



Os valores táteis de uma egípcia

Tactile Values of an Egyptian

Raul Antelo*

Resumo: Este artigo analisa, a partir do conceito de “valores táteis”, a obra de Clarice Lispector. Para Bernard Berenson, esse operador crítico articula as interações entre literatura, estética e história. Para o crítico, o caráter anômalo do tátil explica-se em função de a forma ser um resplendor interno que alcança a forma externa só quando, em uma dada situação, se realiza plenamente.

Palavras-chave: Valores táteis. História. Estética.

Abstract: This article analyzes, from the concept of "tactile values", in work of Clarice Lispector. To Bernard Berenson, this critical operator articulates the interactions between literature, aesthetic and history. For the critic, the anomalous character of tactile explained in terms of the form be an internal radiance that reaches the outer form only when, in a given situation is fully realized.

Keywords: Tactile values. History. Aesthetics.

Uma vida plena pode ser aquela que alcance uma identificação tão completa com o não-eu que não haja mais um eu para morrer. "*A complete life may be one ending in so full identification with the nonself that there is no self to die*".

Na epígrafe de *A paixão segundo GH*,¹ Clarice Lispector copia uma opinião do influente crítico de arte Bernard Berenson (1865-1959), o mesmo que a revista *Time*, em sua necrológica, definiu como *the passionate sightseer*. O romance nasce aí, nesse ponto, muito embora, "o lugar onde [ela] nascera – surpreendia-se vagamente de que ele ainda existisse como se também ele pertencesse ao que se perde". Tal como a protagonista de *O lustre*,² a ficção de Lispector, ela mesma, "via-se separada do próprio nascimento e no entanto sentia difusamente que devia estar de algum modo a prolongar a infância".³

Lispector nasceu em Tchetelnik, na Ucrânia; Berenson, perto de Vilnius, na Lituânia. Clarice dizia que seu desejo mais autêntico era o de pertencer porque sentia não pertencer a nada nem a ninguém. "Nasci de graça".⁴ A família Lispector logo pensou em emigrar para os Estados Unidos ou o Brasil. Clarice aqui chegou com poucos meses. Já a família Berenson, de pequenos



comerciantes de madeira, levou Bernard, de apenas dez anos, para morar em Boston, em 1875. Bernard Berenson, porém, só pertenceu tangencialmente à vida americana, já que passou a maior parte de sua vida em Florença, dedicando à sua arte boa parte de sua reflexão.

Gostaria de me deter em um livro dele, *Aesthetics and History* (1950), escrito durante a guerra.⁵ Uma das noções mais importantes por ele defendidas é a existência, na arte, de *valores táteis*, noção em que se reconhecem não só o impacto das experiências fotográficas americanas, tais como os trabalhos do círculo de Alfred Stieglitz, em *Camera Work*,⁶ mas também o estímulo das ideias de psicologia evolutiva de William James, bem distantes de Darwin, embora também de Freud, assim como certas noções do vitalismo bergsoniano ou da filosofia alemã, notadamente, de *A origem da tragédia*, de Nietzsche,⁷ que marcariam o debate historiográfico da arte com a noção de háptico-óptico.

Berenson, como Bergson aliás, entendia, por exemplo, que

Os valores táteis são enriquecedores e não estimulam apenas admiração, mas dão gratificação e alegria. Eles, portanto, fornecem uma base na qual, como críticos, podemos erigir nossos critérios de julgamento. Através de todas as épocas, e em todo lugar, sempre que uma representação visual seja reconhecida como obra de arte então como simples artefato, não importa quão elaborado, elegante e surpreendente, ela possui valores táteis. Pode ter muito mais além disso, que seja de maior ou menor importância ou absolutamente de nenhuma, mas para ser aceita como obra de arte estas outras atrações devem repousar numa base de valores táteis, ou estar em conexão íntima com eles.

Assim em certas frases da primitiva arte mesopotâmica e na escultura grega arcaica bem como no antigo românico e em todos os entalhes em pedra da América Central, quer no arredondado quer no relevo, e em especial na assim chamada “arte animal”, quase não existe nada exceto valores táteis para justificar sua fealdade, seu desajeitamento, sua falta de proporção e o grotesco de sua expressão.⁸

Para Berenson, esse caráter anômalo do tátil explica-se em função de a forma ser um resplendor interno que alcança a forma externa só quando, em uma dada situação, se realiza plenamente. É como um manto que envolve as formas externas, embora não seja um manto que as consome ou envenena, como o de



Nisso, mas uma cobertura vivificante, como a de Isis. É bom porém que sendo esse pano, simultaneamente, dom e veneno, a rigor, não se levante, pois, na arte, a aparência é a única realidade. O crítico julgava que a forma artística é filha da fantasia, mas a imaginação, transpondo o campo de suas devoções, consegue ir além de toda atividade humana. E ainda mais, adquire evidências de que a própria origem da imaginação está no seu poder profético.

A forma então não é aquela que nasce e permanece na mente do artista, mas sim aquela que se exterioriza e vem a ser sua forma decorrente. Engendrada pela inspiração, desloca-se, porém, de maneira surpreendente, com a fisionomia dos elementos materiais com os quais se concebe, de forma que ostenta propriedades, por princípio, suscetíveis de captura, como fruto de ideias concebidas em e para o mundo, de tal sorte que a potência das satisfações idealizadas, nascida e apenas relevante no plano da consciência, torna-se um engendro provocado por seu autor, que desencadeia, por sua vez, ilimitadas repercussões espirituais.

O artista deve então dominar um espírito e uma vontade capazes de assegurarem rapidamente a visão, decidido a defendê-la da resistência opressiva e deformadora do material. O espectador, a seu turno, é aquele que se situa perante a forma artística, porém, esta nunca funciona para ele como um conjunto de sensações reais, mas apenas um feixe de sensações idealizadas. Estas sensações são as imagens das sensações que as representações nos oferecem quando são, de fato, obras de arte.

Ora, sintomaticamente, Clarice Lispector nos dirá, em *A paixão segundo GH*, que a forma sempre contorna o caos, porque uma forma só dá construção à substância amorfa. A visão de uma carne infinita, por exemplo, é a visão dos loucos, mas se a gente corta a carne em pedaços e os distribui pelos dias e pelas fomes, então essa carne não é mais a perdição e a loucura; torna-se de novo a vida humanizada. A leitura de Clarice antecipa em muitos pontos a discussão sobre animalidade que Deleuze nos proporá a partir da obra de Francis Bacon.

Berenson, pelo contrário, conclui *Estética e história* afirmando que o grande papel da arte, com toda sua garra, teria sido o de sublimar, humanizar o bestial e o inferior, ao criar o privilégio do espiritual no homem. Através da História, e especialmente graças ao helenismo, descobre-se, a seu ver, a *paideia*, o sentido de todas as artes, a poesia, a música, o ritual, as artes visuais, o teatro, ou seja que o objetivo artístico é trabalhar separada e conjuntamente para criar a arte que tudo compreende, uma sociedade humanizada, e sua obra mestra, o homem livre: livre por dentro e livre por fora, disposto, segundo as palavras de Goethe, a viver decididamente no todo, no bom e no belo.⁹



Clarice, no entanto, diria que é preciso resistir à tentação de inventar uma forma. Ela compreende corretamente que, nesse ponto, a posição de Berenson não é novidadeira. Inscreve-se na longa tradição construtivista de um *a priori* ideal a partir do qual gerar valores humanistas. Mas, a despeito de seu canônico idealismo, uma das passagens mais interessantes, e nesse sentido, singulares do livro de Berenson é aquela em que analisa a relação dos judeus e a arte, nela concluindo que a tendência da cultura hebraica é para a instância da letra e não a do visual. Mas, junto a essa ponderação, formula Berenson uma outra, não menos associável à posição de Clarice Lispector, no marco do modernismo brasileiro. A posição judaica é sempre avessa a uma abordagem nacional, a qual, no caso do modernismo brasileiro, era, sob todos os aspectos, hegemônica. Diz ele:

Na verdade Israel através das eras não manifestou nada essencialmente nacional nas artes plásticas, nem na Antiguidade nem por toda a Idade Média, nem hoje em dia. A cunhagem de seu período macabeu equivale ao helenístico mais pobre. Se podemos confiar nas reproduções dos ornamentos em relevo, com base no castiçal de sete braços que pode ser visto no Arco de Tito, aquele objeto de culto era bastante helenístico para ter sido feito para Herodes por prateiros gregos. Em períodos posteriores, os judeus imitavam a arte dos povos entre os quais estavam espalhados, na lastimável medida em que absolutamente usavam arte. Mesmo em anos recentes quando judeus emancipados do gueto entregaram-se à pintura, à escultura e à arquitetura, não se revelaram nem originais nem de modo algum judaicos. Desafio quem quer que seja a salientar na obra de Liebermann, Pissarro, Rothenstein, Modigliani, Messel, Antokolskij, Epstein, Chagall ou Soutine, qualquer coisa, salvo o tema, que seja especificamente judaico.¹⁰

Essa formulação conota, portanto, uma recusa da representação, ideia que é central às ficções de Lispector. A explicação de Berenson é antropológica:

Os judeus como seus primos ismaelitas, os árabes, e de fato talvez como todos os semitas puros (se é que existem), apresentaram pouco talento para as artes visuais e quase nenhum para as figurativas. A arte da Mesopotâmia, incluindo as bacias do Eufrates e do Tigre e seus prolongamentos, é de origem sumeriana e não semítica.



Assim não só as esculturas assírias e hititas, bem como todas as babilônicas, são não-semíticas, mas o mesmo acontece com o império semita do Ocidente, Cartago, onde todo artefato que pode reivindicar ser uma obra de arte é grego. Aos judeus pertenciam os esplendores e arrebatamentos da palavra. A literatura hebraica não só proporcionou inspiração e conforto ao cristão e maometano, mas modelou ou deu nova forma aos seus instrumentos de expressão. O Velho e Novo Testamentos, o segundo até mais especificamente judaico do que o primeiro (que até a época do exílio é israelita e não judaico), estão atrás, debaixo e dentro do Cristianismo e atrás se não dentro do Islã. Uso as palavras em seu sentido cultural e não doutrinal. O Cristianismo ocasionou a judaização da Antiguidade – a maior revolução que nossa história registrou. À parte sua tardia teologia helenística por um lado e seu culto de Madona ou santo por outro, o Catolicismo em seu ritual, festividades, fraseologia, até na organização eclesiástica e hierarquia, é tão esmagadoramente judaico que pode bem ser considerado como um judaísmo universalizado e não mais tribal.¹¹

Tais observações amparam a concepção háptico-óptica da arte, tomada, dentre outros, de Alois Riegl, quem, mesmo errado como arqueólogo, continuava sendo, a seu ver, um grande historiador da arte, na medida em que foi o primeiro a empregar uma inteligência e métodos específicos na investigação da mudança de gosto, e assim entender como ela foi gerada. Riegl compreendia que o relevante não era o que se podia fazer com a arte mas o que se queria fazer com ela e esta ideia se vincula à convicção de Berenson de que a história da arte lida mais com o que era apreciado e admirado em um certo período do que com a questão de onde essa arte se originou e onde era produzida, o qual gerava uma compreensão até certo ponto paródica da história, uma vez que

só quando um estilo está em completa decadência é que outros modos de representação ganham influência. A crescente arte grega pôde assimilar noções estrangeiras em roupa e ornamentos, ao passo que em nosso século V, o helenismo já estava tão debilitado que não pôde mais impedir que as massas regredissem para preferências pueris e bárbaras. A decadência nas artes figurativas, entretanto, não foi devida a influências externas, mas inteiramente a razões internas, às quais me referi amiúde



neste ensaio: o desaparecimento de artistas criadores e a sobrevivência de meros artesãos que, reduzidos ao sucessivo copiar, e privados de liderança, retrocederam para os primitivos padrões geométricos, desenhos verticais e frontais. Este fenômeno parece caracterizar, pelo menos em nosso mundo europeu, todos os momentos de desintegração séria, como aconteceu conosco desde o início da *art nouveau* no fim do século passado até a assim chamada arte abstrata de hoje.¹²

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustre coisa alguma, não conte uma história e não firme um mito. Essa pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência. É a proposta de Fernand Berckelaers, mais conhecido como Michel Seuphor (o nome é inversão especular de Orpheus), da qual deriva *Água viva*,¹³ e que nos revela que o estilo háptico é bem diferente do estilo óptico. Este depende do distanciamento, da perspectiva, portanto, da hierarquia dos volumes. Já o estilo háptico é a visão próxima que capta tanto a forma quanto o fundo, porém ambos no mesmo plano, igualmente próximo, nada distante.¹⁴

Assim, os valores táteis provocam gratificação e alegria. Uma alegria difícil, diria Lispector, mas chama-se alegria. Adotando essa perspectiva, a materialidade do mundo recua, e da mesma forma, a objetividade. Clarice compreende que, não havendo origem, a realidade antecede a voz que a procura, e na medida em que a terra antecede a árvore, o mundo antecede o homem, na mesma proporção em que o mar antecede à visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez, a própria linguagem antecede a posse do silêncio. O estilo háptico, em suma, não existe sem linguagem.

As ideias de Berenson a respeito dos judeus e a arte nos permitiriam afirmar, então, remedando o rótulo de Peter Sloterdijk,¹⁵ Lispector, uma egípcia. Com efeito, o final da ontoteologia, o final da era do romance (que é, segundo Valéry, o gênero de uma sociedade que padece a morte de deus) chega com uma atitude de desconstrução da verdade que é, em última análise, apenas um traço, um vestígio, um sinal reconhecível na escritura, a indicar o momento em que o Espírito renuncia à sua aventura metafísica e empreende finalmente seu retorno. Abandona a ilusória plenitude do sentido, que Berenson ainda julgava poder reconhecer como ideal, e volta-se assim ao poço de Babel, o abismo do nada.



Estamos, mais uma vez, diante do mistério da imortalidade, que é o enigma ciosamente guardado pelos egípcios. Ra é seu duplo, seu simulacro. Clarice Lispector, portanto, como mais tarde Derrida, seria arauto desse retorno necessário e, em função dele, nem ucraniana nem brasileira, mas egípcia (ou seja, uma judia), que postularia o avesso de uma fundação, como um Hegel antissistema ou um Moisés redivivo.

Não a disjuntiva excludente do *aut... aut*, mas a duplamente inclusiva do *et... et*. O *double bind*. Como macabéa (como Macabéa), Lispector avança na pós-filosofia: só tem valores táteis para justificar sua fealdade, seu desajeitamento, sua falta de proporção e o grotesco de sua expressão. Vai *ex nihilo ad nihilum* e encontra que o *pharmakon*, que é o próprio exterior, jamais poderá reivindicar para si qualidade própria ou específica. É a partir desse exterior que Clarice pensa tudo *da capo*. Uma vida plena só pode ser aquela que alcance uma identificação tão completa com o não-eu que não reste mais um eu para morrer.

* **Raul Antelo** é Professor Titular de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisador sênior do CNPq, foi Guggenheim Fellow e professor visitante nas Universidades de Yale, Duke, Texas em Austin, Autónoma de Barcelona e Leiden, na Holanda. Presidiu a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). É autor de vários livros, dentre eles, *Transgressão & Modernidade; Potências da imagem; Crítica acéfala; Ausências e Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos.*

Notas

¹ LISPECTOR, 2009 (1964).

² LISPECTOR, 1948.

³ LISPECTOR, 1948, p. 185.

⁴ “Um amigo meu, médico, assegurou-me que desde o berço a criança sente o ambiente, a criança quer: nela o ser humano no berço mesmo já começou. Tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer. Por motivos que aqui não importam, eu de algum modo devia estar sentindo que não pertencia a nada e a ninguém. Nasci de graça. Se no berço experimentei esta fome humana, ela continua a me acompanhar pela vida afora, como se fosse um destino. A ponto de meu coração se contrair de inveja e desejo quando vejo uma freira: ela pertence a Deus. [...] Exatamente porque é tão forte em mim a fome de me dar a algo ou a alguém, é que me tornei bastante arisca: tenho medo de revelar de quanto preciso e de como sou pobre. Sou, sim. Muito pobre. Só tenho um corpo e uma alma. E preciso de mais do que isso. Quem sabe se comecei a



escrever tão cedo na vida porque, escrevendo, pele menos eu pertencia um pouco a mim mesma. O que é um fac-símile triste. Com o tempo, sobretudo os últimos anos, perdi o jeito de ser gente. Não sei mais como se é. E uma espécie toda nova de ‘solidão de não pertencer’ começou a me invadir como heras num muro. [...] Se meu desejo mais antigo é o de pertencer, por que então nunca fiz parte de clubes ou de associações? Porque não é isso o que eu chamo de pertencer. O que eu queria, e não posso, é por exemplo que tudo o que me viesse de bom de dentro de mim eu pudesse dar àquilo que eu pertencesse. Mesmo minhas alegrias, como são solitárias às vezes. E uma alegria solitária pode se tornar patética. É como ficar com um presente todo embrulhado com papel enfeitado de presente nas mãos — e não ter a quem dizer: tome, é seu, abra-o! não querendo me ver em situações patéticas e, por uma espécie de contenção, evitando o tom de tragédia, então raramente embrulho com papel de presente os meus sentimentos. Pertencer não vem apenas de ser fraca e precisar unir-se a algo ou a alguém mais forte. Muitas vezes a vontade intensa de pertencer vem em mim de minha própria força — eu quero pertencer para que minha força não seja inútil e fortifique uma pessoa ou uma coisa. [...] Embora eu tenha uma alegria: pertencço, por exemplo, a meu país, e como milhões de outras pessoas sou a ele tão pertencente a ponto de ser brasileira. E eu que, muito sinceramente, jamais desejei ou desejaria a popularidade — sou individualista demais para que eu pudesse suportar a invasão de que uma pessoa popular é vítima —, eu, que não quero a popularidade, sinto-me no entanto feliz de pertencer à literatura brasileira. Não, não é por orgulho, nem por ambição. Sou feliz de pertencer à literatura brasileira por motivos que não têm a ver com literatura, pois nem ao menos sou uma literata ou uma intelectual. Feliz apenas por ‘fazer parte’. [...] Quase consigo me visualizar no berço, quase consigo reproduzir em mim a vaga e no entanto premente sensação de precisar pertencer. Por motivos que nem minha mãe nem meu pai podiam controlar, eu nasci e fiquei apenas: nascida. [...] No entanto fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram por eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdoo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe. Então, sim: eu teria pertencido a meu pai e a minha mãe. Eu nem podia confiar a alguém essa espécie de *solidão de não pertencer* porque, como desertor, eu tinha o segredo da fuga que por



vergonha não podia ser conhecido. [...] A vida me fez de vez em quando pertencer, como se fosse para me dar a medida do que eu perco não pertencendo. E então eu soube: *pertencer é viver*. Experimentei-o com a sede de quem está no deserto e bebe sôfrego os últimos goles de água de um cantil. E depois a sede volta e é no deserto mesmo que caminho". (LISPECTOR, 1984, p. 151-153.) A crônica é de junho de 1968.

⁵ BERENSON, 2014, p. 64.

⁶ *Camera Work* foi um periódico fotográfico trimestral publicado por Alfred Stieglitz de 1903 a 1917. Reconhecido por suas fotogravuras de alta qualidade e também por seu propósito editorial de estabelecer a fotografia como uma bela arte, a publicação foi chamada de "consumadamente intelectual", "de longe a mais bela de todas as revistas fotográficas" e "um retrato de uma época em que a sensibilidade artística do século XIX se transformou em consciência artística dos dias atuais."

⁷ NIETZSCHE, 2006 (1872).

⁸ BERENSON, 2014, p. 163-164.

⁹ BERENSON, 2014, p. 244.

¹⁰ BERENSON, 2014, p. 161-162.

¹¹ BERENSON, 2014, p. 163-164.

¹² BERENSON, 2014, p. 167-168.

¹³ LISPECTOR, 1998 (1973).

¹⁴ DELEUZE, 2007, p. 205.

¹⁵ SLOTERDIJK, Peter. *Derrida, um egípcio: o problema da pirâmide judia*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

Referências

BERENSON, Bernard. *Estética e história*. Trad. Janete Miches. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão Segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009 (1964).

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 (1973).

LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Agir, 1948.

LISPECTOR, Clarice. *Pertencer*. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia: proveniente do espírito da música*. Trad. Ervin Theodor. São Paulo: E-books Brasil, 2006. (1872)