

Nervuras do neutro: Clarice Lispector e Maria Bonomi¹

Artur de Vargas Giorgi²

[...] Do Neutro, gênero gramatical, foi inferida uma categoria muito mais geral, para a qual foi mantido o mesmo nome, mas com tendência a observá-la e descrevê-la não mais dentro dos fatos de língua, porém nos do discurso, visto entender-se que essa palavra se aplica a todo sintagma articulado pelo sentido: textos literários, filosóficos, místicos, mas também gestos, comportamentos e condutas codificados pela sociedade, moções interiores do sujeito. Sobre este último ponto, foi lembrado que toda pesquisa, em se tratando pelo menos dos problemas da discursividade, deve assumir sua originalidade fantasmática: as pessoas estudam o que desejam ou o que temem; segundo essa perspectiva, o título autêntico do curso poderia ter sido: *O desejo de Neutro*.

O argumento do curso foi o seguinte: definiu-se como da alçada do Neutro toda e qualquer inflexão que esquive ou burle a estrutura paradigmática, opositiva, do sentido, visando por conseguinte à suspensão dos dados conflituosos do discurso. [...]

[Do resumo do curso *O Neutro*, ministrado por Roland Barthes em 1978 no Collège de France]

“Amigo, ouça-me pois quero falar. Desejo explicar a você – que deve ter ficado surpreendido – por que não fui ao encerramento da exposição de gravuras de Maria Bonomi”, escreve Clarice Lispector, em outubro de 1971, em sua coluna de sábado no *Jornal do Brasil*. “Exposição esta a que eu daria como título geral: *Exposição Águia*”, continua ela. “Se bem que Maria tenha, entre outras, exposto uma série impressionante sobre o terror [...]”³. *A Águia*: ela parece perseguir a autora de *Água viva*.

Vi as matrizes. Pesada devia ter sido a cruz de Cristo se era feita desta sólida madeira compacta e opaca e real que Maria Bonomi usa. [...]

Disse-me Maria que escolhesse uma gravura para mim. E eu – ingenuizada por um instante – pedi logo o máximo: não a gravura mas a própria matriz. E escolhi a Águia. [...]

A matriz grande e pesada – dá uma tal liberdade à sala! É que Maria Bonomi gravou a íntima realidade vital da águia e não sua simples aparência. [...]

[...] Está bem na entrada da sala, e com luz especial para serem notadas as saliências e reentrâncias da escura madeira imantada. É como se eu estivesse sentindo a constante e subjetiva presença de Maria em casa⁴.

¹ Este ensaio parte de algumas questões que surgiram ao longo do curso 1973. *Objeto in-existente*, ministrado pelo Prof. Dr. Raúl Antelo no primeiro semestre de 2011 junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

² Cursa o doutorado em Teoria Literária na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), onde também obteve o título de Mestre em Teoria Literária. É bolsista do CNPq. Membro do Núcleo de Estudos Benjaminianos da UFSC (NEBEN).

³ LISPECTOR, Clarice. “Carta sobre Maria Bonomi”. *Apud* LAUDANNA, Mayra (org.). *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial, 2007, p. 154.

⁴ *Ibidem*, p. 154.

Realizada em meados de 1971, a exposição a que Clarice Lispector se refere ocupou o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. E o episódio comentado da matriz – com sua realidade vital, suas saliências e reentrâncias – pode ser emblemático não só do encontro da escritora com a gravadora, no sentido da afinidade duradoura entre duas artistas⁵, mas, principalmente, emblemático do *contato* – isto é, do confronto e da modulação de proximidades e distâncias, ou de espaçamentos – entre linguagens diversas, situadas numa zona em que a suposta autonomia dessas linguagens, dada *a priori*, é suspensa, sem que se suspenda, contudo, a força das suas singularidades. Em outras palavras: tal episódio pode ser lido como uma *figura*⁶, com a qual uma série – aberta e descontínua, ou em variação contínua – de *cintilações* pode ser deslocada.

Assim, a respeito de Clarice Lispector, é possível apresentá-la como alguém que opera no ponto-limite da distinção entre as “formas de arte”, ou seja, neste caso, Clarice apresentar-se-ia como alguém que escreve como quem pinta ou entalha, com uma linguagem escrita que é a do limiar entre uma linguagem e outra, e, desse modo, como uma figura autoral que põe em questão a autoridade, os limites e as funções do literário, do artístico. E o mesmo, a seu modo, em relação a Maria Bonomi: ao buscar continuamente uma linguagem “própria” da gravura, ela o faz também por meio do que seria uma “impropriedade” sua, ou seja, por meio do pensamento da escrita e do seu contato material, como uma escritura sobre suportes diversos e em diferentes escalas; inclusive, afinal, uma escala *pública*, pensada para a contemporaneidade a partir do arcaico dos sulcos na madeira, e para locais que oscilam entre a permanência e a passagem: nos caminhos e abertos da cidade, em traços, cortes, riscos, frases – grafias.

⁵ Maria Bonomi, nascida em Meina, norte da Itália, em 1935, de pai italiano e mãe brasileira, é neta de Giuseppe Martinelli, empreendedor responsável pelo primeiro arranha-céu de São Paulo, um dos marcos da modernidade paulistana. Veio para o Brasil ainda menina, em função da guerra. Sua amizade com Clarice Lispector começou em Washington, em 1959, quando esta acompanhava o então marido, Maury Gurgel Valente, em sua vida diplomática. Maria, integrando uma exposição na União Pan-Americana, foi escolhida para participar de um jantar na Casa Branca. Por intermédio de Alzira Vargas conheceu Clarice, que lhe emprestou um vestido para a ocasião. Cf.: MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 369-370; BONOMI, Maria. Arte em concreto. In: CARVALHO, Herbert (ed.). *Alguma coisa acontece...: a cidade de São Paulo em 22 depoimentos*. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 251-252; LISPECTOR, Clarice. Um encontro perfeito. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 44-47.

⁶ “Figura: alusão retórica (= um pedaço delimitado de discurso, localizável porque intitulado) + rosto que tem um ‘ar’, uma ‘expressão’: não fragmento sobre o Neutro, mas no qual, mais vagamente, há Neutro, mais ou menos como aqueles desenhos enigmáticos em que precisamos procurar a figura do caçador, do coelho etc.” BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 24.

Água, águia

Ainda em seu texto sobre a exposição no MAM, Clarice Lispector escreve sobre sua relação com Maria Bonomi: “Ela é eu e eu é ela e de novo ela é eu. Como se fôssemos gêmeas de vida. E o livro que eu estava tentando escrever e que talvez não publique corre de algum modo paralelo com a sua xilogravura”. E, a seguir, de modo ainda mais significativo: “Maria escreve meus livros e eu canhestramente talho a madeira. E também ela é capaz de cair em tumulto criador – abismo do bem e do mal – de onde saem formas e cores e palavras”⁷.

O livro que Clarice estava tentando escrever à época pode muito bem ser *Água viva*, onde lemos uma não-história escrita por uma pintora que pinta pintura⁸. Sabemos que, até a publicação, em agosto de 1973, o manuscrito teve diferentes versões⁹. E que, “Na forma em que acabou sendo publicado,” relata Benjamin Moser em sua biografia de Clarice Lispector, “[...] Sua brevidade e sua aparente simplicidade mascaram vários anos de luta. Uma primeira versão, intitulada *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, já estava completa em 12 de julho de 1971 [...]”¹⁰. Mas para uma versão posterior, o nome de *Objeto gritante* seria escolhido pela autora. Com o que se pode dizer: o caráter “gêmeo de vida” – essa afinidade, que não se dá por uma relação causal, por um determinismo “sanguíneo” ou “genético”, e sim por um afeto, um efeito inexpressivo – é de fato contemporâneo ao trabalho de ambas e se apresenta em saliências e reentrâncias¹¹. No livro de Clarice Lispector, a escrita segue a nervura de um corpo, de uma superfície, deslocando-se de modo que seja, ao mesmo tempo, caminho e fim de percurso, busca ou desejo do instante e sua mostraçã¹²: seu clímax, sua pungência.

⁷ LISPECTOR, Clarice. “Carta sobre Maria Bonomi”. *Apud* LAUDANNA, *op. cit.*, p. 154.

⁸ “Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto nevrálgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida. Não pinto ideias, pinto o mais inatingível ‘para sempre’. Ou ‘para nunca’, é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura”. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 12.

⁹ *Cf.* MOSER, *op. cit.*, p. 533-547.

¹⁰ *Ibidem*, p. 535.

¹¹ Em texto apresentado em fevereiro de 2001, no seminário *Gravura, História, Técnica e Linguagem*, no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, Maria Bonomi comenta seu próprio trabalho e relembra: “A matriz, este único original da gravura, este leito que recebe toda a informação, já me surpreendeu de várias maneiras. Tive uma amizade muito grande com Clarice Lispector e de repente lhe ofereci uma gravura, e ela disse: ‘não, eu prefiro uma matriz’. Isso aconteceu por volta dos anos setenta. Eu comeci a olhar essa matriz de outra maneira. [...] Como algo que tem vida própria e não como suporte para outra coisa, ou como veículo”. *Apud* LAUDANNA, *op. cit.*, p. 302-303.

¹² Lendo a justaposição das figuras do curso a partir do Tao, Roland Barthes afirma: “cada figura é ao mesmo tempo busca do Neutro e mostraçã^o do Neutro”, o que é diferente de demonstraçã^o. BARTHES, *op. cit.*, p. 26.

Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto num instante passado. O instante é este. O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo que eu o vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante¹³.

Nesse sentido, a escrita de Clarice Lispector (e não só a escrita, mas igualmente suas pinturas, como veremos, a maioria sobre madeira) se apresenta em grande sintonia com a linguagem e a gestualidade que Maria Bonomi persegue e mostra em seus trabalhos. Em uma entrevista de abril de 1966, a gravadora descreve a maneira como, para ela, se dá a singularidade da lida sobre a madeira, acentuando que, no ataque ao material, seja ele em corte de fio ou de topo, não se trata de “reproduzir uma imagem, mas de ‘achá-la’ pela execução numa superfície”¹⁴:

A natureza da gravura organiza e exprime esta complicação interior ao mesmo tempo que se desenvolve num plano muito íntimo da matéria. Cabe aqui dizer que aquilo que a mente tende a organizar se faz instintivamente. *A gravura é a forma de criação em que a execução mais faz parte da criação.* A feitura é extremamente sensual, e cada sulco, cada gesto desta registoção permanece indelével até o fim da evolução de uma obra. [...]

Na madeira não se perde o que quero dizer, isto no sentido de dizer diretamente, sem criar climas ou halos de interferência. *A xilografia me traduz melhor, pois me limita ao essencial. O branco sobre preto ou vice-versa, os topos e o fio, são alfabeto telegráfico e veloz. Na xilografia comunico imediatamente e nada se perde. Quero falar violentamente de toda esta violência que nos circunda.* [...]

Começo a desbastar. Isto é, a retirar as grandes zonas que serão os brancos, pois *a xilografia é subtração.* Pensa-se no que fica e não no que se põe. [...] Facas, goivas, buris são utilizados para anotar cada frase [...]

Aqui começa a entrar o tempo. Em geral espero diversos dias antes de tirar uma nova prova de estado. *Por aqui costuma acontecer a gravura definitiva. É ainda o tosco desenho, a anotação urgente, mas está definida como fixação eloquente de uma imagem.* [...]¹⁵.

Esta a realidade vital – gêmea, singular – com a qual a moralidade e seus paradigmas se abismam: um modo de ser que não se separa do ser, assumindo no gesto risco e contingência; fazer de subtração e diferimento que é simultaneamente excesso e a criação mesma; e que é escrita e imagem, precariedade e definição: plasma, placenta¹⁶, uma água viva, água-viva, a pele e o contato, queimadura, uma águia viva, o talho – “X” – que ela deixa, gravura do agora à mostra. Em *Água viva* se inscreve tal força nomeando-se a *vitalidade*¹⁷ do pronome neutro *it* – “vivo e mole”¹⁸. Aqui a linguagem não é um dispositivo de captura, mas abertura para o indomesticável da vida.

¹³ LISPECTOR, *op. cit.*, p. 76.

¹⁴ *Apud* LAUDANNA, *op. cit.*, p. 154.

¹⁵ *Ibidem*, p. 143-155 (grifos meus).

¹⁶ “[...] agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta”. LISPECTOR, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷ “O Neutro sofre sob o peso (a sombra) da gramática: = o que não é masculino nem feminino, ou (verbos) o que não são ativos nem passivos (= depoentes) = o que está retirado da genitalidade, o que não é viril nem

Espero que você viva “X” para experimentar a espécie de sono criador que se espreguiça através das veias. “X” não é bom nem ruim. Sempre independe. Mas só acontece para o que tem corpo. Embora imaterial, precisa do corpo nosso e do corpo da coisa. Há objetos que são esse mistério total do “X”. Como o que vibra mudo. Os instantes são estilhaços de “X” espocando sem parar. [...]

“X” é o sopro do *it*? é a sua irradiante respiração fria? “X” é palavra? 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. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos¹⁹.



Maria Bonomi, *A Águia*, 1967. Xilografia, 102 x 155 cm (75 x 122 cm). Coleção Haron Cohen²⁰.

“X”, *it*, água, águia, traço: o que sempre retorna, retornaria ainda para Maria Bonomi com o semblante – “44 faces”, diz seu texto no catálogo²¹ – e a intensidade ambivalente da *medusa*²². Entre março e abril de 1996, ela expõe no Clube Atlético Monte Líbano, em São Paulo, a individual *Identikit da Medusa*, composta de uma série de xilogravias²³. A escrita da própria gravadora no catálogo é das mais interessantes e conta a “origem” da exposição: um mergulho – “durou um segundo, durou uma vida”²⁴ – em águas marinhas repletas

atraente (feminino); [...] O que se pode fazer é derivar, deslocando o paradigma. → no lugar da ‘virilidade’ ou da carência de virilidade eu poria a vitalidade. Há uma vitalidade do Neutro: o Neutro brinca no fio da navalha: no querer-viver, mas fora do querer-agarrar”. BARTHES, *op. cit.*, p. 149.

¹⁸ LISPECTOR, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹ *Ibidem*, p. 80.

²⁰ *Apud* LAUDANNA, *op. cit.*, p. 152-153.

²¹ *Ibidem*, p. 276.

²² Significante e sentido que, aliás, são privilegiados por Benjamin Moser em sua leitura de *Água viva*: “O que as palavras do título sugerem em primeiro lugar, mais do que nascente ou uma fonte, é uma medusa marinha”, já que, “para uma obra sem enredo ou história, a sugestão de algo invertebrado e flutuante é especialmente adequada”. MOSER, *op. cit.*, p. 542.

²³ As 44 peças foram impressas com colher de bambu por José Carlos Paulo, que também as rubricou.

²⁴ BONOMI, Maria. *Apud* LAUDANNA, *op. cit.*, p. 276.

dessas criaturas gelatinosas; mergulho este que, diz Maria Bonomi, deixou marcas no corpo: “Por muitos e muitos anos, [...] eu, onde quer que estivesse, tinhas as costas e o abdome habitado por uma infinidade de pontinhos vermelhos, irritantes, resultado daquele involuntário contato marinho”²⁵. Tais marcas, para não vagarem desprendidas, e para além do seu plano material, precisam ser reconciliadas pela linguagem, isto é, por meio do outro:

Um velho marinheiro libanês [que?] me reconciliou com as medusas disse-me ter sido honrada com este convívio, era símbolo de uma escolha protetora, uma verdadeira revelação da sorte, teria, a partir do contágio, corpo fechado à maneira grega²⁶.

Autobiografia, heterografia – grafia: o que fere, ou ainda, o que tem a cabeça cortada e assim nos põe em contato com o que está atrás do pensamento, com o informe – “Quem suporta?”, pergunta-se a narradora de *Água viva*, “It é mole e é ostra e é placenta”²⁷ –, é também o que assinala a vida como existência: sopro, pulsação.



Maria Bonomi, *Medusa*, 1996. Xilografia, 53 x 53 cm. Reprodução de parte do catálogo²⁸.

²⁵ *Ibidem*, p. 276.

²⁶ E a gravadora segue, para dizer esse “encontro com a boa sorte que deve ser ‘elaborada pela escolha’”: “*Medusa*, em gr. Medousa. Mit. gr. Uma das três Górgonas, a única mortal. Perseu cortou-lhe a cabeça e ofereceu-a a Atena. A Górgona ou a fera, com sua ‘máscara de terror’, é figura apotropaica, guardiã encarregada de conjurar os espíritos maléficos. [...] O Gorgôneion (face de GORGONE), adaptado de modelos orientais, aparece na arte grega em meados do século VII e retém por largo tempo esse papel protetor generalizado. Desde o começo, entretanto, está associado a uma história específica: a cabeça da Medusa, cortada por Perseu com a ajuda de Atena, e daí em diante usada pela deusa em seu escudo (aigís). Quando a Medusa morreu, brotaram de seu pescoço degolado o cavalo alado Pégaso e um filho, Crisaor. Monstro que está vivo e incólume, mas as crianças identificam-no como a Medusa da lenda, consagração da ideia de guardiã benfazeja”. *Ibidem*, p. 276.

²⁷ LISPECTOR, *op. cit.*, p. 38.

²⁸ *Apud* LAUDANNA, *op. cit.*, p. 276.

Participar, retirar(-se)

Em 15 de dezembro de 1977, por ocasião da morte de Clarice Lispector, Paulo Francis, então correspondente em Nova Iorque²⁹, publica no caderno Ilustrada da *Folha de São Paulo* um texto que fala de sua relação com a escritora e também da dificuldade que ela tinha para se situar, não só no mercado editorial brasileiro, mas igualmente em nossa “realidade”. Diante dos inúmeros e generosos obituários publicados pela imprensa em homenagem a Clarice, Francis se pergunta se eles haviam notado que, em 1959, ela “não encontrava um editor no Brasil”³⁰. “Tinha fama, sim, mas entre intelectuais e escritores. Os editores a evitavam como praga”, escreve ele. E os motivos disso, para Paulo Francis, eram óbvios:

ela não é discípula do “realismo socialista”, ou preocupada com os pequenos dramas da pequena burguesia brasileira. Na literatura de Clarice não há estrutura social definida. Sensibilidade e sensações predominam, a “realidade” é vista em relances, indireta e indutivamente³¹.

Quando precisou sobreviver como jornalista, escreve Paulo Francis, as crônicas dela “eram um desastre, ilegíveis”. Entretanto, ele afirma, trazendo “surpresa, talvez, para os cultores do ‘realismo socialista’: Clarice era de esquerda e, na medida do possível, acompanhava nossa vidinha política subdesenvolvida”³². Seja como for, a escrita de Clarice Lispector escapa às pré-determinações, e dificilmente podemos sustentar que esse acompanhamento, ainda que “de esquerda”, seja ideológico. Clarice Lispector, como vimos, não conta histórias³³, e assim retira sua escrita do compromisso com uma linearidade histórica, que demanda posições bem definidas, “viris”, definitivas. Ao ater-se às suas sensações, ela burla o paradigma – “a oposição de dois termos virtuais dos quais atualizo um, para falar, para produzir sentido”³⁴ – transpondo-se do plano “ideológico” ou puramente “estético” para o plano ético³⁵: um plano da esquiva: não da saída “de

²⁹ Francis mudou-se para os EUA em 1971. Antes, no Brasil da ditadura militar, foi preso algumas vezes. Como em dezembro de 1968, um dia após o anúncio do AI-5, quando regressava de Nova Iorque. Levado para a Vila Militar, ficou detido ao lado, entre outros, de Ferreira Gullar, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Cf.: VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

³⁰ FRANCIS, Paulo. “Clarice: impressões de uma mulher que lutou sozinha”. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, p. 43, 15 dez. 1977.

³¹ *Ibidem*, p. 43.

³² *Ibidem*, p. 43.

³³ Isso, ao que parece, desde pequena, quando tentava, sem sucesso, publicar textos na página infantil do *Diário de Pernambuco*, que dava espaço para contos de (outros) jovens leitores. “Eu cansava de mandar meus contos, mas nunca publicavam, e eu sabia por quê. Porque os outros diziam assim: ‘Era uma vez, e isso e aquilo...’. E os meus eram sensações”. LISPECTOR, Clarice. *Apud* MOSER, *op. cit.*, p. 104.

³⁴ BARTHES, *op. cit.*, p. 17.

³⁵ “[...] a ética, que é discurso da ‘escolha certa’ (sem trocadilhos políticos) ou da ‘não-escolha’, ou da ‘escolha pela tangente’: do alhures da escolha, o alhures do conflito do paradigma”. [...] “Digo mais: uma reflexão

esquerda”, mas quem sabe da saída “pela esquerda”; ou um plano da saída, apenas; um campo que é o da neutralidade – campo, contudo, que opera de acordo com “uma atividade ardente, candente”³⁶. “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos” – escreve o personagem, o narrador, o autor de *Um sopro de vida*³⁷.

Mas isso é sempre difícil de suportar: “Não é confortável o que te escrevo”³⁸. E por isso, talvez, as leituras que abordam a escrita clariceana salientando exatamente o que seria o oposto, isto é, o motivo “social”, a “participação”, a “crítica”: apartado momentaneamente em função do período em que a autora viveu fora do país (devido à carreira diplomática do então marido), de todo alienado pelo intimismo ou dissimulado por meio do tratamento literário³⁹, não importa, de algum modo esse compromisso com o social, com as minorias ou com uma “política revolucionária” deve sobressair – nem que seja posicionando-se firmemente contra os condicionamentos do realismo histórico, o que, no entanto, não suspende a relação com ele nem libera a escrita da cooptação a um projeto, a uma tarefa “comum”⁴⁰. Busca-se transparência e significado quando linguagem é sobretudo opacidade e diferimento. O que faz essas aparições “do social” na escrita de Clarice Lispector serem assinaladas como uma espécie (de alívio?) de queda, de rendição⁴¹ –

sobre o Neutro, para mim: um modo de procurar – de modo livre – meu próprio estilo de presença nas lutas de meu tempo”. *Ibidem*, p. 20.

³⁶ *Ibidem*, p. 19.

³⁷ LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (pulsões)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b, p. 13.

³⁸ *Idem*, 1998, p. 17.

³⁹ Neiva Pitta Kadota, por exemplo, escreve em *A tessitura dissimulada*: “Esse mecanismo contínuo de ruptura com a linguagem do poder, responsável talvez pela classificação de intimismo, subjetivismo, alienação, por alguns críticos, é que nos faz indagar se essa não é exatamente uma postura estética que aponta também para as questões sociais”. KADOTA, Neiva Pitta. *A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997, p. 20.

⁴⁰ *A política em Clarice Lispector*, de Silviano Santiago, publicado em 1997 no *Jornal do Brasil*, é um exemplo: “O ativismo coletivo de Clarice (passeatas, reuniões semiclandestinas etc.) robustece a arte pelo avesso, liberando-a do compromisso que a literatura brasileira tradicional mantém com o acontecimento sócio-histórico. [...] Na ficção de Clarice, apaga-se o relato das injustiças cometidas no Brasil e no mundo, para que sobressaia transbordante e feliz a utopia futura pelo seu viés presente e cotidiano. [...] Os momentos privilegiados da vida humana, descritos até a exaustão pela escrita de Clarice, prefiguram de maneira mágica e involuntária, religiosa, uma esperança que só poderá concretizar-se com a destruição da velha e atual ordem mundial. [...] Apenas aparentemente é que o texto de Clarice é antipolítico. Ele é altamente politizado na medida em que, como na filosofia de Ernst Bloch, opõe à imanência histórica a salvação”. SANTIAGO, Silviano. “A política em Clarice Lispector”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1997. Disponível em: <http://www.claricelispector.com.br/artigo_silvianosantiago.aspx>.

⁴¹ Alguns textos são recorrentes para o cumprimento desta expectativa: o livro *A hora da estrela*, principalmente, assim como a crônica “Mineirinho”, publicada em 1964 em “Fundo de Gaveta”, segunda parte (depois separada) de *A legião estrangeira*; também, na mesma edição, o texto “Literatura e justiça”; e as crônicas, por exemplo, “O que eu queria ter sido”, “As caridades odiosas”, “Carta ao Ministro da Educação”, “Estado de Graça” (e seu p.s. final, em solidariedade aos estudantes e, em silêncio, em luto pela morte de Edson Luís, jovem baleado em um protesto) etc., publicadas no *Jornal do Brasil*. Além dos textos, é sempre lembrada a presença de Clarice em duas passeatas de junho de 1968, contra a ditadura militar: primeiro a

ou, retrospectivamente, como uma forma de redenção da própria crítica, enfim mais “justa” com a genialidade do “monstro sagrado”, este mesmo que, dando voz ao autor de *Um sopro de vida*, ou seja, apartando-se em linguagem, escreveu: “De repente as coisas não precisam mais fazer sentido. Satisfaço-me em ser”⁴².

Maria Bonomi, dedicando-se longamente a uma das linguagens mais populares ou acessíveis das artes visuais, a xilogravura⁴³, também tende a uma espécie singular de “participação”. Em entrevista concedida a Jayme Maurício, publicada no *Correio da Manhã* em setembro de 1966, a gravadora afirma:

Desejo deixar “tudo a descoberto”, abolindo o detalhe e os enganozinhos, a fim de que o espectador, permanecendo à distância do fato narrado, possa sintonizar com que quero dizer de uma “maneira consciente” e atuante. Minha gravura procura a comunicação com as massas [...] Faço uma “diarística” quase ou talvez totalmente figurativa da realidade de nossos dias, desde os acontecimentos maiores, como guerras e mortes (físicas ou não), até as coisas corriqueiras como encontros ou arquiteturas quotidianas, etc. Busco constatar o impacto destes fatos, suas consequências e também definir situações suspensas... Das dimensões vitais de hoje! A mão (e os instrumentos, naturalmente) são presenças operantes e não executantes para se chegar a um “produto de arte”⁴⁴.

Pode ser significativo, por isso (mas não surpreendente), que em um livro como *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970)*, de Aracy Amaral, o trabalho da gravadora não seja comentado⁴⁵. E talvez possamos dizer que, sendo discípula de Lívio Abramo, Bonomi não é, obviamente assim como Clarice, discípula do realismo socialista. Porque tampouco Abramo está ligado a esta linha, mesmo cabendo a ele, como afirma Aracy Amaral, “em fins dos anos 20, em São Paulo, o pioneirismo, entre nós, da militância e preocupação social por parte do artista refletindo-se em suas criações plásticas”⁴⁶.

dos trezentos artistas e intelectuais rumo ao Palácio da Guanabara, donde a célebre fotografia em que ela aparece entre Carlos Scliar e Oscar Niemeyer, acompanhada também de Ziraldo, Milton Nascimento e Glauce Rocha; e depois a Passeata dos Cem Mil, pelo centro do Rio de Janeiro. Finalmente, vale citar o livro de Sônia Roncador, *Poéticas do empobrecimento*, em que ela se detém sobre o manuscrito *Objeto gritante*, enfatizando suas diferenças em relação a *Água viva* e afirmando ser o inédito precursor dos novos projetos levados a cabo por Clarice nos anos 70. Assim, “se naqueles anos [1960] o ‘fato social’ não era enfatizado em sua obra, no decorrer dos anos 70, a autora, então, parece *render-se* ao apelo de escrever sobre a fome e a miséria social”. RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*. São Paulo: Annablume, 2002, p. 151 (grifo meu).

⁴² E mais adiante: “Escolhi a mim e ao meu personagem – Ângela Pralini – para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida. Vida não tem adjetivo”. LISPECTOR, 1999b, p. 13/19.

⁴³ Pelo material utilizado, seu relativo baixo custo, a facilidade de reprodução das impressões etc.

⁴⁴ *Apud* LAUDANNA, *op. cit.*, p. 157.

⁴⁵ A gravadora aparecerá em outros textos de Aracy Amaral, relacionada, no entanto, não à questão social e sim às Bienais e ao circuito de artistas contemporâneos, dentre os quais se destaca devido à ligação com Lívio Abramo e às grandes dimensões das superfícies que trabalha. *Cf.*: AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

⁴⁶ AMARAL, Aracy. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 3 ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 36.

No fim da década de 20 [Abramo] fora profundamente tocado pela influência do expressionismo alemão, visto em exposições apresentadas em São Paulo, em 1929 e 1930. Dessa tendência, o expressionismo, não se afastaria por longos anos e, embora jamais tivesse se interessado pelo realismo socialista – trotskista por convicção a partir de 30 –, seria numa linha expressionista que abordaria a vida do operariado paulistano em inícios dos anos 30, e que lavraria seu protesto – único artista brasileiro a fazê-lo – com dezenas de desenhos e gravuras diante da Guerra Civil Espanhola na segunda metade dessa década⁴⁷.

Em depoimento de 1979, Lívio Abramo refere-se ainda a outra linha que, para ele, mantém relação válida com o social e o político: “Considero arte social também a arte das sociedades tribais, dos indígenas, ou de um primitivo como Vitalino”⁴⁸. Daí se entende que suas pesquisas com a ilustração e a gravura tenham seguido no sentido da afirmação da criação e experimentação de uma linguagem, na estruturação da imagem, em certo detrimento ao tema, embora este possa permanecer como ponto de partida para seus trabalhos⁴⁹. E se entende, também, como se dá o espaçamento, isto é, de que modo se retira e se cria a participação de Maria Bonomi⁵⁰, da pintura e o desenho, no começo, até a cenografia e seu longo trabalho com a gravura:

“Gravura essencial” foi um rótulo que nos colocaram e nem me lembro bem por quê. O que aconteceu foi que rompemos com a gravura de ilustração. [...] Lidávamos com a gravura sem a ideia de desenho. Lívio Abramo nos ensinara a trabalhar sem um desenho prévio, a obter a gravura pelo valor do instrumento, do traço, do corte, pelo ataque à madeira. Isso era uma revolução, na época. A revolução seguinte foi a do tamanho⁵¹.

“Quanto à figuratividade, Maria Bonomi situa-se em campo distinto do de Lívio [sic] Abramo; a figuração da artista produz-se com procedimentos geometrizarantes”, e com “rebatimentos da mesma matriz seja segundo eixos simples ou complexos de simetria, seja

⁴⁷ *Ibidem*, p. 36.

⁴⁸ *Apud* AMARAL, *op. cit.*, p. 36. Além disso, é preciso lembrar que, de maneira geral, no que diz respeito à gravura brasileira, o muralismo e a experiência mexicana são fundamentais em sua influência. No México, escreve Aracy Amaral, a imagem gravada era utilizada “para ilustrar panfletos e material para mobilizar e informar os trabalhadores rurais e urbanos, de acordo com a luta iniciada pela revolução social mexicana. Inexistindo no Brasil uma ‘revolução em marcha’ as gravuras [...] circulavam dentro de um limitado círculo”, o dos Clubes de Gravura e seus associados, “e não amplamente, como no caso mexicano [...]”. *Ibidem*, p. 176-177.

⁴⁹ “Ao mesmo tempo que para um grupo de artistas socialmente comprometidos a ilustração significa uma ‘arte útil’, é curioso que, exatamente a partir de seu envolvimento com a ilustração, um artista como Lívio Abramo, de preocupação social, porém independente de qualquer partidatismo político, trotskista por convicção, percebe-se que em função de soluções de ordem formal que se impõem pela publicação a ilustrar, sua gravura se abre em pesquisas que teriam como resultado a afirmação mesma de seu talento como criador artístico. [...] embora o tema sempre seja o seu ponto de partida (e nunca se tenha interessado pelo abstracionismo), [...] em inúmeras séries de trabalhos sua concentração está na estruturação da imagem propriamente dita”. *Ibidem*, p.180-181.

⁵⁰ Sobre a figura “Retirar-se”, Barthes escreve em seu curso: “Neutro = espaçamento (produção de espaço) e não distanciamento, afastamento”. BARTHES, *op. cit.*, p. 302.

⁵¹ BONOMI, Maria. Arte em concreto. In: CARVALHO, Herbert (ed.). *Alguma coisa aconteceu...: a cidade de São Paulo em 22 depoimentos*. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 254-255.

segundo meros deslocamentos sem restrições axiais”⁵². E essa revolução do tamanho, buscada pela artista, é também a “revolução” do pensamento da matriz e do modo de uma intervenção mais abrangente para a gravura, muito influenciada, como vimos, por Clarice Lispector⁵³. Enfim, a matriz, com suas marcas, seus vestígios do contato com a energia do artista, suas nervuras naturais, suas irregularidades – a matriz amplia-se em suas dimensões e torna-se obra porque mostra o processo de feitura de uma obra (o desejo e a angústia do fazer, sua precariedade definitiva, a operação de um corpo); e torna-se obra que, desvencilhando-se de seu caráter único, autônomo, meramente histórico ou referencial, é levada para o espaço público, participando, sim, nesse sentido, dos fluxos da cidade contemporânea: cidade que se apresenta tentacular, passiva, ativa, ela também sulcada, aberta, desértica: enormes matrizes fluidas em concreto armado – obra e cidade –, olhando-se, tocando-se⁵⁴. Públicas, “para fora”⁵⁵, íntimas, neutras, estão próximas no querer-viver, mas distantes do querer-agarrar: “A pessoa que passa vai ser modificada pelo que vê”⁵⁶.

Abstrato, figurativo

Macksen Luiz publicou em julho de 1971 no *Jornal do Brasil*, por ocasião da exposição do MAM do Rio de Janeiro, uma entrevista com Maria Bonomi em que ela afirma que a gravura “é escrita, mas nem em todas é possível contar uma história”. Afirmção de traço clariceano que ecoa ainda nesta observação, ao final do mesmo texto: “Devo acrescentar que não estou interessada em realismo mas em realidade”⁵⁷. Esta realidade, que aparece

⁵² LAUDANNA, *op. cit.*, p. 314. Essa tendência ao que se chama consensualmente de abstração permite, de qualquer modo, reforçar o espaço de Maria Bonomi em relação a outro célebre gravador, Goeldi. É mesmo recorrente a crítica de Bonomi em relação a ele. Em seu texto apresentado em fevereiro de 2001 no Instituto Itaú Cultural, a gravadora comenta: “Quando levávamos a gravura para a parede queríamos fazer uma gravura cujo formato ocupasse nosso espaço real, nossa escala continental, porque nós não estávamos vivendo num país sem luz, de envergadura acanhada, que é onde eu estabeleço uma certa crítica ao Goeldi, que é um suíço transplantado ao Brasil, magnífico artista, porém dele é a luz de Berna, do inverno em Berna, escuro, as vielas sufocantes”. *Apud* LAUDANNA, *op. cit.*, p. 298-299. Em outro tom, mas ressaltando aspectos similares, é o ensaio de 1955 de Aníbal Machado, sobre o gravador. Machado liga Goeldi ao gravador Kubin e, por afinidade de espírito, a autores como E. A. Poe e Dostoiévski; e comenta a respeito de um “realismo mágico”, escrevendo, por exemplo, que “algo de noturno emana constantemente de suas gravuras – sugestão que deve ser efeito do fundo negro onde se raspam os cortes de luz”. MACHADO, Aníbal. Goeldi. In: _____, *A arte de viver e outras artes*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994, p. 195.

⁵³ É preciso considerar também o período de estudos da gravadora fora do Brasil. Além de suas viagens pela Europa, no final dos anos 50 Maria Bonomi faz cursos nos EUA, em Nova Iorque, onde conhece o chinês Seong Moy e Meyer Schapiro, entre outros.

⁵⁴ Em sua tese de doutorado sobre arte pública, defendida em 1999 na Escola de Comunicação e Artes da USP, Maria Bonomi escreve: “O espaço urbano é a matriz de uma intervenção maior, multifacetada, que terá um resultado material com funcionalidade espiritual e social”. In LAUDANNA, *op. cit.*, p. 26-27.

⁵⁵ Ainda na tese de doutorado de Maria Bonomi: “É fácil verificar que a arte pública sempre acontecia mais fora do que dentro. Portanto ‘para fora’”. *Ibidem*, p. 19.

⁵⁶ BONOMI, 2005, p. 260.

⁵⁷ *Apud* LAUDANNA, *op. cit.*, p. 180-183.

com uma escritura da não-história, muito operada, por ambas as artistas, por meio do pensamento, ou melhor, do *pré-pensamento* da imagem e do contato entre linguagens, é em seus trabalhos uma instância privilegiada, com recorrência, para o questionamento acerca das noções de figuração e abstração⁵⁸. Na verdade, a problematização dos conceitos já vinha em curso, e uma importante intervenção pode ser encontrada nas páginas do hebdomadário carioca *Dom Casmurro*, em cujas páginas Clarice Lispector faria uma de suas primeiras aparições, em meados de 1941, com o conto *Cartas a Hermengardo*. Mas, em janeiro 1939, é um texto de Kandinsky que é publicado, *Arte concreta*⁵⁹. “Quando eu penso em todos estes debates ao redor da ausência do objeto [...]”, escreve Kandinsky, “é que vejo a imensa força do ‘hábito’ e ao mesmo tempo a imensa força da pintura chamada ‘abstrata’ ou não figurativa e que eu prefiro chamar ‘concreta’”⁶⁰.

Não se trata de um capricho, simples questão de preferência. A opção do pintor pelo termo “concreto” é resultado da leitura que em 1936 Alexandre Kojève, sobrinho de Kandinsky, havia feito de seu trabalho. Em *As pinturas concretas de Kandinsky*, Kojève⁶¹ elabora o pensamento de uma negatividade fundamental, com a qual não se trata mais da ausência do objeto e sim de um objeto ausente, ou in-existente. Em outras palavras, trata-se de um esvaziamento da essência do objeto ancorado em subjetividade e em referencialidade. Através de uma alteração radical, arte concreta seria aquela que se despojaria da função de meio para o conhecimento ou apreensão de uma verdade e de uma beleza exteriores. Ou seja, a arte concreta não representa ou media, ela é em si, sua imanência, absolutamente, enquanto abstratas são as representações – pois sempre falhas, redutoras e subjetivas – de uma verdade que está além, dada anteriormente. É nesse sentido, enfim, que “A arte da pintura ‘não representativa’ é a arte de encarnar [...] um belo pictórico que não foi encarnado, que não está encarnado e que não será encarnado em

⁵⁸ Em *Um sopro de vida*, o personagem autor, o narrador, escreve: “Meu pensamento, com a enunciação das palavras mentalmente brotando, sem depois eu falar ou escrever – *esse meu pensamento de palavras é precedido por uma instantânea visão, sem palavras, do pensamento* – palavra que se seguirá, quase imediatamente – diferença espacial de menos de um milímetro. Antes de pensar, pois, eu já pensei. Suponho que o compositor de uma sinfonia tem somente o ‘o pensamento antes do pensamento’, o que se vê nessa rapidíssima ideia muda é pouco mais que uma atmosfera? Não. Na verdade é uma atmosfera que, colorida já com o símbolo, me faz sentir o ar da atmosfera de onde vem tudo. *O pré-pensamento é em preto e branco. O pensamento com palavras tem cores outras. O pré-pensamento é o pré-instante. O pré-pensamento é o passado imediato do instante. Pensar é a concretização, materialização do que se pré-pensou. Na verdade o pré-pensar é o que nos guia, pois está intimamente ligado à minha muda inconsciência. O pré-pensar não é racional. É quase virgem*”. LISPECTOR, 1999b, p. 18 (grifos meus). Esse trecho pode ser dos mais interessantes, também, se colocado junto aos trabalhos e às declarações de Maria Bonomi que salientam sua preferência pela xilografia em preto e branco. “O branco e preto foi e é a minha linguagem na gravura”, afirma em entrevista de abril de 1959 publicada no *Diário da Noite*. *Apud* LAUDANNA, *op. cit.*, p. 108.

⁵⁹ *Dom Casmurro* não revela a fonte da primeira publicação, a revista *XXe. Siècle*, n. 1, mar. 1938, p.9-16.

⁶⁰ KANDINSKY, Wassily. “Arte concreta”. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, ano 3, p. 02, 14 jan. 1939.

⁶¹ Professor da École des Hautes Études, em Paris, onde ministrou cursos sobre Hegel, entre 1933 e 1939, que foram frequentados por Bataille, Lacan, Breton, Merleau-Ponty etc.

parte alguma em nenhum objeto real à margem do quadro mesmo”, escreve Kojève. E por isso, acrescenta ele, “Esta arte pode ser chamada a arte de Kandinsky, já que Kandinsky foi o primeiro a pintar quadros objetivos e concretos (a partir de 1910)”⁶². O texto do pintor publicado em *Dom Casmurro* no qual ele acata a conceituação do sobrinho é desse modo significativo.

Clarice Lispector e Maria Bonomi estão implicadas nessas questões. Ambas parecem tender para esta “concretude” que, no limite, suspende o paradigma abstrato *ou* figurativo. Concretude que desaguaria em uma reivindicação do corpo: trata-se do gesto com o qual se *é*, do traço que *é*, da linguagem como negatividade. Não é gratuita, por isso, a atração de ambas por Paul Klee⁶³. Nem é uma questão de “intimismo” ou de “hermetismo”, por exemplo, a nervura criada por Clarice para dizer a nossa *extimidade* a partir do ovo que nos vê e que não tem um si-mesmo⁶⁴, ou para desenhar a bico-de-pena o não-desígnio (isto é, a não-domesticação) de um menino⁶⁵. E tampouco é aleatória a epígrafe de Michel Seuphor escolhida pela escritora para *Água viva*:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência⁶⁶.

Retirado de seu livro sobre a história da pintura abstrata, este fragmento de Michel Seuphor vem a enfatizar a potência da negatividade, da in-existência⁶⁷. E o livro de Clarice Lispector, movido pelo desejo ou pelo temor do instante-já, do *it*, do neutro, é marcado por uma sucessão de cintilações, de passagens, de traços-existências continuamente recém-encarnados. “Minha história é de uma escuridão tranquila, de raiz adormecida na sua força,

⁶² KOJÈVE, Alexandre. Las pinturas concretas de Kandinsky [1936]. In: _____. *Kandinsky*. Traducción: Yago Barja de Quiroga. Madrid: Abada Editores, 2007, p. 40-41.

⁶³ *Paul Klee*, de Clarice, aparece primeiro em 1964 em *A legião estrangeira*, na seção “Fundo de Gaveta”; depois é publicado em 1969, na sua coluna do *Jornal do Brasil*, com o nome *Medo da libertação*. Cf.: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 198. Bonomi, por sua vez, afirma em entrevista de 1956: “Pintor, Klee é o meu favorito. [...] É uma pintura filosófica, de sensações, muito mais completa”. *Apud* LAUDANNA, *op. cit.*, p. 94.

⁶⁴ Refiro-me a *O ovo e a galinha*, publicado em *A legião estrangeira* e, também, no *Jornal do Brasil*, então com o título *Atualidade do ovo e da galinha*, em julho de 1969. Cf.: LISPECTOR, *op. cit.*, p. 206.

⁶⁵ Com o título de *Menino a bico-de-pena* no *Jornal do Brasil* em outubro de 1969; em 1964, como *Desenhando um menino*, em *A legião estrangeira*. Cf.: *Ibidem*, p. 240.

⁶⁶ *Apud* LISPECTOR, 1998, p. 07.

⁶⁷ Seuphor, marcado pelo dadaísmo dos anos 20, conceberia em 1929/1930, em Paris, com o uruguaio Torres-Garcia, uma espécie de grupo ou movimento conhecido como *Cercle et Carré* (Círculo e Quadrado), em torno do qual se reuniram artistas construtores dispersos, numa tentativa de fazer frente ao surrealismo. Uma exposição internacional de arte abstrata de tendência construtiva se realizou em abril de 1930, e dela tomaram parte nomes como Mondrian, Kandinsky, Arp, Le Corbusier, Torres-Garcia, entre outros. A revista que levava o mesmo nome do movimento iniciado por Seuphor e Torres-Garcia teve apenas três números, encerrando-se, como o grupo, no final desse mesmo ano.

de odor que não tem perfume. E em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável”⁶⁸. E logo em seguida: “Pena que a palavra ‘nervos’ esteja ligada a vibrações dolorosas, senão seria um quarteto de nervos. Cordas escuras que, tocadas, não falam sobre ‘outras coisas’, não mudam de assunto – são em si e de si, entregam-se iguais como são, sem mentira nem fantasia”⁶⁹. A seu modo, também assim é o livro *Um sopro de vida* (livro póstumo, de 1978), que traz como primeira inscrição um desejo: “Quero escrever movimento puro”⁷⁰. Desejo que bem poderia estar referido ao gesto da gravura, e ser proferido pela voz de Maria Bonomi; desejo que assim ligado ao movimento é tão logo saída, e desde já seu retorno: desejo do desejo, portanto. O personagem autor, narrador, escreve: “A fome é sempre igual à primeira fome. A carência se renova inteira e vazia”⁷¹. E sobre a personagem Ângela Pralini: “O que me cansa é que ela é indomesticável”⁷². E assim as derivas que parecem jogar com os lugares pré-concebidos:

Descobri um poder: o poder de estar num quarto fechado a chave: eu me aprisiono e me concretizo. Embora continue sendo uma abstração. Não é contraditório se concretizar e se abstrair: eu me concretizo num plano que não é do desígnio do mundo. Eu me obtenho no concretamente possível que existe dentro da abstração⁷³.

É possível estender esses riscos para outros fragmentos, retrospectivamente, com o que as noções em jogo não encontram ponto de cristalização: são, a cada vez, *concretas*. Publicado em *A legião estrangeira*, em 1964, como *Abstrato e figurativo*, estas linhas seriam depois trazidas para a coluna de Clarice no *Jornal do Brasil*, em outubro de 1970, agora com o título diferido, *Abstrato é o figurativo*: “Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu”⁷⁴.

O interesse de Maria Bonomi pela “realidade” – avessa, como afirma, ao realismo – parece ter sido a seu modo constante. “Meu pai, que era engenheiro (Lina [Bo Bardi] tinha sido caloura dele) achava que seria melhor que eu me preparasse para fazer História Natural, já que eu gostava tanto de desenhar esquisitices que pareciam amebas e bactérias”, escreve a gravadora em sua tese sobre a arte pública⁷⁵. E em depoimento na revista *Mais*, em fevereiro de 1975, ela afirma, chamando atenção para o hiato que há entre as palavras e

⁶⁸ LISPECTOR, *op. cit.*, p. 81.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 81.

⁷⁰ *Idem*, 1999b, p. 09.

⁷¹ *Ibidem*, p. 142.

⁷² *Ibidem*, p. 134.

⁷³ *Ibidem*, p. 145.

⁷⁴ *Idem*, 1999, p. 316.

⁷⁵ In LAUDANNA, *op. cit.*, p. 68.

as coisas, e chamando atenção para o corpo e igualmente para o que há de concreto ou objetivo em seu convívio com o outro:

Tudo é abstrato. A cadeira, por exemplo, é abstrata ao se propor como forma, valor, imagem. Sua figura é convencionada, igual ao feio, ao bonito. Julgo tudo imagem, forma. E não figura, representação. É assim que no convívio, em matéria de emoção, o que me capta é mais o ritmo do outro⁷⁶.



Maria Bonomi, *Como se fossem palavras*, 1975. Xilografia, 228 x 88 cm (178 x 60 cm).
Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo⁷⁷.

Esse ritmo é determinante na linguagem trabalhada por Maria Bonomi: com ele se compõem os sulcos, os cortes, a distribuição, ao longo das nervuras (das linhas dentro) da madeira, de cada traço (grafo) mostrado no gesto mesmo de sua procura e inscrição. Assim, faz-se imagem e forma. E faz-se uma linguagem mesma, mas linguagem então desligada de sua tarefa de código, de norma destinada à captura de um mundo prévio. Como se fossem palavras em que o sentido se dá no traço à mão, a caligrafia (e pensar a viagem de Maria Bonomi à China, em 1974, onde fez estudos de letras, ideogramas), na precisa e singular mancha que *é* e, no entanto, se mostra *vazia do* sentido, empurrando *o* sentido para uma abertura em que ele se abisma, sendo este enfim o sentido: em cada mancha a criação ou a concretude de um mundo ao mesmo tempo definitivo e provisório, irrepresentável. Ou, talvez dissesse Clarice: sem adjetivos nem sinônimos: —.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 204.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 204.

Ser, gruta

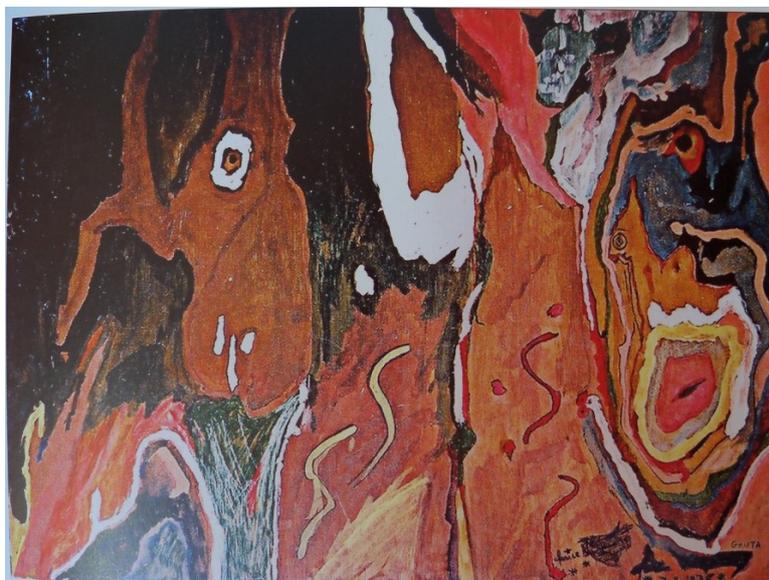
Em *Água viva*, este “livro de quem não sabe escrever”, escrito por uma pintora, inscreve-se: “Quando pinto respeito o material que uso, respeito-lhe o primordial destino”⁷⁸. E em *Um sopro de vida*, as palavras de Ângela Pralini:

Meu ideal seria pintar um quadro de um quadro. Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira – pinho-de-riga é a melhor – e prestar atenção às suas nervuras. De súbito, então vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco – mas mantendo a liberdade. Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta. É um modo genérico de pintar. E, inclusive, não se precisa saber pintar: qualquer pessoa, contanto que não seja inibida demais, pode seguir essa técnica de liberdade. E todos os mortais têm subconsciente. Ah, meu Deus, tenho esperança adiada. O futuro é um passado que ainda não se realizou.

Você de repente não estranha de ser você?

Eu não sou uma sonhadora. Só devaneio para alcançar a realidade⁷⁹.

(A potência e a contingência do traço estão ditas. A mostraçõ de um corpo em contato – mantendo a liberdade. A não-especializaçõ, a não-autonomia: mas um trabalho para um qualquer, isto é, para um singular, não indiferente: um que quer. O ideal de um quadro que não faria referênci a nada, a não ser a um quadro; um quadro *não ideal*, portanto, e sim absolutamente concreto, figurativo do inominável: vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta.)



Clarice Lispector, *Gruta*. 07 mar. 1975. Técnica mista sobre madeira (pinho-de-riga), 40 x 50 cm. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa⁸⁰.

⁷⁸ LISPECTOR, 1998, p. 54.

⁷⁹ *Idem*, 1999b, p. 53.

Em suas pinturas, como uma qualquer, uma *amadora*, Clarice Lispector parece seguir a operação de Ângela Pralini ou desse “eu” declinado no feminino que esboça *Água viva*. Se sobre madeira, seus traços parecem não preocupados em ocultar a superfície (para transformá-la em seguida num *plano*), mas, ao contrário, colocam-se em franco contato com o material e suas características, querendo realçá-lo, vivê-lo, poderíamos dizer, e não agarrá-lo⁸¹. E lembrando os sulcos “revolucionários” de Maria Bonomi, a partir da “lição” aprendida de Lívio Abramo, “As pinceladas sugerem ausência de planos como prévia para a composição”, escreve Ricardo Iannace. “Parecem mesmo inacabadas, ter despontado às pressas, chegando, na maior parte, a emblemar *estudos* dos quais só em seguida se originaria a versão definitiva”⁸². Nesse sentido, grosso modo, embora a gravura opere por subtração de matéria e a pintura e a escrita por acréscimo⁸³, tanto Clarice Lispector quanto Maria Bonomi tendem, ao que parece, na direção do que marca um instante de pulsação e do que fica de um contato – entre materiais e corpos, mas também entre técnicas e linguagens. Ou seja, é como se gravadora e escritora estivessem mais interessadas nas instâncias de indeterminação ou de suspensão dos sentidos do que em originar essa versão bem acabada, delimitada, de pronto significante, que atualizaria uma estrutura paradigmática ou, quando muito, colocaria em curso uma outra, nova.

Gruta é figura dessa indeterminação. Sulcada na terra, aberta no mundo aberto, não se sabe dela onde termina o fora e começa o dentro. Se o “fora” já não está incluído no “dentro”, e o contrário, nem que seja por exclusão. Na verdade, isso não faz sentido: gruta é instância do alhures do “fora *ou* dentro”: a cada instante seu de gruta ela deriva – aqui novamente é gruta, agora ainda é gruta – e difere numa sucessão sem fim de tons e modos finitos do escuro e claro, do liso e rugoso, do vivo e morto, do céu e fundo; ela traz em sua cavidade mais íntima e impossível, lá em seu próprio e mais interno “dentro”, o próprio limiar em que este espaço já é o que toca o “fora” mais externo do mundo, que se estende e espreme lugar até lá, e lá descansa com algum ar; assim como sua última saliência de gruta, sua também impossível última ponta externa, vermelha ou amarela, virada para o céu, tende miúda à máxima proximidade com o mais “dentro” do mundo de fora, pesando

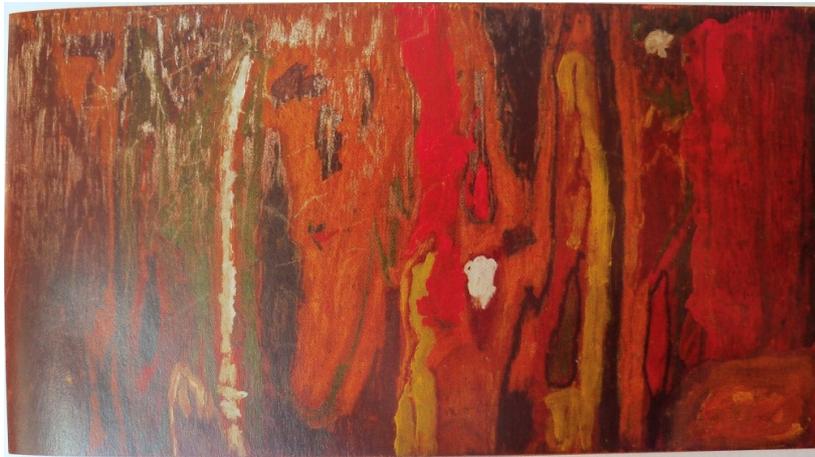
⁸⁰ *Apud* IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p.03.

⁸¹ Para detalhes das pinturas de Clarice e algumas relações de seus escritos com a pintura e a fotografia, cf. IANNACE, *op. cit.*

⁸² *Ibidem*, p. 64.

⁸³ As *Solombras* de Maria Bonomi, realizadas em 1972, colocam essa retirada de matéria em questão, uma vez que consistem, justamente, no preenchimento dos sulcos e texturas das matrizes com poliéster, o que resulta em módulos translúcidos e coloridos, que podem ser expostos ou *usados* de diferentes maneiras.

suavemente contra o azul, o deserto ou o cinza de uma nuvem informe – bem ali em seu meio, sem, contudo, penetrar nada.



Clarice Lispector, *Interior de gruta*. 1960. Técnica mista sobre madeira, 30,7 x 56 cm.
Coleção Clarice Lispector / Acervo Instituto Moreira Salles⁸⁴.

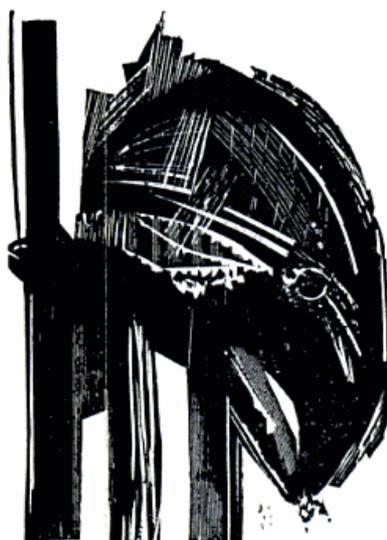
Gruta (do latim *crypta*) é rudimentar e precária, arcaica como a madeira e o corpo. Arcaica e viva como um corpo. Como Lascaux. Ela está no campo das pulsações, onde opera também Maria Bonomi; pois isso, diz ela em 1977, em entrevista à amiga Clarice Lispector, “está muito ligado à gravura, onde o impulso da mão no instrumento ‘informa’ a imagem”⁸⁵. E Geraldo Ferraz sinaliza de modo significativo quando, em 1959, escreve para o catálogo da exposição itinerante de Maria Bonomi⁸⁶: “Debate e pesquisa lhe permitiram estas topografias, estes recônditos escaninhos da *espeleologia*, a libertação do enquadramento [...] estas formas são sempre sinais, vivências [...]”⁸⁷.

⁸⁴ *Apud* IANNACE, *op. cit.*, p.01.

⁸⁵ *Apud* LAUDANNA, *op. cit.*, p. 224.

⁸⁶ Programada pelo IBEU, a exposição apresentou trabalhos feitos pela gravadora durante sua estada nos Estados Unidos e percorreu as cidades de Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre.

⁸⁷ *Apud* LAUDANNA, *op. cit.*, p. 107 (grifo meu).



Maria Bonomi, reprodução de parte do catálogo da exposição *Maria Bonomi. Gravuras 1957-1959*⁸⁸.

De fato o enquadramento – a captura – tende a ser abolido. Essas cavidades naturais são criadas com linguagem, e seu estudo é uma operação de espaçamento, isto é, a produção do outro, do espaço mesmo: linguagens. Em *Água viva*, a escritora, a pintora, a gravadora, a amadora – alguém quer falar disso, e assim insiste sobre o que também se chama vida ou vazio, tempo ou sujeito.

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza – grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo. Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela – de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá⁸⁹.

Gruta, grito, cripta, fonte ~

⁸⁸ *Ibidem*, p. 107.

⁸⁹ LISPECTOR, 1998, p. 15.

Referências

AMARAL, Aracy. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 3 ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

_____. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

BARTHES, Roland. *O Neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BONOMI, Maria. Arte em concreto. In: CARVALHO, Herbert (ed.). *Alguma coisa aconteceu...: a cidade de São Paulo em 22 depoimentos*. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 248-261.

FRANCIS, Paulo. “Clarice: impressões de uma mulher que lutou sozinha”. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, São Paulo, ano LVI, n. 17.788, p. 43, 15 dez. 1977.

IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

KADOTA, Neiva Pitta. *A tessitura dissimilada: o social em Clarice Lispector*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

KANDINSKY, Wassily. “Arte concreta”. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, ano 3, p. 02, 14 jan. 1939.

KOJÈVE, Alexandre. Las pinturas concretas de Kandinsky [1936]. In: _____. *Kandinsky*. Traducción: Yago Barja de Quiroga. Madrid: Abada Editores, 2007, p. 09-61.

LAUDANNA, Mayra (org.). *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial, 2007 [inclui texto da tese de doutorado da artista].

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Um sopro de vida (pulsações)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

MACHADO, Aníbal. Goeldi. In: _____. *A arte de viver e outras artes*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994, p. 190-197.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*. São Paulo: Annablume, 2002.

SANTIAGO, Silviano. “A política em Clarice Lispector”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1997.

Disponível em: <http://www.claricelispector.com.br/artigo_silvianosantiago.aspx>. Acesso em: 08 set. 2011.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.