



ARGUIÇÃO DE TESE

À PROCURA DE OBJETOS GRITANTES: UM ESTUDO DA REPRESENTAÇÃO NA NARRATIVA DE CLARICE LISPECTOR

Qualificação de doutorado Joelma Santana Siqueira

Orientador: Prof Dr. José Miguel Soares Wisnik

Sessão ocorrida em 04/05/2007, às 14h00, USP

HANSEN, João Adolfo¹

Inicialmente, quero lhe dizer que me parece pertinente e interessante, no sentido mesmo do *interesse*, o que você persegue com seu texto, os objetos gritantes de Clarice Lispector. São objetos silenciosos e muito provavelmente não-objetos. Seu texto pressupõe a relação dos textos de Lispector com uma referência que eles efetuam, o espaço. Às vezes, o espaço do seu texto é a extensão indefinida do mundo referida por Lispector; outras, o espaço plástico, como extensão da superfície de uma tela; outras, ainda, os procedimentos técnicos com que ela inventa, pela enunciação e como enunciação, textos que têm homologias com o espaço indefinido do mundo e o espaço plástico. Nas três articulações básicas, texto/espaço do mundo, texto/espaço plástico, texto/ato da enunciação do texto, há uma mesma questão de fundo, que é uma questão teórica bastante difícil, mas não impossível de tratar, a da representação e das relações entre as artes. Por isso mesmo, acho legal a proposta, porque não é conformista, mas muito corajosa.

Lispector é moderna e, com isso, opera com a inigualdade de significante /significado. Sabe que o sujeito é o efeito de um significante deslocado; sabe que o real não tem fundo nem sentido; sabe

¹ Professor Titular da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo-USP.



também que não há Deus. Por aí, a linguagem surge, acho, não como expressão, não como designação, não como significação, mas como matéria de um sentido imanente à linguagem. Por isso mesmo, eu não diria, como você diz na página 10, que o artista moderno busca representar a realidade. Por duas razões: o enunciado põe o artista aqui e a realidade lá, como se a relação a ser estabelecida fosse só instrumental, para então constatar que a relação que o artista tenta estabelecer é difícil ou impossível. Não há esse a priori empirista de exterioridade, que transforma a linguagem em instrumento. O artista moderno simplesmente não representa, mas produz imanentemente, como Klee, que dizia que a pintura torna visível, porque sabe que o simbólico é real.

A questão principal que você tem que enfrentar é a do dizer o espaço. O espaço não é um dito ou um dizível de discurso e também não é redutível ao discurso, que escorre sobre ele como metáfora da sensação e da percepção. No caso da pintura moderna, a pintura é justamente o que não é dito no discurso. A questão é: como dizer o ver, se o ver não é discreto, mas analógico? E como recortar o objeto, o espaço, em unidades discretas da língua, se o espaço é justamente um contínuo? A palavra vermelho não é vermelha, nem a palavra quadrado é quadrada. O arbitrário. O imotivado. Temos aqui alguns conceitos e algumas operações que seu texto formula de maneira difusa. De um lado, o ver e o visto; de outro, o diferencial do discurso e o contínuo do espaço.

Acredito que a primeira coisa a pensar é o esvaziamento semântico do ato do dizer. Quero dizer: quando falamos sobre o espaço ou sobre uma tela, não podemos falar deles como conteúdos representados como uma semântica, em termos do *ut pictura poesis* horaciano que você cita e também da *ekphrasis*. Vamos pensar rapidamente o modo como as artes antigas propõem a relação de poesia e pintura. Nos versos em que fala do *ut pictura poesis*, Horácio propõe antes de tudo uma tópica da concorrência ou emulação entre as artes. Para isso, o *ut pictura poesis* propõe as grandes funções retóricas, ensinar, deleitar, persuadir. Para isso, ainda, propõe as proporções que regulam a recepção no próprio estilo em termos de uma vez/várias vezes, de perto/de longe, claro/escuro. Por exemplo, como o poeta épico compõe um poema longo, as descrições devem ser esquemáticas, feitas em traços gerais, com clareza, para serem entendidas de uma vez só, de longe, claramente. Já o poeta que imita os poetas alexandrinos, por exemplo, pode compor imagens poéticas como se elas fossem desenhos sombreados com muitas minúcias, pois os poemas vão ser lidos de muito perto, várias vezes, obscuramente.

A arte moderna, você sabe, é radicalmente nominalista, não-substancialista. Horácio é aristotélico, por isso pode-se pressupor que há uma substância como uma identidade comum constituindo e ligando a mente do poeta, os conceitos da sua mente, as coisas do mundo e da sua invenção, como adequação dos signos aos conceitos das coisas do mundo representados na figuração por palavras ou por desenho e cor, porque no fundo de tudo há um motor imóvel, o ser. Falar ou pintar

são meios diversos de mimetizar as mesmas tópicas. O que importa é o modo da imitação em substâncias e meios diversos. Por isso, a pintura imita uma narrativa poética cujas metáforas são visualizantes imitando a pintura. Ler a pintura é comum até o século XVII, por exemplo, quando o *ut pictura* começa a ser abalado na querela dos partidários de Poussin e Rubens.

Você se lembra, os poussinistas, como Le Brun, defendem o antigo, afirmando que a pintura é uma poesia muda. Os rubenistas, como Roger de Piles, afirmam que não, dizendo que o desenho e a cor são independentes e não se reduzem à palavra. Com isso, defendem que há uma eloquência da cor, mas não é uma eloquência discursiva. Na arte moderna, o *ut pictura* não tem vez, pois venceram os rubenistas. Por isso mesmo, caso você mantenha a referência a Horácio, eu insistiria no *ut* do *ut pictura poesis*, no “como”, porque ele remete não a supostos conteúdos a serem interpretados como se o quadro fosse um discurso pintado, mas aos procedimentos da enunciação do autor e às homologias formais e estruturais que podemos estabelecer entre os seus procedimentos de escritor com os do pintor. Ou seja: com isso, você deveria pressupor que a própria categoria “representação” está ausente. Ela está ausente desde Cézanne, como você diz bem. Afirmar que ela está ausente permitiria também criticar certas classificações correntes de Lispector dadas como evidentes porque pressupõem, justamente, a representação para falar dela e, por isso, fazem a oposição de *realismo/intimismo*. O chamado intimismo da autora é, me parece, uma redução psicologista do que nela efetivamente é a contínua desconstrução das unidade imaginárias do “eu” por meio da exploração da inigualdade de significante/significado.

Neste sentido, acho que seria legal se você lesse dois textos que propõem a noção de “figural” para tratar da forma da pintura moderna. Um deles é de Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, em que faz uma espécie de diálogo implícito com a fenomenologia de Merleau-Ponty a partir do pressuposto de que a *vedutta*, a janela ilusionista da perspectiva renascentista dos séculos XV-XVI, está destruída por Cézanne. O outro é de Gilles Deleuze, *Logique de la sensation (Lógica da sensação)*, em que usa a noção de figural para falar da figuração dos processos da sensação na forma pictórica. Ele estuda a pintura de Bacon, propondo que suas deformações são imanentes, ou seja, sem modelo prévio, e que por isso mesmo não pressupõem as categorias, vamos dizer, “clássicas” da representação, a identidade do modelo, a adequação e a semelhança da forma.

A figuração dos atos da sensação é um ato enunciativo em que o próprio ato é mais importante que o objeto figurado; como a sensação é contínua e continuamente mutável, o ato que a figura nas deformações muda a cada momento, por isso figura não objetos do movimento, mas figura o movimento de si mesmo como ato mutável. Acredito que nós encontramos um procedimento

homólogo na enunciação gaga de Lispector, que antes de tudo enuncia o processo da sensação e da percepção, dando-lhes formas precárias, descontínuas e mutáveis.

Seu texto tem certa flutuação determinada pela remissão contínua do leitor a autores que tratam de Lispector com perspectivas muito variadas, que muitas vezes não têm interesse ou pertinência para os objetivos que expõe na página 19. Você é meio voraz e vai trazendo para seu texto tudo quanto lhe pode servir pontualmente; isso produz, eu diria, uma oscilação do valor, pois ao lado de Auerbach e Bakhtin, por exemplo, você põe autores legais, mas de divulgação ou que escreveram coisas rápidas e ensaísticas sobre Lispector. Muitas vezes, seu texto tem um aspecto de resenha rápida desses trabalhos e eu lhe sugeriria duas coisas: a primeira, que selecionasse neles, para o corpo do texto, só aqueles que têm relação direta com o que discute; os outros, se for preciso mantê-los, eu remeteria para notas de rodapé, para garantir outras informações necessárias e evidenciar que sua pesquisa foi suficientemente exaustiva.

Se me permite, também proporia rever o texto, pois há incorreções. Por exemplo, você quase sempre usa a forma infinitiva do verbo, “ler”, pela forma do presente, “lê”. E muitas formulações estão meio imprecisas, como na página 34. As citações em francês, por exemplo o texto de Flaubert, têm muitas incorreções.

Neste sentido, não sei se é preciso fazer a biografia de Lispector, como faz entre as páginas 24 e 27. Eu iria diretamente à questão da recepção crítica, que começa na página 28. Eu proporia a você pensar que os textos narrativos dela têm duas funções complementares, a figuração, em que aparecem coisas e estados de coisas, personagens, ações, eventos etc., e a avaliação, feita como um ponto de vista autoral evidenciado na forma dos atos de enunciação. O autor não é uma categoria biográfica, mas antes de tudo uma forma simbólica de sensibilidade figurada nos atos.

De modo geral, a crítica brasileira tende a interpretar conteúdos da figuração, propondo a relação deles com a sociologia, a psicanálise e outros sistemas não-literários. De modo geral, a crítica pouco fala da avaliação, que podemos considerar um meio simbólico de comunicação do autor com o destinatário e o leitor. Algumas críticas também são muito arbitrárias, como a de Fitz, que cita na página 39, propondo que a escrita que tem por objeto a ficção é pós-modernista etc., ignorando, por exemplo, Mallarmé. Ou essa Marting, que vê na fragmentação de “Cavalos” um procedimento pós-moderno. Acho que eu criticaria essas críticas porque elas parecem fazer do texto de Lispector uma situação para aplicarem teorias pós-modernas. Nesse sentido, eu proporia a você que evitasse positivar essas grandes classificações genéricas, como na página 40, o “pós-estruturalismo”, o “pós-moderno” etc. A chamada “crise da representação” não é um

aspecto pós-moderno, mas só moderno, datável pelo menos da segunda metade do século XIX com, por exemplo, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e outros.

Acredito que o núcleo teórico do seu trabalho está lá longe do início, na página 83, em que você põe de lado o que a crítica diz e passa a analisar o texto de Lispector por conta própria, propondo, por exemplo, que o cavalo é o figurativo de um não-figurativo (eu escreveria sem aspas).

Pensei se não haveria um modo de divisão mais nítido de capítulos. Por exemplo, um primeiro, propondo o tema e os objetivos do trabalho e a recepção de Lispector, que trata de aspectos relacionados a eles. Feito isso, dedicaria os capítulos seguintes a um objeto da autora, por exemplo, os textos em que o espaço, em geral, é objeto; os textos sobre o espaço plástico; os textos sobre os atos da enunciação. É artificial, pois são simultâneos? Discutiria os procedimentos dela para evidenciar uma dominante, o objeto gritante.

p. 58. Não há uma crítica da obra, há a construção por meio das palavras daquilo que a obra suscita no observador. Isso é interessante.

p. 62. Eu criticaria as categorias críticas, como “criar” e “expressar”. Por exemplo, o crítico Günther Regel fala da capacidade de Klee “para expressar o indizível”. A fórmula substantiva ou positiva o “indizível” como existente, e o que a pintura de Klee faz é produzir uma forma que não é redutível ao dizível; assim, o indizível não é fundo que se expressa, mas um efeito relacional, produzido como indizível, da forma.

p. 64. Se for falar de *ekphrasis*, não diria que é Clüver quem diz o que é. *Ekphrasis* é duas coisas: simplesmente, descrição; e um gênero de descrição de pinturas e esculturas inexistentes exercitado por Luciano de Samósata e Filóstrato, o velho.

p. 69. Mário Pedrosa vem do exterior, é introduzido do exterior. Ele fala de “povos bárbaros”?

p. 77. Eu acrescentaria um advérbio a um enunciado seu na página 77 – “O traçado do desenho de Klee é simples como o de uma criança.” Diria: é fingidamente simples como o de uma criança. Mas antes, eu discutiria se o desenho de uma criança é simples e, ainda, o que se entende por “simples”.

p. 81. A escrita de Lispector se encontra mais próxima de um modelo de pintura não figurativa onde se poderia encontrar uma adequação às descrições de estados interiores, a visões interiores do ser, diz o crítico que cita Souza. Eu o criticaria, pois ele tenta caracterizar os procedimentos abstratos de Lispector por meio de conceitos que desmentem a própria caracterização como ‘modelo’, “adequação” e “visões interiores do ser” etc.

p. 86. Texto/ contexto



p. 87-88. Criticar o idealismo transistórico de Praz.

p. 115. Dúvida sobre a relação alegórica que propõe dos textos de Lispector e situação política do país. Me parece meio exterior.

p. 134. A natureza-morta descrita tem tudo o que Schapiro diz. Mas falta dizer o principal: ela é *kitsch* paca e funciona no conto como um correlato objetivo do juízo da rapariga portuguesa, que é um tipo vulgar, cadela, como ela se diz.

Picasso. Como fazem pensar? O como é determinante.

p. 137. Em “Verão na sala”, você também poderia comparar com poemas de Mallarmé sobre leques, como *L' éventail* de Madame Mallarmé

Notas de rodapé:

16. “Pires, professor da Unesp (...) professora da Unicamp” — referências desnecessárias; 42
“resultado do seu trabalho... São Paulo”, também desnecessário V

24. Haia em hebraico — verificar V

32. Problema de sintaxe em “Como veremos... Lispector”

35. A publicação das obras não precisa aludir especificamente a entrevista a Eulálio

40. Indicar o título do artigo, em vez de “número nove” da revista

44. Lucia Helena e Lucia Helena Vianna

64 e 86. Problema no uso de aspas

79. Parênteses: falta fechar indicando o número \\\

90. “sem aprofundar-se...central” é desnecessário

91. “as analogias...tenha sido um processo” — rever redação

121. “vimos realizando...uma introdução” — não compreendo

127. – “permitindo-lhe discuti-la...” – rever redação

132. “visão esapcial” é vago

“Vejam” é muito repetido no trabalho antes de citações

Uniformizar as citações longas em disposição no espaço

142. Item “Outros textos da autora” na Bibliografia

Clarice Lispector teria se interessado por obras de pintores. Existiriam conexões entre essas obras e elementos formais de seus textos?



A fortuna crítica apontou relações entre pintura e literatura em Lispector. Qual o alcance disso em *Laços de família* e em *Fundo de gaveta*?

Em que medida a interpretação de Lispector pode ser articulada com a discussão teórica sobre representação e modernidade?

De que maneira os regimes autoritários estão articulados com problemas interpretativos da obra de Lispector?

Alterações propostas:

12	juntos com outros recursos como a junção	integrados com outros recursos como a junção
15	o quê nos leva	o que nos leva
22	acerto	acervo
24	Fundo Gaveta	Fundo de Gaveta.
25	Pedro Lispector, matriculou	Pedro Lispector matriculou
33	Mas, Candido também considera quediferente	No entanto, Candido também considera que, diferente
37	autor rever	autor revê V
50	impressão, intitulava-se	impressão, que se intitulava
56	Clarck	Clark
63	posta	postas
63	reder	render
66	dispôs demonstrar	dispôs a demonstrar
66	criança ver	criança vê
68	El Grego	El Greco
68	Kandinsky o	Kandinsky e o
68	enundiador	enunciador
68	seja coragem	seja a coragem
70	à Van Gogh	a Van Gogh
72	ler-se	lê-se
74	de no dia	de que no dia
76	Hoffmann e Byron	Hoffmann, Byron v
76	de Klee imagem o que nos toca	de Klee, o que nos toca na imagem
77	ajude	ajudem
79	abstrata	abstrato
82	se ler	s e l ê
86,87	Waren	W a r r e n
87	do o italiano	do italiano
95	preste	prestes
96	verifica	verificam
98	Goldamann	Goldmann
102	verossímil	verossímil
102	envida	enviada



108	, imagem	, a imagem
115	Fausto, escreveu	Fausto escreveu
130	separam	separa
131	plásticos	plástico
132	discutido	discutida
135	cubista	cubistas