

# RETRATO DO ARTISTA COMO CATÁSTROFE

Simone Curi

Três cisnes, e mais alguns indiscerníveis, nadam em uma lagoa cercada de rochas, com uma ilha central onde despontam arbustos ressequidos. Tudo aparece aí como deve ser. As imagens do primeiro e dos últimos cisnes se embarçam com a dos troncos, enroscadas por serpentes e tentáculos, escoradas como um relógio mole. Quanto ao cisne do meio, não há dúvida, o pescoço flexível parece uma tromba e a penugem das asas se reproduz em rugosas orelhas. O espelho d'água opera a miragem: o cisne é um elefante.

A descrição é de um quadro de Salvador Dali que, lido por Bárbara Cassin, ilustra um dos dois destinos da identidade<sup>1</sup>. Ou se triunfa no progresso dialético, perdendo-se na alteridade – do idêntico e do não-idêntico, isto ou aquilo, unidade do Absoluto, ou bem, se reproduz, se repete, se reitera, e...e...e. Um cisne de brancura alva, deus grego sedutor, canto de morte, encarnação da poesia e outro, de pele espessa, exótico, bárbaro, sábio em sua indiferença. Corpos de extrema exponibilidade capturados pelo olho, ou melhor, pela palavra, em recurso sofisticado e catastrófico, dizendo: "Nem meu espelho reflete mais um rosto que seja meu"<sup>2</sup>.

Mas como diz Virilio, o reflexo luminoso não é um limite, mas um lugar de passagem<sup>3</sup>, acrescenta Clarice: mas "Quem se aprofunda num espelho, quem vê mais do que a superfície do espelho, está querendo outra coisa"<sup>4</sup>. Na micro-percepção, olhar de grande alcance, revelando o que se perdeu na imensidão dos atos automatizados, instrumentalizados na economia objetivadora do que se deve ver. Aquilo que o olho esqueceu, e que todavia está nele, uma sensação perdida, um outro modo de olhar:

Antes do aparecimento do espelho a pessoa não conhecia o próprio rosto senão refletido nas águas de um lago. Depois de certo tempo cada um é responsável pela cara que tem. Vou olhar agora a minha. É um rosto nu. E quando penso que inexistiu um igual ao meu no mundo, fico de susto alegre. Nem nunca haverá<sup>5</sup>.

Aí está a pessoa, presente, inteligível, onde ela acontece: matéria orgânica, com forma e cor, tensão de músculos, textura da pele, em ação contínua. A condição da face é essencial, de onde se olha, escuta, fala. Face, facies e, sobretudo, vultus, significam o aspecto, o que se mostra ou aparece. Existe para adiante, vetorial, de caráter projetivo, programático, nele se vê a intenção imediata: a expressão, representando um estado de ânimo, se coaduna com uma significação, fundamento biográfico, a vida pessoal, o projeto vital. Já a etimologia do rosto, *rostrum*, é bico das aves e, secundariamente, o focinho dos animais, e por extensão, a proa do navio.

Murilo Mendes, na espécie de autobiografia que é *A Idade do serrote* (1965-66), canta suas 'obsessões' mítico-femininas. O olhar precoce do menino experimental retalha as cabeças, rostos e corpos, re-montando suas divindades naquilo que mostram em superfície:

Cedo atraíram-me esfinges, as gárgulas, as medusas, as máscaras, as mascarilhas, as gigantas, as figuras de proa, as demônias, as participantes das metamorfoses de Siva ou Vishnu, as sacerdotisas; paralelamente às pessoas em carne e osso, via figuras e pessoas míticas<sup>6</sup>.

Gárgula é puro rosto, já Medusa tem todo seu poder concentrado na cabeça e rosto, cabelos e olhos terrificantes. Murilo traz imagens que consagraram o feminino como bestial, voraz, depredador do masculino. Entre as representações clássicas se poderia agregar a esfinge - monstro feminino que abraça matando, cruel cantora <sup>7</sup>. As sereias simbolizam o inferior da mulher e a mulher como o inferior. As harpias - horríveis aves ávidas de sangue e sexo - sugam o sangue dos grossos pescoços masculinos e lhes arrancam as entranhas. As serpentes - basta dizer, gênese do pecado. As amazonas unem-se somente com estrangeiros, a quem matam logo fecundadas, somente criam as filhas, mutilando e descartando os filhos. As bacantes - lascivas, apaixonadas por Dionísio, entregues ao culto orgiástico - seres entre o humano e o animalesco, descritas por Eurípides como verdadeiras cadelas raivosas.

Tantas outras, figuras presentes nas antigas lendas, em atualíssimas legendas. Elas representam almas - inconsciente - (nascidas nas profundezas do seio de Gaia), por efeito de determinados líquidos, recuperam, ao menos por instantes, sua consciência: o vinho, o mel, a água, mas, sobretudo o esperma, o sangue - porque neles está a vida. Mulheres malditas, ambíguas, espectrais, nelas confundidas a vida e a morte, como descreve Baudelaire em "As metamorfoses do vampiro":

A meu lado, em lugar de manequim altivo,  
No qual julguei ter visto a cor do sangue vivo,  
Pendiam do esqueleto uns farrapos poierentos,  
Cujo grito lembrava a voz dos cata-ventos <sup>8</sup>

Toda sorte de máscaras e feiticeiras lidas nas personas do teatro do poeta prosador. Estaria Clarice Lispector entre aquelas - rebatizada, por Murilo, de Hortênsia, camuflada em mulher-flor (não outra, senão, Lis pector)? Explica, ela, "a musa secreta da pré-história" (a do poeta mesmo), "irmã gêmea do Máscara de Ferro ou de Hölderlin-Scardanelli" (do poeta da máquina do mundo, do poeta em louco e derradeiro pseudônimo) "ou talvez ainda uma das confidentes secretas de Julien Green e de Lúcio Cardoso" <sup>9</sup> (mais biográfico impossível!). Semi-secreta em seu silêncio, uma figura de proa, melhor, uma das "musas inquietantes" pintada por De Chirico, um dos seus "manequins de um mundo neoplatônico", como diz Murilo <sup>10</sup>.

O retrato que pinta De Chirico de Clarice, já muito distante daquela sua primeira fase de pintura metafísica (data de 1945), é máscara alheia em relação a quem lhe concede vida e sustentação. Nele, todo o complexo relato das mudanças, de fortuna e de infortúnio, transcendido. Entretanto, nesse rosto se pode reconhecer a mais íntima e recôndita identidade. Dramatis personae, do latim "máscara": aquela através da qual ressoa a voz do ator ou protagonista, personare. Ganhando voz pós-fato, numa carta dirigida às irmãs, o retrato "só de cabeça, pescoço e um pouquinho de ombros. Tudo diminuído". Relata ainda indefectível segredo, a esfinge num "vestido de veludo azul da Mayflower" <sup>11</sup>. A fala da esfinge a torna humana, humano no entanto que a Esfinge não cabe decifrar <sup>12</sup>.

Em exílio de suas dimensões imediatas e naturais, um rosto desligado de tudo, pousando assim no nada, para Dalí, espectral, a mulher desmontável que ganha um programa:

Hoje anuncio que todo novo atrativo sexual das mulheres procederá da possível utilização de suas capacidades e recursos espectrais, é dizer, de sua possível dissociação, decomposição carnal e luminosa. <sup>13</sup>

Assim pois se o rosto é referência - nele se podendo ver, rever, perder - construção, é igualmente anulação, ainda que simbólica, instantânea. Já o animal se tem expressão facial, não é significativa. Ausência de significação tem a ver com a carência de futuridade e projeto vital. Porém, se essas características pertencem ao humano, há contaminações, absorção das feições do homem no animal, quando também acontece o inverso. Não por acaso escreve o narrador-Kafka: "um estilhaço feriu Gregor no rosto" <sup>14</sup>, a referência é uma quebra humana no processo de animalização de Gregor. Aqui, na aparência de domesticação - ou bestialização - atendendo por nome humano, na abdicação de qualquer projeto vital, está a macaca Lisette que

Tinha saia, brincos, colar e pulseira de baiana. E um ar de imigrante que ainda desembarca com o traje típico de sua terra (...) era mulher em miniatura <sup>15</sup>.

Menos que devir-mulher do animal, ou devir-animal da mulher, a remissão é antes em direção à própria história, fábula biográfica, suficientemente lembrada pelas imagens simiescas. A mulher-miniatura, com dois meses de vida que chega a um porto brasileiro, que se vê, é vista como um outro: “nada sei sobre essa viagem de imigrantes: devíamos todos ter a cara dos imigrante de Lasar Segall”<sup>16</sup>. Estrangeiros, desterrados, como o pequeno animal, caras de outros costumes, olhares em suspensão. Segall, assim como a macaquinha, inspira a visão de chegada. Uma criança futura, leitora, reencontra no rosto de hoje, o da mãe-narradora, um fundo que a leva constatar: mamãe, “Você parece tanto com Lisette!”<sup>17</sup>. Fundindo num rosto as imagens que conhece, e as que ignora. Deste modo, o princípio de identidade – si-mesmo – com a entrada no outro, catástrofa.

Uma outra vez:

Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um ruflar de tambor – no espelho aparece meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos <sup>18</sup>.

Rodrigo SM reescreve Rimbaud: je est un autre de l'autre. Relação que aparece em antigo relato clariceano, dos anos 40, “Obsessão”, no qual compreende Cristina: “Se abolisse Daniel, seria um espelho branco”<sup>19</sup>. Apagamento levado ao plano de morte, confirmado em “Ele me bebeu” (A Via crucis), ou ao nível escatológico, quando a bela é convertida em inesperada chaga, aberta, amorfa. Ou na saga de uma persona, Loreley em sua Aprendizagem. O mais familiar transformado em algo monstruoso, desprovido de sentido: o rosto, assim como espelho, em opacidade, desidentifica. Em repentino descrédito aos contornos, estranham-se naquilo onde melhor se reconhecem. Perda total da abreviatura da realidade pessoal, minuciosamente construída, arrasta, já muito cedo, as meninas, em seus devires.

Ofélia, a menina séria, desconhece a vida que não domesticada, calculada, enclausurada. Diz a personagem-narradora, mulher que recorda: “ela dava-me conselhos, com seus oito anos altivos e bem vividos”. Universo da praticidade que não é o que faz a menina devir-mulher, mas tal absorção traz a imagem cristalizada do bloco-mulher, dona de um saber que a legitima junto a uma linhagem: a correta empanada de legumes é sem tampa, a justa quantidade de verduras a ser compradas até a próxima feira, etc. Para Ofélia, deparar-se com o pinto de Páscoa, no chão da cozinha, é deixar ver em si “a grande tendência à rapina”<sup>20</sup> - o que põe em crise sua própria domesticidade. Do mesmo modo, a imitação para Laura, princípio que internaliza como perigo, a tentação do outro: a perfeição da rosa, a feição de Cristo.

Na aquisição dessa consciência estética do rosto, da iconografia cristã<sup>21</sup> - que soube juntar a experiência da imagem com a experiência mística – espiritualiza-se, é dizer, demoniza: no rosto impressos o vício e a virtude. A primeira imagem impressa é justamente a da face de Cristo, gravada em sangue – imagem perfeita e verdadeira – vera icon. Jogo de palavras que acaba por atribuir à mulher anônima que oferece o pano a Jesus, um nome, Verônica.

Portanto, a grande pretensão é tentar imitar esses rastros, qualidades do impossível. Ascese, desejo de esvaziamento que, numa, fará encontrar a criança (na morte do pinto, a morte da razão herdada por Ofélia), noutra, a própria desrazão, Laura perde o contorno, linha solta de um trem que descarrilha. Cada qual com seu totem, a perda das definições do rosto de antes diz sobre o acontecer (se), do traumático e doloroso dar-se conta (de ser, de não poder ser, de estar sendo). Hecatombe permanentemente re-atualizada no relato.

Ainda assim, um centro, de certezas e verdades, de um corpo-rosto, sempre retorna, reproduzindo o padrão do desejável, do aceitável, do subordinável. Espelho que coloca os princípios do aceito e do desviante:

Glória era toda contente consigo mesma: dava-se grande valor. Sabia que tinha o sestro molengole de mulata, uma pintinha marcada junto da boca, só para dar uma gostosura, e um buço forte que ela oxigenava. Sua boca era loura. (...) Glória tinha um traseiro alegre e fumava cigarro mentolado para manter um hálito bom nos seus beijos intermináveis

com Olímpico. Mas lá um dia pôs-se a olhar e a olhar e a olhar Macabéa. De repente não agüentou e com um sotaque levemente português disse:

- Oh mulher, não tens cara? <sup>22</sup>

Montável e oxigenada, como uma boneca, Glória só pode conceber uma cara como a sua. Gilberto Freyre, sobre a influência dessa loirice na cultura brasileira, assinala que, no século passado, como presente de aniversário, as meninas ganhavam uma boneca que “era a glorificação do alvo e louro como insígnias de um tipo superior de pessoa”. Aparência européia, Glória, Ariana, contra Macabéa, “sol amorenizante. Brasilizante” <sup>23</sup>. No que tange especificamente à boneca, primeira identificação da menina na infância, se sabe que Macabéa, mulher-infante, jamais teve uma – boneca e infância. Como avisa seu narrador, e a literatura de cordel se pronuncia: Macabéa

Então costumava fingir que corria pelos corredores de boneca na mão atrás de uma bola e rindo muito. A gargalhada era aterrorizadora porque acontecia no passado e só a imaginação maléfica a trazia para o presente, saudade do que poderia ter sido e não foi <sup>24</sup>.

Já Pequena Flor, pigméia africana, a menor mulher do mundo, é tomada como boneca pela sociedade industrializada, quando surge em imagem, colorida, de corpo inteiro, no jornal de domingo. Assim, esse pequeno ser vivente desperta cobiça nos leitores, um menino esperto diz (se pudesse tê-la): - “E a gente então brincava com ela! A gente fazia dela o brinquedo da gente, hein!”. A mãe, então, ouvindo isso, lembra da história que uma empregada lhe contara dos tempos de orfanato:

Não tendo boneca com que brincar, e a maternidade já pulsando terrível no coração das órfãs, as meninas sabidas haviam escondido da freira a morte de uma das garotas. Guardaram o cadáver num armário até a freira sair, e brincaram com a menina morta, deram-lhe banhos e comidinhas, puseram-na de castigo somente para depois beijá-la, consolando-a <sup>25</sup>.

Nessa mesa de dissecação, microscopicamente, é descrito um corpo velado-desvelado em espereitas, mutilações, violações. Tal obsessão com o corpo e suas possibilidades se entende na relação deste com a linguagem, como sentença Jancovici sobre as bonecas de Bellmer:

O corpo é comparável a uma frase que nos convida a desarticulá-la para que se recomponha em uma série de anagramas sem fim, seus conteúdos verdadeiros <sup>26</sup>.

Em Clarice, as séries de palavras projetam representações nas quais o rosto reaparece, proliferado e fragmentário: como planos de um sistema vertiginoso. Sem memória organizadora, descentrado, não hierárquico, não significativo. Desloca-se segundo o ponto da superfície a ser observado. E esse, definido unicamente por uma circulação que possibilita conjuntos abertos aplicáveis a séries heterogêneas – como ora relevadas em leitura. A única realidade é a que a rede das palavras configura em sua constelação imaginária. Deste modo, não se trata de decifrar, mas de deslindar, de percorrer a rede ou a teia, o espaço da escrita-rostos, que é outros, rostos.

Na abolição dos traços individuais, as figurações são máquinas atuantes sobre a própria anatomia, seccionam, salientam, expõem partes do corpo como peças-membros. Corpo destituído de um organismo, dando sempre origem a novos re-agrupamentos. Descrição de uma operação reconhecidamente clariceana. Como se sabe, o corpus textual de Clarice Lispector se constitui de infinitos membros, fragmentos que migram, dilatam-se, ondulam elásticos, em movimentos semelhantes aos da respiração. Coagulações de uma obra que, escoando por regiões, artes, cotidianidades, atualiza-se – entre diferentes conexões, e modalidades de discurso, o que implica dizer, inclusive consigo mesma. Sem limites, incessantemente recomeçada: “O que te escrevo não tem começo: é uma continuação” <sup>27</sup>.

Composição de peças rebeldes aos espaços determinantes, às classificações, aos sentidos unificantes. Trechos, canônicos ou não, despregados do livro, refuncionalizam-se em artigos, contos, crônicas, romances - nomenclaturas que se aderem às peças textuais. Produzidos especificamente para outros meios de produção, jornal e revista, as novas séries, logo, se recompõem ao conjunto. Amputação, auto-mutilação, sacrifício, temática

ou esquematicamente, a reprodução textual é lograda na montagem e desmontagem desse imenso corpus. Oriundo de práticas diversas, labor coletivo de absorções, integrações, depurações, tornando-se um corpo assumidamente despessoalizado: "Por honestidade com uma verdadeira autoria, eu cito o mundo, eu o citava, já que ele não era nem eu nem meu"<sup>28</sup>.

Se, tacitamente, os referenciais são necessários para se fazer a vida, os saberes da ordem do necessário, o desejo, quando entendido como particular, de cada um (a), nada mais é que efeito de uma subjetividade padronizada no sistema capitalista, na ordem do Estado instituinte. Mas se desejo é exatamente produção, não havendo sujeito ou objeto do desejo, se há alguma objetividade, encontra-se nos fluxos – produzidos por signos a-significantes, da ordem do campo social, não a do sujeito, da carência essencial. Carência fundadora de uma subjetividade enfraquecida, dependente dos referenciais identitários, baseada nas leis de bom comportamento, expectativas sociais, imagens semelhantes, mitos idênticos, enfim, fixidez de afetos totalmente controlados por um poder hegemônico. Na contramão, do ou isto ou aquilo, o acúmulo, o deslocamento, Bela e fera e infinitas conexões. Confidencia:

Fui moldada em tantas estátuas e não me imobilizei...<sup>29</sup>

## NOTAS

<sup>1</sup> CASSIN, B. "Identidade e catástrofe ou como um cisne se torna elefante". Ensaaios sofisticos. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Siciliano, 1990, p. 23.

<sup>2</sup> LISPECTOR, C. "O Ovo e a galinha", Felicidade clandestina. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 65.

<sup>3</sup> VIRILIO, P. Guerra e cinema. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993, p. 45.

<sup>4</sup> Loreley, no espelho, "se via como um objeto a ser olhado". LISPECTOR, C. Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980, 1980, p. 13.

<sup>5</sup> LISPECTOR, C. Água viva. São Paulo: Círculo do Livro, 1973, p. 40.

<sup>6</sup> MENDES, M. "Olho precoce". A idade do Serrote. Poesia completa e prosa. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 974.

<sup>7</sup> Excepcionalmente, a esfinge torna-se atrativa e inteligente, mais que isso, cantora. Sófocles, em Édipo Rei, 391, chama-a de cadela cantora, que obrigava suas vítimas a cantarem ou cantava para encantá-las. Propondo o enigma cantado. Cf. BRANDÃO, J. Dicionário mítico-etimológico. Vol I. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

<sup>8</sup> BAUDELAIRE, C. "As metamorfoses do vampiro". As flores do mal. Poesia e prosa poética. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 241.

<sup>9</sup> MENDES, M. "Hortênsia". A Idade do Serrote. Poesia completa e prosa, p. 954.

<sup>10</sup> MENDES, M. "Ferrara". Carta Geográfica. Poesia completa e prosa, p. 1095.

<sup>11</sup> Carta de 9 de maio de 1945 dirigida às irmãs. Cf. BATTELLA GOTLIB, N. Clarice uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995, p. 211.

<sup>12</sup> LISPECTOR, C. "Minha próxima e excitante viagem pelo mundo", 1º de abril de 1972. A Descoberta do mundo. 3ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992, p. 440.

<sup>13</sup> DALI, Si. Trad. Gloria Martinengo, Barcelona: Ariel, 1977, p. 53.

<sup>14</sup> KAFKA, F. A Metamorfose. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2002, p. 70.

<sup>15</sup> LISPECTOR, C. "Macacos". A Legião estrangeira. 12ª. ed. São Paulo: Siciliano, 1992, p. 52. Texto que participa dessa coletânea de 1964, assim como integra Felicidade clandestina, 1971, além de sair publicado no Jornal do Brasil, em 31 de março de 1973, com a modificação do título, "Meus símios", e não incluído em A Descoberta do mundo.

<sup>16</sup> LISPECTOR, C. "Viajando por mar", 5 de junho de 1971, ADM, p. 377.

<sup>17</sup> LISPECTOR, C. "Macacos". A Legião estrangeira, p. 53. As conjugações com o animal, revelam a moça, nos olhos do rapaz, com "rosto com um grunhido", "viu-a subir no ônibus como um macaco de saia curta". "A mensagem". A Legião estrangeira, pp. 45, 47.

<sup>18</sup> LISPECTOR, C. A Hora da estrela. 23ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 37.

<sup>19</sup> LISPECTOR, C. "Obsessão". A Bela e a fera, 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979, p. 65.

<sup>20</sup> LISPECTOR, C. "A Legião estrangeira", A Legião estrangeira, p. 130.

<sup>21</sup> A primeira imagem impressa é esta, a da face de Cristo, gravada com sangue num pano – imagem perfeita e verdadeira – vera icon – jogo de palavras que acaba por atribuir à mulher anônima que oferece o pano a Jesus, um nome, Verônica.

<sup>22</sup> LISPECTOR, C. A Hora da estrela, p. 82.

<sup>23</sup> FREYRE, G. “O impacto da boneca loura”. Modos de homem & modas de mulher. 2ª ed. Rio e Janeiro: Record, 1987, p. 149.

<sup>24</sup> LISPECTOR, C. A Hora da estrela, p. 48.

<sup>25</sup> LISPECTOR, C. “A menor mulher do mundo”. Laços de família. 22ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, p. 91.

<sup>26</sup> JANCOVICI, H. Bellmer. Dessins et sculptures. Paris: L’Autre Musée, Paris, 1983, p. 15 (tradução aproximada).

<sup>27</sup> LISPECTOR, C. Água viva, p. 55.

<sup>28</sup> LISPECTOR, C. A Paixão segundo G.H. Edição crítica. Org. Benedito NUNES. Coleção Arquivos, 1988, p. 21.

<sup>29</sup> LISPECTOR, C. O relato é “Obsessão”. A Bela e a fera, p. 77.

