

CLARICE LISPECTOR E ADRIANA VAREJÃO

o corpo aberto da escrita e da arte

CLARICE LISPECTOR AND ADRIANA VAREJÃO: THE OPEN BODY OF
WRITING AND ART

Eleonora Frenkel¹
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Rebecca Monteiro²
Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas de Belo Horizonte (FACISA-BH)

RESUMO

Este artigo se propõe a abrir um espaço comparativo entre algumas das obras de Clarice Lispector e de Adriana Varejão, observando especialmente a questão do corpo e de sua “dissecação” simbólica, poética, metalinguística e meta-artística a partir das coordenadas da memória, da reescrita, da abertura e da transfiguração. A aproximação intensiva, menos analítica que experimental, pretende dar conta da potencialidade poética dessas obras, de seu caráter visceral, exposto, transbordante e vivo.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura, arte, corpo, memória, Clarice Lispector, Adriana
Varejão

O que há nos corpos,
na profundidade dos corpos,
são misturas.
Gilles Deleuze

Entre as contribuições de Clarice Lispector que aparecem aos sábados no *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), de agosto de 1967 a dezembro de 1973, lemos diversas reflexões sobre o gesto de escrever. Em uma delas, nos deparamos com: “Não se *faz* uma frase. A frase nasce”.³ Nessa anotação lacônica, publicada em 18 de novembro de 1971, a escritora traz mais uma de suas provocações, apontando a frase como um corpo que nasce na escritura. Pouco tempo depois, em

¹ eleonora.frenkel@gmail.com

² rebecca.pedroso@gmail.com

³ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 690. (Grifo da autora).

1973, a narradora de *Água viva* dirá: “Sou um coração batendo no mundo. Você que me lê que me ajude a nascer”.⁴ Esse corpo do escrito que pulsa e respira precisa, por sua vez, dos olhos, da voz e da escuta daquele que o lê, como dois corpos que entram em contato e que “acontecem” no fulgor dessa interação. O texto adquire espessura de corpo e sua plasticidade fica exposta àquele que o fará (re)nascer, o leitor.

Também na pintura de Adriana Varejão temos a “ex-posição”⁵ da carnalidade do objeto artístico, a palavra e a imagem exacerbadas em sua qualidade tátil, exibidas sob um corte transversal que lhes revela as entranhas. As *Paisagens* (1995), da série *Terra incógnita*,⁶ adensam a pintura com a protuberância de um corte escandido que nos revela esse corpo em carne viva que se cria no gesto de pintar. Sobre a obra de Varejão, Paulo Herkenhoff diz que “pintar é também dar um corpo”,⁷ e o texto de abertura da exposição *Adriana Varejão: histórias às margens* completa: “O corpo é revelado enquanto pele e carne da pintura”.⁸ A arte adquire aí a imanência de uma vida e, como tal, torna-se sujeito-objeto de si mesma.⁹

Água Viva (1973), um dos últimos livros de Clarice, é talvez um dos mais radicais nessa abertura para a “ex-posição” do corpo da escrita, onde “sílabas cegas de sentido”¹⁰ oferecem o que a própria autora chamou de “festa de palavras”¹¹: um banquete visceral e plangente em que os signos “têm que fazer um sentido quase que só corpóreo”¹². Nessa escritura “ex-posta”, como “os elementos factuais do enunciado são reduzidos a um *grau zero*”,¹³ a linguagem passa a ocupar “o lugar predominante na cena textual”,¹⁴ levando ao limite a ideia de escrita “viva”, material, corpórea, aberta à morte e à decomposição e, por tudo isso, inexplicavelmente presente: “Esta é a vida vista pela vida. Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa”.¹⁵

A pintura retalhada de Varejão, por sua vez, também se expande por pulsações e, como um organismo aberto, não encerra uma totalidade de sentido, antes abre caminho para que a vida se atualize no contato com o espectador. A (des)montagem de cacos e retalhos de que se faz sua obra coloca em xeque uma suposta linearidade da História da Arte e desestabiliza as

⁴ LISPECTOR. *Água viva*, p. 33.

⁵ Pensamos a “ex-posição” como o gesto de pôr para fora, extrair em relevo, a partir da reflexão de Jean-Luc Nancy sobre o retrato, que diz que “pintar ou figurar já não é então reproduzir, nem tampouco revelar, mas sim produzir o exposto-sujeito. Pro-duzí-lo: conduzi-lo para a frente, tirá-lo para fora” (NANCY. *La mirada del retrato*, p. 16, tradução nossa).

⁶ <<http://www.adriनावarejao.net/sites/default/files/9504.jpg>>.

⁷ HERKENHOFF. *Pintura/sutura*, p. 3.

⁸ MUSEU DE ARTE MODERNA. *Adriana Varejão: histórias às margens*, [s.p.].

⁹ Ao analisar o autorretrato de Johannes Gumpff (1646), Nancy observa uma operação através da qual o espelho que reflete o pintor durante a ação de pintar o quadro mostra um objeto: “o objeto da representação”; e o quadro como um todo mostra, por sua vez, um sujeito: “a pintura em ação, em obra” (NANCY. *La mirada del retrato*, p. 44). Nesse sentido, ele postula que no retrato, em pintura, não há um objeto, não há um modelo ou uma ideia preexistentes. A pintura executa a ideia, tornando-se indiscernível dela. Para Nancy: “A ‘Ideia’ da arte é sempre a própria arte, e cada vez diferente” (NANCY. *La mirada del retrato*, p. 44).

¹⁰ LISPECTOR. *Água viva*, p. 11.

¹¹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 24.

¹² LISPECTOR. *Água viva*, p. 11.

¹³ MIRANDA. *Água viva: auto-retrato (im)possível*, p. 224. (Grifos do autor).

¹⁴ MIRANDA. *Água viva: auto-retrato (im)possível*, p. 224.

¹⁵ LISPECTOR. *Água viva*, p. 14.

classificações: pinturas podem ser colagens, azulejos podem ser telas, óleos e porcelanas se combinam em instalações diversas, muitas vezes voltadas para a exposição do processo de criação, da sua dissecação. Esse procedimento metalinguístico (ou meta-artístico) também pode ser (muito) observado nas obras de Clarice e percorre, como na arte de Varejão, uma mesma disposição, ou abertura, para perceber (e refletir sobre) a matéria de que se compõe a arte, a escritura, o texto, o gesto criador, as formas do mundo.

As ruínas das paredes de azulejo que integram a série *Charques* (2000-2004),¹⁶ por exemplo, não são exibidas como superfícies planas e lisas, apaziguantes aos olhos do espectador, mas sim como matéria densa, composta de carne, sangue, veias, órgãos. O que se mostra, de forma tão sutil quanto escancarada, são pedaços estranhos de uma composição incômoda, que explora os materiais de que é feita, que os revela como a sujeira interna que a constitui e que, tantas vezes, prefere-se esconder nas versões “perfeitas e acabadas” da grande Arte. Essas obras não são apenas ruínas, são manifestações da incompletude da arte, em que ela mesma é convidada a se desnudar até as entranhas, até o limite último de sua dissolução ou de sua transformação em outra coisa.

Também um livro como *Água viva*, “enquanto desnudamento dos processos lingüísticos que o engendram, tem como único lugar real o texto, o livro na sua materialidade – corpo e túmulo –, espaço da escrita transbordante, intemperante, libidinosa e aberta à morte”.¹⁷ Isso nos mostra que, se o objeto da escritura é (também) o escrever, e se o objeto da pintura é (também) o pintar, um e outro desses “objetos” podem enfim ser vistos (ou experimentados) como sujeitos que se questionam, que se perguntam, que se percebem falhos e inacabados, inexoravelmente destinados a morrer, a se “trans-formar”. Nas duas artistas, portanto, o que se destaca não é sua completude, e sim seu despedaçamento e as inquietações provocadas pelas feridas que elas deixam abertas. A escritura e a pintura trazidas à tona não se pensam apenas como corpos, mas também como corpos rasgados e dissecados. Herkenhoff diz que “havendo um corpo, este pode craquelar, ferir-se”,¹⁸ e é com essas chagas que Clarice e Varejão nos colocam em contato.

Os diversos fragmentos sobre o gesto de escrever reunidos nas crônicas de *A descoberta do mundo* (1984) abrem esse *corpo do escrito* em carne viva; dão-nos a espessura de sua matéria mediante a exposição das palavras, aquelas que o compõem, num movimento paradoxal em que, por um lado, querem constituir a escritura em linhas e frases e, por outro, fazem-no de modo disforme e irregular, criando emaranhados difusos. Esse encontro de forças contrárias revela a palavra, matéria primeira da escritura, como seu maior incômodo. A fissura na carnalidade do texto se daria justamente por essa *transfiguração* da palavra, que passa de instrumento a obstáculo.

Em “Lembrança da feitura de um romance”,¹⁹ o texto aparece como corpo informe que se avoluma e que nasce vazio de pensamento. A palavra não é límpida e clara para fazer transparecer a ideia, ela é suja e imprecisa e é com ela que se escreve; é essa a matéria do escrito e é com ela que o escritor se macula. O livro se levanta paulatinamente e em desordem, manifesta-se num processo lento e caótico que exige paciência e provoca dor; surge como uma coisa estranha que não se sabe ao certo em que dará: “A alma deformada, crescendo, se avolumando, sem nem ao menos se saber que aquilo é espera de algo que se forma e que virá à luz”.²⁰ Além de

¹⁶ <<http://www.adriनावarejao.net/pt-br/category/categoria/pinturas-series>>.

¹⁷ MIRANDA. *Água viva: auto-retrato (im)possível*, p. 224.

¹⁸ HERKENHOFF. *Pintura/sutura*, p. 3.

¹⁹ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 437.

²⁰ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 438.

desordenado e informe, o livro-texto aparece vazio, destituído de conteúdo, de ideia que o preencha: “Infelizmente não sei redigir, não consigo relatar uma ideia, não sei ‘vestir uma ideia com palavras’. O que escrevo não se refere ao passado de um pensamento, mas é o pensamento presente: o que vem à tona já vem com suas palavras adequadas e insubstituíveis, ou não existe”.²¹

Nessa metamorfose, ou transfiguração, a palavra não diz a coisa que existe previamente, mas cria a existência da coisa.²² A palavra, o ser da coisa, se torna seu próprio algoz, quer se desfazer de si mesma, tornar-se muda, silenciar:

Ao escrevê-lo, de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras. É incômodo. É como se eu quisesse uma comunicação mais direta, uma compreensão muda como acontece às vezes entre pessoas. Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra. Faria o que tanta gente que não escreve faz, e exatamente com as mesmas profundas decepções inconsoláveis: viveria, não usaria palavras. O que pode vir a ser a minha solução. Se for, bem-vinda.²³

Escrever passa a ser uma “perigosa aventura”, em que não apenas aquele que escreve sofre as dores da gestação do novo corpo que se expele, mas também aquela que se expõe ao maior risco é a própria linguagem: “Escrever muito e sempre pode corromper a palavra”.²⁴ Quando percebida como incômoda, a palavra passa a ser esse ser inquieto que perturba a pretensa estabilidade do código da língua que integra. A escritura corrompe e “trans-forma” a palavra, desestabilizando a legislação da linguagem²⁵ e abrindo caminho para a transfiguração.

O universo de Clarice Lispector [...] é um universo de transfiguração. Nesse nome, que tanto significa metamorfose e transformação quanto alteração das feições ou da figura, movem-se, por meio do prefixo “trans”, algumas das idéias mais caras ao pensamento literário ocidental: figuração, *mimeses*, representação. Na simplicidade dessa palavra, a literatura representativa é colocada em movimento, em estado de possível transformação. [...] A idéia de transfiguração [mantém] a escritura em sua atualidade, em sua exterioridade; [mantém] o que já passou na dispersão que lhe é própria (exterioridade do acidente); reintroduz no devir o que era considerado “imortal”, “original” ou natural.²⁶

Tudo isso é capaz de despedaçar o “jogo consolador dos reconhecimentos”,²⁷ como alertaram Michel Foucault e Friedrich Nietzsche. Nesse movimento, a palavra não sairá ímpoluta; será exposta ao risco e à dor. Pode perder os sentidos que tinha ou vê-los contaminados por outros. Pode dissolver-se em múltiplas possibilidades de significação, pode experimentar a violência e a liberdade da abertura, pode arriscar-se a morrer. De acordo com Herkenhoff,

²¹ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 438.

²² Maurice Blanchot fala dessa percepção de que a linguagem não representa a coisa, não é idêntica a ela e não a torna presente, mas é a manifestação de sua ausência, da possibilidade de sua inexistência: “Sim, felizmente, a linguagem é uma coisa: é a coisa escrita” (BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 315). De acordo com Blanchot, “a palavra [nos] dá o ser, mas ele chegará privado de ser” (BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 311); “na palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte” (BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 314).

²³ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 438.

²⁴ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 668.

²⁵ Para Roland Barthes, “a linguagem é uma legislação, a língua é seu código” (BARTHES. *Aula*, p. 12).

²⁶ MONTEIRO. *Em função do agora*, p. 25 e 30.

²⁷ FOUCAULT. *Microfísica do poder*, p. 27.

“compreender o corpo da pintura é também compreender a possível dor da pintura e não abdicar de sua sensualidade e de seus fantasmas”.²⁸ A mesma ideia poderia ser usada para compreender a literatura, especialmente aquela que é “inacessível aí mesmo onde parece se manifestar”,²⁹ aquela que, ao falar sobre o gesto de escrever, expõe a dor de escrever, o risco do escrito e sua transfiguração, manifestada pelo hibridismo entre os gêneros literários: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais”.³⁰

A série de *Língua e cortes* (1997-2003),³¹ de Varejão, rasga a lisura dos azulejos com incisões e saliências em carne viva. Os textos de Clarice rasgam a lisura do escrito: ele não é plano ou homogêneo, mas espesso, híbrido, disforme e ilimitado.

Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada. [...] Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais a articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade e então outra realidade sonhadora e sonâmbula, me cria.³²

Para conhecer a espessura dessa realidade “sonhadora e sonâmbula”, seria preciso dissecar³³ o corpo do texto, estudar sua anatomia, analisar minuciosamente seu funcionamento; algo que Clarice faz escrevendo sobre o ato de escrever, como se abrisse o corpo do escrito e dele recortasse seus pedaços, separando-os em pratos dispostos à sua volta, como em *A carne à moda de Frans Post* (1996), da série *Terra incógnita*, de Adriana Varejão.³⁴

Durante a dissecação, a narradora pergunta: “Porque, realmente, como é que se escreve? que é que se diz? e como dizer? e como é que se começa? e que é que se faz com o papel em branco nos defrontando tranquilo?”.³⁵ E a resposta é: “escrevendo”. É no momento de escrever que a escritura acontece, como se não houvesse uma formulação prévia a ser expressa: “É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente de coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia”.³⁶ O escrito é expelido do corpo, como num parto doloroso, gesta-se como algo nebuloso que aos poucos vem, nascendo desfeito de uma forma prévia, mas se conformando em sua própria criação, como se pode ver nos seguintes trechos: “Estou falando de procurar em si próprio a nebulosa que aos poucos se condensa, aos poucos se concretiza, aos poucos sobe à tona – até vir como num parto a primeira palavra que a exprima”,³⁷ “Que pena

²⁸ HERKENHOFF. *Pintura/sutura*, p. 1.

²⁹ Ver DERRIDA. *Salvo o nome*, p. 77. Derrida se refere aqui a alguns textos da teologia negativa (mais especificamente ao *Pèlerin chérubinique*, de Ângelus Silesius), mas a descrição serve bastante bem à escritura clariciana, que também pode ser vivenciada como uma linguagem – aliás, não somente como uma linguagem, mas como um “discurso sobre a linguagem [...] no qual a linguagem e a língua falam de si mesmas [...], de onde essa dimensão poética ou ficcional, às vezes irônica, sempre alegórica [...], tende a denunciar as imagens, as figuras, os ídolos, a retórica” (DERRIDA. *Salvo o nome*, p. 35).

³⁰ LISPECTOR. *Água viva*, p. 13.

³¹ <<http://www.adriavarejao.net/pt-br/category/categoria/pinturas-series>>.

³² LISPECTOR. *Água viva*, p. 22. (Grifos nossos).

³³ Herkenhoff o dirá a partir de uma citação de Jean-François Lyotard: “Abri o suposto corpo e desdobrai todas as suas superfícies, escreve J. E. Lyotard em sua *Economia libidinal*. A espessura do corpo demanda uma dissecação” (HERKENHOFF. *Pintura/sutura*, p. 5).

³⁴ <<http://www.adriavarejao.net/sites/default/files/9605b.jpg>>.

³⁵ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 229.

³⁶ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 390.

³⁷ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 425.

que só sei escrever quando espontaneamente a ‘coisa’ vem. Fico assim à mercê do tempo. E, entre um verdadeiro escrever e outro, podem-se passar anos. Lembro-me agora com saudade da dor de escrever livros”.³⁸

Esse nascimento de um corpo despedaçado (o da linguagem) que dilacera o corpo do escritor é descrito por Roland Barthes como um processo no qual sujeito e objeto são indiscerníveis, no qual o sujeito que escreve se desfaz no corpo do escrito. Aquele que escreve é “imediatamente contemporâneo da escritura”, ele a efetua e é afetado por ela. Esse seria, segundo Barthes, “o caso exemplar do narrador proustiano, que só existe escrevendo, a despeito da referência a uma pseudolembrança”.³⁹ Encontramos ideia semelhante em “Máquina escrevendo”: “Sou uma só. Antes havia uma diferença entre escrever e eu (ou não havia? não sei). Agora mais não. Sou um ser”.⁴⁰

A questão do “ser”, bem como a de seu nascimento, sua criação ou sua invenção, aparece na obra de Clarice de forma sistemática e quase obsessiva. No entanto, ela nunca é resolvida ou finalizada e se encontra sempre em estado de obsedante expectativa (e frustração). Em Clarice, “cada aproximação precipita uma fuga; cada modulação, uma insuficiente espera”⁴¹:

É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Sinto quem sou e a impressão está alojada na parte alta do cérebro, nos lábios [...]. O gosto é cinzento, um pouco avermelhado, nos pedaços velhos um pouco azulado, e move-se como gelatina, vagarosamente.⁴²

O “quem-eu-sou” só pode ser expresso (ou inventado) com o auxílio e com as respectivas limitações da linguagem, mas é justamente essa (im)possibilidade que pode ser experimentada (pelo leitor) – a partir de um caleidoscópio de imagens sensoriais, visuais e táteis que aponta, “vagarosamente”, para uma “impressão” alojada no corpo (do texto) e que é tão móvel, gelatinosa e imprecisa quanto a própria vida. Representar a vida em sua estranheza, sua intraduzibilidade e sua liminaridade constitutivas é da ordem do (im)possível. No entanto, é justamente a (im)possibilidade que move esse estranho desejo:

A palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência ao real.⁴³

Quero apossar-me do é da coisa. [...] E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. Só no ato do amor – pela límpida abstração de estrela do que se sente – capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si: no amor [...] o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto, alegria, alegria é matéria de tempo e é por excelência o instante. E no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é.⁴⁴

³⁸ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 191.

³⁹ BARTHES. *O rumor da língua*, p. 23.

⁴⁰ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 544.

⁴¹ MONTEIRO. *Em função do agora*, p. 34.

⁴² LISPECTOR. *Perto do coração selvagem*, p. 28-29.

⁴³ LISPECTOR. *Água viva*, p. 82.

⁴⁴ LISPECTOR. *Água viva*, p. 09-10. (Grifos nossos).

Entre a imaterialidade e a objetividade, entre o que está como que “fora do corpo” e aquilo que “se sente” (e estaria, portanto, dentro dele), entre o que se pode tocar e o que não se pode senão inventar, reside uma escrita que é perseguida, como a obra de Adriana Varejão, pela imperiosidade da pesquisa sobre o espaço, o tempo e o sentido; pela pergunta continuada sobre a matéria, sua decomposição e sua contaminação; pelo exercício da arte como artifício simbólico para a perfuração do real. Esses movimentos de dissecação do corpo do escrito aparecem, por exemplo, em “Máquina escrevendo” (29 de maio de 1971), um texto que se faz em seu próprio movimento, anunciando as paradas e as continuidades, e que se manifesta tão híbrido e irregular quanto a própria tessitura da escrita.

Nessa crônica, a escritura se escreve, as palavras correm soltas e desordenadas, descabidas e impróprias para a classificação do gênero ao qual “deveriam” se adequar: “Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais”.⁴⁵ O texto nascerá disforme e diluirá os contornos que o definiriam: “Sei que o que escrevo aqui não se pode chamar de crônica nem de coluna nem de artigo. Mas sei que hoje é um grito”.⁴⁶ Como um grito, ele é a estridência que arruína o estatuto do literário, é o ruído dissonante que desestabiliza a tradição, é a escritura que corrompe a linearidade da frase, o ordenamento sintático, o discurso que produz sentido.

“Ao correr da máquina” (17 de abril de 1971), por sua vez, faz ecoar em seu título uma importante coluna de crônicas da história da literatura nacional, a de José de Alencar, intitulada “Ao correr da pena”.⁴⁷ No entanto, apesar da justa homenagem histórica, essa crônica clariciana não compartilha das longas descrições, da linguagem eloquente, dos temas de grande envergadura ou da referência a personalidades importantes, efetivados pelo iniciador desse gênero no Brasil. Esse corpo híbrido reúne desde citações eruditas da tradição literária a considerações metafísicas sobre Deus; desde reflexões sobre a “verdade” até o tratamento das banalidades do cotidiano:

Sinto que sei de umas verdades. Mas não sei se as entenderia mentalmente. E preciso amadurecer um pouco mais para chegar a essas verdades. Que já pressinto. Mas as verdades não têm palavras. Verdades ou verdade? Não, nem pensem que vou falar em Deus: é um segredo meu.

Está fazendo um dia lindo de outono.

[...] Agora vou interromper um pouco para atender o homem que veio consertar o toca-discos. Não sei com que disposição voltarei à máquina. [...]

Pronto, já voltei. O dia continua muito bonito. Mas a vida está muito cara (isso por causa do preço que o homem pediu pelo conserto). Preciso trabalhar muito para ter as coisas que quero ou de que preciso. Acho que livros não pretendo nunca mais escrever. Só vou escrever para este jornal”. [...]

A propósito de uma pessoa de quem estou me lembrando agora e que usa uma pontuação completamente diferente da minha, digo que a pontuação é a respiração da frase. Acho que já disse uma vez. Escrevo à medida de meu fôlego. Estarei sendo hermética? Porque parece que em jornal se tem de ser terrivelmente explícito. Sou explícita? Pouco se me dá. Agora vou interromper para acender um cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez pare por aqui mesmo.

Voltei. Estou agora pensando em tartarugas.⁴⁸

⁴⁵ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 542.

⁴⁶ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 102.

⁴⁷ A coluna foi publicada no *Correio Mercantil* e no *Diário do Rio* (Rio de Janeiro) entre setembro de 1854 e novembro de 1855.

⁴⁸ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 530-531.

Florencia Garramuño inscreve Clarice entre os escritores que abalaram as categorias do literário com suas criações híbridas, que reuniam “fragmentos do real” à ficção, numa operação de “dessacralização” do objeto artístico. Garramuño diz que os textos “díspares e inquietantes” de Clarice, nos anos 1960 e 1970, parecem mais “experimentações” que obras, entendidas como textos organizados a partir de um princípio estruturante.⁴⁹ Na crônica “Ficção ou não”, a própria Clarice dirá, a respeito de *A paixão segundo G.H.* (1964), que não quis obedecer a nenhuma forma prévia de romance e que, para escrever, prefere “prescindir de tudo o que puder prescindir”,⁵⁰ fazendo da escrita, por um lado, uma experiência de se desvencilhar de toda norma e da leitura, e por outro lado, uma experiência de contato com o desconhecido e com o mais difícil: um romance que não conta uma história, uma linguagem que desopera o sentido.

A exposição da escritura como junção de papéis esparsos cujo sentido se contradiz e como um processo que não começa pelo começo, mas parece ocorrer “todo ao mesmo tempo”⁵¹ nos remete a uma desarticulação da linearidade da linguagem e do ordenamento tradicional da narrativa em princípio, meio e fim. A literatura de Clarice provoca uma espécie de simultaneidade que a distancia da sequencialidade do discurso e a aproxima das imagens polifônicas e polifocais da arte contemporânea. De forma semelhante (ou intensificada), as imagens de Adriana Varejão são criadas a partir de um repertório híbrido e polifônico,⁵² promovendo uma suspensão espaçotemporal que questiona a pretensa totalidade da História que se conta e é contada pela Literatura e pela Arte. Sobre as múltiplas referências em suas criações, Varejão diz:

Sim, múltiplas... Um botequim da Lapa, um canto em Macau, uma piscina em Budapeste, ruínas em Chacauha, um muro em Lisboa, um claustro em Salvador, um *hammam* subterrâneo no XVIIIème., em Paris, um delicado vaso Song, uma frase num livro, um mercado em Taxco, uma pele tatuada, um anjo negro em Minas, um caco em Barcelona, um nanquim em Guilim, um açougue em Copacabana, um crisântemo em Cachoeira, uma notícia no jornal, um espelho em Tlacolula, um banheiro de rodoviária, um pássaro chinês em Sabará, o som do violão, um azulejo em Queluz, um charque em Caruarú, uma frase do passado, um quadro em Nova Iorque, ex-votos em Maceió, um vermelho em Madri, um Sento em Kioto, e mais, e mais, e mais...⁵³

⁴⁹ Ver GARRAMUÑO. *A experiência opaca*, p. 47.

⁵⁰ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 413.

⁵¹ “Não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo começo: foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas do piano” (LISPECTOR. Lembrança da feitura de um romance. In: *A descoberta do mundo*, p. 437). “Comecei, e nem sequer era pelo começo. Os papéis se juntavam um ao outro – o sentido se contradizia, o desespero de não poder era um obstáculo a mais para realmente não poder” (LISPECTOR. Escrever. In: *A descoberta do mundo*, p. 439).

⁵² O texto de abertura da exposição *Adriana Varejão: histórias às margens*, de Adriana Varejão, diz que ela vai “da história da arte à arte religiosa, da azulejaria à cerâmica, da China ao Brasil, da iconografia colonial às imagens produzidas pelos viajantes europeus e à arte acadêmica do século XIX, da geometrização dos espaços arquitetônicos à abstração geométrica e à grade modernista, das paisagens e marinhas aos mapas”. E que “nesse repertório híbrido e polifônico, um elemento surge como motivo condutor, atravessando toda a obra de Varejão: o corpo, seja ele rasgado, cortado, dilacerado, esquartejado, em fragmentos, em pedaços. O corpo é revelado enquanto pele e carne da pintura” (MUSEU DE ARTE MODERNA. *Adriana Varejão: histórias às margens*, [s.p.], grifos nossos).

⁵³ A apreciação de Adriana Varejão sobre sua “narrativa” parece profícua para pensarmos a narrativa de Clarice. Ela a define a partir da leitura de Severo Sarduy sobre o Barroco. Ver VAREJÃO. *Chambre d'échos/Câmara de ecos*, p. 6.

O objeto artístico se desprende, assim, das cronologias lineares e dos mapas reconhecíveis para restar como um corpo aberto, como um espaço em que a memória se atualiza de forma dinâmica, imperfeita e estilhaçada, como uma caixa de ressonâncias do sentido (que se desfaz como unidade e se abre à multiplicidade), como uma “câmara de ecos”, como “o espaço onde escutamos ressonâncias sem nos ater a uma sequência ou a qualquer noção de causalidade, onde o eco precede, muitas vezes, a voz”.⁵⁴ Nesse espaço-tempo ressoante e híbrido, o enredo histórico conhecido se subverte, e sobressaem a descontinuidade e a simultaneidade que desestabilizam a homogeneização do discurso histórico,⁵⁵ daquela “história contínua” que é “o correlato indispensável à função fundadora do sujeito: a garantia de que tudo que lhe escapou poderá ser devolvido; a certeza de que o tempo nada dispersará sem reconstituí-lo em uma unidade recomposta”.⁵⁶

Clarice Lispector, por seu turno, vai além dessa narratividade “restauradora”⁵⁷ para trabalhar a partir da “des-continuidade”, de uma pesquisa incansável, mas (quase) sempre fraudada, sobre as fronteiras (e liames) “im-possíveis” entre corpo, vida, tempo, morte, escrita, história, memória, narrativa.

Um instante... acabou-se. E não podia saber se depois desse tempo vivido viria uma continuação ou uma renovação ou nada, como uma barreira. Ninguém impedia que ela fizesse exatamente o contrário de qualquer das coisas que fosse fazer: ninguém, nada... não era obrigada a seguir o próprio começo... Doía ou alegrava? No entanto sentia que essa estranha liberdade que fora sua maldição, que nunca ligara nem a si própria, essa liberdade era o que iluminava sua matéria. E sabia que daí vinha sua vida e seus momentos de glória e daí vinha a criação de cada instante futuro.⁵⁸

Na obra de Clarice Lispector, como também na de Adriana Varejão, o corpo da escrita e o corpo da arte se exibem como matéria que experimenta, dissolve e reorganiza o tempo e a memória, reunindo seus vestígios e os guardando para as infinitas atualizações do passado no presente e no futuro. Sua arte não participa de uma função fundadora ou redentora. Ela não quer devolver ao homem o que lhe escapou, o que escapa sempre, pela linguagem ou fora dela.⁵⁹ As rachaduras, como bem nos mostra Varejão, fazem parte da matéria do tempo e da escrita da memória. Em sua obra, Portugal continua a se fazer presente, ampliado e ao mesmo tempo

⁵⁴ VAREJÃO. *Chambre d'échos/Câmara de ecos*, p. 1.

⁵⁵ Nesse sentido, Herkenhoff aponta que “a história da arte serve para rever criticamente a pretensa totalidade da história que molda e é moldada pela arte. Um tecido de histórias setoriais imbrica temporalidades sem curso único” (HERKENHOFF. *Pintura/sutura*, p. 3). O texto de *Adriana Varejão: histórias às margens* coloca que, nas obras de Varejão, “[h]á, sobretudo, uma preocupação em expor e conectar histórias marginais, agregando referências pessoais, literárias e ficcionais. Nesse sentido, *história* pode referir-se à ficção e não ficção, o que lança a pintura nos rumos da literatura” (MUSEU DE ARTE MODERNA. *Adriana Varejão: histórias às margens*, [s.p.]).

⁵⁶ FOUCAULT. *Ordem do discurso*, p. 14.

⁵⁷ Confira-se também esse elucidativo trecho de *Água viva*: “De vez em quando te darei uma leve história – área melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva” (LISPECTOR. *Água viva*, p. 33-34).

⁵⁸ LISPECTOR. *Perto do coração selvagem*, p. 218

⁵⁹ Ver FOUCAULT. *Ordem do discurso*, p. 14. Ver, ainda, FOUCAULT. *Ordem do discurso*, p. 236: “Eu compreendo bem o mal-estar de todos esses. [...] Tantas coisas em sua linguagem já lhes escaparam: eles não querem mais que lhes escape, além disso, o que dizem, esse pequeno fragmento de discurso [...] cuja débil e incerta existência deve levar sua vida mais longe e por mais tempo”.

diminuído.⁶⁰ As falsas rachaduras escancaram enquanto problematizam uma violência e uma herança, uma história e uma denegação. O rastro da beleza não pode vir sem dor? A dor da violação histórica nos obriga de fato a “seguir o próprio começo”? Por que não inventar, a partir das vísceras expostas, um espaço futuro mais limpo? A limpeza existe? O futuro existe?

Essas e outras perguntas insistem em percorrer as linhas viscerais de Clarice Lispector e as obras vibráteis de Adriana Varejão, compondo, por sua vez, um lugar crítico (ou experimental) cujo objetivo último (ou intervalar) talvez seja o mesmo que Clarice expõe em *Água viva*, o de “fazer um sentido quase que só corpóreo”,⁶¹ aberto à experimentação e à rasura das fórmulas sensatas, disposto ao erro, à invenção e ao absurdo, contaminado pelas vozes dos animais⁶² e pelos vermelhos das plantas carnívoras.⁶³ Nesse espaço, a aproximação entre essas duas obras é menos estranha que estimulante, capaz de criar novas perspectivas, de garantir a troca criativa, a contaminação simbólica e a busca de aproximações e metáforas que possam dar conta (ainda que de forma insuficiente) da inexplicabilidade de nossos objetos, de sua interminabilidade constitutiva, de sua “evidência desconhecida”,⁶⁴ de seus silêncios e lacunas. De suas fomes.



ABSTRACT

This article proposes the opening of a comparative space between some of the works of Clarice Lispector and Adriana Varejão, in particular examining the question of the body and its symbolic, poetic, metalinguistic and meta-artistic dissection, based on the coordinates of memory, rewriting, openness and transfiguration. This intensive scrutiny, less analytical than experimental, attempts to explain the poetical power of these works, with their visceral, exposed, overflowing, vivid quality.

KEYWORDS

Literature, art, body, memory, Clarice Lispector, Adriana Varejão

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- CURI, Simone Ribeiro da Costa. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.

⁶⁰ *Celacanto provoca maremoto* (2004-2008).

⁶¹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 11-12.

⁶² Sobre as relações da obra clariciana com o universo “animal”, ver SANTIAGO. Bestiário, p. 192-223 e CURI. *A escritura nômade em Clarice Lispector*, p. 47, nota 30.

⁶³ *Carnívoras*, 2008.

⁶⁴ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 115.

- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *Ordem do discurso*. 10. ed. São Paulo: Loyola, 2004.
- GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- HERKENHOFF, Paulo. Pintura/sutura. In: VAREJÃO, Adriana. *Adriana Varejão*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996. Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/sites/default/files/herkenhof_pintura_sutura.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2013.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Coordenação de Benedito Nunes. São Paulo: ALLCA XX; Scipione Cultural, 1997.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- MIRANDA, Wander Melo. *Água viva: auto-retrato (im)possível*. *Ensaios de Semiótica: Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura*, Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, ano V, n. 10, p. 219-234, dez. 1983.
- MONTEIRO, Rebecca. *Em função do agora: aproximações entre literatura e política em Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2012.
- MUSEU DE ARTE MODERNA. *Adriana Varejão: histórias às margens*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2013. Catálogo de exposição, set.-dez. 2012, Museu de Arte Moderna.
- NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Tradução de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- SANTIAGO, Silviano. Bestiário. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Clarice Lispector. São Paulo: Instituto Moreira Salles. n. 17-18, p. 192-223, dez. 2004. Número especial.
- VAREJÃO, Adriana. *Chambre d'échos/Câmara de ecos*. Entrevista com Hélène Kelmachter, 2004. In: VAREJÃO, Adriana. *Chambre d'échos/Câmara de ecos*. Paris: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain; Actes Sud, 2005. Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/sites/default/files/kelmachter_entrevista.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2013.

