

UMA DISCUSSÃO SOBRE O OLHAR DO ARTISTA MODERNO NA LITERATURA E NA ARTE

Joelma Santana Siqueira¹ (FFLCH/USP)

RESUMO: Este trabalho realiza uma leitura do conto “O ovo e a galinha”, presente na obra *A legião estrangeira* (1964), de Clarice Lispector, com o objetivo de discutir o par “imagem e símbolo” na narrativa a partir do trabalho do crítico Herbert Read, que distingue o artista imagista, capaz de realizar e de reter a imagem como vivência perceptiva, do artista simbolista, que, livremente, abandona-se à atividade simbólica.

Palavras-chave: Olhar; Literatura e artes visuais; Clarice Lispector; “O ovo e a galinha”.

Introdução

O texto “O ovo e a galinha” pertence à obra *A legião estrangeira* (1964), de Clarice Lispector. Na comunicação “Literatura e magia”, que a autora preparou para o Primeiro Congresso Mundial de Bruxaria, realizado em Bogotá, em 1975, mas acabou não lendo, reportando-se ao “O ovo e a galinha”, escreveu: “Este texto é misterioso até para mim mesma e tem uma simbologia secreta”.

O volume *Outros escritos*, entre textos inéditos da autora, apresenta duas versões do texto “Literatura e magia”. No arquivo da autora pertencente à Fundação Casa de Rui Barbosa, em uma outra versão da comunicação que se encontra reunida junto ao texto “A inspiração é uma espécie de mágica”, com o título “Introdução”, a autora dirige-se ao público com as seguintes palavras: “Eu peço a vocês para não ouvirem só com o raciocínio porque, se vocês tentarem apenas raciocinar, tudo o que vai ser dito escapará do entendimento. Se uma dúzia de ouvintes sentir o meu texto já me darei por satisfeita. E agora por obséquio ouçam ‘O ovo e a galinha’”¹.

Suas palavras convidam o público a uma experiência perceptiva com o texto e nos fazem lembrar de uma passagem do livro *Do espiritual na arte*, do pintor russo Wassily Kandinsky (2000, p.51), concluído em 1910, ano em que o autor pintou seu primeiro quadro abstrato:

Aquele que olha um quadro está, por outro lado, habituado demais a descobrir uma “significação”, ou seja, uma relação exterior entre suas diferentes partes. Durante o período materialista, todas as manifestações da vida e, por conseguinte, também da arte, formaram um homem que é incapaz – sobretudo se se trata de um “entendido” – de se colocar simplesmente diante do quadro e que quer encontrar nele toda espécie de coisas (imitação da natureza, a natureza através do temperamento do artista, portanto, esse temperamento, um simples estado de alma, “pintura”, anatomia, perspectiva, um ambiente, etc). Jamais busca sentir a vida interior do quadro, deixar que ela atue diretamente sobre ele (Kandinsky, 2000, p.114).

Em 1964, Clarice Lispector publicou as obras *A legião estrangeira* e *A paixão segundo G.H.* A primeira contém duas partes: “Contos”, entre eles, “O ovo e a galinha”, e “Fundo de gaveta”, com textos de gêneros diversos, inclusive depoimentos da autora sobre arte e literatura. A segunda obra encerra um relato de uma protagonista escultora que já nas primeiras passagens expõe seu receio de que a forma a ser dada aos acontecimentos vividos possa trair o conteúdo, pois ressalta:

¹ Texto manuscrito, catalogado no Inventário do Arquivo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa como Produção Intelectual (CL/pi-46).

Já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada – então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra. E que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma (Lispector, 1997b, p.19).

Sobre a produção artística da década de 60, Paulo Reis (2006, p.12), após observar que os mais diversos autores (Hans Magnus Enzensberger, Hal Foster, Marília Andrés Ribeiro, Augusto de Campos e Otília Arantes) “definiram também como vanguarda as manifestações artísticas ocorridas a partir de final dos anos 50 e início dos 60”, considerou que as manifestações do concretismo na poesia e nas artes visuais, o tachismo, a poesia ‘beat’ ou o expressionismo abstrato, sendo distintas das vanguardas históricas, possuíam em comum uma de suas idéias fundamentais: a de serem uma renovação da linguagem artística. No Brasil, de forma explícita, o conceito e o termo vanguarda eram largamente utilizados pelos artistas e críticos “em clara reiteração da particularidade da produção daquele momento”. Como exemplo, Reis cita títulos de artigos de Hélio Oiticica, Frederico Morais, Mário Barata, Roberto Schwarz e Ferreira Gullar.

As palavras de Ferreira Gullar (1999, p.10) na apresentação do volume que reúne os artigos publicados pelo autor no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* entre março de 1959 e outubro de 1960, exemplificam um dos modos como as vanguardas históricas eram recuperadas no novo contexto, pois informando que não pretendia uma história da arte moderna, ressaltou: “Meu propósito era outro: de um lado imprimir um cunho didático à página de artes plásticas que mantinha naquele suplemento e, de outro, realizar uma espécie de nova leitura dos movimentos artísticos de caráter construtivo a partir da visão neoconcreta”.

Em 1963, Lispector foi convidada a dar uma palestra sobre a vanguarda na literatura brasileira no XI Congresso Bienal do Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americano, realizado de 29 a 31 de agosto na Universidade do Texas. O texto intitulado “Literatura de vanguarda no Brasil” encontra-se no volume *Outros escritos* e nos chama atenção de imediato o fato de logo no início a autora, ao ressaltar que nem toda pessoa que escreve está a altura de falar até sobre ficção, reconhecer a existência de relações entre literatura e outras artes, pois acrescenta que nem toda pessoa que escreve sabe estabelecer relações da ficção com as outras artes, “a fim de poder dar uma idéia de um todo orgânico, cujas raízes são diversas e nem sempre imediatamente visíveis”.

1 – Sobre algumas raízes da arte moderna

Em “As fontes da arte moderna”, Giulio Carlo Argan (1987, p.49) começa observando que arte moderna não significa arte contemporânea. A arte moderna é a arte do período “‘das fontes do século XX’, em que se pensou que a arte, para ser arte, deveria ser moderna, ou seja, refletir características e exigências de uma cultura conscientemente preocupada com o próprio progresso, desejosa de afastar-se de todas as tradições, voltada para a superação contínua de suas próprias conquistas”.

Pormenorizando um pouco mais, continua: “o movimento moderno na arte européia começa quando se percebeu que o Impressionismo mudou radicalmente as premissas, as condições e as finalidades do trabalho artístico” (p.49-50). Porém, o Impressionismo, para Argan, não é fruto de uma tradição nacional, pois reconhece que correntes mais ou menos diretamente ligadas ao Impressionismo se desenvolveram na Alemanha, Inglaterra, Países Baixos, Itália e Estados Unidos, entendendo que “não há a possibilidade de uma corrente artística moderna que não leve em conta, mesmo que polemicamente, a nova concepção do mundo e do homem, e sobretudo do homem no mundo, que os impressionistas propuseram e, desde então, se procura aprofundar, explicar e levar às últimas consequências” (p.52).

O crítico Herbert Read (1951, p.15), no capítulo “A época moderna na arte”, arrolou diferentes aspectos que indiretamente relacionam-se com a arte do período moderno, como o declínio do mecenato privado, o papel da crítica da arte na formação do gosto do público, o progresso científico e industrial, lançando produtos acessórios, teorias e invenções que influenciaram diretamente o significado técnico e social da arte. Mas, a influência mais significativa e permanente no desenvolvimento da arte, para Read, foi a invenção da fotografia e dos métodos fotográficos de reprodução que, entre outros efeitos, resultou na “distinção clara entre *ilustração* e *interpretação*”, relacionada à distinção entre imagem e símbolo, “fundamental para compreender o movimento moderno em arte”.

Ao discutir o termo “realidade”, Read ressaltou que “o sentido de ‘realidade’ é decerto uma daquelas convenções que variam de época para época e são determinadas pela forma total de vida”. Em relação ao presente [o ensaio foi originalmente escrito em 1949], observou: “atingiu-se um estado de relativismo na filosofia em que é possível afirmar que realidade é de facto subjetividade; isto significa que o indivíduo não tem outra escolha a não ser construir sua própria realidade, mesmo que isso pareça arbitrário e ‘absurdo’” (p.18)

Considerando que a compreensão real da arte depende da apreciação da natureza e da utilização do simbolismo, e que o simbolismo, tanto quanto a experiência direta do mundo externo, é uma forma de funcionamento do espírito humano, Read discute a época moderna na arte a partir das aspirações de três artistas: Cézanne, Gauguin e Van Gogh, descrevendo a aspiração de Cézanne como a de representação do real (Realismo); a de Gauguin como de criação da beleza (Simbolismo), e a de Van Gogh, provisoriamente, como a expressão da emoção (Expressionismo). A escolha dos nomes destes três artistas torna-se mais compreensiva se resgatarmos a observação do crítico brasileiro Mário Pedrosa (2000, p.148), publicada originalmente em 1951 no ensaio *Panorama da pintura moderna*, de que Gauguin, Cézanne e Van Gogh transpuseram os umbrais do século XIX, com mensagem que “pertence já às primeiras gerações do Novecentos”.

A idéia para a realização do presente trabalho surgiu após conhecermos a distinção que Herbert Read estabelece entre o artista imagista e o artista simbolista a partir de uma passagem do livro *Symbolism: its meaning and effect* (1928), de Whitehead:

Olhamos, vemos uma forma colorida à nossa frente e dizemos – é uma cadeira. Mas a única coisa que vimos foi a forma colorida. *Talvez o artista não devesse precipitar-se para a noção de cadeira, mas ficar antes na contemplação da beleza da forma.* Mas os que não são artistas têm tendência, especialmente se estão cansados, para passar da percepção da forma colorida para a apreciação da cadeira, no sentido do uso da emoção ou do pensamento. Podemos explicar facilmente esta passagem se nos referirmos a uma sequência de inferências lógicas difíceis, através das quais, tomando em consideração as nossas experiências anteriores de várias formas e várias cores, tiramos a conclusão possível de que estamos perante uma cadeira (Whitehead, Apud Read, 1959, p.21).

Para Read, a passagem acima ilustra claramente a diferença entre a experiência perceptiva (a percepção imediata de uma imagem) e o uso de um símbolo (a imagem mais as associações mentais). Com isso, estabelece a diferença entre o artista imagista, capaz “de realizar e de reter a imagem como vivência perceptiva”, e o artista simbolista, que “abandona-se livremente à atividade simbólica” (p.22). Para ele, são duas vias abertas ao artista. Na primeira, situa Cézanne, e na segunda, Gauguin. Na paisagem de Cézanne “não há nada senão o contato directo do olho com a natureza, e a ‘composição’ é determinada pelo que acontece ‘dentro do olho’ – a seleção automática de um ponto focal, limitação dos contornos, subordinação dos detalhes e cores à lei do conjunto” (p.31). Para Gauguin, “a forma não devia ser encontrada na natureza mas sim na imaginação (p.32).

No conto “O ovo e a galinha”, a percepção imediata de uma imagem e a imagem mais as associações mentais não se apresentam como duas vias distintas. Uma personagem vê o ovo no momento de preparar o café da manhã, e o texto é a construção do que ocorre, a partir deste olhar, no espaço da cozinha e no pensamento da personagem.

2 - Ver – imaginar

Giulio Carlo Argan (1992, p.75), em *Arte moderna*, também considerando a influência da difusão da fotografia sobre o direcionamento da pintura e o desenvolvimento das correntes artísticas, destacou que “a pintura, de fato, perdendo sua função social tradicional, torna-se um instrumento de pesquisa da mente humana, de seus conteúdos e processos, da qual a sensação visual é decerto um segmento, e exatamente o consciente, aquém e além do qual, porém, existe um subconsciente e um sobreconsciente” (p.83). O Simbolismo, para Argan, “configura-se como uma superação da pura visualidade Impressionista, mas em sentido *espiritualista* e não científico”:

O Simbolismo, ainda que contrário à pura visibilidade impressionista, não se contrapõe ao Impressionismo como conteudismo ou formalismo, mas tende a transformar os conteúdos assim como o Impressionismo muda o valor das formas. A arte não representa – revela por *signos* uma realidade que está aquém ou além da consciência. As imagens que se erguem das profundezas do ser humano encontram-se com as que provém do exterior: o quadro é como uma tela diáfana através da qual se opera uma misteriosa osmose, se estabelece uma continuidade entre o mundo objetivo e subjetivo (Argan, 1992, p.82-3)

A oposição Cézanne – Gauguin, mais radical no ensaio de Read, é atenuada por Argan, pois considera que Cézanne “não aceita a pintura puramente visual de seus amigos impressionistas” (p.110) e, além disso, entende o sentido das viagens de Gauguin para a pintura do seguinte modo:

Para um pintor que percorre o caminho aberto pelo Impressionismo, é muito importante o ambiente concreto em que opera, a fonte de suas ‘sensações’. Gauguin não podia trabalhar num terreno já explorado pelas pesquisas opostas de Cézanne e Van Gogh, o Sul da França. Com efeito, em sua primeira evasão dirige-se para Bretanha, na França do Norte. Seu entusiasmo pela natureza e povos de terras distantes não é uma retomada do exotismo romântico: na Martinica ou na Polinésia não procura algo novo ou diferente, mas a realidade profunda do próprio ser. Não explora o mundo em busca de sensações novas, explora a si mesmo para descobrir as origens, os motivos remotos de suas sensações (Ibid, 1992, p.130).

No modo como Argan entende a busca de Gauguin, pode-se dizer que o uso do símbolo não está dissociado da experiência perceptiva, e nesse sentido uma passagem do ensaio “O olho e o espírito”, de Merleau-Ponty, é bastante elucidativa para a nossa discussão:

O pintor, qualquer que seja, *enquanto pinta*, pratica uma teoria mágica da visão. Ele precisa admitir que as coisas entram nele ou que, segundo o dilema sarcástico de Malebranche, o espírito sai pelos olhos para passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar sobre elas sua vidência. (Nada muda se ele não pinta a partir do motivo: ele pinta, em todo o caso porque viu, porque o mundo, ao menos uma vez, gravou dentro dele as cifras do visível) (Merleau-Ponty, 2004, p.20).

A narrativa de Clarice Lispector começa situando a ação no tempo e no espaço: “DE MANHÃ na cozinha sobre a mesa vejo o ovo”. Ao ver o ovo, o olhar da personagem não exerce apenas a visão prática, que, como escreveu Roger Fry (2002, p.78) “cessa no instante em que cumpriu sua visão biológica”, exerce a visão criativa, aquela na qual, como ressaltou o crítico, “os

objetos tendem a desaparecer enquanto tais, perdendo as distinções que os individualizam e assumindo, como tantos outros fragmentos, seus lugares no mosaico completo da visão” (p.81).

É a partir da re-construção do que ocorre na imaginação da protagonista ao olhar para um ovo no momento de preparar o café da manhã, que, no espaço da escritura, o texto nos permite perceber o ver-imaginar desta personagem.

Para melhor entendermos este espaço da escritura podemos recorrer ao conceito de “espaço em obra” desenvolvido por Alberto Tassinari para falar do espaço da arte moderna, ao escrever que

um espaço em obra, mais do que outros esquemas espaciais genéricos, imita as operações, ou a arte da sua consecução. Não a arte em geral, como se o pintor moderno pintasse não a sua pintura, mas a generalidade da pintura. No espaço em obra fica imitado um modo singular de fazer arte, no qual determinada obra expõe-se como em se fazendo na medida que imita o seu fazer (Tassinari, 2001, p.61).

Adaptando o conceito para falarmos da narrativa de Clarice Lispector, podemos dizer que, no espaço de sua escritura, a narrativa imita o modo singular de a protagonista pintar com palavras a imaginação, refletindo em algumas passagens, como outras personagens da autora, sobre a verdade do escritor, a quem pertence, como escreveu o crítico Benedito Nunes (1989, p.151) “a paixão da existência e da linguagem que lhes tinha sido delegada”.

A primeira consideração da protagonista sobre ver o ovo é quanto à impossibilidade da visão, já que ver o ovo como um objeto nomeado, é reconhecê-lo (“Ver o ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há milênio”). Ver o nomeado não descortina nada, por isso ressalta: “Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. - Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. – O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe”.

No primeiro romance da autora, *Perto do coração selvagem* (1943), Joana, protagonista considerada pelo crítico Sérgio Milliet “de uma sensibilidade complexa e um poder expressivo inato que frisa a magia incantatória”, define o pensamento criativo na passagem abaixo:

Uma coisa que se pensava não existia antes de se pensar. Por exemplo, assim: a marca dos dedos de Gustavo. O que se pensava passava a ser pensado. Mais ainda: nem todas as coisas que se pensam passam a existir daí em diante... Porque se eu digo: titia almoça com titio, eu não faço nada viver. Ou mesmo se eu resolvo: vou passear; é bom, passeio... e nada existe. Mas se eu digo, por exemplo: flores em cima do túmulo, pronto eis uma coisa que não existia antes de eu pensar flores em cima do túmulo (Lispector, 1997a, p.49-50).

Mais à frente, a narradora reportando-se à visão, considera: “Havia muita coisa a ver também. Certos instantes de ver valiam como ‘flores sobre o túmulo’: o que se via passava a existir”. E, sintetizando o modo de ver da personagem, esclarece: “É que a visão consistia em surpreender o símbolo nas próprias coisas” (p.54-55).

José Miguel Wisnik (1988, p.287) considerou o conto “O ovo e a galinha” como “verdadeiro tratado poético sobre o olhar”, que “não se limita a comentar as vicissitudes do olho e do pensamento diante da coisa, mas cifra na própria escolha do objeto uma espécie de circularidade enigmática do olhar”. Após ressaltar a simbologia da palavra ovo, destacou que “mesmo assim, prototípico, alegórico, marca sublimada e apagada de um real que hesita entre a consciência e o inconsciente, o eu e o Outro, o ovo não deixa de ser, no conto de Clarice Lispector, o ovo doméstico, cotidiano”. Esta nitidez do ovo doméstico ressaltada nas palavras de Wisnik e no conto pelas muitas vezes em que a protagonista aponta para o olhar dirigido ao ovo sobre a mesa só

contribui para tornar ainda mais admirável o processo de criação elaborado pela imaginação e reproduzido na linguagem. O ovo, na literatura de Clarice Lispector, é palavra que escapa do entendimento se se busca compreendê-la fora da obra. Em outros termos, Benedito Nunes (1989, p.92-3) observou que mesmo tendo nome, “sendo ‘ovo’, aquilo de que repetidamente se fala, passível de receber outros nomes, será até o fim do conto excedentário aos símbolos destinados a circunscrevê-lo, reaparecendo sempre, objeto visível de significado indizível, através dos elos que compõem a teia lingüística das definições que o transportam”.

A circularidade se manifesta no movimento do olhar da protagonista que parte do visto, torna-o impossível, cria o imaginado, e retorna, com frequência, ao visto, até que, sem saber, um novo ovo se faça. O olhar surpreendendo o símbolo na própria coisa.

Neste processo, vemos o ovo aparecer em situações ilógicas e reaparecer sendo ovo mesmo: “Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro”. Esta passagem aponta para o ovo doméstico, do qual a personagem se serve para preparar o café da manhã, e para o ovo imaginado, permitindo-nos observar a consciência que a protagonista tem do processo paralelo de criação-transformação que está realizando, por isso a atenção/o cuidado para não quebrar/entender o ovo re-criado.

Há um outro texto em *A legião estrangeira* com o título “Paul Klee” em que o enunciador aborda o quadro “Paisagem com pássaros amarelos” do pintor refletindo sobre a realização do seguinte modo: “É que a possibilidade que é verdadeiramente realizada, não é para ser entendida. E à medida que a pessoa quiser explicar, ela estará perdendo a coragem, ela já estará pedindo; *Paysage aux Oiseaux Jaunes* não pede” (p.136).

Kandinsky (2000, p.167), em *A gramática da criação*, coletânea de escritos que foi reunida ao citado *Do espiritual na arte*, ao considerar que “não existe mal maior do que a compreensão da arte”, deixou claro que a explicação que recusa é aquela em que “uma palavra (uma etiqueta) toma o lugar de uma obra viva”, pois destaca: “fica, pois, evidente que a explicação enquanto tal não nos pode aproximar da obra de arte. A obra de arte é o espírito que, através da forma, fala, se manifesta, exerce uma influência fecunda”.

O conhecimento de que para Clarice Lispector o pensamento dos artistas modernos sobre a comunicabilidade da forma não era algo estranho, muito pelo contrário, pode ser observando no estudo de Carlos Mendes de Sousa (2000, p.277) ao considerar que “é evidente que um vastíssimo suporte de leituras, feitas sobretudo nos anos em que Clarice esteve fora do país, sustenta uma extraordinária base de apoio ao modo como ela se encontrou nas intuições e inspirações”. Entre os livros que pertenceram à autora, Sousa cita a obra *Degas, dança e desenho*, de Paul Valéry, sublinhada na seguinte passagem: *Il nous enseigne à découvrir qu’une forme est féconde em idéés*². Além disso, o romance *Perto do coração selvagem* tem duas passagens em que a protagonista Joana pensa: “o movimento explica a forma”. E o texto “Seco estudo de cavalos”, da obra *Onde estivestes de noite* (1974), no fragmento “Forma”, traz explícita a frase “sua forma fala”.

Clarice Lispector realizou uma entrevista com a artista plástica Flora Morgan Snell na qual, após perguntar à entrevistada sobre suas afinidades, esclareceu o que quis dizer usando-se como exemplo: “- Estava longe de mim insinuar qualquer plágio ou sequer influência; eu apenas me referia a afinidade. Por exemplo, eu, que não sou pintora, tenho afinidade com Chagall”³.

² Ele nos ensina a descobrir que uma forma é fecunda em idéias. Tradução nossa.

³ A entrevista sem indicação de data encontra-se na seção Arte de um recorte de revista pertencente ao arquivo da autora na Fundação Casa de Rui Barbosa. Foi, possivelmente, publicada entre os anos de 1976 e 1977, quando apareceram uma série de entrevistas feitas pela autora para a Revista *Fatos e Fotos*: Gente, nas seções Artes, Literatura, Ecologia, Depoimentos e Exclusivo.

A afinidade com Chagall, declarada pela autora, pode ser buscada em algumas passagens deste conto, principalmente se observarmos junto com Argan que

Chagall se mantém mais próximo ao plano da experiência sensorial, que para ele é imediatamente contíguo ao plano da psique. Antes não era possível tornar visível a realidade psíquica profunda, porque a tela sensorial estava preventivamente organizada pela razão: via-se de acordo com uma lógica pré-construída. Agora, não mais: o Impressionismo com tudo o que veio a seguir, desmontou essa superestrutura racional. O ver é um fato físico, mas a realidade física não está separada da realidade psíquica. Chagall não tem qualquer reserva em expor suas imagens fantásticas; pode-se até mesmo dizer que as ‘representa’ no sentido teatral do termo, fazendo-as mover-se num palco imaginário, como um diretor faria com seus atores (Argan, 1992, p.473).

Para o quadro “À la Russie, aux ânes et aux autres” (1911), Argan usou a expressão “fabulação visual”. Para o conto de Clarice, Benedito Nunes (1989, p.92) usou a expressão “fantasia verbal onírica”. O pintor criou, como observou Argan, “uma espécie de perspectiva arbitrária, um espaço impossível, onde se torna normal o absurdo da vaca no telhado”. A escritora criou uma narrativa em que uma personagem, a partir de uma cena trivial, um ovo na mesa da cozinha, vê imagens libertas do cotidiano, “pois ovo é ovo no espaço”. Para Argan, no quadro de Chagall

há, na raiz, uma simbologia das cores; qual é o símbolo não importa saber, ou melhor, não se deve saber, pois do contrário o encanto seria rompido. Ou melhor, sabe-se no inconsciente: o símbolo é a linguagem do inconsciente, como a lógica é a da consciência; e o símbolo deve permanecer inconsciente e hermético, justamente porque é ilógico em si, não se podendo admitir logicamente que o mesmo signo signifique duas coisas diferentes (Ibid, p.473).

Para o conto de Clarice não se pode deixar de considerar o caráter simbólico da palavra ovo, tanto isoladamente, posto que no *Dicionários dos Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2006, p.672), signifique “aquele que contém o germe e a partir do qual se desenvolverá a manifestação”, quanto em frases como “ao ovo dedico a nação chinesa”, pois de acordo com o mesmo *Dicionário dos Símbolos*, “nas tradições chinesas, antes de qualquer distinção entre o céu e a terra, o próprio caos tinha a aparência de um ovo de galinha” (p.673). Porém, no conto, o simbolismo do ovo é fugidio, este ovo, como informa a personagem, “é um esquivo”. Ao leitor são dadas alusões e a certeza de que “o ovo é uma exteriorização”.

Argan considerou que a contribuição do grande talento de Chagall para a história da pintura moderna foi “a descoberta de que a fonte da linguagem, inclusive da linguagem visual, é a imaginação, não a lógica, mas que a imaginação, tal como a lógica, possui uma estrutura própria e cumpre uma função ‘construtiva’” (p.473).

Em “O ovo e a galinha”, a fonte da linguagem é a imaginação, mas ela não está dissociada da realidade do ovo visto. Ver e esquecer, como viver e sonhar, são igualmente necessários à elaboração do ovo. A necessidade de esquecer de que fala a protagonista vem justamente do fato de que um dia ela viu o ovo, pois só se esquece o que um dia se soube. Na segunda parte de *A legião estrangeira*, o texto “Lembrar-se” define o que é escrever: “Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: com se me lembrasse. Com um esforço de ‘memória’, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva” (p.143).

Considerações finais

Após citar a passagem do livro *Symbolism: its meaning and effect* (1928), de Whitehead, Herbert Read considerou também que, partindo da distinção entre uma experiência perceptiva e o uso do símbolo, “poderíamos compreender Van Gogh quando dizia que ‘um pintor é um homem demasiado absorvido pelo que vêem os seus olhos para poder ter o domínio do resto de sua vida’”. No conto de Clarice Lispector, a protagonista não pretende desprender-se totalmente do vivido, como ressalta: “A aura dos meus dedos é que vê o ovo. Não toco nele. – Mas dedicar-me à visão do ovo seria morrer para a vida mundana, e eu preciso da gema e da clara”. A galinha, a que cria ovo, é definida em função de sua relação com o ovo e o mundo:

E a galinha? O ovo é o grande sacrifício da galinha. O ovo é a cruz que a galinha carrega na vida. O ovo é o sonho inatingível da galinha. A galinha ama o ovo. Ela não sabe que existe o ovo. Se soubesse que tem em si um ovo, ela se salvaria? Se soubesse que tem em si o ovo, perderia o *estado* de galinha. Ser uma galinha é a sobrevivência da galinha. Sobreviver é a salvação. Pois parece que viver não existe. Viver leva à morte. Então o que a galinha faz é estar permanentemente sobrevivendo. Sobreviver chama-se manter luta contra a vida que é mortal. Ser uma galinha é isso. A galinha tem o ar constrangido (Lispector, 1964, p.58. Grifo nosso).

Ser galinha é um “estado” no qual o sujeito não sabe que já tem em si o objeto. Embaralham-se os papéis entre sujeito e objeto: “foi o ovo que achou a galinha”, ela “é diretamente uma escolhida”.

Muitas outras coisas são ditas sobre a galinha: ela “vive como em sonho”, “não tem senso de realidade”, e “estão sempre interrompendo o seu devaneio”. Sobre si mesma, a protagonista declara:

Os ovos estalam na frigideira, e mergulhada no sonho preparo o café da manhã. Sem nenhum senso de realidade, grito pelas crianças que brotam das várias camas, arrastam cadeiras e comem, e o trabalho do dia amanhecido começa, gritado e rido e comido, clara e gema, alegria entre brigas, dia que é nosso sal e nós somos o sal do dia, viver é extremamente tolerável, viver ocupa e distrai, viver faz rir. E me faz rir no meu mistério (Ibid, 1964, p.63).

A linguagem que descreve a cena do café da manhã entre mãe e filhos transforma a cena trivial em um instante de celebração. O olhar surpreendendo o símbolo nas próprias coisas.

A galinha “tonta, desocupada e míope”, que “com o coração batendo, com o coração batendo tanto” não reconhece o ovo, assemelha-se à protagonista que ressalta: “Já me foi dado muito; isto, por exemplo: uma vez ou outra, com o coração batendo pelo privilégio, eu pelo menos sei que não estou reconhecendo! Com o coração batendo de emoção, eu pelo menos não compreendo! Com o coração batendo de confiança, eu pelo menos não sei”. Não saber é a condição necessária à galinha e à personagem, que termina a narrativa com esperança de mais uma vez voltar a ver o ovo deslocando-se no espaço:

Por devoção ao ovo, eu o esqueci. Meu necessário esquecimento. Meu interesseiro esquecimento. Pois o ovo é um esquivo. Diante de minha adoração possessiva ele poderia retrair-se e nunca mais voltar. Mas se ele for esquecido. Se eu fizer o sacrifício de viver apenas a minha vida e de esquecê-lo. Se o ovo for impossível. Então – livre, delicado, sem mensagem alguma para mim – talvez uma vez ainda ele se locomova do espaço até esta janela que desde sempre deixei aberta. Sereno até a cozinha. Iluminado-a de minha palidez (Ibid, p.66).

A aproximação entre a galinha e a protagonista se dá por espelhamento, muitas coisas ditas sobre a galinha são repetidas em passagens que dizem respeito à protagonista. A galinha “continua sendo redesenhada”. Como observou Regina Pontieri (2001, p.220), o ovo e a galinha, enquanto seres de linguagem, “são corpo e significante de significados cambiantes”.

O ovo, no conto da autora, para Júlio Galharte (2000, p.61), “enquanto criação literária, deixa especificar-se, podendo também ser lido como o engendramento de qualquer obra, mas especificamente a da própria Clarice Lispector. A autora coloca nas mãos das suas criaturas fictícias vários ovos, que se tornam recorrência fictícia em seus escritos”.

No depoimento gravado para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1976, sobre os bichos, a autora informou: “Quando eu era pequena, eu olhava muito para uma galinha, por muito tempo, e sabia imitar o bicar do milho, imitar quando estava com doença e isso sempre me impressionou tremendamente. Aliás, eu sou muito ligada a bichos, tremendamente. A vida de uma galinha é oca... uma galinha é oca!”.

Em *Perto do coração selvagem*, a narrativa começa com Joana criança ouvindo os sons da casa e dirigindo o olhar para “o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer”. No final do primeiro capítulo, o pensamento do pai da menina encerra-se em uma pergunta: “Anda tão solta a criança, tão magrinha e precoce... Respira apressado, balance a cabeça. Um ouvinho, é isso, um ouvinho vivo. O que vai ser de Joana?” (p.24). Após a morte do pai, a menina passa a viver com sua tia. Na nova moradia, ela imagina: “Depois brincaria no quintal, onde havia paus e garrafas. Mas sobretudo aquele galinheiro velho sem galinhas [...] O galinheiro tinha grandes e tudo, seria a casa dela” (p.51).

No conto, o emprego da protagonista está relacionado à feitura do ovo:

o falso emprego que me deram para disfarçar a minha verdadeira função, pois aproveito o falso emprego e dele faço o meu verdadeiro; inclusive o dinheiro que me dão como diária para facilitar minha vida de modo que o ovo se faça [...] A isso tudo chamo ter a necessária modéstia de viver. E também o tempo que me deram, e que nos dão apenas para que no ócio honrado o ovo se faça, pois tenho usado esse tempo para prazeres ilícitos, inteiramente esquecida do ovo. Esta é a minha simplicidade (Ibid, p.64).

Nos anos 50, Clarice Lispector visitou o país de férias, e Simeão Leal, responsável pela publicação do primeiro volume de contos da autora, encomendou-lhe mais alguns contos com pagamento antecipado. Esta passagem de “O ovo e a galinha” pode ter relação com o trabalho de encomenda que comumente editores fazem aos escritores

Entre a necessária modéstia de viver, preparando o ovo para o café da manhã, e o também necessário esquecimento, imaginando-o no espaço, o olhar da protagonista se volta para as crianças ao redor da mesa de café da manhã, e a linguagem que descrever este instante é bela, e nos faz pensar em algo que a autora escreveu em “Literatura e magia”, referido no início deste trabalho: “o que vive e que chamamos de ‘natural’, é em última instância, sobrenatural”.

Sobre a realidade e o sonho na arte, Kandinsky (2000, p.243-4), na coletânea de ensaios “O futuro da pintura”, escrita entre 1925 e 1943, também presente em *Do espiritual na arte*, em relação ao pintor, escreveu: “O pintor ‘nutre-se’ de impressões exteriores (vida exterior), transforma-as em sua alma (vida interior), a realidade e o sonho! Sem o saber. O resultado é uma obra”.

Ainda sobre o sonho, o crítico Marcel Raymond (1997, p.41) fez a seguinte consideração: “parece que o espírito humano, no sonho, no devaneio ou mesmo durante a vigília, é dotado de um poder de criação autônomo, que imagina livremente fábulas, figuras, imagens, nas quais se projeta a

afetividade profunda do eu”. Sem deixar de considerar a importância da realidade, a protagonista conhece a importância do poder do sonho, pois ressalta: “as galinhas prejudiciais ao ovo são aquelas que são um ‘eu’ sem trégua”.

Há uma passagem do texto em que a protagonista declara: “- Só quem visse o mundo veria o ovo. Como o mundo, o ovo é óbvio”. Mais à frente também informa:

Faço parte da maçonaria dos que viram uma vez o ovo e o renegaram como forma de protegê-lo. Somos os que se abstêm de destruir, e nisso se consomem. Nós, agentes disfarçados e distribuídos pelas funções menos reveladoras, nós às vezes nos reconhecemos. A um certo modo de olhar, a um jeito de dar a mão, nós nos reconhecemos e a isto chamamos de amor (Ibid, p.61).

No capítulo “Conclusão: forma e conteúdo”, do volume de ensaios *O vento e o moinho*, sobre arte moderna e contemporânea, Rodrigo Naves (2007, p.508) considera que, se a grandeza da arte reside na renúncia à manipulação das coisas, “deve ela ter origem num tipo de percepção que renuncie ao controle e à dominação”. Assim descrita, esta grandeza parece tratar-se de um aspecto especialmente caro ao artista moderno, e muito próximo do amor descrito pela personagem: “Amor é quando é concedido participar um pouco mais [...] Amor é não ter [...] é uma condição concedida exclusivamente para aqueles que, sem ele, corromperiam o ovo com a dor pessoal”.

Para finalizarmos, em outro texto, Rodrigo Naves (2004, p.147), realizando um esboço de leitura do texto “A dúvida de Cézanne”, de Merleau-Ponty, escreveu que a percepção originária, aquela que “olha as coisas como que pela primeira vez”, para Merleau-Ponty, já é expressão, e é ela que Cézanne busca e pinta, e pode acontecer a qualquer pessoal, mas “se a expresse novamente, haverá duas expressividades em jogo, a expressividade do mundo e a das linguagens expressivas, seja a linguagem da pintura, a da literatura ou de outra arte” (p.148).

Referências Bibliográficas

- LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997a. (1ª ed. A Noite, 1943).
- _____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997b (1ª ed. Editora do autor, 1964)
- _____. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1964
- _____. **Onde estivestes de noite?** Rio de Janeiro: Rocco, 1999. (1ª ed. Artenova, 1974).
- _____. **Outros escritos**/Clarice Lispector. Teresa Montero e Lícia Manzo (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. As fontes da arte moderna. **Novos Estudos**. São Paulo, n. 18, p.49-56, 1987.
- FRY, Roger. **Visão e forma**. Trad. Cláudio Marcondes. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.
- GALHARTE, Júlio Augusto Xavier. **A palavra extinta: a escrita de silêncios em O ovo e a galinha**, de Clarice Lispector, e *Worstward*, de Samuel Beckett. Dissertação de mestrado. Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, 2000.
- GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. Trad. Álvaro Cabral e Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- NAVES, Rodrigo. Quatro esboços de leitura. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- _____. “Conclusão: forma e conteúdo”. In: **O vento e o moinho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem** – uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.
- PEDROSA, Mário. Panorama da pintura moderna. In: ARANTES, Otília (org). **Modernidade cá e lá**. São Paulo: Edusp, 2000.
- PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector: uma poética do olhar**. São Paulo. Ateliê Editoria, 2001.,
- RAYMOND, Marcel. Considerações sobre o simbolismo. In: **De Baudelaire ao simbolismo**. Trad. Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.
- READ, Herbert. **A filosofia da arte moderna**. Trad. José Maria Miranda. Portugal: Ulisseia, 1951.
- SOUSA, Carlos Mendes. **Clarice Lispector: figura da escrita**. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2000. (Coleção Poliedro).
- TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: CosacNaify, 2001.
- WISNIK, José Miguel Soares. Iluminações profanas, profetas, drogados. In. NOVAES, Adauto et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

¹ Joelma Santana Siqueira. Mestre em Teoria da Literatura (UNESP – Rio Preto) e doutoranda em Literatura Brasileira (FFLCH/USP). E-mail: jandraus@yahoo.com