editado por Clarice, *Um sopro de vida (Pulsações)*, que outra mulher, sua amiga Olga Borelli, decidiu que começasse assim: “Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila. O beijo no rosto morto”). Elas revelam um trânsito irrevogável. Com a irrevogabilidade dessa música verbal fragmentada, o acontecimento da escrita resvala e cai, imediatamente, no mais espantosamente antigo, onde nada foi presente nunca. Como diria Maurice Blanchot, em *Le pas au-delà*, editado simultaneamente a *Água viva*, o caráter irrevogável do acontecimento escriturário, em Clarice Lispector, essa alta pesquisa que Oswald de Andrade soube reconhecer tão cedo, é uma queda que abole o tempo no tempo, que apaga a diferença entre o próprio e o estranho e entre o próximo e o distante, que oblitera os indícios de referência e rasura as medidas ditas temporais, já que tudo se torna contemporâneo, e arrasta, assim, a totalidade da experiência ao não-tempo, à não-existência, donde nada pode retornar, muito menos por falta de um retorno, do que em virtude de que nada, em hipótese alguma, nele cai, salvo a ilusão de cair (Blanchot, *El paso (no) más allá* 43).

## OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. *A Linguagem e a Morte. Um seminário sobre o lugar da negatividade*. H. Burigo, trad. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- \_\_\_\_\_. *El hombre sin contenido*. Alicia Viana Catalán, ed. Eduardo Margareto Korhmann, trad. Madrid: Áltera, 2005.
- Andrade, Oswald de. “32 mais 35 menos 37 igual a 30.” *Diário de Notícias* 22 jun. 1946.
- Antelo, Raul, ed. “Quadro e Caderno.” *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006. 25-35.
- Auffret, Dominique. *Alexandre Kojève: La filosofía, el Estado y el fin de la historia*. Claudia Gilman, trad. Buenos Aires: Letra Gamma, 2009.
- Barr Jr., Alfred. *La definición del arte moderno*. Gian Castelli, trad. Madrid: Alianza, 1989.
- Barthes, Roland. *O Grau Zero da Escritura*. A. Arnichand y A. Lorencini, trads. São Paulo: Cultrix, 1971.
- Blanchot, Maurice. *El paso (no) más allá*. José M. Ripalda, trad. Barcelona: Paidós, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O Espaço Literário*. A. Cabral, trad. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- Bois, Yve-Alain. “Malévitch, le carré, le degré zéro.” *Macula* 1 (1976): 46.
- Borges, Jorge Luis. “De alguien a nadie”. *Obras ompletas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 737-39.

---

(galerie des Deux-Îles). Si ces quatre dames se réunissaient et composaient le Cartel de l’abstrait ?”. (Cf. “Les Femmes et l’abstraction” 19).



- Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Jorge García, trad. Barcelona: Península, 1987.
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Elena Neerman, trad. Barcelona: Paidós, 1999.
- Della Pergola, Paola. *La Galleria Borghese in Roma*. Roma: La Librería dello Stato, 1941.
- Derrida, Jacques. *Margens da filosofia*. J. T. Costa y A. Magalhães, trad. Porto: Rés, n. d.
- Didi-Huberman, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Maria Dolores Aguilera, trad. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- \_\_\_\_\_. "Imagen-hecho o imagen-fetiché." *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. M. Miracle, trad. Barcelona: Paidós, 2004. 83-135.
- \_\_\_\_\_. *O Que Vemos, o Que Nos Olha*. Paulo Neves, trad. São Paulo: Editora 34, 1998.
- Einstein, Carl. *El arte como revuelta. Escritos sobre las vanguardias (1912-1933)*. Uwe Fleckner, ed. M. D. Ábalos y C. Alcalde, trads. Madrid: Lampreave & Millán, 2008.
- Fried, Michael. "Arte y objetualidad." *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid: Antonio Machado, 2004. 173-94.
- Greenberg, Clement. *The Collected Essays and Criticism*. John O'Brian, ed. Chicago: U of Chicago P, 1986-1993.
- Hay, Louis. "L'Écriture vive." *Les Manuscrits des écrivains*. Paris: Hachette, CNRS, 1993.
- Hernández-Navarro, Miguel A. "El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible". *Imafronte* 19-20 (2007-2008): 119-40.
- Kandinsky, Wassily. "Arte concreta". *Dom Casmurro* a. 2, nº 86, 21 jan. 1939: 6.
- \_\_\_\_\_. *Complete Writings on Art*. Kenneth C. Lindsay y Peter Vergo, eds. Londres: Faber & Faber, 1982, vol. II.
- \_\_\_\_\_. *De lo espiritual en el arte*. E. Bayley, trad. Buenos Aires: Galatea / Nueva Visión, 1956.
- Kojève, Alexandre. *Diario de un filósofo*: "Sobre lo in-existente en el arte y sobre el arte de lo in-existente" (Roma, 12 ago. 1920). *Kandinsky*. Marco Filoni, ed. Yago Barja de Quiroga, trad. Madrid: Abada Editores, 2007. 87-89.
- \_\_\_\_\_. "Las pinturas concretas de Kandinsky." *Kandinsky*. Marco Filoni, ed. Yago Barja de Quiroga, trad. Madrid: Abada Editores, 2007. 9-61.
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos moodernos*. Adolfo Gómez Cedillo, trad. Madrid: Alianza, 1996.
- Lacan, Jacques. "Kant avec Sade." *Écrits*. Paris: Seuil, 1966. 765-90.
- \_\_\_\_\_. "Prefácio à edição inglesa do Seminário 11". *Outros Escritos*. Vera Ribeiro, trad. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 567-569.
- \_\_\_\_\_. *O Seminário. Livro VII. A Ética da Psicanálise*. A. Quinet, trad. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O Seminário. Livro XI. Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicoanálise*. M. D. Magno, trad. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.
- "Les Femmes et l'abstraction." (*Le Rayonnement des Arts* 1 mar. 1949). AMELINE, Jean-Paul. *Denise René, L'Intrépide. Une Galerie Dans L'Aventure de l'Art Abstrait*





- 1944-1978. Paris: Centre Pompidou, 2001.
- Lispector, Clarice. “Abstrato e figurativo”. *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Editôra do Autor, 1964. 151.
- \_\_\_\_\_. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Água Viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- \_\_\_\_\_. “Um anti-conto”.
- \_\_\_\_\_. “Cartas a Hermengardo.” *Dom Casmurro* 30 ago. 1941.
- \_\_\_\_\_. “Carta sobre Maria Bonomi.” (*Jornal do Brasil* 2 out. 1971) apud Ranzolin, Célia R. *Clarice Lispector Cronista: no Jornal do Brasil (1967-1973)*. Diss. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1985. 132-33.
- \_\_\_\_\_. “História de coisa.” VV.AA. *Contos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974. 1-2.
- \_\_\_\_\_. “História dos dois que sonharam.” *Jornal do Brasil* 27 dez 1969.
- \_\_\_\_\_. “Medo da libertação.” *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 297.
- \_\_\_\_\_. “Objecto-Relatório-Mistério.” *Senhor* 9 (1971): 107-112.
- \_\_\_\_\_. “Paul Klee”. *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Editôra do Autor, 1964. 135-36.
- \_\_\_\_\_. “Paul Klee e o processo de criação.” *Jornal do Brasil* 22 jul. 1972.
- \_\_\_\_\_. “Psicanálise e psicoterapia.” *Jornal do Brasil* 16 set. 1972.
- \_\_\_\_\_. “Uma porta abstrata”. *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Editôra do Autor, 1964. 227-28.
- Malevich, Kasimir. “Suprematismo”. João Azenha Jr., trad. Chipp, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 345-51.
- Moser, Benjamin. *Clarice, uma Biografia*. José G. Couto, trad. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge: Harvard UP, 1968.
- Rosa, João Guimarães. “Aletria e Hermenêutica.” *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. II, 519-26.
- Seuphor, Michel. *Dictionnaire de la peinture abstraite. Précédé d’une histoire de la peinture abstraite*. Paris: Hazan, 1957.
- \_\_\_\_\_. *El estilo y el grito. Catorce ensayos sobre el arte de este siglo*. M. Alvarez, trad. Caracas: Monte Ávila, 1965.
- Severino, Alexandrino E. “As duas versões de *Água Viva*.” *Remate de Males* 9 (1989): 115-18.
- Tzara, Tristan. “Manifeste de Monsieur Aa l’antiphilosophie.” *Littérature* maio 1920: 22-23.
- Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- \_\_\_\_\_. “De la croyance photographique.” *Les Temps Modernes* 613 (2001): 47-83.

