

# A “COISA” EM PROFUNDIDADE INFAMILIAR: ESTRANHAMENTO E PERCEPÇÃO EM CLARICE

Rafael Andrade MOREIRA\*  
Roselene de Fatima COITO\*\*

- **RESUMO:** O presente estudo se propõe estabelecer um diálogo entre três autores-pensadores: Clarice Lispector, Sigmund Freud e Maurice Merleau-Ponty, especificamente. Trata-se de uma tentativa de leitura e aproximações entre estes autores, sem contudo, deixar de trazer outros estudiosos que corroboram com a reflexão realizada neste artigo. O recorte aqui ora proposto se edifica em alguns de textos de Clarice presentes no livro *Para não esquecer*. O intuito é pensar em como o objeto (a coisa!) no mundo, num instante de aguda percepção, pode se mostrar movediço, viçoso e infamiliar (*Das unheimlich*), quando “a coisa” se materializa subitamente na folha de papel em branco como pinceladas numa tela, também em branco, que faz “da coisa” a linguagem fugidia da literatura, linguagem esta que se dá no “não-lugar”. Outrossim, no entrelaçamento destes autores em suas aproximações, trazemos algumas observações bem pontuais da relação entre a literatura clariciana e a pintura de Paul Cézanne, este sob a ótica de Merleau-Ponty, para entremeá-la a questões da imagem pautadas, também, nas reflexões de Jacques Rancière, ao trazer o regime estético da imagem e da imagem enquanto picturalidade, assim como na proposta de Michel Foucault quanto de John Berger. Podemos dizer que ambas as questões contribuem para se pensar o olhar sobre o instante de aguda percepção da “coisa” em profundidade infamiliar na literatura clariciana, literatura que se dá na pincelada “da coisa”, no instante fugidio.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Percepção; profundidade; infamiliar; Clarice Lispector; literatura; pintura.

## Introdução

Sim. O título deste artigo é ousado e um pouco escuro. Porque ao escrevê-lo, aquele início, aquelas palavras, aquela escrita aguda e cortante do conto “Os obedientes” esteve, permanentemente, em órbita. E eis que – novamente – nesta primeira tentativa de

---

\* Universidade Estadual de Maringá (Uem), Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Maringá – PR – Brasil. r.andrademoreira@gmail.com.

\*\* Universidade Estadual de Maringá (Uem), Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Maringá – PR – Brasil. roselnfc@yahoo.com.br.

Artigo recebido em 15/08/2021 e aprovado em 16/10/2021.

considerações, a agudeza de Clarice Lispector corta: “Trata-se de uma situação simples, um fato a contar e esquecer. Mas se alguém comete a imprudência de parar um instante a mais do que deveria, um pé afunda dentro e fica-se comprometido” (LISPECTOR, 2020b, p. 94).

O presente estudo é uma tentativa de breves diálogos entre três autores-pensadores: Clarice Lispector, Sigmund Freud e Maurice Merleau-Ponty. Claro que o recorte aqui ora proposto é modesto: breve leitura de alguns textos de Clarice, pensando em como o objeto no mundo, tomado como em certa medida como familiar, diante de um instante de aguda da percepção, se torna movediço, viçoso e infamiliar! “Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo” (LISPECTOR, 2020b, p. 51). Em Freud fora mobilizado o conceito de *unheimliche* (infamiliar). De Merleau-Ponty foram buscadas algumas reflexões sobre olhar e percepção. E de Clarice Lispector foram selecionados trechos de alguns textos que compõem o livro *Para não esquecer* (1978).

No posfácio ao livro de Clarice, sugestivamente intitulado “Para ler ‘distraidamente’ e não esquecer”, Arnaldo Franco Junior lembra que *Para não esquecer* resultou de uma compilação de textos publicados na revista *Senhor*, que posteriormente foram reunidos com o título “Fundo de gaveta”, segunda parte de *A legião estrangeira* (1964). Ao elencar alguns traços característicos da obra, uma em especial ficou latente para este trabalho: “um registro de episódios do cotidiano familiar em que a perspectiva infantil é destacada em sua potência poética e questionadora” (FRANCO JR, 2020, p. 139). Isso porque essa “perspectiva infantil” dialoga com aquilo que Alberto Tassinari (2013, p. 156) chama de “percepção originária”, no posfácio à obra *O olho e o espírito* de Merleau-Ponty: “a vida seria impraticável. Já uma percepção originária olha as coisas como que pela primeira vez”. E ainda completa, um pouco mais adiante no texto:

É quando alguém, por exemplo, se volta para algo que lhe chama em meio aos afazeres cotidianos e sente formar um novo sentido, insuspeitado, para o que já via e conhecia de um outro modo. É esse vento repentino que me leva a olhar a copa agitada da árvore fora de minha janela e que me apanha antes que o percebido e o cotidiano se intrometam. Nessa surpresa, o tempo como que demora, como que para um pouco e me dá o presente em que traço da árvore o desenho – e que ela também me desenha – da agitação de suas folhas e de seus galhos. É nesse coincidir de dois desenhos, que são um só, e no qual o que percebo como que crio e o que crio como que já me esperava para desvendá-lo, que percebo como se nunca tivera percebido (TASSINARI, 2013, p. 157).

Está aí. Há uma suspeita do olhar, perceber e estranhar aquilo que por ora foi familiar. “O mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 5). E esse mundo logo ali a frente pulsa! Pulsa e de certa maneira também teima em escapar como um *radium*, coisa como um “grão de vida que se for pisado se transforma em algo ameaçador” (LISPECTOR, 2020c, p. 134).

Manoel de Barros chama a atenção para um fato curioso e instigante, e o tomamos como exemplo para essa transubstanciação ameaçadora que aponta Clarice. Na sua obra intitulada *Livro sobre nada* há um poema que um dos versos é o seguinte: “A ciência

pode classificar e nomear os órgãos de um sabiá, mas não pode medir o seu encanto”<sup>1</sup> (BARROS, 1996, p. 53). Por mais rigorosa que seja toda a classificação dessa espécie por parte da ciência, com sua linguagem extremamente técnica, ela jamais conseguirá abarcar todas as “possibilidades” do objeto em questão. Sempre haverá um algo que lhe escapa: o “encanto” do pássaro! E aqui é curioso pensar que esse encanto, por ser indomável para ciência, se torna ameaçador, não familiar. No mínimo instigante! “Escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica” (LISPECTOR, 2020a, p. 07). Raciocínio que não cabe o *de fora*:

Continuo com capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é a loucura do raciocínio – mas agora que o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta. Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é desconhecido. O próximo instante é feito por mim? Ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena (LISPECTOR, 2020a, p. 7).

No romance *Água viva*, publicado em 1973, a narradora tentando capturar a natureza do que é interdito, intui sensivelmente que o é das coisas está no é do instante. E afirma categoricamente que “[...] 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 tenro e nevrálgico da palavra” (LISPECTOR, 2020a, p. 10). Parece que a narradora, apesar de se perguntar se o que pintou numa tela seria “passível de ser fraseado em palavras?” (LISPECTOR, 2020a, p. 9), tenta pensar e aproximar a escrita da pintura como possibilidade de dizer o substrato. Porém, essa aproximação não seria de qualquer forma. Ela utilizaria como suporte de emergência de sentidos o corpo. O corpo em cena! “Vejo que nunca te disse como escuto música – apoio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espraiando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos” (LISPECTOR, 2020a, p. 9). Clarice se aproxima da reflexão que fez Merleau-Ponty sobre o modo de pintar de Paul Cézanne. Sigamos a dúvida do pintor francês que dialoga com as dúvidas da autora. No entanto, um estranhamento primeiro.

### **O estranho *Das Unheimliche*: breves apontamentos.**

No texto *Freud e o infamiliar* (IANINNI; TAVARES, 2019), o conceito de *Das Unheimliche* é descrito como uma palavra e um conceito. Inclusive um vocábulo de difícil tradução. “O título de um texto e o nome de um sentimento aterrorizante” (IANINNI; TAVARES, 2019, p. 6). Trata-se de uma reflexão de Freud a partir do conto *O homem da areia* de E.T.A Hoffman. Dentro do conceito há uma duplicidade estranha:

---

<sup>1</sup> “A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um sabiá / mas não pode medir seus encantos / A ciência não pode calcular quantos cavalos de força existem nos encantos de um sabiá / Quem acumula muita informação perde o condão de adivinhar: divinare / Os sabiás divinam” (BARROS, 1996, p. 53).

Mas talvez seja inapropriado separar palavra e conceito, já que Freud anuncia desde o início o intuito de delimitar com precisão, no interior do vasto âmbito daquilo que suscita angústia e horror, um núcleo específico que justifique a particularidade dessa palavra-conceito (*Begriffswort*), o núcleo específico do *unheimlich* (IANINNI; TAVARES, 2019, p. 6).

Freud faz uso dessa palavra e tece uma série de análises de fôlego que vão desde a filologia, passando pela estética, ciência, chegando até a literatura fantástica. “As muitas traduções diferentes de *das Unheimliche* são um índice inequívoco de que estamos diante de uma palavra intraduzível” (IANINNI; TAVARES, 2019, p. 7). Dessa forma, estamos diante de algo “estranho” e que não se permite ser traduzido em sua essência. Clarice, em *Água Viva*, tem uma passagem onde explica a coisa que sempre está em fuga: “Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa” (LISPECTOR, 2020a, p. 12). O próprio conceito já é em si cheio de profundidade, com fugas recorrentes, que não cessa de se traduzir. “Infamiliar”. Cassin (2018 *apud* IANINNI; TAVARES, 2019) comenta que ao adotarmos algo como intraduzível, isso não implicaria uma não tradução em outras línguas. Ocorre que isso causa um problema de adequação, necessitando a criação de neologismos e possíveis novos sentidos.

Freud, em 1919, publica o artigo “*Das unheimliche*” (o infamiliar). Nele, reflete que naquilo que se pode considerar “familiar” paradoxalmente também contém o “infamiliar”. Um efeito de estranhamento que podemos aproximar daquilo que Marguerite Duras (*apud* IANINNI; TAVARES, 2019, p. 7) disse de forma aguda: “é numa casa que a gente se sente só. Não do lado de fora, mas dentro”. O psicanalista assim também o disse: “o infamiliar é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo. Como é possível, sob quais condições, o que é íntimo se tornar infamiliar” (FREUD, 2019 [1919], p. 54). Parte de um primeiro momento de uma análise dicotômica dos termos na língua alemã: *unheimlich* [infamiliar] e *heimlich* [familiar].

Mas, naturalmente, nem tudo que é novo e que não é familiar é assustador; a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que o que é inovador torna-se facilmente assustador e infamiliar; nem tudo o que é novidade é assustador. Ao novo e ao não familiar se deve, de início, acrescentar algo para torná-lo infamiliar. (FREUD, 2019 [1919], p. 54).

Ao fazer uma análise dos termos em diversas línguas, Freud (2019 [1919], p. 57) chega a seguinte conclusão: “O familiar se torna então infamiliar”. Dessa forma, *heimlich* seria do nível do confiável, seguro, com conforto. Já o *unheimlich* é justamente o seu oposto. Em outra palavra, a segurança daquilo que nos é familiar, sem aviso prévio pode fazer estranhar, tornando-se algo da ordem do infamiliar.

Em *Como se chama*, Clarice problematiza o ato de nomear as coisas. De como deve se chamar um objeto, uma pessoa, um sentimento. E em certo momento, ela diz: “Estar ocupada, e de repente parar por ter sido tomada por uma desocupação beata, milagrosa, sorridente e idiota – como se chama o que se sentiu?” (LISPECTOR, 2020c, p. 22). Ela parece não se sentir confortável para nomear justamente por esse ato tão rotineiro,

tão familiar, se mostrar tão arredo. E aí, como uma faca só lâmina, ela conclui: “Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? e este é o nome.” (LISPECTOR, 2020c, p. 22). Em *Água Viva* esse mesmo sentimento de se perder aparece logo depois de uma pergunta que também se faz presente no modo de sentir da narradora: “Não quero perguntar porque, pode-se perguntar sempre por que e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta?” (LISPECTOR, 2020a, p. 10).

Nestas indagações, há a possibilidade de remeter ao assombro, não sem um riso, de Michel Foucault (2000), no prefácio de *As Palavras e as Coisas* – uma arqueologia das ciências humanas, sobre a “Enciclopédia Chinesa” de Jorge Luis Borges, a qual propõe como um encanto exótico a categorização dos animais que não são impossíveis pela vizinhança das coisas, mas o lugar onde podem se avizinhar, ou seja, no não-lugar da linguagem que abre um espaço impensável. Este espaço pode ser entendido numa categorização outra, assim como no (en)canto do pássaro de Manoel de Barros, como o segredo que veio à tona no não-lugar da linguagem, do material, como a coisa em si, que escapa no lapso do tempo, na percepção.

Citando Schelling, Freud (2019 [1919], p. 58) assevera que o *Unheimlich* seria “tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona”. Ora, seguindo os passos de Freud, seria justo “dizer que o infamiliar é o familiar-doméstico que sofreu um recalçamento, dele retornando, e que todo infamiliar preenche essa condição” (FREUD, 2019 [1919], p. 76). Esse vir à tona parece também está presente no texto *Sem Aviso*. Aqui Clarice questiona que tantas coisas que pensava que sabia, na verdade fugiam às suas percepções.

Tanta coisa que então eu não sabia. Nunca tinham me falado, por exemplo, deste sol das três horas. Também não me tinham falado deste ritmo tão seco, desta martelada de poeira. Que doeria, tinham me dito. Mas que o passarinho que vem para minha esperança do horizonte abra asas de águia sobre mim, isso eu não sabia (LISPECTOR, 2020c, p. 27).

Mais uma vez o incômodo que Clarice demonstra é *Das unheimlich*. O sol das três horas (hora perigosa?), tantas vezes visto, tantas vezes dito a ela, naquele instante passa a ser infamiliar. O ritmo seco talvez de viver nunca lhe explicou. Até que teve que mentir. “Comecei a mentir por precaução, e ninguém me avisou do perigo de ser precavida, e depois nunca mais a mentira descolou de mim” (LISPECTOR, 2020c, p. 27). Porém, até a própria mentira lhe escapava. Era em profundidade.

### **Percepção e profundidade: dúvida de Cézanne.**

Logo no início do texto “A dúvida de Cézanne”, Merleau-Ponty empresta a palavra ao próprio pintor. Trata-se de um depoimento com certa ambiguidade e porque não instigante:

Encontro-me num tal estado de perturbação cerebral, numa perturbação tão grande que temo, a qualquer momento, que minha frágil razão me abandone [...] Parece-me agora que sigo melhor e que penso com mais exatidão na orientação de meus estudos. Chegarei à meta tão buscada e há tanto tempo perseguida? Estudo sempre a partir da natureza e parece-me que faço lentos progressos (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 125).

A pintura para Cézanne não estava dissociada da natureza. Foi sua maneira de ver/estar no mundo. Esta forma de ver/estar no mundo revela que, de acordo com Berger (1999, p.11), “o ato de ver estabelece nosso lugar no mundo circundante” e, também que, “Nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós”. Nesta relação entre as coisas e nós, Cézanne depositava na pintura a sua maneira de olhar tudo a frente e como modo de possível acalanto diante da sua dificuldade de convívio social<sup>2</sup>. Com extrema “[...] atenção à natureza, à cor, o caráter inumano de sua pintura (ele dizia que deve pintar um rosto como um objeto), sua devoção ao mundo visível não seriam senão uma fuga ao mundo humano, a alienação de sua humanidade” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 127). Isso sem dúvidas era um modo de vida. Um modo de tentar se comunicar com algo que ele considerava estranho. A narradora de *Água Viva* parece também perceber isso ao afirmar: “Não pinto ideias, pinto o mais inatingível ‘para sempre’. Ou ‘para nunca’, é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura” (LISPECTOR, 2020a, p. 10). Ela quer se apossar “do é das coisas”. (LISPECTOR, 2020a, p. 7). Cézanne e Clarice parecem, aqui, já dar uma pista de que ao se olhar para o mundo, para os objetos, mesmo que paramos e olhamos com destreza e atenção, esse familiar pode suscitar algo inatingível, algo infamiliar em seu núcleo.

Merleau-Ponty (2013b) afirma que a composição da paleta de Cézanne faria supor uma busca incessante: o objeto, a coisa! Havia dezoito cores, seis vermelhos, cinco amarelos, três azuis, três verdes, um preto. Dessa forma, o pintor estaria atrás, perseguindo uma representação do objeto, tentando reencontrá-lo por trás de uma atmosfera. Émile Bernard (*apud* MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 130) confere a pintura de Cézanne como um paradoxo e a chama de o “suicídio de Cézanne”. Tal especificidade estaria marcada numa busca da realidade sem abandonar o primado da sensação em detrimento de um olhar objetivo. A isso se daria um movimento “sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 130). Em outras palavras, é como se o pintor tentasse uma alquimia entre arte, sensação e razão, e tornasse isso uma percepção pessoal encarregada de produzir a obra. Acrescentando ao que disse Merleau-Ponty, podemos dizer que, neste processo alquímico, a imagem produzida pelo pintor incorpora um modo de ver singular de se dar a ver.

---

<sup>2</sup> “Essa perda dos contatos dóceis com os homens, essa incapacidade de dominar situações novas, essa fuga nos hábitos, num meio que não se coloca problemas, essa oposição rígida entre teoria e a prática, entre ‘ser fisgado’ e uma liberdade de solitário – todos esses sintomas permitem falar de uma constituição mórbida e, por exemplo, como foi dito em relação a El Greco, de uma equizoidia” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 127).

No texto *Um pintor*, Clarice Lispector aborda que é uma surpresa ver que o pintor não nega a simetria. “É preciso experiência ou coragem para revalorizá-la, quando facilmente se pode imitar o ‘falso assimétrico’, uma das originalidades mais comuns” (LISPECTOR, 2020c, p. 11). Afirma também que dentro da aparente simetria há lutas. Embates duros de “coisas” que apesar de corroídas se mantém rígida, em pé. E assevera:

O silêncio de portais. O esverdeamento toma um tom do que estivesse entre vida e morte, uma intensidade de crepúsculo. Há bronze velho nas cores quietas, e aço; e tudo ampliado por um silêncio de coisas encontradas na estrada. Sentem-se longa estrada e poeira antes de chegar ao pouso do quadro (LISPECTOR, 2020c, p. 12).

Nesta citação de Clarice, a palavra muda, o silêncio dos portais, o esverdeamento, o bronze velho, o silêncio das coisas, a estrada e a poeira estão naquilo que Rancière toma como novo regime estético das artes, “a imagem enquanto uma maneira como as próprias coisas falam e se calam”, onde “a palavra literária obtém a potência dupla da imagem estabelecendo uma (nova) relação com a pintura” (RANCIÈRE, 2012, p. 22-23). Sendo a “palavra um fazer ver, numa subdeterminação que não dá a ver de verdade”, de acordo com Rancière (2012, p.124), temos que no regime representativo da arte, há a regulação “das relações entre o dizível e o visível, entre o desdobramento de esquemas de inteligibilidade e o das manifestações sensíveis” (RANCIÈRE, 2012, p.127). Se a palavra é este fazer ver que não dá a ver a verdade, é porque a verdade não se mostra em sua finitude.

Em *Quatro esboços de leitura*, Alberto Tassinari (2013) comenta que a percepção para Merleau-Ponty é compreendida como “acesso a verdade”. No entanto, essa verdade não nos seria dada nunca como acabada. Seria como paralisia do presente, proporcionando assim acertos e erros.

É esse inacabado da percepção, sua abertura, suas falhas, seus brancos, enfim, que possibilita a junção de alguns temas de *Fenomenologia da Percepção* com os de *As dúvidas de Cézanne*. É falando da liberdade que os dois textos terminam. E a liberdade, como a verdade, também nunca está pronta. Se é uma liberdade, como foi Cézanne, que busca a realização da expressão do que percebe, o que há de incompletude e insatisfação nessa realização já não será só falha ou dúvida, mas também certeza de que aquilo que nos aparece ao mesmo tempo nos escapa (TASSINARI, 2013, p. 154).

Ao passarmos por esse trecho no texto de Tassinari, fica um pouco mais claro o início tórrido e enigmático de *A dúvida de Cézanne*: “Eram-lhe necessárias cem sessões de trabalho para uma natureza morta, cento e cinquenta de pose para um retrato” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 125). Por mais que o pintor se aproxime dos objetos, eles sempre lhes escaparão, como uma espécie de profundidade da coisa que não se deixa descobrir, descortinar<sup>3</sup>. Corroborar essa ideia o que Tassinari assevera sobre o pintor: “O

---

<sup>3</sup> “Em seus diálogos com Émile Bernard, é manifesto que Cézanne busca sempre escapar às alternativas prontas que lhe propõem – a dos sentidos ou da inteligência, do pintor que vê ou do pintor que pensa, da natureza ou

que Cézanne percebe? Não apenas as coisas, mas o movimento da percepção em relação às coisas” (TASSINARI, 2013, p. 155).

Observemos intuição semelhante no texto *Escrever, humildade, técnica*. Logo de início temos: “Essa incapacidade de atingir, de entender, é que faz com que eu, por instinto de... de quê? Procuo um modo de falar que me leve mais depressa ao entendimento [...] Nunca tive um só problema de expressão, meu problema é muito mais grave: é o da concepção” (LISPECTOR, 2020c, p. 25-26). Aqui, como em Cézanne, o problema da autora não está na expressão propriamente dita, e sim no movimento anterior a ela. Parece que Clarice também entende que o movimento da percepção em relação às coisas de fato existe, porém é impossível apreender o objeto descortinado devido a sua profundidade. Sempre que ela tenta se aproximar, olhar, o objeto afunda. Desse modo, parece, que o que sobra é apenas um rastro que se faz abstrato tão bem trazido pela a autora em *Abstrato e 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”. (LISPECTOR, 2020c, p. 32), como se cada imagem produzida nestes três regimes da arte, cada qual em sua especificidade, fosse a presentificação evocada de uma ausência, que era o caminho primeiro da imagem, conforme Berger (1999, p.12). No entanto, no compartilhar da experiência do artista, tal qual aponta Clarice, esta “realidade mais delicada e mais difícil e menos visível a olho nu”, na presentificação da ausência se dá no movimento do sensível da percepção que se instaura, num lapso de/do tempo, na profundidade.

Tassinari (2013) afirma, veementemente, que esse movimento da percepção seria possível a partir de uma educação do olhar<sup>4</sup>. Ou seja, estarmos a olhar a realidade como um dia já a olhamos: com maravilhamento e espanto que um dia foi possível e que com o tempo, em alguma medida, desaprendemos.

Antes da pintura, o pintor terá que perceber o mundo pela raiz. E esse dom não é um dom só do pintor. É de todos. O pintor, o filósofo e o escritor apenas o aperfeiçoam. Desaprendem para aprender de novo. E se isso é possível, desaprender para aprender de novo, é algo que pode ocorrer de muitas maneiras. Naquele que não é artista ou filósofo pode mesmo acontecer num movimento involuntário, sem que se aperceba. E é justo aí que perceberia, como que em câmera lenta, a percepção se aprontando para dar origem ao percebido (TASSINARI, 2013, p. 156-157).

---

da composição, do primitivismo ou da tradição” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 131).

<sup>4</sup> Em *O olho e o espírito*, podemos contemplar inúmeras passagens poéticas como essa: “É preciso que o pensamento de ciência – pensamento de sobrevoos, pensamento do objeto em geral – torne a se colocar num ‘há’ prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos [...] Nessa historicidade primordial, o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a ponderar sobre as coisas e sobre si mesmo, voltará a ser filosofia...” (MERLEAU-PONTY, 2013a, p. 17).



Cézanne, dessa forma, não estabelecia uma dicotomia entre o objeto e sua possível fuga, não queria separar “as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 131). A aproximação com o “perto do selvagem coração” das coisas, aqui, é inevitável!

No texto *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty (2013a) ensina que o olhar é uma questão urgente. E que aos indivíduos seria importante (re)aprender a olhar. “O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro espera” (MERLEAU-PONTY, 2013a, p. 23). Em outras palavras, o mundo do pintor seria visível e vidente ao mesmo tempo. Ao mesmo tempo em que vê, é visto. Como se ao pintar (escrever?), vários pintores afirmassem que as coisas também os olham, tal qual a tela de Velazques, *As meninas*, que, na incidência da luz sobre cada um, produz um efeito de *mis-en-abîme* entre aquele que olha e aquele que é olhado, embora na leitura que Foucault realiza sobre esta tela, em *As Palavras e as Coisas* – uma arqueologia das ciências humanas, seu enfoque seja discutir a incidência da luz sobre os homens, colocando-os em destaque na inauguração da epistême moderna. No entanto, o filósofo francês não deixa de fazer uma leitura deste *mis-en-abîme* na seguinte passagem:

O pintor olha, o rosto ligeiramente virado e a cabeça inclinada para o ombro. Fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos facilmente determinar, pois que este ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos. O espetáculo que ele observa e, portanto, duas vezes invisível: uma vez que não é representado no espaço do quadro e uma vez que se situa nesse ponto cego, nesse esconderijo essencial onde nosso olhar se furta a nós mesmos no momento em que olhamos. (FOUCAULT, 2000, p.4).

Não diferente se dá o olhar sobre a pintura de Paul Klee. André Marchand comenta na esteira do pintor suíço Paul Klee<sup>5</sup>:

Numa floresta, várias vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Certos dias, senti que eram as árvores que me olhavam, que me falavam [...] Eu estava ali, escutando [...] Penso que o pintor deve ser traspasado pelo universo e não querer traspasá-lo [...] Espero estar interiormente submerso, sepultado. Pinto talvez para surgir (MARCHAND, 1959 *apud* MERLEAU-PONTY, 2013a, p. 26).

Para Merleau-Ponty (2013b), a visão do pintor era um caso de nascimento contínuo. Contínuo devir. Por isso que considera as coisas com profundidade. Ou seja, a dimensão que a coisa nos oferece a faz cheia de reservas e com uma realidade que não se esgota em si. Explica ainda o filósofo francês que Cézanne não propõe pintar como um

---

<sup>5</sup> Vale muito trazer aqui em forma de nota o que Clarice também diz de Paul Klee: “Se eu me demorar demais olhando *Paysage aux oiseaux jaunes*, de Klee, nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jogo que se joga a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a da liberdade. O hábito de olhar através das grades da prisão, o conforto de segurar com as duas mãos as barras, enquanto olho” (LISPECTOR, 2020c, p. 18).

ignorante, um “bruto”, mas sim colocar dimensões como inteligência, ciência, ideias e perspectivas novamente em contato com o mundo que elas estão destinadas a compreender. Fazer as ciências voltarem a habitar a natureza. Para o pintor francês, a profundidade está intimamente ligada ao aveludado, à maciez, à dureza dos objetos. Meditava durante horas antes de uma pincelada, pois sabia que elas deviam satisfazer uma infinidade profunda de condições: a luz, o ar, o objeto, o plano, o caráter etc. Cézanne intuía que a expressão daquilo que existe é uma tarefa árdua, desértica e infinita.

A pintura de Cézanne suspende esses hábitos e revela o fundo de natureza inumana sobre o qual o homem se instala. Por isso, seus personagens são estranhos e como que vistos por um ser de outra espécie. A própria natureza é despojada dos atributos que a preparam para comunhões animistas: a paisagem é sem vento, a água do lago de Annecy sem movimento, os objetos transidos parecem hesitantes como na origem da terra. É um mundo sem familiaridade, no qual não estamos bem, que impede toda efusão humana (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 136).

Vemos aqui surgir uma ideia interessante que Cézanne (assim como Clarice Lispector), sob a ótica de Merleau-Ponty, percebe diante do mundo de forma recorrente. Trata-se de algo estranho, algo infamiliar no familiar, com tamanha profundidade que suas pinceladas (e a escrita da autora) mostram, de forma rápida, mas que jamais alcançam na sua totalidade. Em *A explicação inútil*, o primeiro parágrafo traz ideia parecida: “Não é fácil lembrar-me de como e porque escrevi um conto ou romance. Depois que se despegam de mim, também eu os estranho. Não se trata de ‘transe’, mas a concentração no escrever parece tirar a consciência do que não tenha sido o escrever propriamente dito” (LISPECTOR, 2020c, p. 73).

Em suas próprias palavras, Cézanne explica que com suas pinceladas tentava esquecer as aparências viscosas (os ovos quebrados na sacola de Ana?) e equívocas, para tentar atingir diretamente às coisas que elas apresentavam. “A vibração das aparências que é o berço das coisas. Para um pintor como esse, uma única emoção é possível: o sentimento de estranheza e um único lirismo: o da existência sempre recomeçada” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 138). Já Clarice nos convida a chegarmos perto, mais para sentir do que ler, mais para ouvir do que entender: “Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa” (LISPECTOR, 2020a, p. 12). É como se, na picturalidade da palavra e na poesia da pintura, enquanto experiência estética, preconizada por Horácio (*apud* RANCIÈRE, 2012) em *Ut pictura poesis*, o dizível encontrasse no in-dizível, este dizer de dentro, o visível, que no lapso do tempo se dá na percepção do instante que é, ao mesmo tempo, material (a coisa em si) e imaterial (o fugidio da coisa em si).

## Considerações finais

Como fora pontuado logo no início deste trabalho, o presente estudo se propôs a fazer um breve diálogo entre três autores-pensadores: Clarice Lispector, Sigmund Freud e Maurice Merleau-Ponty, especificamente. Acreditamos que a própria disposição estética

do texto concedeu provas que tal empresa fora frutífera e possível, quando, também, procuramos aliar outros pensadores, tais como Michel Foucault, John Berger e Jacques Rancière, para vislumbrar tanto a relação que se estabelece entre o infamiliar como o impensável da categorização da e na língua ao se materializar no texto literário, quanto da relação entre a literatura e a pintura neste mesmo infamiliar, como o instante que se materializa e se torna fugidío na palavra e na pintura, assim como vimos nas pinceladas de Cézanne que coadunam com a escrita vertiginosa e pulsante de Clarice. É como se ela quisesse tomar a palavra como tinta e escrevesse como quem pinta, no ensejo de capturar a coisa em fuga, de capturar na ponta do pincel-lápis a palavra que se desenha no texto e o texto que picturaliza as palavras em imagens.

Mobilizamos conceitos como *unheimliche* (infamiliar), percepção e profundidade. Colocamo-os em proximidade, como um caminho para mostrar que o que se apresenta por ora estável e familiar, paradoxalmente pode suscitar uma estranheza viva! Com a leitura de alguns textos de Clarice, foi possível acompanhar sua forma de “sentir” e “perceber” os objetos no mundo. Sempre à procura da coisa. “Procura da poesia” efêmera e escorregadia, que se desvela num instante único quando plasmada no papel e que se dá como a poesia que ocupa o não-lugar da linguagem. Neste não-lugar, do (en) canto do pássaro e das (im)possíveis nomeações das palavras, a coisa se torna infamiliar numa profundidade que faz o jogo do dizível e do (in)visível no instante mesmo que irrompe.

No entanto, assim como no início, aqui também a percepção aguda de Clarice rasga: “Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas” (LISPECTOR, 2020c, p. 19). Esperamos que a escritura deste não tenha caído nessa armadilha, nessa fúria louca de querer cercar “a coisa” em fuga! Assim se deseja esse encerramento.

MOREIRA, R. A.; COITO, R. F. The “thing” in uncanny complexity: strangement and perception in Clarice. **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.2, p.115-126, 2021.

- **ABSTRACT:** *This study aims to establish a dialogue among three authors and thinkers: Clarice Lispector, Sigmund Freud and Maurice Merleau-Ponty, specifically. This is an attempt to read and approximate these authors, without neglecting to bring other scholars who corroborate with the reflection brought in this study. The section proposed here is based on some of Clarice's texts from the book Para não esquecer. The goal is to think about how the object (the thing!) in the world, in an instant of acute perception, can show itself as shifting, vivid, and uncanny (Das unheimlich). At the moment when “the thing” suddenly materializes on the blank sheet of paper like brushstrokes on a canvas, also blank, which makes “the thing” the elusive language of literature, a language that takes place in the “non-place”. Furthermore, in the interweaving of these authors in their approximations, we bring some very specific observations of the relationship between Clarice's literature and Paul Cézanne's painting. The latter from Merleau-Ponty's point of view, to intertwine it with image issues, also, based on Jacques Rancière's*

*reflections when bringing the aesthetic regime of the image and the image as picturality, and in the proposal of both Michel Foucault and John Berger. We can say that both issues contribute to thinking about the acute perception instant of the “thing” in uncanny depth in Clarician’s literature, which is given in the brushstroke “of the thing”, in the fleeting instant.*

- **KEYWORDS:** Perception; depth; uncanny; Clarice Lispector; literature; painting.

## REFERÊNCIAS

BARROS, M. de. **Livro sobre nada**. 3. ed. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 1996.

BERGER, J. **Modos de ver**. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FOUCAULT, M. **As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREUD, S. **O infamiliar [Das unheimlich]**. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. São Paulo: Autêntica, 2019.

IANNINI, G.; TAVARES, P. H. Freud e o infamiliar. *In*: FREUD, S. **O infamiliar [Das unheimlich]**. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. São Paulo: Autêntica, 2019. p.5-22.

FRANCO JR, A. Para ler “distraidamente” e não esquecer. *In*: LISPECTOR, C. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020. p. 137-154. Posfácio.

LISPECTOR, C. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020a.

LISPECTOR, C. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020b.

LISPECTOR, C. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020c.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 5. ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

MERLEAU-PONTY, M. O olho e o espírito. *In*: MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013a. p. 15-56.

MERLEAU-PONTY, M. A dúvida de Cézanne. *In*: MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013b. p. 125-149.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Neto. Org. Tadeu Capristano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (ArteFísil).

TASSINARI, A. Quatro esboços de leitura. *In*: MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 153-173.