LITERATURA E PINTURA EM CLARICE LISPECTOR

Rodrigo da Costa Araujo

Mestre em Ciência da Arte (Universidade Federal Fluminense). Atuou por muitos anos como Professor de Literatura infantojuvenil, Arte Educação e com disciplinas pedagógicas em Licenciaturas e atualmente é docente de Língua Portuguesa da Secretaria Municipal de Educação de Macaé / SEMED, lotado no Colégio de Aplicação de Macaé. Coautor das coletâneas "Literatura e Interfaces", "Leituras em Educação" (2022) e "Literatura Infantojuvenil: diabruras, imaginação e deleite" (2019), todas lançadas pela Editora Opção. É também autor de "Caligrafias e escrituras de Ana Hatherly" (Caravana, 2021).

E-mail: profrodrigopuc@hotmail.com

DOI 10.56372/desleituras.v13i13.200

Resumo: A prática narrativa de Clarice Lispector [1925-1977], essencialmente nos livros *Água Viva* (1973) e *Um sopro de vida* (1978) transforma a linguagem romanesca num expediente visual híbrido cujo princípio constitutivo é a técnica de colagem ou fragmentos de diferentes ordens discursivas e, que, ao se imbricarem, relativizam as diferenças entre texto literário e as outras artes. Considerando essas narrativas e as telas "Explosão", "Luta sangrenta pela paz", "Medo" e "Gruta" dessa perspectiva, buscam-se analisá-las enquanto exercícios que resultam em dupla ou múltipla grafia. Acompanham-se, interpretativamente, o ler e o ver, o gesto intertextual que, como operações de escrita ou "registros do ver", promovem o comentário metalinguístico e a visualidade de suas próprias telas. Nas pinturas de Clarice Lispector a pincelada identifica-se com a escritura, gozam ambas do mesmo estatuto semiológico, as duas enquanto gestos, enquanto sinais, portanto. Procuraremos, nesse sentido, demonstrar que essas linguagens se complementam pelo silêncio, no jogo discursivo ou visual de um corpo que se escreve/inscreve e se pinta, ou mesmo no próprio instante de representar o irrepresentável ou em exprimir o inominável.

Palavras-chave: Literatura. Pintura. Clarice Lispector. *Água viva*

Abstract: The practice narrative by Clarice Lispector [1925-1977], mainly in the books Living Water (1973) and A Breath of Life (1978) makes the language a novel hybrid visual device whose constituent principle of collage is the technique or fragments of different discursive orders, and that the overlap, relativize the differences between literary and other arts. Considering these narratives and the screens "Explosion", "bloody fight for peace, " "Fear" and "Cave" from this perspective, we will seek to analyze them as exercises that result in double or multiple spellings. They accompany themselves, interpretively, read and see, the intertextual gesture, as write operations or records to see, "promote metalinguistic comment and visuality of their screens. In paintings of Clarice Lispector the stroke is identified with the writing, both enjoy the same status semiological, both while gestures, while signs so. We will seek, accordingly, show that these languages are complemented by the silence, in visual or discursive play of a body that writes / paints and forms, or even at the very moment of representing the unrepresentable or to express the unspeakable.

Keywords: Literature. Painting. Clarice Lispector. *Água viva.*

> O artista […] é, por estatuto, um operador de gestos; quer e, ao mesmo tempo, não quer produzir um efeito; os efeitos que produz não são necessariamente intencionais; são efeitos inversos, derramados, que lhe escaparam, que voltam a ele e provocam, então, modificações, levezas, desvios do traço.
>
> [*Roland Barthes*]

VER O TEXTO E LER A PINTURA

Ler o romance-ensaio *Água viva* (1973) permite, de algum modo, ler o gesto da pintura na escrita, ou mesmo, ao contrário, perceber uma escrita que deságua na pintura, o que valerá dizer que o gesto da escrita se faz pintura do gesto. Nessas relações interartes, a escrita acontece como puro dado visual ou mesmo deseja construir como troca constante entre o ver e o dizer, entre o visível e o legível. Elas instauram um diálogo em que o icônico e o escritural tendem a se libertar de suas funções em um único discurso.

Essa prática e aproximações insólitas permitem pensar a narrativa de Clarice Lispector (1925-1977), essencialmente os livros *Água viva* e *Um sopro de vida* (1978) como construções que transformam a linguagem romanesca num expediente visual híbrido cujo princípio constitutivo é a técnica de colagem ou fragmentos de diferentes ordens discursivas e, que, ao se imbricarem, relativizam as diferenças entre texto literário e artes plásticas. Esta leitura considerará essas narrativas e as telas *Explosão (1975)*, *Luta sangrenta pela paz (1975)*, *Medo* e *Gruta (1975)* dessa perspectiva, buscando analisá-las enquanto exercícios que resultam em dupla ou múltipla

grafia. Acompanham-se, interpretativamente, o ler e o ver, o gesto intertextual que, como operações de escrita, ou experiência do ver, promovem o comentário metalinguístico e a visualidade de algumas telas. O gesto da pintura na escrita, ou a escrita como gesto de pintura, ou mesmo as próprias pinturas da escritora identificam-se com a escritura, gozam ambas do mesmo estatuto semiológico barthesiano do termo.

Procura-se, nesse sentido, demonstrar que essas linguagens se complementam, pelo silêncio, pelo jogo discursivo ou visual de um corpo que se escreve/inscreve e se pinta, ou seja, no próprio desejo ou instante de representar o irrepresentável ou em exprimir o inominável. Esse mesmo viés de discussão foi feito por vários estudiosos que tentaram aproximar o texto literário do plástico. Mario Praz, em *Literatura e Artes Visuais* (1982), aponta como é possível, por meio da intertextualidade, encontrar semelhanças estruturais nos vários sistemas artísticos. Maria Adélia Menegazzo em *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda* (1991) apresenta certa identidade entre as artes tendo em vista o contexto social e histórico das manifestações artísticas da vanguarda do século XX. Etiene Soriau, por sua vez, diz em *A Correspondência das artes* (1983), que esse parentesco entre as artes é evidente, pois os artistas, independente do modo de expressão ou código, são levitas de um mesmo templo. Solange Ribeiro de Oliveira, na obra *Literatura & Artes plásticas* (1993), estuda essas mesmas aproximações na poética de Clarice Lispector. Michel Butor, Roland Barthes e Luiz Marin estabelecem essas mesmas relações

interartes destacando, inclusive, as proximidades entre linguística e semiótica.

O livro de Michel Butor - *Les mots dans la peinture* (1969) - estuda, como o próprio título dele aponta, a presença da linguagem verbal na pintura, estabelece várias considerações sobre a dependência - como também fez Barthes - da imagem em relação à palavra:

> Toda a nossa experiência da pintura comporta de fato uma considerável parte verbal. Nunca nos limitamos a ver os quadros, nossa visão [...]. A obra pictórica apresenta-se sempre para nós como a associação de uma imagem - sobre tela, prancha, parede ou papel - e de um nome, seja ele vazio, à espera, puro enigma, reduzido a um simples ponto de interrogação. A composição mais abstrata pode exigir que leiamos seu título para revelar todos os seus sabores, todas as suas virtudes (Marin, 1969, p.8-17-24).

Assim, a leitura da obra de Clarice Lispector voltada para o diálogo com as artes visuais justifica-se pelas inúmeras referências ou alusões a artistas plásticos, escolhas significativas em personagens pintoras que agem, semiologicamente, como intertextos na obra literária, citando, provocando ou imitando gestos do pintor, atualizando, de certa maneira, elementos da linguagem visual e, por outro lado, instaurando um exercício ou experimentações insólitas que investem na busca de mecanismos discursivos, plásticos e poéticos. Nessas discussões, a metalinguagem presente na obra literária dialoga com leitores e explicita conceitos que norteiam sua poética. Além disso, verifica-se, assim, um intenso processo de

bricolagem, não submisso a regras teóricas do que podemos depreender, entre outras coisas, uma prática de leitura que vai além do código verbal, sugerindo representações poéticas e visão do mundo negociada, sensivelmente, pela memória e pelo corpo.

CALEIDOSCÓPICOS: O "FIGURATIVO DO INOMINÁVEL"

> Mas sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro.
>
> [*Clarice Lispector*]

Publicado em 1973, *Água viva*, de Clarice Lispector aborda, como muitas outras obras de sua poética, a questão dos limites da personalidade e a identificação com os limites da linguagem, da representação. Literatura e pintura, texto e imagem são questões que aparecem no romance através de indagações ou experiências com a imagem e com a palavra, certa escrita ensaística como teoria crítica ou teoria da arte.

O detalhe subjetivo dessas aproximações ecoa e estabelece sempre, com o toque da particularidade sensível, certa sensação que se multiplica no romance como um todo, parecendo acariciar a sensualidade da linguagem, dando-a ou mesmo sugerindo uma sutil capacidade de dar a ver naquilo que não é visível a olho nu. O próprio título-paratexto que nomeia o livro - *Água Viva* - sugere, desde sempre, a metáfora de algo fluído e em

perpétua e, constante mutação, movimento ou atitude insólita. Água-viva também é nome do animal marinho invertebrado que revela estranha beleza e movimento no mar, além de queimar quando estabelece um contato com a pele ou qualquer toque. Esse título-condutor, portanto, revelaria algo de intocável, inquieto e sedutor, contrária à imagem tranquila e dócil? Metáfora insólita, água-viva instiga a busca de uma imagem inconstante, imóvel, fugidia e, ao mesmo tempo, delicada.

Nesse contexto, título e epígrafe são paratextos que encaminham o leitor para uma recepção incerta, livre de forma, pautada no fluxo do pensamento, no movimento entrelaçado entre imagem da palavra e incomunicabilidade da escrita:

> Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura? o objeto? que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta 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 existência. Michel Seuphor (epígrafe de *Água Viva*).

Feito pincel delicado que acompanha os gestos e traçados do pintor ou mão que escreve buscando a palavra e seguindo o fluxo do pensamento, esta epígrafe e título da obra sugerem a ideia de uma linguagem que nada pretende significar, a não ser ela mesma, que nada represente, a não ser a própria materialidade de que é feita. No caso da pintura, as próprias cores e formas, no caso da palavra, o signo em sua opacidade. Juntos, eles encaminham, deli-

cadamente aproximações da escrita e visualidade com o esforço da linguagem em eliminar o sentido traçado pelo enredo, uma história ou personagem, qualquer objeto ou figura de representação que não seja fluxo do pensamento-palavra como ato existencial em si.

Indagantes e envolventes os paratextos funcionam e encaminham a síntese da aproximação e utilização intersemiótica que *Água Viva* faz da linguagem literária e pictórica, recurso metalinguístico e sutil que transparece mesmo na sensação de desespero, nas relações entre o representável e o imaginado, no monólogo interior e no ato de externar certa ideia. Acompanhando o gesto do pintor que inventa uma forma qualquer ou o próprio jogo de não pintar o figurável, *Água Viva* é justamente a preferência leve por uma escrita que não seja ancorada no planejamento "racional", mas que, - como gesto do pincel-, que se efetue de acordo com o que vem à mente, à deriva, com o imprevisto e inesperado, carregado de sensações. Reforçando essas experimentações e sentimentos, a citação musical aproxima a linguagem do não representável, da palavra apenas como vibração e sonoridade. "Estou te falando em abstrato e pergunto-me: sou uma ária cantabile?" (Lispector, 1980, p. 82).

Nesse caso, a escrita torna-se, ou aproxima-se, como a pintura abstrata, do abstrato ou do "figurativo do inominável". A pintura, por sua vez, passa a ser um meio ou estratégia visual que a personagem recorre para tentar fazer com que a palavra perca seus referenciais de discursividade para se transformar em objeto de visualidade, como a música em que se configura em sonoridade e vi-

bração. Por isso em *Água Viva*, a narradora nos informa, estabelecendo essas aproximações:

> Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? (Lispector, 1980, p. 12).
>
> O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha (Lispector, 1980. p. 17).
>
> Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar. Vejo palavras. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço (Lispector, 1980, p. 18).
>
> Termino aqui esta "coisa-palavra" por um ato voluntário? Ainda não (Lispector, 1980, p. 66).

A "coisa-palavra" ou a palavra-imagem que a narradora-pintora de *Água Viva* sugere ao longo da obra permite a muitos críticos associarem esse gesto à poesia[1], motivo de críticas ou elogios da fortuna crítica da autora. O uso excessivo de metáforas insólitas, de deslocamentos, a preocupação constante com a forma de escrita em maior grau do que o cuidado com o desenvolvimento narrativo, dentre outras características que deslocam a recepção para a visualidade, dotam a obra de grande dimensão poética.

Em *Água Viva* parece nítida a semelhança entre a escrita e a atividade poética tal qual pensada pelos críticos de arte ou pintores. Diferentemente de traduzir as características de um romance ou narrativa com seus elementos (personagem, enredo, tempo e espaço), a escrita e o livro como um todo, são compostos por um amálgama de "palavra-imagem" que perde seu caráter puramente informativo ou utilitário e não pretende servir de

instrumento para a "representação" de um aspecto do mundo, mas se tornar a imagem de um deste aspecto. Ou seja, uma escrita feita em tateios entre o escrito e o visual. Tal escrita ou gesto leva a narradora a perseguir e a escrever o que é da ordem do intervalo, da entrelinha, do interdito, a perseguir e a escrever "o que ainda não é palavra" ou o que " está atrás do que fica atrás do pensamento" (Lispector, 1980, p.12).

Essa tentativa de apossar-se do que é imagem - da "coisa-palavra" - diz respeito a uma busca do que seria da ordem das origens, de uma essência, de um deslocamento "fora" da linguagem. Gesto que só pode se manifestar como lacuna ou como intervalo, como silêncio, como morte. Segundo Berta Waldman:

> Se quisermos saber o que diz o texto de [de Clarice Lispector], devemos interrogar também o seu silêncio. Não o silêncio que se situa antes da palavra e que é um querer dizer, mas o outro, o que fica depois dela e que é um saber que não pode dizer a única coisa que, de fato, valeria a pena ser dita. Esse silêncio que constitui o horizonte, a sombra, a imagem projetada em negativo de toda palavra pronunciada ou escrita constitui também o mistério insondável da existência. Impronunciável, já que sua forma de ser é negativa, só pela negação da própria linguagem ele pode ser aludido: nos intervalos, nas entrelinhas, naquilo que a palavra deixa de dizer no momento mesmo em que é dita (1993, p. 122-123).

De qualquer forma, há o desejo de que a escrita - semelhante à pintura abstrata - seja capaz de transmitir o gesto criador, gesto passível de ser percebido como algo que não se limita em "querer dizer ou representar alguma

coisa", ou se fechar em uma mensagem, mas que procura a liberdade da criação distanciando da "representação" da realidade exterior, como o é a música e, também, como pode ser a pintura (abstrata, não figurativa), fato que é possível confirmar quando a narradora confessa:

> Não é um recado de ideais que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho. E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são mais um gesto que voz (Lispector, 1980, p. 24).

Esse recado metalinguístico da narradora de *Água Viva* baseia-se numa escrita sinestésica que absorve as relações com outras artes, com procedimentos experimentais que deslocam-se do ambiente externo para a interioridade da narradora-pintora. Em todo o percurso da narrativa, a escrita, semelhante à pintura abstrata, nega a retratação mimética da natureza, a referencialidade externa, para, em contra partida, reforçar sentimentos internos e subjetivos da personagem.

Aproximando das discussões de *Água viva* pelo envolvimento da temática com a pintura, o livro *Um sopro de vida* (1978) consiste em vários vislumbres do Autor, rápidos vislumbres de Ângela Pralini. Trata-se de discussões em torno de dois diários: o diário de Autor e o diário de Ângela. O tempo narrativo, - escorregadio e memorialístico -, feito as pinceladas de uma pintura, acontece na hora em que está sendo escrito e lido. Como em *Água viva*, - livro-pintura por excelência -, *Um sopro de vida* procura coincidir o tempo da vida, da criação e

o tempo da leitura, ou, dito de outra forma, o tempo do escritor e do leitor. Os discursos diarísticos entre o Autor e sua personagem Ângela não são propriamente um diálogo: pois a fala de cada um corre paralela a do outro, diferentemente da fala de personagem, - segundo Olga de Sá -, mas como vozes do texto (1993, p. 209). As aproximações desse livro com a pintura se dão nas reflexões da protagonista com a escrita e o próprio ato de pintar.

O GESTO VISUAL DE CLARICE LISPECTOR

> Quero escrever o borrão vermelho de sangue com as gotas e coágulos pingando de dentro para dentro. Quero escrever amarelo-ouro com raios de translucidez. Que não me entendam pouco-se-me-dá. Nada tenho a perder. Jogo tudo na violência que sempre me povoou, o grito áspero e agudo e prolongado, o grito que eu, por falso respeito humano, não dei. Mas aqui vai o meu berro me rasgando as profundas entranhas de onde brota o estertor ambicionado. Quero abarcar o mundo com o terremoto causado pelo grito. O clímax da minha vida será a morte. Quero escrever noções sem o uso abusivo da palavra. Só me resta ficar nua: nada tenho mais a perder.
>
> [Clarice Lispector][2]

Parece ter sido em torno dessa tentativa (posta nessa epígrafe) de registrar/escrever a cor, beirando a escrita e a visualidade, ou de voar como ar e o flagrante do pincel, que a escrita/pintura de Clarice Lispector se construiu. É essa obstinada busca daquilo que é parte do corpo, mas reside além do corpo, daquilo que é palavra, mas repousa na superfície do traço, nos contornos da palavra

e da imagem, daquilo que está na gênese do discurso - a inspiração, o fôlego, o traço à deriva -, mas que escapa ao discurso que marcaria, definitivamente, como uma escrita/pintura outra, a dicção de Clarice Lispector.

Essa dicção outra, (tanto na escrita como nas pinturas), flagrantemente marcada pelas pulsações do corpo e do além-corpo - os volteios da mão no pincel, o olhar, o sussurro, o sopro, a força e a delicadeza do traço -, uma pintura do gozo, da perda, do prazer do texto[3] e do silêncio vai privilegiar exatamente o território limítrofe que as bordas do corpo demarcam, mas não contêm - os contornos da boca, a textura do traço, os volteios da mão, a preferência pelas cores, a pulsação. Daí, desses traços sinuosos e delicados, desse grão sem voz, dessa superfície da cor e da forma, a confissão surge:

> O que me "descontrai", por incrível que pareça, é pintar. Sem ser pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, "quadros, a ninguém. É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas sem compromisso com coisa alguma. É a coisa mais pura que faço. Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações (Lispector, 1981, p. 70).

Segundo a crítica Lúcia Helena Viana, estudiosa dos quadros de Clarice, em meados dos anos 1970 a escritora julgava ter perdido seu estilo de escrita e impunha-se a procura de um outro modo de escrever, de uma nova lin-

guagem. Concomitantemente à produção de seus últimos livros, "Clarice se permite exercitar a expressão através de desenhos, tintas e cores. A poética da escritura que se vai engendrando em *Água viva* expõe o trajeto de ir e vir entre pintura e escritura" (Viana, 1998, p. 51).

O fato é que, ao descrever seus ideais como pintora, "pintar um quadro de um quadro", Clarice parecer teorizar sua própria escrita, ou ao contrário, ao escrever seus romances[4], teoriza sobre artes plásticas, citando ou não sua produção artística. No estudo do crítico e professor português Carlos Mendes de Sousa, outro estudioso da obra pictórica de Clarice, ao comentar o livro *Um sopro de vida*, no processo das pinturas da escritora, diz: "Entendam-se as figuras geométricas como figuração da escrita que estará próxima de uma expressão abstracta das artes plásticas" (Sousa, 2000, p. 293). Ângela, personagem-pintora em *Um sopro de vida*, de certa forma, esclarece sobre os próprios quadros de Clarice:

> ÂNGELA - 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 (Lispector, 1978, p. 49-50).

Para Carlos Mendes de Sousa, em *Clarice Lispector: figuras da escrita,* os "quadros" de Clarice funcionam como um espelho cujo reflexo permite descortinar a concepção da escrita de Lispector. Essas pinturas, segundo sua pesquisa, equivalem à descrição verbal de um objeto para nessa mesma descrição se incluir outra, ou pretender-se outra (justamente no reenvio para um estado (2000, p. 313). No diálogo dos quadros com o romance-ensaio-pintura, - *Água viva* -, justapõem-se as questões entre a atividade da imaginação e o espaço da sua representação.

Já Maria Eugênia Curado, por outro lado, ao aproximar os quadros de René Magritte (1898-1967) e os textos de Clarice Lispector busca a presença de imagens ligadas ao sonho, à sexualidade e, consequentemente, ao maravilhoso, ao humor negro, ao acaso revelando, assim, como as artes dizem o mundo, indo a suas razões íntimas. Além disso, a estudiosa ao aproximar a escrita da autora à escrita automática ressalta a presença da metáfora insólita, a ruptura com o enredo factual, do salto do nível psicológico para o metafísico, da transcendência do plano mental, do caráter incomum e enigmático da escrita clariceana.

De qualquer forma, como se vê, os quadros de Clarice envolvem uma representação da experiência e ao impacto emocional das abstrações, além dos volteios com o corpo. Se a crença na fidelidade da reprodução desse corpo deixa de existir, entramos no território da estética moderna por excelência, no qual a representação ou esse corpo fragmenta-se, desestrutura-se, torna-se obtuso.



Ilustração 1 - *Explosão (*1975), Lispector, Clarice.
Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa

Em *Explosão* prevalece o uso das cores quentes, o fundo, na sua totalidade é de cor alaranjada sugerindo alegria e suavidade apesar de combinações de outras duas cores que predominam na tela: o amarelo e o vermelho. Nesse contexto, é possível notar que a explosão - paratexto indicador e título - origina-se da essência da cor amarela no ponto central da obra. A explosão prolonga-se do vermelho e mistura-se com as demais cores, promovendo um diálogo intenso, quase um duelo, carregado de intensidade, paixão, força intensa por viver, juventude no sentido mais literal da palavra/imagem, segundo Chevalier.

A evolução do quadro prossegue com riscos assimétricos e prolongados por toda a extensão da tela, configurando cores verdes como processo mediador entre

o quente e o frio. Nessa composição, a tela sugere, levemente, a ideia de equilíbrio e amadurecimento. Paralelamente, assim, também, são os sentimentos na escrita de *Água viva* - lugar para muitas linguagens, desencadeados de pequenas revelações. De certa forma, essa pintura celebra o instante, e, tal como o expressa, torna-se sempre o traço rápido, inaugural, como no gesto das mãos organizando a marca particular de cada fragmento; como no gesto dos olhos contemplando o que foi feito e nos fazendo voltar ao mundo epifânico dos personagens, porém com a dinamicidade de rastros, traços, cores e rasuras.



Ilustração 2 - *Luta sangrenta pela paz* (1975), Lispector, Clarice. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa

Como o próprio paratexto indicia, não se trata de qualquer luta ou uma simples luta, mas de uma busca que requer esforço árduo, trabalho incessante, paz e ausência de guerra. A luta simbólica e metafórica po-

der ser visualizada nas cores que se agrupam plasticamente na tela: o vermelho com sua tonalidade perceptível chama a atenção para sua imponência em relação as demais, suscita brilho, força e vida, além do sangue presente no título-paratextual. Além do vermelho forte, o branco e o azul conservam a claridade e transparência nas formas variadas. Efeitos de espessuras menores obedecem a uma linha ilusória reforçando, além do poder de liberdade do artista, a transgressão às regras. Dessa luta e conquistas a referida tela dialoga com *Água viva*, no seguinte fragmento:

> Eu me aprofundei em mim e encontrei que eu quero vida sangrenta, e o sentido oculto tem uma intensidade que tem luz. É a luz secreta de uma sabedoria da fatalidade: a pedra fundamental da terra. É mais um presságio de vida que vida mesmo. Eu a exorcizo excluindo os profanos. No meu mundo pouca liberdade de ação me é concedida. Sou livre apenas para executar os gestos fatais (Lispector, 1980, p. 42).

Luta sangrenta pela paz, com certeza, pela data em que a pintura foi feita, remete a profundas tensões sociais no Brasil dos anos 1970 e no mundo. Tempo de desencontros, de perseguições e torturas políticas, tempo de medo, como muito bem orienta o título da obra. A luta encarna, assim, a arte revolucionária, subversiva, desconstrutora. Esse impulso para a abstração, esse afastamento dos atributos secundários do objeto, casam-se bem com a obsessão de Ângela pela forma ou com a "luz secreta de uma sabedoria da fatalidade", da narradora de *Água viva*.



Ilustração 3 - *Medo*(1975), Lispector, Clarice.
Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa

Em *Água viva*, o enredo como um todo, fala da abstração do medo, o qual a narradora-pintora consegue tirar de suas entranhas, colocando-o em linguagem verbal, ainda que querendo-o traduzir em linguagem não verbal ou emoldurada. Sensivelmente, a narradora do romance expõe seus medos sem falar quais são eles, mas, como na tela *Medo*, a narrativa nos fornece pistas desse sentimento, ou seja, um medo de si mesma, porque consegue concretizar, em forma de cores e traço, esse segredo: "Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco" (Lispector, 1980, p. 14).

A pintura *Medo*, também, como no romance, desperta a capacidade de liberdade que nos acompanha

desde o nascimento até o tempo de espera pela independência, pela solução de um conflito. A cor preta, predominante na tela, apresenta uma textura em alto relevo, demonstrando a aspereza da parede, e um lugar fechado e quase impenetrável, sem claridade explícita. Ao centro, a figura amarela ofuscante assemelha-se com uma boca desenhando um movimento de agonia e intranquilidade.

Uma leitura atenta e significativa dos títulos, - como esse no caso -, atribuídos por Clarice a seus "quadros" deixa entrever a inquietude e o deslocamento que presidiram sua realização. A maioria dos significantes, na leitura perspicaz de Lucia Helena Vianna, traduz o clima ameaçador e inquietante; "medo", "escuridão", "raiva", "gruta", "luta sangrenta". Letra, tinta e corpo se conjugam e constituem um discurso único que mascara o real ao mesmo tempo em que viabiliza outro modo de representação, diz a estudiosa. Talvez seja este o motivo que tenha feito a pesquisadora aproximar as pinturas de Clarice Lispector das pinturas da pintora mexicana Frida Kahlo[5] (1907-1954).

Ao olhar a tela *Gruta*, a primeira sensação é de estarmos perdidos em um complexo devaneio, presos a uma selva viva, repleta de cores, emoções e movimentos. Adentrar neste espaço da tela permite-nos contemplar o mundo misterioso e a magnitude intrínseca à natureza, como esta descrição poética e insólita da narradora de *Água viva*:

> 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 perigo-



Ilustração 4 - *Gruta*1975), Lispector, Clarice.
Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa

> sas, 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 ameaçadores 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 centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá (Lispector, 1980, p. 15).

Tanto nessa descrição poética e sensível, como na tela *Gruta,* a tensão entre palavra e imagem, opacidade e transparências explicitam a lacuna ou a complexa e arbitrária articulação entre elas. Entre a palavra e aquilo que ela designa, entre o traço disforme e as diversas cores escuras, arquiteta-se um espaço em que se tramam o cavernoso, o obscuro e impronunciável. A pintura, diferentemente das palavras, pode, por meio das imagens, sugerir sensações que as palavras estariam limitadas a conseguir traduzir. Apesar de reconhecer as limitações das palavras para tal gesto, a narradora sente-se seduzida por elas, pois o mundo das palavras se apresenta como um "limiar de entrada na caverna" de onde ela irá nascer, isto é, para ela o mundo das palavras ultrapassa os limites do desvelamento da sua face secreta, pois atinge a questão da existência.

O texto-pintura ou "texto-estalactite" metaforiza em *Gruta* o espaço dinâmico da vida dos animais grotescos que vivem das suas sombras e umidade. Como tela ou texto pictórico a descrição de *Água viva* alcança a expressividade que também assumem muitas telas de Clarice-pintora. Essa descrição minuciosa e figurativa reforça o espaço imagético da tela. *Gruta* traça de certa forma, um diálogo com as outras pinturas. O abstrato, que para a escritora permite o nomeável e a aderência das frases curtas e insólitas no espaço do quadro, vai aos poucos construindo o figurativo. Por isso, a descrição, particularmente as de *Água viva* e *Um sopro de vida (pulsações)* dialoga com a abstração que se figurativiza aos olhos do leitor sensível (Almeida, 2004, p. 186).

Em *Gruta* diversas cores matizam o abstrato, misturando-se em abstratas linhas soltas e sinuosas, bem como a tensão que o título da obra sugere. Uma espécie de caverna imaginária pode ser construída partindo-se da circularidade disformes, são sobreposições de cores e movimentos circulares engolindo-se e encontram-se dentro de espaços úmidos e carregados, tendo-se ou formando-se estalactites como na descrição narrativa. Esse movimento e características configuram aos olhos e leitura de Joel Rosa de Almeida o grotesco[6] na produção da autora-pintora.

De fato, esse olhar do autor é reforçado com a leitura da biógrafa Nádia Battella Glotib em *Clarice uma vida que se conta* (1995). Segundo sua concepção, os quadros não são agradáveis de olhar. "Também eles causam mal estar. As cores são lúgubres e distribuem-se num feio carregado. Nem atraem pela combinação das cores ou pelo ritmo do traçado das linhas. Impressiona a carga pesada, funesta, lúgubre" (Gotlib, 1995, p. 477). Literatura e pintura, nesse caso, encontram-se para deslocar-se cada vez mais do figurativo: na escrita aproxima dos sons puros, desvinculados do discurso linear e preso ao enredo; no texto pictórico em cores e linhas, com traçados disformes, manchas escuras, em construção que indicia inquietação e turbulência interior.

Pulsantes, os quadros oferecem-se como esboço: pintar, criar sinuosidades disformes, um traçado, uma cor. Tudo indica a hesitação da mão, o tremor o corpo. As pinceladas, os recuos, as paradas, os intervalos. Sangue, vida, morte, escuro, grutas, medo e encanto. Entre

o risco de deixar exprimir pela pintura e o risco de ser literatura, a escritora escolheu o primeiro. Mas, mesmo na pintura, o corpo - como também acontece nos seus escritos - deixará seus sinais: o silencio, a inquietude, a mão, a boca, a liberdade.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES: NA "ÁGUA VIVA" DA PINTURA

> 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.
>
> [*Clarice Lispector*]

Escrita e pintura, em Clarice Lispector, determinam, pelo monólogo contínuo de *Água viva*, a autodescoberta de uma mulher que fala a um determinado interlocutor. Neste movimento, - acompanhando a fluidez do título do livro -, nesta busca do significado para além do significado e das palavras, a personagem utiliza todos os modos de representação e percepção ao seu alcance (escrita, pintura, música) eliminando a fronteira entre eles. É isto que fica evidente logo no início do livro:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. é também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que es-

crevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras - e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão (Lispector, 1980, p. 10).

A pintura em *Água viva* é apresentada como uma atividade anterior à experiência da escrita, mas ambas pressupõem o corpo e nelas, evidentemente, se procura uma essência que só se pode encontrar no instante: "Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. [...] Tenho que me destituir para alcançar o cerne e semente de vida. O instante é semente viva" (Lispector, 1980, p. 29 e 12). A pintura e a escrita, tanto em *Água viva* como em *Um sopro de vida* são criadas para ver estritamente o momento, determinam em parte a identidade da personagem, funcionando, nesse caso, como atos ontológicos inventados à medida que esta se questiona. Toda a problemática do texto literário é apresentada partindo do corpo da personagem-narradora como matéria, através das linhas que constroem e estruturam os objetos próprios da pintura. ("Ao escrever posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Ma estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra") (Lispector, 1980, p. 12).

A escrita e a pintura de Clarice fazem lembrar a intimidade, longe de mera confissão ou traços pueris do corpo -, como fez Roland Barthes em *Roland Barthes par Roland Barthes* -, onde a leitura biografemática[7] identifica-se com os pontos esparsos de um grafismo ou traços enigmatizados, sem que se possa situá-los, a não ser

pela referida despretensão simulada. É assim que o signo-biografema, ao subverter a contiguidade monológica das imagens descritivas, instaura a ordem sucessiva que já foi cooptada pela sagacidade do olhar analógico. Nesse sentido, as pinceladas fortes ou a escrita transgressora de *Água viva*, ou mesmo as confissões de Ângela, associam-se como pontos de partida do trabalho pictural de Clarice, acionando processos de transubstanciação da vida em *graphos* e, em reciprocidade, dos *graphos* em partes essenciais do ser que os engendrou.

Apesar das pinturas de Clarice não retratarem um rosto ou imagem da autora, elas alcançam o diálogo intertextual para um contorno de outro modelo, ou melhor, de retrato, de outra narrativa, de outro escritor-esteta, de outro desejo - em simetria de opostos -, *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1854-1900). Nele, - obra também traduzida por Clarice -, a metáfora do corpo/rosto se cristaliza, e, de certa forma, impõe-se como vida artificializada do esteta. As pinturas de Clarice, evidentemente, não traduziram esse rosto linear e bem retratado. Elas, com certeza, pelo viés do corpo, montariam uma autobiografia que se fulcra em fragmentos, cores, traços, marcas, excertos, cortes metonímicos, contornos - biografemas - que apenas deixam entrever os traços do diálogo simbólico-literário-icônico.

Pelas pinturas não se pode visualizar os contornos de um retrato, apenas sentir as pulsações do corpo e do desejo de encontrá-lo ou vê-lo. Vislumbrar as luzes, imaginar fantasmas, sentir as texturas das cavernas, esculpir um rosto etéreo, talvez. Imagens fugidias, embora vin-

gadas na serenidade da escolha, fortalecidas pela sondagem poética e pelo discurso feminino. Assim, por esses traços insólitos, sutis e significativos, talvez seja possível resgatar o traçado leve do corpo e da busca de si mesma, ainda vigente, entre Narciso, fragmentos, "esboços para um possível retrato"... ou mesmo entre cores, traços, pinceladas, personagem-pintora, pulsações... Tantas outras imagens que ora aparecem, ora se ocultam nas cores, nos contornos, apenas um retrato de mil faces.

O corpo, nesse caso, pintado, narrado, rasurado fragmentado, - como certo autorretrato obtuso -, é, portanto, não só o corpo da personagem, mas o corpo das telas e o corpo escrito do texto, com a sua textura, breves pinceladas que acompanham a respiração. Todos participam num devir comum trazendo aquilo que é representado para a própria representação.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Josel Rosa de. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector: Ensaios sobre literatura e pintura.* São Paulo. Editora USP. 2004.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris. Seuil. 1973

___. *L'obvie et l'obtus.* Paris. Seiul. 1982.

___. *Roland Barthes par Roland Barthes.* Paris. Seuil.

___. *O rumor da língua.* São Paulo: Martins Fontes. 2004.

___. *A aventura semiológica.* Lisboa. Edições 70.1987.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1981.

BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*. Génova. Skira.1969.

CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro. Exodus.1999.

CURADO, Maria Eugênia. *Interfaces estéticas em Clarice Lispector*. Goiânia. Ed. UFG.2010.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 20ª ed. Rio de Janeiro. Editora José Olympio. 2006.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice:* uma vida que se conta. São Paulo. Ática. 1995.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa:* itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói. EDUFF.1997.

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

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1980.

___. *Um sopro de vida (Pulsações)*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1978.

___. *Para não esquecer:* crônicas. São Paulo. Ática. 1978.

NOLASCO, Edgar Cezar. *Clarice Lispector:* nas entrelinhas da escritura. São Paulo. Annablume. 2001.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda.* Campo Grande. MS. CECITEC/ UFMS. 1991.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura & artes plásticas*. Ouro Preto. UFOP. 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Barthes:* o saber com sabor. Brasiliense. São Paulo. 1983.

PRAZ, Mario. *Literatura e Artes visuais*. São Paulo. Cultrix.1982.

SÁ, de Olga. *Clarice Lispector:* a travessia do oposto. São Paulo. Amablume, 1993.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes:* elementos de estética comparada. São Paulo. Cultrix.1983.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector.* figuras da escrita. Lisboa. Universidade do Minho. [Centro de Estudos Humanísticos], 2000.

TREVISAN, Zizi. *A reta artística de Clarice Lispector*. São Paulo. Pannartz.1987.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo:* ensaio sobre Clarice Lispector. São Paulo. Limiar. 2002.

VIANNA, Lucia Helena. O figurativo inominável: os quadros de Clarice (ou Restos de Ficção). *In:* ZILBERMAN, Regina (org.). *Clarice Lispector:* a narração do indizível. Porto Alegre. Artes e Ofícios. 1998. pp. 49-64.

___. Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os "quadros" de Clarice Lispector. *Estudos Feministas*. Florianópolis. UFSC. 1999. pp. 71-87.

VIEIRA, Telma Maria. *Clarice Lispector:* uma leitura instigante. São Paulo: Annablume, 1998.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector:* a paixão segundo C.L. São Paulo. Escuta. 1992.

NOTAS

1 *Água viva* é um texto situado no interstício entre prosa e poesia. As figuras de linguagem aproximam o texto da poesia, contudo, a falta de sistematização o aloja no domínio da prosa: poesia-prosa ou prosa-poesia. A arte clariceana dilui as classificações de gênero literário: "Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais" (Lispector, 1980, p. 13).

2 Nesse caso utilizamos uma citação de Clarice Lispector citada na biografia *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, de Olga Borreli. (1981, p.65).

3 Texto para Barthes "não é um produto estético, é uma prática significante; não é uma estrutura, é uma estruturação; não é um objecto, é um trabalho e um jogo; não é um conjunto de signos fechados, dotado de um sentido que tentássemos encontrar, é um volume de marcas em deslocamento, a instância do Texto não é a significação, mas o Significante, na acepção semiótica e psicanalítica do termo". Roland Barthes. In: *A Aventura Semiológica*. (1987, p.14). Ainda dentro dessa tipologia desenvolvida por Barthes existem os "textos de prazer" e "textos de gozo" situados na temporalidade da leitura. Os textos de prazer são também chamados de "clássicos" ou "legíveis" - não oferecem resistência, proporcionam uma leitura fluente e tranqüila, desimpedida, convidam o espectador a pular fragmentos de imagens, sem perda de entendimento; já os textos de gozo - igualmente chamados de "modernos" ou "escrevíveis" - exigem uma leitura mais atenta, sob pena de, à não obediência dessa exigência, punir o leitor com o tédio, a improdutividade e, finalmente, ao abandono da leitura. Portanto, fiz referência à leitura das telas de Clarice Lispector, associando ao conceito de "textos de gozo" - textos escrevíveis. Um texto que nós construímos ao olhar a tela (mas não está presente na tela), aberto a um plural ilimitado e só se torna possível pelo engajamento radical da produtividade do espectador/leitor. Um olhar, extremamente, semiológico, vertiginoso e escrevível.

4 Além dos romances *Água viva* e *Um sopro de vida (pulsações),* Solange Ribeiro de Oliveira estuda, também, as relações do Romance *A Paixão segundo G.H* e a percepção do visível pelo olhar, ou seja, as relações entre literatura e artes plásticas. A estudiosa, também,

dedica um outro livro *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector* - dedicando um capítulo sobre "Aspectos do Barroco no Romance de Clarice Lispector".

5 Na belíssima comparação, melhor ler com mais detalhes a leitura. VIANNA, Lucia Helena. *Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os "quadros" de Clarice Lispector. In:* ZILBERMAN, Regina (org.). *Clarice Lispector: a narração do indizível.* Porto Alegre. Artes e Ofícios. 1998. pp. 49-64.

6 A esse respeito, ler e aprofundar a leitura sobre o grotesco em ALMEIDA, Joel Rosa de. *A Experimentação do grotesco em Clarice Lispector. ensaios sobre literatura e pintura.* Editora USP. 2004.

7 O biografema, segundo Barthes, nunca é uma verdade objetiva: "O biografema nada mais é do que anammese factícia: a que eu empresto ao autor que amo". A biografemática - "ciência" do biografema - teria como objeto pormenores isolados, que comporiam uma biografia descontínua; essa "biografia" diferiria da biografia-destino, onde tudo se liga, fazendo sentido. O biografema é o detalhe insignificante, fosco; a narrativa e a personagem no grau zero, meras virtualidades de significação. Por seu aspecto sensual, o biografema convida o leitor a fantasmar; a compor, com esses fragmentos, um outro texto que é, ao mesmo tempo, do autor amado e dele mesmo - leitor (Perrone-Moisés, 1983, p.15)