



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO ARTES E LETRAS - FACALE
COORDENADORIA DO MESTRADO EM LETRAS



JOYCE ALVES

**ARTES COMPARADAS E PARATEXTUALIDADE: GOTAS RUBRAS EM
ÁGUA VIVA, DE CLARICE LISPECTOR**

**DOURADOS - MS
DEZEMBRO – 2012**

JOYCE ALVES

**ARTES COMPARADAS E PARATEXTUALIDADE: GOTAS RUBRAS EM
ÁGUA VIVA, DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação apresentada à Banca de Defesa ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da UFGD, para a obtenção do Título e Mestre em Letras, sob a orientação do prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos.

Área de Concentração: Literatura e Práticas Culturais

**DOURADOS – MS
DEZEMBRO – 2012**

ALVES, Joyce. *Artes comparadas e paratextualidade: gotas rubras em Água viva*, de Clarice Lispector. 2012. 96 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2012.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (UFGD/CNPq) – Membro Titular (Orientador)

Assinatura

Prof. Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha (UFU) – Membro Titular

Assinatura

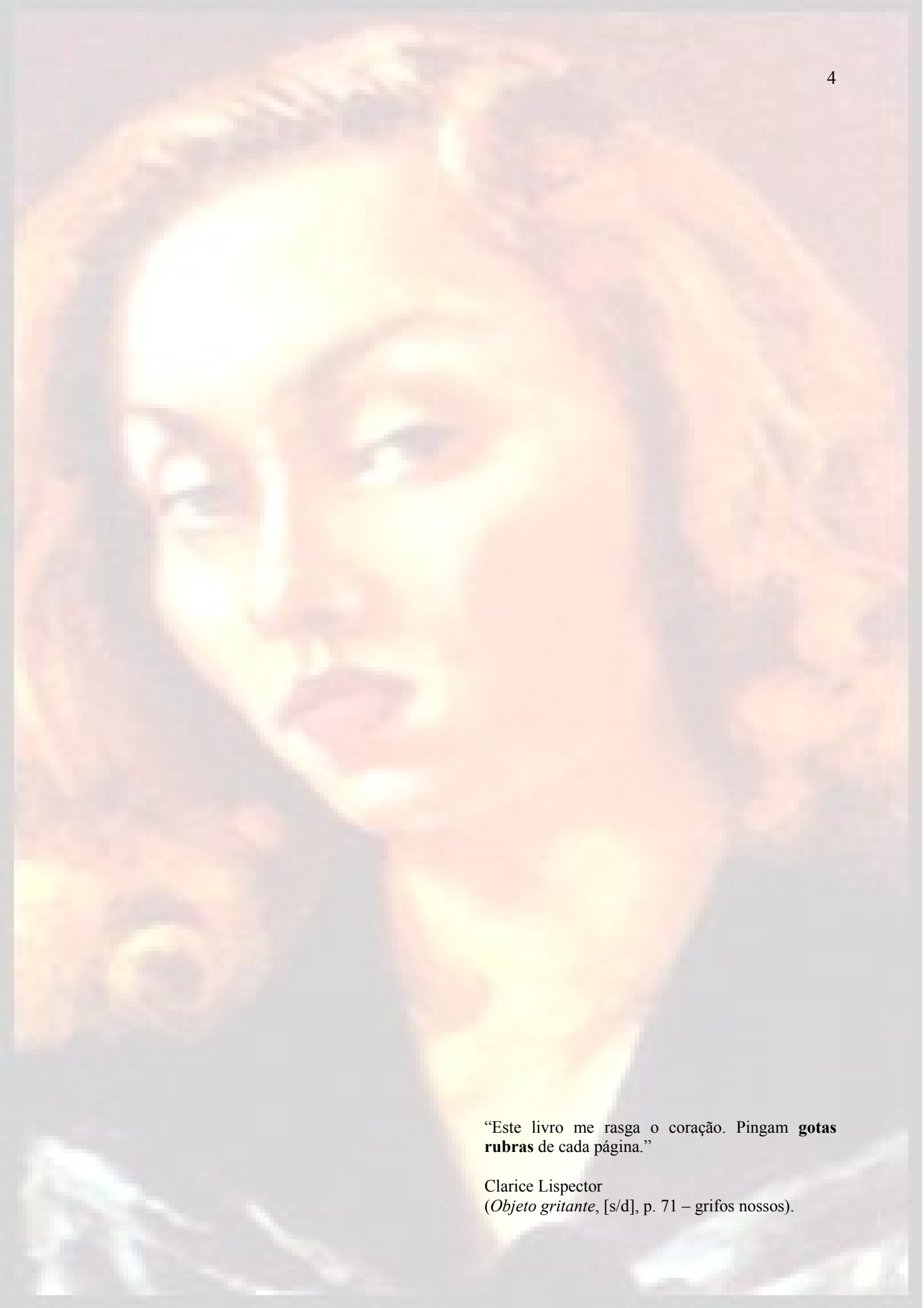
Prof. Dra. Rita de Cássia Aparecida Pacheco Limberti (UFGD/Unicamp) – Membro Titular

Assinatura

Prof. Dr. Edgar César Nolasco (UFMS) – Membro Suplente

Assinatura

Dourados, MS, 12 de Dezembro de 2012.



“Este livro me rasga o coração. Pingam **gotas rubras** de cada página.”

Clarice Lispector
(*Objeto gritante*, [s/d], p. 71 – grifos nossos).

Para a minha família.

AGRADECIMENTOS

Agradeço,

À minha família, por todo apoio, mas especialmente ao meu pai – meu norte –, que tantas vezes me segurou com braços fortes ao longo desta etapa de minha formação, sendo o ar mais puro que respirei e respiro.

Ao professor Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, pelas horas de dedicação e orientação durante a concatenação deste trabalho. Meu eterno respeito e estima “perto do coração selvagem”.

À CAPES, pela concessão da bolsa de pesquisa.

De modo muito especial, agradeço ainda à Dra. Rita de Cássia Pacheco Limberti, que é mais que professora, é mais que amiga: é luz, é mão materna segurando a minha mão, é voz segura – voraz de leoa –, embalando-me com a mais protetora das canções.

RESUMO


Esta dissertação tem por finalidade analisar a obra *Água viva*, de Clarice Lispector, enquanto representativo *corpus* de leitura na ampla produção literária da escritora brasileira. Assim, a escolha de *Água viva* decorre da constatação de que esta obra foi produzida já no momento de reconhecida maturidade da produção literária de Clarice, atingindo o ápice de seu particular projeto artístico, principalmente por fazer coincidir o encontro entre práticas artísticas dessemelhantes, como se verifica na análise da escritura poética e da produção plástico-visual, vistas em um mesmo esquadro ou disjuntivamente. Para tanto, o enfoque do trabalho baseia-se na análise semi-discursiva procurando na intermedialidade, enquanto vertente dos estudos de Literatura Comparada, elos de intermediação entre esferas artísticas produtoras de sentidos frequentemente confluentes e/ou iridescentes. Como a própria “água-viva” – ser invertido e translúcido –, procura-se articular uma alternativa teórica e metodológica, o próprio do comparatismo literário, na tentativa de valorizar o objeto de análise entranhado na tessitura mesma de um desenho que o configura e caracteriza. Valendo-se desta perspectiva, portanto, o trabalho explora produções de sentidos utilizados de uma escritura plurissignificativa dentro de um projeto rarefeito em gotas rubras e páginas abandonadas, resultando em uma leitura em mosaico caleidoscópico: a própria *Água viva*.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Clarice Lispector; intertextualidade; paratextualidade; *Água viva*.

ABSTRACT

This dissertation is to analyze the work *Água viva*, by Clarice Lispector, while at the same time representing the broad literary production of this Brazilian writer. Hence, the choice of *Água viva* arises from de fact that this work was already acknowledged by others at time of its literary production, thus reaching the pinnacle of her particular art project. This was done to match the encounter between dissimilar artistic practices, seen in the same square or disjunctively, in the analysis of both poetic writing and producing plastic-visual. Therefore, the focus of this work is based on looking at the semi discursive analysis of comparative literature, and links to mediate between factors of producing artistic senses which are often confluent and/or iridescent. As the very “jellyfish” – being both invertebrate and translucent – seeks to articulate an alternative and methodological theory of itself; likewise, the literary comparative is an attempt to enhance the object of analysis ingrained in the fabric similar of a design that configures and features it. Drawing on this perspective, this work explores the formation of feelings within a literary work of varied meanings and a rare and unusual project of thin crimson drops and abandoned pages, thus resulting in a kaleidoscopic mosaic reading: *Água viva* itself.

Keywords: Comparative Literatura; Clarice Lispector; intertextuality; paratextuality; *Água viva*.



Entre mar e morro, o bairro do Leme – na verdade o trecho inicial de Copacabana – é o único recanto recolhido do mais célebre aglomerado urbano do Rio de Janeiro. Aí, numa ensombrada rua interior, junto à montanha íngreme que, já no meio da tarde, a defende do sol, do mesmo lado que o modesto Convento dos Dominicanos – um aglomerado de construções amarelas, igreja à frente, que interrompe a muralha dos edifícios, – aí mora Clarice Lispector, um dos cinco maiores nomes da moderna ficção brasileira. O apartamento fica num terceiro andar e consegue ver, de viés, um pedaço de praia, e isto graças à rua que desemboca frente ao prédio; simpático, acolhedor, **os quadros e os livros da escritora nele se arrumam do modo mais agradável**, e entre eles, ainda que de pequenas dimensões (dir-se-ia uma miniatura ampliada algumas vezes), sobressai o belo retrato de Lispector pintado por De Chirico.

Alexandre Eulálio

(In: *Remate de males*, 1989, p. 11 – grifos nossos)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – ENTRE MAR E MORRO, QUADROS E LIVROS CLARICEANOS.....	11
CAPÍTULO I – A LITERATURA COMPARADA E O DIÁLOGO ENTRE ARTES.....	19
1.1 Estudos Interartes: das raízes clássicas aos movimentos contemporâneos.....	22
1.2 Inter <i>textus</i> , Inter artes, Inter mídias.....	26
1.3 Estudos paratextuais e as versões de <i>Água viva</i> , de Clarice Lispector.....	30
1.3.1 Os elementos paratextuais de <i>Água viva</i>	31
1.3.2 A “epígrafe-moldura” de <i>Água viva</i>	37
CAPÍTULO II – <i>ÁGUA VIVA</i>: O ESBOÇO DE UMA PINTURA E O DESENHO DE UMA OBRA.....	41
2.1 A escritura clariceana: <i>Água viva</i> e o processo de criação artística em Clarice Lispector.....	42
2.1.1 <i>Água viva</i> : o dueto em <i>jazz</i> de Clarice Lispector e o leitor.....	46
2.1.2 <i>Água viva</i> : ficção e representação do pensamento sem linguagem.....	51
2.2 A pintura clariceana: da tela virgem às cores maduras.....	56
2.2.1 A <i>Gruta</i> de onde corre “água viva”.....	61
2.2.2 Do <i>Medo</i> ao voo de <i>Pássaro da liberdade</i>	63
CAPÍTULO III – <i>ÁGUA VIVA</i>: A PLASTICIDADE NAS ENTRELINHAS DE UM MOSAICO ESCRITURAL.....	71
3.1 “Encontros na travessia”: escritores-pintores e pintores-escritores.....	72
3.2 <i>Água viva</i> : leituras semióticas.....	77
3.2.1 O impressionismo em <i>Água viva</i>	78
3.2.2 <i>Água viva</i> em <i>Art nouveau</i>	79
3.2.3 <i>Água viva</i> em <i>Art nouveau</i>	80
3.3 A representação imagética do tempo em <i>Água viva</i>	84
3.4 <i>Água viva</i> : caleidoscópico topázio.....	
CONSIDERAÇÕES FINAIS – DO NÃO COMEÇO AO ETERNO.....	88
REFERÊNCIAS.....	
ANEXOS	

“Eu estava em Roma e um amigo meu me disse que o De Chirico na certa gostaria de me pintar. Aí perguntou a ele. Aí, ele disse que só me vendo. Aí, me viu e disse: eu vou pintar o seu... o seu retrato. Em três sessões, ele fez. (...) E disse assim: **eu podia continuar pintando interminavelmente esse retrato, mas eu tenho medo de estragar tudo. Então num certo ponto se tem que parar.**”

Clarice Lispector
(*apud* GOTLIB, 1995, p. 32 – grifos nossos)

A citação, tomada em epígrafe nesta Introdução, é de uma carta enviada por Clarice Lispector (1920-1977) a irmã Elisa Lispector (1911-1989)¹ em maio de 1945, período em que a escritora morou na Itália, precisamente na cidade de Nápolis. Nesta carta, Clarice relata à irmã o momento em que o pintor italiano Giorgio De Chirico (1888-1978) decide pintar o seu retrato (**Anexo I**), o que resultou em uma das mais famosas representações do eslavo rosto de Clarice Lispector². Clarice posou para o artista naquele ano, quando se comemorava o fim da Segunda Guerra Mundial.

Durante os dezesseis anos que passou acompanhando o marido, Maury Gurgel Valente, em carreira diplomática, Clarice Lispector teve contato com grandes artistas, pintores, escultores e suas respectivas obras. Na França, visitou o *Musée du Louvre* e se encantou com os trabalhos de Camille Claudel (1864-1943). No romance *A cidade sitiada*, de 1949, Clarice faz referência à escultura *Perseu e Medusa* (1906), um dos trabalhos mais importantes da escultora francesa. Em Berna, na Suíça, demonstrou grande admiração pelo pintor Paul Klee (1879-1940), que inclusive dá nome a uma de suas crônicas no livro *Para não esquecer*³, de 1978, onde Clarice considera a tela *Paysage aux oiseaux jaunes*⁴ (1923) uma obra “livre” se comparada à condição em que se encontra a própria autora, fígada pela tela. Tal sensação ela mesma descreve e confirma em *Um sopro de vida* (1978): “Não posso ficar olhando demais um objeto senão ele me deflagra. Mais misteriosa do que a alma é a matéria” (LISPECTOR, 1999c, p. 104).

¹ “Nove anos mais velha que Clarice, a também escritora Elisa Lispector guardou lembranças mais duras da infância e aprendeu a viver com as atenções voltadas para a irmã. De sua produção literária, menos ousada que a da autora de *A paixão segundo G.H.*, destacam-se relatos biográficos como *Retratos antigos*, publicado agora.” *Folha de S. Paulo*. Domingo, 4 de dezembro de 2011 (p. 4).

² Clarice Lispector também teve o rosto retratado pelos pintores Cecchiatti, em 1947, na França, pelo brasileiro Carlos Scliar em 1972, e por Dimitri Ismailovich, em 1974. Somados ao trabalho de De Chirico, os retratos encontram-se nas páginas do livro *Clarice fotobiografia* (2009), belíssimo trabalho de organização da professora Nádia Battella Gotlib, da Universidade de São Paulo - USP. Cf. GOTLIB, 2009.

³ “Paul Klee” (LISPECTOR, 1999d, p. 17).

⁴ *Paisagem com pássaros amarelos* (1923) – Paul Klee.

Verifica-se que, além destes artistas, a escritora conheceu as obras de arte mais importantes da história da humanidade, sabendo admirá-las conforme se nota nos relatos presentes nas numerosas cartas⁵ enviadas às irmãs no período em que esteve fora do Brasil. Mais do que perceber a atração entre Clarice e as artes plásticas, pela aceitação do artista em pintar seus misteriosos traços, chama a nossa atenção a passagem final da epígrafe que abre esta Introdução, na qual De Chirico teria afirmado: *eu podia continuar pintando interminavelmente esse retrato*. Segundo Clarice, ele argumenta dizendo que teve medo de estragar o que já estava feito.

Isso nos faz pensar na constante transformação pela qual passa o sujeito, e o seu inconstante estado de espírito, neste caso, tanto do pintor como da musa escritora. As narrativas de Clarice Lispector têm como uma de suas principais características exatamente o teor mutável e cambiante da realidade de suas personagens em função do tempo, por meio da fuga ao modelo padrão de escrita, onde a subjetividade incompleta e variável ganha espaço longe da realidade objetiva. O pintor De Chirico foi também um dos primeiros a representar o sonho em suas telas, considerado, portanto, um dos precursores do surrealismo⁶. A tendência surreal nas obras de Clarice, por sua vez, vem marcada pela presença do elemento onírico e introspectivo em um mergulho no oceano da inconsciência de suas personagens e no pulsante questionamento da linguagem e da relação desta com o pensamento.

Já na década de 60, em suas narrativas, Clarice chega a questionar (ou negar) o uso da linguagem para representar o inconsciente, como em passagem do livro *Água viva* (1973): “Atrás do pensamento atinjo um estado. Recuso-me a dividi-lo em palavras – e o que eu não posso e não quero exprimir fica sendo o mais secreto dos meus segredos” (LISPECTOR, 1998a, p. 71). A expressão “atrás do pensamento” é utilizada pela escritora para nomear a primeira versão de *Água viva*, obra em que, com maior exaustão, Clarice opta pela representação imagética à descrição pela palavra, apesar de não abandonar o exercício escritural.

A primeira protagonista criada por Clarice Lispector, a Joana do polêmico livro de estreia *Perto do coração selvagem*, publicado em 1944, transita entre a infância e um passado

⁵ As cartas que Clarice Lispector enviou para as irmãs no período em que morou na Europa e nos Estados Unidos encontram-se reunidas no livro *Minhas queridas*, publicado em 2007 pela editora Rocco. Cf. LISPECTOR, 2007. Cinco anos antes a mesma editora publicou, sob organização de Teresa Monteiro, o livro *Correspondências*, onde também encontram-se cartas de Clarice para as irmãs, bem como para amigos escritores e jornalistas brasileiros. Cf. LISPECTOR, 2002.

⁶ “Aclamado pelos surrealistas como precursor do movimento, o pintor italiano Giorgio De Chirico (1888-1978) pintava fantasias de pesadelo 15 anos antes da existência do surrealismo. Retratando medos irracionais infantis, De Chirico é famoso por suas sinistras paisagens urbanas com arcadas desertas, iluminação oblíqua e sombras agourentas” (STRICKLAND, 2004, p. 149).

quase tornado presente, que, por sua vez, é incompleto, caminhando pela via *crucis* enigmática do futuro.

O escritor e ensaísta latino-americano Julio Cortázar reconheceu, já em trecho desta primeira obra de Clarice, o teor enigmático da escritura clariceana, destacando-o como epígrafe de “Anel de Moebius”, um dos mais famosos contos cortazarianos, inserido na coletânea de contos *Orientação dos gatos*⁷. A aludida passagem, que justifica o destaque, é a seguinte:

Imposible explicarlo. E iba apartando de aquella zona donde las cosas tienen forma fija y aristas, donde todo tiene un nombre sólido y inmutable. Cada vez ahondaba más en la región líquida, quieta e insondable donde se detenían nieblas vagas y frescas como las de la madrugada.⁸ (CORTÁZAR, 1981, p. 133)

Em nota de rodapé, Cortázar enaltece destacando o nome de Clarice Lispector: “*Perto do coração selvagem* é o primeiro romance de uma escritora de 17 anos que levaria seu nome e sua obra a um dos lugares de maior destaque na literatura brasileira: Clarice Lispector” (1981, p. 133).

Por conseguinte, notamos as características que descrevem o foco narrativo em *fluxo de consciência*⁹, modalidade narrativa que caracterizou os trabalhos de escritores pioneiros do modernismo *lato sensu*, como o irlandês James Joyce, o francês Marcel Proust e a britânica Virginia Woolf, que instilariam influências na escritora brasileira. Em belíssima passagem do ensaio, “Situação do romance”, em *Valise de cronópio* (1974), notável obra de crítica, é ainda o próprio Cortázar quem atribui exímia importância aos trabalhos desses escritores, em especial ao de Virginia Woolf, com a qual Clarice Lispector tem sido frequentemente associada pelo viés dos estudos comparatistas:

O que uma obra como a de Virginia Woolf pode ter contribuído para a consciência de nosso tempo, está em lhe ter mostrado a “pouca realidade” da realidade entendida prosaicamente, e a presença avassaladora da realidade informe e inominável, a superfície igual, mas nunca repetida do mar

⁷ O conto “Anel de Moebius” encontra-se, em verdade, no livro *Queremos tanto a Glenda* (1980) de Júlio Cortázar (1914-1984). A obra foi traduzida para o português em 1981 e publicada no Brasil pela Editora Nova Fronteira com o título *Orientação dos gatos*. (CORTÁZAR, 1981, p. 133-149)

⁸ O trecho encontra-se no último capítulo de *Perto do coração selvagem* e, em português, diz: “Impossível explicar. Afastava-se aos poucos daquela zona onde as coisas têm forma fixa e arestas, onde tudo tem um nome sólido e imutável. Cada vez mais afundava na região líquida, quieta e insondável, onde pairavam névoas vagas e frescas como as da madrugada” (LISPECTOR, 1998b, p. 194).

⁹ “Poderíamos definir o método como a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens” (CARVALHO, 1981, p. 51).

humano, cujas ondas dão nome ao seu mais belo romance.¹⁰ (CORTÁZAR, 1974, p. 74)

Consideramos que, pelo mesmo mérito, tal exaltação possa ser atribuída ao trabalho de Clarice Lispector, no Brasil, se não pelas “ondas humanas” à que se refere Cortázar, mas pela “água viva” que pulsa no mais íntimo mar da existência de suas personagens.

É com essas palavras que anunciamos, portanto, que *Água viva* (1973) é a obra de Clarice Lispector selecionada para *corpus* de estudo e análise nesta dissertação. Sendo o sétimo romance da escritora e insistentemente considerado como *o alicerce de toda a obra de Clarice Lispector*¹¹, *Água viva* possui intimidade com a nova modalidade artística com a qual a escritora trabalhava na época, a pintura, conforme se nota na seguinte passagem da obra: “Tente entender o que pinto e o que te escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto num instante passado” (LISPECTOR, 1998a, p. 75).

Agora, a “pouco realidade” escritural para a qual Julio Cortázar chama a atenção surge vertida em lances de tinta pouco figurativas nos desenhos de Clarice Lispector. Em verdade, *Água viva*, enquanto escrita fragmentária em que uma narradora-pintora-protagonista fotografa instantes fugidios através da palavra, é mais um de seus desenhos, possivelmente traduzível em palavras hieroglíficas¹². A relação intermediática em *Água viva* se dá ao passo em que toda sua produção esteve envolvida com representações imagéticas, seja no projeto e arquitetura inicial da própria obra, seja na produção das primeiras edições da obra propriamente dita.

Assim, diante do exposto, esta dissertação, tomando como *corpus* de reflexão a obra *Água viva*, de Clarice Lispector, propõe-se a analisar aspectos interartísticos dessa obra com a própria produção pictórica clariceana, elaborando nessa leitura uma compreensão intertextual(izada) proveniente da produção de sentido geradora de encontros “paratextuais” e de “travessia” entre literatura e pintura. Ou seja, trata-se de uma leitura que busca explorar a produção semi-discursiva na qual a paratextualidade e a travessia resultam numa significativa forma de leitura de *Água viva*. Ou, dizendo de outra forma, os desenhos com os quais Clarice

¹⁰ Cortázar faz alusão ao romance *The waves (As ondas)* de 1931, uma das obras mais importantes da escritora britânica Virginia Woolf.

¹¹ Zizi Trevisan, em sua obra *A reta artística de Clarice Lispector* (1987), e Nicolino Novello, em *O ato criador de Clarice Lispector* (1987), são exemplos de pesquisadores da obra clariceana que apontam *Água viva* como sendo a poética de toda a obra de Clarice Lispector. Cf. TREVISAN, 1987; NOVELLO, 1987.

¹² O Hieróglifo é o alfabeto do Antigo Egito composto por símbolos e ilustrações de animais e plantas. O termo é utilizado por Leilane Simões e pelo professor Edgar Cezar Nolasco, incansável pesquisador da obra clariceana, para estabelecer uma relação metafórica com o ato decifrador, não só da escritura de Clarice em *Água viva*, mas da própria escritora enquanto *persona* de suas obras. Cf. SIMÕES; NOLASCO, 2011, p. 215.

Lispector trabalhava no período no qual compunha a narrativa de *Água viva* serão estudados e lidos como parte integrante do livro, procurando, assim, no processo de operacionalização da *mise en relation* um dos procedimentos de leitura e produção de sentidos. A arte da capa, os manuscritos das versões anteriores e as respectivas epígrafes de *Água viva*, serão estudados e analisados com o propósito de identificar o que Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação* (1996)¹³, denomina “moldura”, como sendo o conjunto de textos componentes do produto final.

Por conseguinte, esta dissertação está organizada em 3 (três) capítulos, além da Introdução e das Considerações finais. No primeiro capítulo deste trabalho, “A Literatura Comparada e o diálogo entre artes”, desenvolvemos uma abordagem teórico-crítica das relações entre modalidades artísticas diferentes e suas ramificações. Os chamados Estudos Interartes, cujas raízes se estabeleceram já na Antiguidade Clássica, ganharam força no século XX, principalmente com os trabalhos de Mário Praz (1982), Étienne Souriau (1983), Claus Clüver (1997), principais nomes que fundamentam esta reflexão, entre outros. As contribuições mais recentes e renovadas de Clüver, por exemplo, resultaram em novas pesquisas, nas quais, partindo da tradição interartística, o teórico descobriu caminhos para uma nova proposta metodológica: os Estudos Trans- e Intermidiáticos, conforme afirma o comparatista:

Os Estudos Interartes abrangem aspectos transmidiáticos como possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção, bem como o papel da performance e da recitação. Incluem também conceitos cunhados pela Teoria da Literatura, como os de autor e leitor implícitos, cuja existência também se pode comprovar, por exemplo, na Música. (CLÜVER, 2006, p. 16)

Tais estudos, em sua prática, refletem uma das vertentes da Literatura Comparada, ampliando assim o campo de análise, pois, enquanto os Estudos Interartes partem da Literatura e buscam identificar a comunicação entre esta e a pintura, a música e a escultura, os Estudos Intermidiáticos, por sua vez, ainda baseados no campo literário, consideram também as mídias eletrônicas, as artes digitais, os recursos audiovisuais, os símbolos e as artes gráficas, tais como as capas de livros e a relação entre essas produções sógnicas e a obra às quais foram interconectados.

Nesse sentido, consideramos de imensurável importância o estudo acerca da paratextualidade editorial de *Água viva*. Foi o teórico francês Gérard Genette, em sua

¹³ Cf. COMPAGNON, 1996.

consagrada obra *Palimpsestes* (1982), quem criou a noção de “paratexto” em que se nota elevada pertinência por apontar a conexão entre os vários textos que compõem e complementam uma obra literária, inovando consideravelmente os estudos em Teoria Literária e Literatura Comparada. Sobre os elementos paratextuais de uma obra, Genette esclarece em *Paratextos editoriais* (2009)¹⁴ que: “(...) mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar*, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder” (GENETTE, 2009, p. 9). Com base nesses estudos de Genette, há ainda a noção de *perigrafia*, utilizada por Antoine Compagnon, em que os elementos visuais de um livro são considerados tão importantes quanto o próprio título da obra, e a epígrafe escolhida pelo autor seria o “limpar de gargantas” antes de introduzir o texto maior¹⁵.

O segundo capítulo deste trabalho, “*Água viva*: o esboço de uma pintura e o desenho de uma obra”, é dedicado à apresentação e processo de leitura da obra plástico-pictural de Clarice Lispector, bem como sua produção escritural voltada para estes desenhos. Seu livro póstumo *Um sopro de vida* (1978) é de grande importância para esta apresentação por ser rico em informações sobre o processo de criação pictural clariceano. Do mesmo modo, são também fonte incontestável de análise os rascunhos de *Água viva* retirados da versão final do livro. A íntima ligação entre *Água viva* e as artes visuais ultrapassa o fato, a ser enfatizado, segundo o qual a narradora do livro é uma pintora que escreve e a autora deste é a escritora que pinta. Mais que isso, a obra foi composta sob o olhar atento de uma Clarice hipersensível às qualidades do visível e da criação visual sem linguagem. As palavras já não são suficientes para a escritora, o que Benjamin Moser¹⁶ justifica enfatizando: “Depois de uma vida dedicada à escrita, seu domínio da linguagem era tão completo que agora ela [Clarice] tinha de buscar deliberadamente a aspereza e a novidade” (MOSER, 2009, p. 513).

¹⁴ Obra finalmente traduzida para o português no ano de 2009, do original em francês *Palimpseste* (1987), por ocasião do ano da França no Brasil (Campanha “França.Br 2009”) e pelo programa de auxílio à publicação Carlos Drummond de Andrade. Segundo a ficha catalográfica do livro, que em português recebeu o título de *Paratextos editoriais*, a publicação contou com o apoio do Ministério Francês das Relações Exteriores e Europeias e, no Brasil, dos Ministérios da Cultura e das Relações Exteriores. A editora encarregada de tamanha responsabilidade foi a Ateliê Editorial que, por sua vez, atribuiu à obra o número 7 da coleção “Artes do Livro *Ex-libris*”, série que reúne grandes nomes da Teoria e Crítica Literária. Cf. GENETTE, 2009.

¹⁵ Cf. COMPAGNON, 1996, p. 80.

¹⁶ Benjamin Moser, autor da biografia *Clarice*, (lê-se Clarice vírgula), de 2009, é um historiador norte americano que polemizou os estudos da vida e obra de Clarice Lispector ao encontrar informações íntimas e reveladoras sobre a família Lispector, como por exemplo, a hipótese de que a mãe da escritora brasileira teria morrido de sífilis, já que, segundo informações de amigos de Clarice, a matriarca da família fora estuprada por um bando de soldados russos durante a Guerra Civil, contraindo a doença. Cf. MOSER, 2009, p. 48. Contudo, o biógrafo atribui extrema importância à obra pictural de Clarice Lispector, estabelecendo analogias pertinentes entre pintura, biografia e escritura clariceana.

As fotografias caleidoscópicas registradas por Clarice em *Água viva* apresentam características dos movimentos artísticos da vanguarda modernista, como o surrealismo, o abstracionismo e o expressionismo abstrato. Além disso, nota-se inevitavelmente a frustração da escritora-pintora-personagem por não conseguir captar o tempo presente instantaneamente transformado em passado, lembrando as angústias dos artistas do movimento futurista. Algumas crônicas de Clarice Lispector publicadas no livro *Para não esquecer* (1978) denunciam o teor abstrato da escritura clariceana e o pêndulo artístico da autora oscila entre uso e não-uso do texto verbal. Clarice exalta o artista pintor que consegue traduzir no silêncio de suas telas o que as palavras gritavam em seu íntimo.

No terceiro capítulo, “*Água viva: A plasticidade nas entrelinhas de um mosaico escritural*”, procederemos à seleção e recorte de trechos/passagens de *Água viva*, que, à guisa de ilustração, servirão ao processo de análise e associação com as correntes plásticas, envolvendo, inclusive, a própria pintura de Clarice Lispector. Assim, retomando o papel das vanguardas estéticas como o requintado *Art nouveau*, pretendemos focar o processo em mosaico do livro, no sentido de que nele se encontram um conjunto de possibilidades imagéticas, à medida que o leitor o manuseia em atividade de contemplação, em um movimento que lembra o giro para se obter as imagens de um caleidoscópio.

À guisa de conclusão, damos relevância mais que à comunicação entre literatura e pintura em *Água viva*, também e principalmente à interconexão entre artes e mídias, seja pela semiótica do paratexto que envolve o livro ou pela identificação do ponto de encontro e travessia¹⁷ nos trâmites da criação artística. Além do mais, não podemos ignorar o fato de que o romance clariceano *Um sopro de vida* (1978) traz reflexões sobre o esgotamento da palavra e o esvaziamento de sentido, privilegiando as artes plásticas. Reflexões estas iniciadas desde os primeiros manuscritos de *Água viva*, obra *corpus* deste trabalho. Tal indício confirma a proposição final de *Água viva: O que te escrevo continua e eu estou enfeitiçada*¹⁸. A proposta poética não terminaria ali. Clarice Lispector constrói, portanto, uma obra que se permite ser lida e visualmente contemplada, ao passo que os desenhos em guache na madeira pinho-de-riça são parágrafos isolados, porém, vasos comunicantes, de um objeto gritante final: *Água viva*.

¹⁷ Retomamos aqui a proposta de reflexão desenvolvida por Tania Franco Carvalhal no ensaio sugestivamente intitulado “Encontros na travessia”, de 2005, que aprofunda a análise em torno dos diálogos interartes e interdisciplinares. Cf. CARVALHAL, 2005.

¹⁸ Cf. LISPECTOR, 1998a, p. 95.

CAPÍTULO I
A LITERATURA COMPARADA E O DIÁLOGO ENTRE ARTES

“Como se olho e mão captassem o prazer estético de percepções táteis e visuais que convocam o leitor à decifração lenta e gradual da própria subjetividade.”

Maria Luiza Berwanger da Silva
(*Paisagens do dom e da troca*, 2009, p. 22)

As pesquisas na área dos estudos comparados, em seu redimensionamento contemporâneo, têm se voltado para a multiplicidade de abordagens e trânsito entre as disciplinas. Com o objetivo de ultrapassar as fronteiras disciplinares e ampliar os campos de estudo na área do comparatismo, essas pesquisas identificam os possíveis diálogos entre artes, culturas e ciências, graças ao solo fértil do campo de atuação denominado Literatura Comparada. Assim, nas palavras de Eneida de Souza (2002, p. 85), no ensaio intitulado “O não-lugar da literatura”, o lugar rigorosamente delimitado das artes e disciplinas tem “cheiro de fruta passada”, ou seja, é momento de produzir novos frutos para que estes enriqueçam os

estudos literários a partir das análises dos deslocamentos interartísticos, interdisciplinares e/ou pós-disciplinares, enfim, a interconexão entre campos e/ou saberes. No que se refere à interdisciplinaridade, as reflexões de Roland Barthes, que procuram desconstruir paradigmas ligados ao pressuposto de mero confronto entre obras e disciplinas no âmbito comparatista, podem ser retomadas em diversas formas e sentidos como o fez Reinaldo Marques (1999) em relevante ensaio sobre essa questão:

O interdisciplinar, de que tanto se fala, não está em confrontar disciplinas já constituídas (das quais, na realidade, nenhuma consente em *abandonar-se*). Para se fazer a interdisciplinaridade, não basta tomar um “assunto” (um tema) e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. O Texto é, creio eu, um desses objetos. (BARTHES *apud* MARQUES, 1999, p. 63)

Barthes destaca, portanto, o caráter construtivo da interdisciplinaridade, acreditando que mais que o confronto entre temas e ideias, trata-se da elaboração baseada em múltiplos temas e ideias num espaço comum: o espaço das Ciências Humanas, *grosso modo*¹⁹.

O domínio de múltiplas áreas de conhecimento e o trânsito entre essas áreas são fatores que têm movido comparatistas a se empenharem em novas descobertas e possibilidades de estudo. Ora, diante dessa variabilidade, cabe-nos questionar: por quais caminhos seguiriam, portanto, os estudos comparados? Dentre a abundante produção teórica e diversificadas reflexões frequentemente divergentes, inclusive considerando “o fim do comparatismo”, é possível reconhecer, na discussão sobre o assunto, uma nuançada posição que recobriria a prática de “comparar”, na atualidade. Como chama a atenção, por exemplo, a autora de “O comparatismo à beira do fim: tensões do híbrido poético”, Rita Bittencourt, em iluminador conceito da atividade comparatista:

Comparar, então, significa fazer do próprio fim um objeto de leituras, dramatizando-o e tornando-o capaz de, no limiar do impossível e da morte, gerar textos, combinações, relações que considerem a própria ausência de linhas estáveis, de receitas e de respostas totalmente visíveis e coerentes, como lugares de produção de sentido. (BITTENCOURT, 2010, p. 145)

Em sintonia com esta ideia, Tania Franco Carvalhal também procurou justificar a preocupação em torno de certas práticas dos estudos comparatistas, assinalando no ensaio “Encontros na travessia”, que: “(...) entendemos, então, cada vez mais que não é possível

¹⁹ Consideramos importante ainda lembrar a definição de intertextualidade segundo Prince: “L’intertextualité signifie lês relations entre un texte donné et d’autres textes qu’il cite, re-écrit, absorbe, prolonge et en général transforme afin de devenir intelligible” (PRINCE *apud* KANATSOULI, 2009, p. 281).

pensar em campos de saber estanques, conclusos e fechados em si mesmos, pois o que se acentua é a natureza híbrida dos diversos domínios do conhecimento e da expressão artística, sua inter-relação” (CARVALHAL, 2005, p. 177).

Sob esta mesma luz, Eneida Leal Cunha (1996), retomando a discussão, em ensaio de título instigante, “Literatura Comparada: alternativa institucional ou contingência finissecular?”, tenta responder a outras indagações referentes aos estudos comparados ao retomar as famosas propostas de Ítalo Calvino²⁰ para os estudos do nosso milênio. Segundo ela, portanto, *leveza*, *rapidez*, *exatidão*, *visibilidade* e *multiplicidade* são propostas apropriadas e engendradas nos caminhos do comparatismo contemporâneo, principalmente o último deles, uma vez que, “o mais peculiar dos estudos de Literatura Comparada é a sua definição prévia de um trabalho com o múltiplo, com a presença simultânea de elementos ou objetos heterogêneos” (CUNHA, 1996, p. 25). Por conseguinte, sem perder de vista esta ideia de multiplicidade, queremos destacar a importância da *visibilidade* como uma das propostas de Calvino:

Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens. (CALVINO, 1990, p. 107)

Da nossa perspectiva, fica claro que na proposta de Calvino o objetivo central é chamar a atenção para o elemento da contemplação visual ou imagético, isto é, a temática do olhar. Mais do que ler e decodificar os elementos de uma narrativa, é preciso “pôr em foco” a representação imagética do “texto” e sua multiplicidade visual. Além da Semiótica, os denominados Estudos Interartes, vertente do comparatismo, privilegiam esse tipo de análise em que se identificam os possíveis diálogos entre texto e imagem, literatura e artes visuais. Estudos que vêm crescendo e ganhando espaço promissor na Literatura Comparada a partir do século XX, mas que reluzem possibilidades surgidas já na Antiguidade Clássica.

Sobre esse aspecto, vale citar as palavras da escritora e ensaísta Virginia Woolf que também considera importante o sentido da visibilidade para o artista, bem como a sua influência no tocante à sensibilidade e *locus* do escritor poeta:

²⁰ Eneida Leal Cunha se refere aqui aos ensaios do escritor e crítico italiano Ítalo Calvino reunidos no livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1990). O livro composto em verdade por cinco conferências ficou incompleto pelo fato de que Calvino faleceu (19 de setembro de 1985) antes de escrever a última delas que, segundo sua listagem, trataria da *Consistência*. Esta seria a sexta proposta.

Como pessoas diferentes veem as cores de maneiras diferentes; como pintores são afetados por seu local de origem, no sul azulado ou no norte cinzento; como as cores vibram sem relação com o objeto, aos olhos das crianças; como políticos e empresários são cegos, dias passados em um escritório conduzem à atrofia dos olhos. (WOOLF, 2009, p. 198)

Como se nota, aos *olhos* do artista moderno, o aguçamento visual colabora para a relação interartística de suas produções e, principalmente, em prol de sua relação com o mundo. Do mesmo modo, considera-se importante a relação estabelecida entre a obra artística, o texto, e o leitor. De acordo com Wolfgang Iser, no famoso ensaio intitulado “A interação do texto com o leitor”, em que se discute essa relação, “o processo de comunicação assim se realiza não através de um código, mas sim através da dialética movida e regulada pelo que se mostra e se cala” (ISER, 1979, p. 90). Há que notar a reflexão de Iser derivada da filosofia de Merleau-Ponty, utilizada a propósito de ficções, como a de Virginia Woolf, e que serve à nossa análise ao citar aquele filósofo: “A linguagem é significativa quando, em vez de copiar o pensamento, se permite dissolver-se e recriar-se pelo pensamento” (MERLEAU-PONTY *apud* ISER, 1979, p. 91). Também, mais recentemente, Antoine Compagnon (1999) explorará este aspecto como um dos mais importantes da *semiosis*, conforme abordaremos no tópico seguinte.

1.1 Estudos Interartes: das raízes clássicas aos movimentos contemporâneos

Os Estudos Interartes identificam e analisam a correspondência das artes de um modo geral. Além disso, pode-se dizer que há a noção de completude de uma arte pela outra, e mais, a mistura de recursos utilizados por artistas para compor suas obras, o que tem enriquecido esses estudos. De acordo com Gonçalves (1997, p. 56), para que seja possível tal identificação é necessário “caminhar no sentido favorável da procura, instigar os pontos nevrálgicos que a determinam, rondar as pegadas que indicam o esboço do objeto”. Isto é, embasar-se no princípio da *percepção*, sem a qual se torna impossível aproximar-se dos objetos de desejo.

Nesse sentido, Charles Baudelaire (1996, p. 20), ao caracterizar o artista moderno, afirma que, “para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito”. Assim, o escritor, leitor, compositor e/ou pesquisador dos Estudos Interartes deve reconhecer que a sensibilidade perceptiva na composição de seus escritos é de elevada importância para a presença da valorização do contemplativo visual das narrativas.

Por conseguinte, segundo Dondis (1991, p. 12), se antes imperava o elemento verbal sobre a impressão visual, “nos modernos meios de comunicação acontece exatamente o contrário. O visual predomina, o verbal tem a função de acréscimo”. Os escritores reconheceram, nas artes plásticas, a originalidade e o conteúdo humano sutil das imagens, além de perceberem uma nova forma de abordagem artística. Acrescente-se a essa ideia a ênfase de Balzi (1992, p. 49), ao afirmar que quando o poeta descobre que as palavras de seu vocabulário e suas combinações normais não são suficientes para descrever com exatidão certos momentos de uma imagem ou algumas nuances de um sentimento, ele escolhe palavras que mesmo não tendo relação lógica entre si, quando unidas podem gerar no inconsciente do leitor a sensação desejada.

Também concorda Virginia Woolf ao chamar a atenção para a necessidade do artista em se comunicar com outras artes no momento da criação, além de frisar o desapego por parte do escritor com relação à palavra, que, por sua vez, já não é suficiente para o artista que pretende compor uma obra capaz de despertar todas as áreas de sua própria sensibilidade, e interroga: “Que poeta coloca a pena no papel sem antes ouvir uma canção em sua mente?” (WOOLF, 2009, p. 206). Citação que nos remete à seguinte passagem de *Água viva* (1973), de Clarice Lispector, em que a personagem-pintora, agora escritora, intui em um de seus momentos de inspiração: “Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. É música de câmara. Música de câmara é sem melodia. (...) O que te escrevo é de câmara” (LISPECTOR, 1998a, p. 47). Deste modo, e dando sequência a esta reflexão, o filósofo e escritor francês Denis Diderot, autor de *Ensaio sobre a pintura*²¹, estabelece nesta obra a seguinte analogia:

Executo em uma linha o que um pintor mal esboça em uma semana, e sua desgraça é que sabe, vê e sente como eu, e não consegue representá-lo a contento; é que, impelindo-o, o sentimento engana-o quanto ao que está a seu alcance e faz com que arruíne uma obra prima. (DIDEROT, 1993, p. 53)

Contudo, no quesito tempo-espaço em literatura, a recepção se dá na forma inversa, principalmente nas narrativas modernas, pois, o tempo necessário para a leitura é maior que o tempo da contemplação visual, imediatamente captada pelo leitor da imagem. Isso porque, segundo Luiza Lobo, os autores das narrativas modernas buscam no fluxo interior contínuo a “contraface” do tempo cronológico: “O fluxo da consciência é uma busca de união até certo ponto ilusória entre a dimensão espaço-temporal externa e a ordem do discurso interna que

²¹ Obra póstuma cujo título original em francês é *Essais sur La peinture* e foi editado pela primeira vez em 1798. Por este trabalho, Diderot recebeu boas críticas e elogios de Goethe. Cf. DIDEROT. 1993, p. 5.

surge na literatura como aparentemente ilógica” (LOBO, 1993, p. 40). O recurso denominado *fluxo de consciência* é recorrente (voltando aos exemplos anteriores) nas obras de Virginia Woolf e Clarice Lispector, decisivo na construção do foco narrativo de seus textos. Lobo estabelece, ainda, uma relação entre o surgimento do fluxo contínuo do pensamento na literatura e o impressionismo pós-guerra, criado, segundo ela, para a desagregação do “eu-social”:

(...) o fluxo de consciência é uma resposta ao acirramento das contradições entre ciências e arte que, deflagradas na segunda metade do século XIX, inicialmente sob a capa do impressionismo, ou da ênfase na narração, assumem, após a Primeira Guerra Mundial, sua face declarada do fluxo de consciência. (LOBO, 1993, p. 42)

Assim, segundo Gonçalves, as relações homológicas entre literatura e artes plásticas dão-se quando expressão poética e expressão plástica, evidentemente distintas, alcançam pontos de comunhão exatamente pela diferença: “Tais procedimentos são responsáveis pela construção da *imagem* que singulariza o objeto conhecido e podem se dar por relações de contiguidade, por relações de similaridade, ou ainda pela sobreposição de ambas” (GONÇALVES, 1997, p. 57). Gonçalves esclarece ainda que cada sistema se permite explicar no outro e vice-versa, e isso é possível porque, na mente do observador, a pintura se faz na forma de linguagem, já que a linguagem que se articula na mente do receptor é verbal, assim como todo o inconsciente se estrutura como uma linguagem.

A analogia entre a arte literária e a arte plástica e pictural surgiu já no Renascimento com a famosa expressão de Horácio, *ut pictura poesis*, presente na *Epístola aos Pisões*, e que, segundo Fabiano Santos (2011, p. 44), consiste numa “controversa doutrina (...) segundo a qual poesia e pintura são artes irmãs, sujeitas a regras semelhantes por possuírem a mesma finalidade – a representação da realidade”; controversa, pois, segundo Santos, Horácio se utiliza de uma metáfora para dizer que a poesia “deveria atender às mesmas regras de equilíbrio e coerência da representação plástica, compartilhando com ela o mesmo objeto e devendo, como ela, comunicar a visão de tal objeto de forma clara aos espectadores” (SANTOS, 2011, p. 45). Ou seja, a ideia de *mimesis* advinda do Renascimento requer que toda manifestação artística pretenda imitar a realidade tendo a mesma excelência da pintura.

Sobre a imortal citação de Horácio, largamente propagada por seus discípulos, o comparatista das significações das linguagens, Claus Clüver²², esclarece deslindando sua problemática interpretação:

A velha metáfora da “irmandade das artes” é para eles uma tentativa de camuflar uma incompatibilidade e uma velha rivalidade: *pictura* não é *ut poesis*, e chamar uma pintura de “poema silencioso” ou descrever um poema como “pintura que fala” não é um enunciado retoricamente elegante, mas uma afirmação da superioridade da poesia. (CLÜVER, 1997, p. 43)

Vê-se assim que Clüver sustenta o fato de que as artes não são autossuficientes ou autônomas e que as análises intertextuais podem tornar ainda mais possível que os textos literários sejam objetos dos estudos interartísticos, incluindo os textos não verbais, sem discriminar a superioridade de uma ou de outra.

Contudo, Magalhães (1997, p. 69) é categórico ao afirmar que *é, sem dúvida alguma, na prosa que a utilização literária da pintura deu os seus frutos mais interessantes*. O autor argumenta que a mera transposição poética de quadros ou de formas específicas de artes visuais não oferece as possibilidades analíticas que a narração oferece com seus “ingredientes” especiais: a *descrição* e a *dissertação*. Lembrando as palavras de Baudelaire, que afirma ser o soneto a melhor transposição de um quadro, Magalhães considera de cunho subjetivo e individual tal teoria, pois que oculta a especificidade existencial da pintura: “Em outras palavras, o poeta se exalta diante da pintura, mas não a analisa, não a revela” (MAGALHÃES, 1997, p. 70).

É preciso levar ainda em consideração que nem toda arte plástica parte de um referente concreto, como é o caso, por exemplo, do abstracionismo ou do surrealismo, movimentos que tomariam o inconsciente e o elemento onírico como inspiração, o que também viria a ocorrer na literatura. Mais recentemente, na década de 80, surgiram pesquisas como as de Mário Praz (1982) e Etiénne Souriau (1983) voltadas para as correlações entre artes visuais e literatura, identificando pontos de convergência e divergência entre ambas as esferas artísticas. Praz, por exemplo, estabelece analogias interartísticas levando em consideração as relações de interpenetração espácio-temporal e afirma que os paralelos entre a literatura e as artes visuais são pertinentes: “aqui, os campos estão mais pertos um do outro, e pode-se argumentar com base no caso de pintores que são também bons escritores e de escritores que sabem desenhar”,

²² Professor da Universidade de Indiana, nos Estados Unidos, Claus Clüver é a maior autoridade comparatista no campo do aperfeiçoamento dos Estudos Interartes. Ultimamente, tem se debruçado sobre novas teorias dentro dos aspectos transmídias, multimídias e intermídias, sendo considerado um dos precursores destes movimentos dentro dos estudos comparados.

afirma Praz (1982, p. 226). Souriau, por sua vez, baseando-se no pressuposto de que cada arte possui sua individualidade, procura observar as semelhanças e as diferenças entre modalidades artísticas diferentes, e afirma que *nada mais evidente do que a existência de um tipo de parentesco entre as artes*, e concorda com Mário Praz ao afirmar que “muitos poetas encontraram assuntos de inspiração, nos salões de pintura ou nos museus” (SOURIAU, 1983, p. 16).

Com efeito, escritores brasileiros, como Clarice Lispector, buscaram em obras de outros artistas inspiração e motivação para compor suas próprias narrativas. Clarice escreveu crônicas inspiradas em trabalhos do pintor alemão Paul Klee, dando inclusive o nome do artista a uma de suas crônicas e, em seu romance *A cidade sitiada* (1949), fez alusão à escultora Camille Claudel, onde a própria personagem, Lucrecia, esculpe bonecos de barro. O mais interessante, neste caso, é não apenas relevar o campo da cultura popular de um artista, mas dar atenção a um tipo de texto que até então não se levava em conta: “um texto em que se encontram simultaneamente signos de diferentes sistemas de signos”, como observa Clüver (1997, p. 46) com muita propriedade.

Assim, os Estudos Interartes, enquanto vertente da Literatura Comparada, não possuem uma metodologia específica. Daí, Zênia de Faria (1997, p. 100) afirmar que, apesar da certeza de tratar-se de um campo de exploração promissor, “poucas vezes, porém, o escritor, o teórico e o crítico se reuniram em um único indivíduo para teorizar sobre essa relação entre as artes”. Caberia, entretanto, ao estudioso Claus Clüver, destacar-se na tentativa de delinear os caminhos dos Estudos Interartes com uma ampla produção sobre o assunto e suas ramificações, como os estudos intermediários e da intermedialidade.

1.2 **Inter *textus*, Inter artes, Inter mídias**

Esse subtítulo procura incidir sobre a substantiva ideia de intertextualidade desenvolvida por Clüver na atualidade dos estudos de interconexão entre linguagens artísticas.

Nesse campo de pesquisa, à medida que se aprofundam os Estudos Interartes, surgem novas possibilidades de análise dentro da vertente comparatista. Um dos ramos desses estudos volta-se para a intermedialidade, campo transdisciplinar que se debruça sobre os signos ou textos de mídias variáveis. Incorporando às pesquisas as tradições dos Estudos Interartes e as discussões sobre os Estudos das Mídias modernas, acompanhadas pelas Artes Novas ou Mídias Digitais, surge a necessidade de se compreender que tipo de diálogo se estabelece entre essas diversas linguagens. Sobre essa nova modalidade de nomenclatura reconhecida

pelo seu caráter de interconexão, e que é ainda recente para o mundo acadêmico, Claus Clüver afirma:

A necessidade de reconceber os “Estudos Interartes” como “Estudos da Intermialidade” ou “Estudos Intermidiáticos” surgiu tanto da percepção de que havia acontecido uma gradativa mudança na orientação teórica e nas práticas do discurso interdisciplinar quanto da aproximação entre as áreas dos Estudos Interartes e dos Estudos das Mídias. (CLÜVER, 2008, p. 212)

Com isso, Clüver salienta ainda que a expressão “literatura e outras artes” já pode ser considerada inapropriada diante do fato de que, nos congressos da década de 90, onde se reuniram especialistas dos estudos interartísticos, foram apresentados trabalhos em que a palavra se apresenta como elemento “subalterno” na criação artística moderna. Ou seja, os Estudos Interartes, na sua expressão tradicional, não abrangem mais todos os interesses atuais desses estudos, porque partem especialmente das análises literárias em correlação com outras artes. Porém, a Literatura, enquanto ponto de referência para esses estudos, não perde sua “liderança”, pelo contrário, tem se adaptado às novas tendências criadoras e com elas privilegiando as propostas inter- e transdisciplinares.

Se antes os estudos comparatistas pautavam-se pela comprovação hipotética de fontes e influências, em que valia mais identificar quem era o autor por trás dos escritos de outro autor, na atualidade esse tipo de análise tem levado em consideração uma miríade de “pré-textos”, e que entre esses há outros textos de impossível identificação de forma isolada. E o que pode ser identificado, porém, não pertence apenas a uma literatura específica, mas relaciona-se às artes e mídias diferentes; o fato é que, como observa Compagnon, além do que está escrito há referentes múltiplos que podem ser reais ou não:

A referência não tem realidade: o que se chama de real não é senão um código. A finalidade da mimèses não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. O realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade. (COMPAGNON, 1999, p. 110)

De fato, Compagnon assevera o entendimento de que, o que é representado na literatura ultrapassa os limites de uma pseudo - ilusória - imitação do seu referente, sendo, portanto, a soma de todos os textos com os quais o sujeito artista teve contato. Em concordância, Jean Pouillon vai ainda mais longe quando associa a criação mimética imaginária ao elemento psicológico por meio da imaginação que, segundo ele, “não consiste

nessa imitação de uma realidade que ela se esforçaria em vão por igualar, como nos poderia fazer crer uma definição truncada e mal compreendida; é, pelo contrário, a representação fiel do real psicológico” (POUILLON, 1946, p. 37). Pois, a palavra “imaginação”, de origem latina (*imaginatio*), designa exatamente a faculdade de formar imagens ou representações mentais²³, ou seja, representar de forma imagética um determinado referente, seja ele real ou não.

Ainda sobre esse aspecto Clüver (2006, p. 14) argumenta que o repertório que dispomos e utilizamos para a construção e interpretação dos textos é composto por várias mídias: “foi decisivo para uma parte das exigências que se associam hoje aos Estudos Interartes o reconhecimento recente de que a intertextualidade sempre significa também intermedialidade”. A propósito, Clüver apresenta quais são os tipos de representações textuais, que podem ser, inclusive, imagéticas:

Quero aqui apenas indicar que, sobretudo entre semioticistas, uma obra de arte é entendida como uma estrutura sígnica – geralmente complexa –, o que faz com que tais objetos sejam denominados “textos”, independente do sistema sígnico a que pertençam. Portanto, um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como “textos” que se “lêem”; o mesmo se pode dizer de selos postais, uma procissão litúrgica e uma propaganda de televisão. (CLÜVER, 2006, p. 15)

Aliás, além de reconhecer a Semiótica como disciplina auxiliar nas operações dos Estudos Interartes, Clüver nos leva à reflexão sobre a recepção desses textos intermediários: se por um lado o leitor constrói com todo o seu repertório crítico cultural o significado de uma narrativa, por outro, esse mesmo leitor passa a ser aquele que contempla visualmente numa leitura instantânea, em especial nas relações entre mídias, como o exemplo específico da fotografia.

Assim, retomamos mais uma vez as teorias de Dondis que enfatizam o imediatismo da representação visual como uma tendência moderna justificada pelo caráter direto à informação e à proximidade da experiência real: “Ver é uma experiência direta, e a utilização de dados visuais para transmitir informações representa a máxima aproximação que podemos obter com relação à verdadeira natureza da realidade” (DONDIS, 1991, p. 7). Portanto, sob a luz dos estudos semióticos, Dondis afirma que a relação verbo-visual é uma necessidade humana, onde a instantaneidade da captação visual auxilia na decodificação de todo um conjunto textual e o leitor-observador encontra-se, portanto, mais próximo da realidade. Logo, é inevitável que se estabeleça a analogia narrativa-tempo-imagem.

²³ Cf. MOISÉS. *Dicionário de termos literários*, p. 235.

Por conseguinte, apesar de reconhecer que a arte cinematográfica inovou no que diz respeito à apresentação espaço-temporal de uma obra, Benedito Nunes esclarece o sentido do tempo na leitura visual e a leitura verbal, onde a primeira se traduz em tempo menor que a segunda, e afirma: “quando o espaço é dominante, a temporalidade é virtual (...), quando o tempo é dominante, a espacialidade é virtual” (NUNES, 1988, p. 11). E explica:

As artes visuais colocam-nos diante de algo estático, mas através de atos sucessivos de percepção, como os que posso endereçar a um quadro, passeando nele o meu olhar, ou a uma estátua, movimentando-me em torno dela. Do mesmo modo, a fruição das artes temporais demanda uma certa espacialidade: da localização e altura dos sons à distribuição dos timbres e à ordenação vertical simultânea dos acordes na música e da distribuição dos signos linguísticos na cadeia linear das frases à direção da leitura e à remanência do texto como local de atualização dos significados. (NUNES, 1988, p. 11)

De tudo que se disse até aqui, cabe anunciar, no caso da produção verbo-visual, a relevância dos estudos acerca da *semiótica do paratexto*²⁴, e em particular o estudo das relações entre elementos paratextuais ou perigráficos, tais como as capas, as contracapas de livros e demais elementos textuais como as epígrafes e o próprio título das obras. O fato é que é possível elaborar uma representação visual através de um texto verbal, graças às multifaces e interrelação midiática. Clüver (2006, p. 19), inclusive, chega a afirmar que “textos puramente multimídias são relativamente raros – dependendo, de certo modo, das condições nas quais se recebe o texto e se observam isoladamente suas partes textuais”. Nesse sentido, seguiremos com o estudo das relações paratextuais, principalmente no que concerne o elemento visual da obra *corpus* deste trabalho: *Água viva*, de Clarice Lispector.

1.3 Estudos paratextuais e as versões de *Água viva*, de Clarice Lispector

Para abrir as reflexões em torno dos estudos paratextuais, chamamos a atenção para a citação abaixo em que, nas palavras de Paulo Nolasco dos Santos, são destacados os elementos editoriais circundantes de uma publicação, como o nome do autor e o título de uma obra, rodeando-a de sentidos variáveis e, ao mesmo tempo, dialogando com o texto em si. Segue a referida passagem:

²⁴ O termo *paratexto* foi criado por Gérard Genette em sua obra *Palimpsestes* de 1981. Partindo deste trabalho, Genette escreveu alguns ensaios em que trata precisa e isoladamente de cada um destes elementos que, segundo ele, compõe a “borda” de um livro: “nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações”. Elementos que devem ser considerados como parte do produto final: o livro. Cf. GENETTE. 2009, p. 9.

Todo INÍCIO é fantasmagórico, enigmático, da ordem do confuso e do arrebatamento. **Várias são as formas de iniciação. Vários são os ritos de passagem que emolduram o ser como o ar nas esquadrias de uma janela.** O que é da ordem do início é avassalador, informe, matéria-prima, pedra sem burilamento. Prelúdio de coisa pronta e acabada, o texto assinado e encimado por um título, na sua escolha definitiva. (SANTOS, 2008, p. 273 – grifos nossos)

Metaforizada na citação pela expressão “emoldurar” (em destaque), no sentido daquilo que esquadra o texto como sendo também parte deste, assim como uma pintura tem na cor e formato de sua moldura aliados de comunicação, a noção de diálogo entre textos e entre sentidos também é suscitada por Clarice Lispector em passagem do livro *Água viva*, publicado em 1973, a saber: “Um mundo fantástico me rodeia e me é. Ouço o canto doido de um passarinho e esmago borboletas entre os dedos” (LISPECTOR, 1998a, p. 67). Sob esta perspectiva, nos é sugerido que o elemento *livro*, bem como o *sujeito-autor*, encontra-se amparado e envolvido por um mosaico textual que juntos compõem um todo, isto é, a grande obra que finalmente fora publicada, mas não acabada.

Precursor dos estudos que contemplam as formas de “entrada” de um texto, Gérard Genette, autor de *Palimpsestes* (1981), foi quem instaurou a expressão *paratexto* com o propósito de se referir ao que ele chama de *acompanhamento, de extensão e conduta variáveis* que impedem que um texto se apresente em “estado nu” ao grande público (GENETTE, 2009, p. 9). Em *Paratextos editoriais* (2009), recentemente traduzido para o português, do original *Seuils* (1987), Genette (2009, p. 9) define paratexto como sendo “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público”. Quer dizer, todo o aparato editorial de uma publicação, a arte da capa, a disposição do nome do autor e do título do livro nesta capa, o prefácio e as dedicatórias, as ilustrações e a epígrafe da obra, acabam compondo o objeto resultante de uma produção textual enquanto paratexto.

Também o teórico Antoine Compagnon, baseado em estudos da obra de Genette, chama de *perigrafia* toda a composição periférica de um livro, e esclarece:

Sua periferia, o que não está nem dentro nem fora, compreende toda uma série de elementos que o envolvem, como a moldura fecha o quadro com um título, com uma assinatura, com uma dedicatória. São outras tantas entradas no corpo do livro: elas desenham uma *perigrafia*, que o autor deve vigiar e onde ele deve se observar, porque é primeiramente nos arredores do texto que se trama sua receptibilidade. (COMPAGNON, 1996, p. 70)

Portanto, os vários textos midiáticos que envolvem a obra somam-se em completude ao texto maior e servem de portal de “entrada” para o leitor que aceita o desafio de entrar em contato com a obra em si.

Para tratar desse assunto de forma prática, analisaremos sob o aspecto paratextual a obra que compõe o *corpus* deste trabalho, o livro *Água viva*, de Clarice Lispector, publicado após um rigoroso trabalho de reorganização tanto do texto quanto da própria composição periférico-editorial do livro. Tais fatores aumentam as possibilidades de analogia entre esta obra e outras modalidades artísticas e midiáticas.

1.3.1 Os elementos paratextuais de *Água viva*

O livro *Água viva*, de Clarice Lispector, foi publicado em 1973 após sofrer várias alterações em sua estrutura arquitetural e no âmbito de composição narrativa. Assim, de acordo com Nádía Gotlib, autora de vários estudos de fôlego sobre a obra clariceana no Brasil²⁵, em 1971 “já havia uma versão, bem mais extensa que a definitiva, que levava o título *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*” (GOTLIB, 1995, p. 409). O manuscrito teria sido enviado ao professor Alexandrino Severino²⁶ para que fosse traduzido para o inglês. Severino, por sua vez, relata que:

Essa primeira versão trazia o título de **Atrás do pensamento: Diálogo com a vida**²⁷ mas passou a chamar-se mais tarde, **Objeto Gritante** ou simplesmente **Objeto**. As duas versões diferem sobretudo na inclusão de aspectos biográficos. A versão de 1971 sofreu profundas alterações, para que dela fossem extraídas referências demasiado pessoais. O resto, o âmago do livro, já se encontra na primeira versão. (...) O resultado de **Água viva**, cuja obra é salientada pela justaposição das duas versões, de onde se depreende que a escritora aqui atingiu um dos pontos mais altos de sua ficção. (SEVERINO, 1989, p. 116 – grifos do autor)

²⁵ Nádía Battella Gotlib, professora da Universidade de São Paulo, é autora, entre outros, da mais completa biografia de Clarice Lispector intitulada *Clarice: uma vida que se conta*, de 1995. Cf. GOTLIB, 1995. Em 2009, Gotlib lançou ainda o livro *Clarice fotobiografia*, belíssimo trabalho de estudo e organização da memória fotográfica da família Lispector. Cf. GOTLIB, 2009.

²⁶ Alexandrino E. Severino, professor da então Vanderbilt University, nos Estados Unidos, é autor do ensaio “As duas versões de *Água viva*”, publicado na revista *Remate de males* da UNICAMP em 1989, onde revela dados contidos nos manuscritos de *Água viva* a que teve acesso no período em que Clarice Lispector iniciara a obra. Cf. SEVERINO, 1989.

²⁷ Há momentos, ao longo do ensaio, que Alexandrino Severino chama o manuscrito *Atrás do pensamento* de “monólogo” com a vida, e em outros, como nesta citação, usa a expressão “diálogo” com a vida.

Diante das palavras de Severino, nota-se que Clarice Lispector retomou o manuscrito e fez consideráveis alterações, ao que ela mesma justifica: “Interrompi-o porque não estava atingindo o que eu queria atingir. Não posso publicá-lo como está. Ou não o publico ou resolvo trabalhar nele. Talvez daqui a uns meses eu trabalhe no *Objeto gritante*” (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 1995, p. 409). “Objeto gritante” seria o título da segunda e maior versão²⁸ daquele que chegaria a ser *Água viva*. A versão final é, portanto, menor que os outros manuscritos, ao que, porém, Benjamin Moser (2009, p. 457) afirma: “sua brevidade e sua aparente simplicidade mascaram vários anos de luta”, conforme os relatos da própria Clarice:

Esse livrinho tinha 280 páginas; eu fui cortando – cortando e torturando – durante três anos. Eu não sabia o que fazer mais. Eu estava desesperada. Tinha outro nome. Era tudo diferente... **Era *Objeto gritante*, mas não tem função mais. Eu prefiro *Água viva*, coisa que borbulha.** Na fonte. (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 1995, p. 410 – grifos nossos.)

Clarice Lispector, durante o seu trabalho de concatenação do então *Água viva*, reflete sobre a importância de elementos que compõem a editoração de um livro e suas respectivas funções exatamente com a finalidade de completar a obra em sua magnitude. Isso acontece, como se evidencia na citação acima, em especial no trecho em destaque, quando da escolha do título final para o livro. Um título em que “borbulhem” significados, para Clarice, este, mais que transparecer os objetivos da obra, deveria deixar clara a efervescência e vivacidade com que a narrativa foi composta. Deste modo, Olga de Sá, autora de *A escritura de Clarice Lispector* (1979), defende que a proposta do título final é atingida, pois, segundo ela, “água viva”

é também medusa, corpo mole, gelatinoso, transparente e sem consistência, urticante, provida de pelos pungentes nos tentáculos marginais, com os quais dá picadas ardidas na pele do homem e dos animais chegando a causar queimaduras dolorosas. É, portanto, água, mar, medusa, fogo, matéria viva escaldante, plasma plástico e cromático. Clarice retoma suas primitivas raízes, mais livre, mais desimpedida, aderente quanto é possível ao discurso, ao desenho do texto, que aspira a ser pintura, música, fotografia, escultura, significante, puro jogo de sons e de formas. (SÁ, 1979, p. 265)

²⁸ Segundo Sonia Roncador, “há duas cópias de ‘Objeto gritante’ disponíveis para consulta no arquivo pessoal e literário de Clarice na Fundação Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro. A primeira delas, um datiloscrito de 185 páginas, é ao que tudo indica a cópia que mais se assemelha àquela entregue ao professor Alexandrino Severino, intitulada ‘Atrás do pensamento: monólogo com a vida’ (...). A segunda, uma versão um pouco mais longa, de 188 páginas datilografadas, já apresenta algumas alterações que caracterizam a revisão de Clarice.” (RONCADOR, 2002, p. 54)

De fato, as palavras de Olga de Sá vêm concordar com as de Compagnon (1996, p. 71) quando este afirma que “a função primeira do título é a de referência. Ele evoca todo um texto por um signo que o compreende, sem que este seja sobrecarregado de alguma outra prioridade”. A prioridade de *Água viva* seria, portanto, menos comercial e mais elemento paratextual que se soma à obra em si.

Sobre esse mesmo aspecto, contudo, Genette afirma que a intitulação de uma obra é tão complexa quanto aparenta e seu comprimento ou tamanho não revela tal complexidade. E ainda: “A identificação é, na prática, a função mais importante do título” (GENETTE, 2009, p. 77). O estudo da titulologia²⁹, segundo Genette, tem como um dos principais fundadores Leo Hoek, nome também familiar aos Estudos Intermídias por sua análise chamada de “transposição intersemiótica” de uma obra³⁰. Com base no que Hoek escreveu sobre a aplicação do título, Genette afirma com muita propriedade que “o título tal qual o entendemos hoje é, de fato, (...) um objeto artificial, um artefato de recepção ou de comentário, imposto arbitrariamente pelos leitores, pelo público, pelos críticos, pelos livreiros, pelos bibliógrafos” (GENETTE, 2009, p. 55).

Portanto, Clarice Lispector percebe o quão carregado de sentidos e funções é o título e, por isso, na medida em que a escritora faz alterações no texto maior, ela reconhece que é necessário que haja mudanças também e principalmente com relação ao título, em respeito especialmente ao público leitor (com quem a narradora-protagonista dialoga constantemente ao longo da narrativa), e, conforme afirmativa de Zizi Trevisan, autora de *A reta artística de Clarice Lispector* (1987), “o texto [*Água viva*] surge como um corpo cuja matéria prima (física) é passível de modelagem” (TREVISAN, 1987, p. 31). Ou seja, a mutabilidade da própria narrativa de *Água viva* requer que toda a sua periferia a acompanhe em transformação e engenho apensar de seu aspecto alienado de composição, como se nota na capa do manuscrito final desta obra (**Fig. 1**):

²⁹ Segundo Genette, esta é, ultimamente, a disciplina mais ativa dos estudos paratextuais e foi assim batizada por Claude Duchet, sendo, portanto, o estudo dos títulos e tituladores de obras. Cf. GENETTE, 2009, p. 55.

³⁰ “O esquema de Hoek, traçado em relação a textos verbais e visuais, é bastante útil; mas a designação do fenômeno inteiro cria confusão, porque parece que em muitas das justaposições, combinações e fusões de signos verbais e visuais não se trata de transposição intersemiótica” (CLÜVER, 1997, p. 28). Os esquemas de trans- e intermedialidade de Hoek serão ainda relevados neste texto mais adiante.

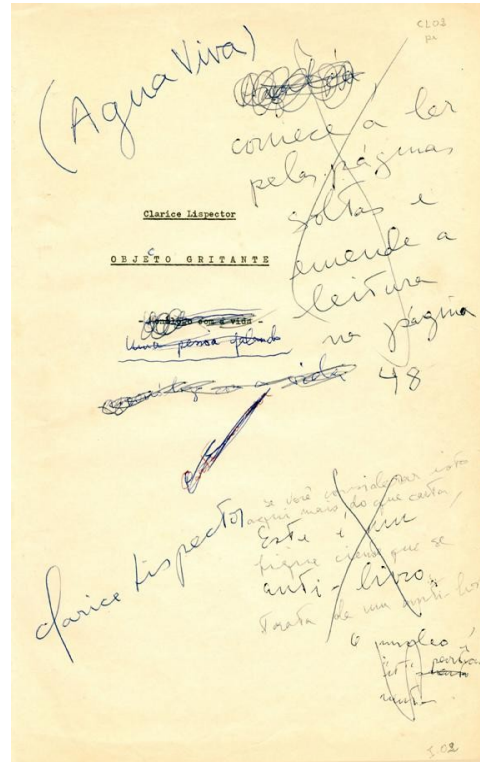


Fig. 1: Folha de rosto do manuscrito final de *Água viva* ³¹.

Na **Figura 1** tem-se uma pré-capa do texto nu, ou seja, sem um aparato editorial, apesar de que nesta já figuram o nome do autor e o(s) título(s). Todavia, Genette ainda considera importante a arte da capa (selo) das edições do livro, em especial a primeira publicação: “O lugar do selo é o peritexto editorial: a capa, a página de rosto e seus anexos, que apresentam ao público, e depois ao leitor, muitas outras indicações, editoriais ou autorais” (GENETTE, 2009, p. 27). Nesse sentido, voltemo-nos novamente aos estudos de Leo Hoek para refletir sobre a comunicação possível entre estes textos periféricos e o grande texto. De acordo com Clüver, Hoek estabelece esquemas de relação entre textos de mídias diferentes, como, por exemplo, entre a arte da capa e o texto em si. Assim:

A adaptação cinematográfica ou operística, o poema sinfônico, a *ekphrasis*³² e a resenha de um balé exemplificariam a *relation transmédielle* (a transposição de um texto em texto auto-suficiente num sistema sígnico diferente), e ilustrações de livros (como também emblemas e títulos de textos não-verbais) seriam exemplos do *discours multimédial* (a justaposição

³¹ Cf. GOTLIB, 2009, p. 396. Nota-se datilografado o título da versão anterior: *Objeto gritante*.

³² “A *ekphrasis* é uma forma de reescrita e abrange práticas como a descrição de uma estátua ou de uma catedral num livro de história da arte, a (re)criação de um concerto para o piano ou de um balé em um romance, a resenha detalhada de uma ópera ou uma produção teatral, ou ainda a apresentação verbal de uma litografia no catálogo de um leilão; pode ser parte de um texto maior ou, como no caso de numerosos *Bildgedichte*, constituir o texto inteiro” (CLÜVER, 1997, p. 42).

de textos auto-suficientes compostos num sistema sígnico diferente). (CLÜVER, 1997, p. 46)

Portanto, no caso da arte da capa temos uma relação de discurso multimidiático em que os textos, verbais e visuais, são justapostos de forma independente, porém, unem-se com o propósito de abraçarem um resultado final: o livro finalmente editado e pronto para a publicação. Nas palavras de Compagnon, “o nome do autor e o título, na capa do livro, procuram antes situar este último no espaço social da leitura, colocá-lo corretamente numa tipologia dos leitores, porque meu primeiro contato com um livro passa por esses dois signos” (COMPAGNON, 1996, p. 74). Ou seja, mais do que um caráter estético, a arte da capa e todo o seu conjunto paratextual estabelecem uma relação de mediação entre o público leitor e a obra em si, e a expressão multimídia contempla exatamente a noção de múltiplos caminhos.

Assim, a primeira edição do livro *Água viva*, de Clarice Lispector, saiu pela Editora Arte Nova em 1973. Na capa (**Fig. 2**), nota-se uma imagem que toma quase todo o espaço visual sendo, portanto, o texto de maior expressão no anúncio do livro. A sequência de círculos entrelaçando-se transmite a ideia de multiplicidade e interconexão entre as partes de um todo. Mas, em verdade, a figura sugere com maior grau de convencimento as sucessivas imagens obtidas por um caleidoscópio, objeto aludido por Clarice em várias passagens de *Água viva*, como no exemplo seguinte: “Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas (*sic*) geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio” (LISPECTOR, 1998a, p. 14).

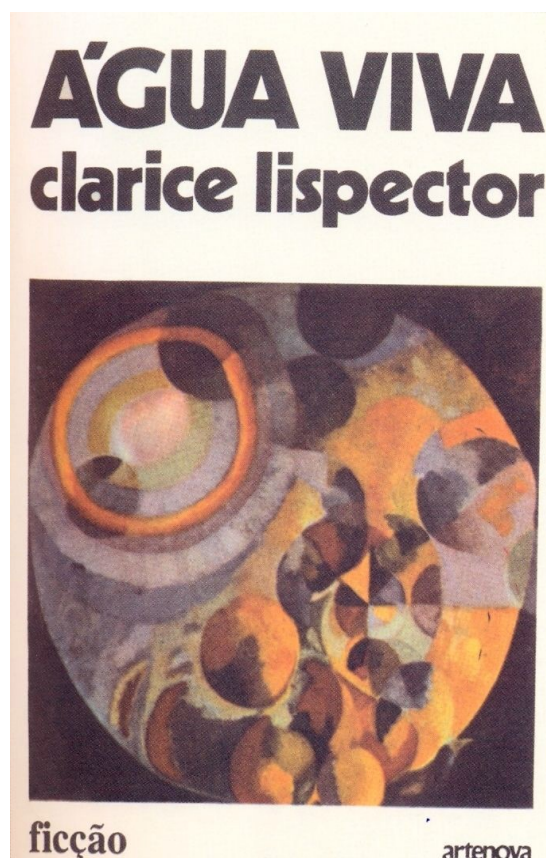


Fig. 2 Capa da primeira edição do livro *Água viva*, de 1973.

Nota-se, ainda, que o título, disposto em grafia maior que as demais inscrições, aparece na parte superior da capa. A expressão “ficção” que é considerada parte do título (subtítulo), figura no canto esquerdo inferior e o nome da editora no inferior direito. De acordo com Genette (2009, p. 63), “no regime atual, o título comporta quatro locais quase obrigatórios e sofrivelmente redundantes: a primeira capa, a lombada, a página de rosto e a página de anterrosto, em que, em princípio, ele aparece sozinho numa forma às vezes abreviada”.

Sobre a disposição do nome do autor na capa, Genette explica que, em verdade, é desnecessária a assinatura deste autor na capa das edições considerando ser mais elegante que este apareça apenas na folha de rosto ou ainda de forma muito discreta na capa: “o princípio dessa variação na aparência é simples: quanto mais o autor é conhecido, mais seu nome é exibido” (GENETTE, 2009, p. 40). Portanto, usa-se da “glória” do autor para a divulgação popular da obra ao invés de apresentar ao grande público, através do título, uma prévia do conteúdo narrativo propriamente dito.

Clarice Lispector nunca se considerou popular, pois, segundo ela, os leitores e a crítica consideravam sua literatura de difícil compreensão: “Bom, me chamam até de hermética. Como é que eu posso ser popular sendo hermética?” (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 1995, p. 457). Apesar de ter sido publicado já na década de 70, período em que Clarice atinge um grau elevado de maturidade escritural, *Água viva* traz, em sua primeira capa editorial, o nome da escritora de forma sutil na parte inferior do título em letras menores e sem distinção de minúscula e maiúscula, correspondendo, por um lado, à teoria de Genette, e por outro confirmando as hipóteses de Clarice diante de sua “não popularidade”.

Contudo, levando ainda em consideração os paratextos da primeira edição do livro, Olga de Sá afirma que “a pintura da capa do livro, segundo a epígrafe de Michel Seuphor escolhida pela autora, não ilustra nenhum objeto e quer parecer-se com a música. Pintura-evocação de sonhos que se tornam pensamentos, de traços que se tornam existência” (SÁ, 1979, p. 265). Sá nos reforça o fato de que, de todos os elementos perigráficos de *Água viva* até aqui apresentados, é a epígrafe sem dúvida a de maior importância para este estudo, seja pela comunicabilidade entre a citação escolhida por Clarice e os demais elementos paratextuais do livro, seja pela constante evocação do trecho ao longo da narrativa de *Água viva*.

1.3.2 A “epígrafe-moldura” de *Água viva*

“Tire-se a sua moldura ou a linha de seu recortado, e ele cresce assim como água se derrama.”

Clarice Lispector
(*Água viva*, 1998a, p. 78).

Dentro dos estudos paratextuais, a epígrafe de uma edição ganha destaque por sua autossuficiência. As considerações a seguir visam à apresentação da página de abertura de *Água viva*, mais especificamente à epígrafe subscrita a essa página, que Clarice Lispector citou a partir da obra *Abstract painting* (1964), de Michel Seuphor, artista e crítico de arte abstrata. A citação é a seguinte:

However there had to be a painting wholly liberated from dependence on the figure, the object – a painting which like music, does not illustrate anything, does not tell a story, and does not launch a myth. Such a painting is content

to evoke the incommunicable realms of the spirit, where dream becomes thought, where the sign becomes being.³³ (SEUPHOR, 1964, p. 156-7)

No caso específico de *Água viva*, a personagem protagonista é uma pintora e, boa parte da narrativa tem como espaço o ateliê desta que pretende agora não apenas pintar, mas escrever livremente. A não dependência do objeto, do figurativo, explícito na epígrafe do livro, é uma das principais características da pintura abstrata e a literatura clariceana possui, pelo seu cerne narrativo em monólogo interior e/ou, em fluxo de consciência, esta mesma abstração. A personagem pretende, portanto, através da escrita atingir o mesmo nível de expressividade abstrata com que pinta suas telas.

A ânsia da personagem-pintora em captar o substrato último da palavra presentifica a epígrafe na narrativa, ou seja, a citação é evocada de forma alusiva a cada página registrada pela personagem e a cada lançar de tintas da escritora-pintora. Em contrapartida, Genette (2009, p. 135) afirma que, apesar de estar “no aguardo de sua relação com o texto”, a epígrafe no início de uma obra estaria pouco ligada com o conteúdo desse texto, sendo a escolha dos autores desta citação original mais significativa do que a própria epígrafe. Genette acredita ainda que:

A epígrafe é por si só um sinal (que se quer *índice*) de cultura, uma palavra-passe para a intelectualidade. No aguardo de hipotéticas resenhas nos jornais, de prêmios literários e de outras consagrações oficiais, ela já é um pouco a sagração do escritor, que por meio dela escolheu seus pares e, portanto, seu lugar no Panteão. (GENETTE, 2009, p. 144)

Por conseguinte, atribuindo também valioso grau de importância à epígrafe de um livro, Compagnon afirma que esta é “a citação por excelência, a quintessência da citação, a que está gravada na pedra para a eternidade, no frontão dos arcos do triunfo ou no pedestal das estátuas. Na borda do livro, a epígrafe é um sinal de valor complexo” (COMPAGNON, 1996, p. 79). A epígrafe é, portanto, uma elegante entrada na enunciação e sua ligação, enquanto modalidade perigráfica, com a grande obra é maior que a dos outros elementos paratextuais, apesar de ser, de certo modo, independente. Em passagem de elevado grau de beleza e pertinência Compagnon observa:

³³ Clarice Lispector assim traduz o trecho nas primeiras páginas de *Água viva*: “Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.” Cf. LISPECTOR, 1998a, p. 7.

O autor mostra as cartas. Sozinha no meio da página, a epígrafe representa o livro – apresenta-se como seu senso ou seu contrasenso -, infere-o, resume-o. Mas, antes de tudo, ela é um grito, uma palavra inicial, um limpar de garganta antes de começar realmente a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé (...). Base sobre a qual repousa o livro, a epígrafe é uma extremidade, uma rampa, um trampolim, no extremo oposto do primeiro texto, plataforma sobre a qual o comentário ergue seus pilares. (COMPAGNON, 1996, p. 80)

A respeito das funções da epígrafe, Genette faz as seguintes considerações: a primeira seria “uma função de comentário, às vezes decisiva – de esclarecimento, portanto, e como tal de justificativa, não do texto, mas do *título*” (GENETTE, 2009, p. 141); a segunda função, e também a mais comum, é quando a epígrafe consiste em um comentário do texto, “cujo significado ela precisa ou ressalta indiretamente” (GENETTE, 2009, p. 142); quanto à terceira função, o próprio teórico considera de cunho “oblíquo”, quando a mensagem da citação é considerada “duvidosa”.

A citação de Seuphor, assumindo o lugar de epígrafe no texto clariceano, ilustra uma reflexão em torno do referencial artístico e sua representação de cunho figurativo ou abstrato. Considerando-se que *Água viva* traz no cerne de sua narrativa um alto teor de escritura abstrata, pode-se dizer que esta epígrafe dialoga com as frequentes alusões ao inconsciente do sujeito-narrador clariceano e sua instabilidade contínua, como, dentre outras, na seguinte passagem: “o real eu atinjo através do sonho. Eu te invento, realidade. E te ouço como remotos sinos surdamente submersos na água badalando trêmulos” (LISPECTOR, 1998a, p. 74). Passagens como esta contemplam as seguintes palavras de Zizi Trevisan sobre o processo narrativo de Clarice:

A linguagem lispectoriana confirma a teoria linguística de Edward Lopes sobre o processo de significação das palavras: o símbolo não se refere ao mundo do objeto em si (“*denotatum*”), mas a uma dada compreensão mental dele (“*designatum*”). Em outras palavras, o processo de significação não relaciona um signo e um objeto mas (*sic*) sim relaciona signos entre si. (TREVISAN, 1987, p. 159)

Portanto, se nos atentarmos para a posição sígnica da epígrafe e retomarmos ainda a noção de signo que, segundo Benveniste (*apud* LOPES, 1980, p. 41), tem a função de “estabelecer uma relação de significação entre alguma coisa e alguma outra coisa”, temos então um texto que aponta para fora dele, ou melhor, para dentro do texto maior, seu sentido mais amplo.

Clarice Lispector havia selecionado ainda outras quatro epígrafes para *Água viva*, porém, assim como consideráveis trechos de seus manuscritos anteriores foram eliminados,

também as perigrafias introdutórias perderam a função à medida que a autora fazia alterações no livro, conforme Roncador o afirma:

É interessante notar que a própria Clarice tenha incluído em “Objeto gritante” duas epígrafes (num total de quatro) que aludem à relação desse manuscrito com a pintura: uma delas, de autoria do pintor e fotógrafo surrealista Man Ray, e outra, escrita pelo historiador de arte Michel Seuphor (...). Também é significativo que por esse tempo Clarice estivesse começando a pintar, e que a narradora-protagonista de *Água viva* também fosse uma pintora. (RONCADOR, 2002, p. 39)

Além de chamar a atenção para a necessidade de Clarice em introduzir seu leitor na leitura que o acompanharia, Roncador destaca o fato de que as epígrafes estão relacionadas com as artes plásticas e atribui o fato de que a autora de *Água viva* estava também se aventurando pelo mundo da pintura e, por isso, conduz a personagem pelo caminho da composição plástica. Ao que Moser confirma quando diz que “ela [Clarice] vinha tateando a pintura desde a época de *Água viva*. Nas primeiras versões do manuscrito, a narradora é uma escritora; na versão publicada ela foi transformada numa pintora” (MOSER, 2009, p. 511).

Estamos diante, portanto, de uma personagem pintora que resolve se aventurar no emaranhado mundo da escritura, e de uma Clarice escritora que pretende agora atingir a máxima de sua composição abstrata na pintura. Por isso, no capítulo seguinte, nossos olhares se voltam para a composição plástica de Clarice Lispector bem como os aspectos influenciadores desta nova atividade na construção pictural de *Água viva*, apoiando-nos, também, na leitura de outras obras clariceanas produzidas no final da década de 70.

CAPÍTULO II**ÁGUA VIVA: O ESBOÇO DE UMA PINTURA E O DESENHO DE UMA OBRA**

“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.”

Clarice Lispector
(*apud* BORELLI, 1981, p. 70)

A obra de Clarice Lispector (1920-1977) destaca-se como objeto recorrente nas pesquisas dos estudos literários no Brasil. Com uma narrativa marcadamente subjetiva, a escritora conquistou leitores e também provocou estranheza entre os críticos desde o seu livro de estreia *Perto do coração selvagem* de 1944. Clarice possui uma obra rica de quase dez romances, sete livros de contos, obras infantis, além dos trabalhos voltados para os meios de comunicação e de circulação diária como jornais e revistas, reunindo um número aproximado de quatrocentas crônicas.

Diante desta variedade escritural, Clarice buscou e encontrou meios de aperfeiçoar seu trabalho. A utilização de recursos de linguagem próprios de outras artes, visuais ou musicais, permitiu que seus livros se tornassem, mais que uma literatura engajada, um conjunto de obra artística rica de tons e cores, numa mescla interdisciplinar e interartística permitindo ao leitor uma série de possibilidades de interpretação e compreensão.

As artes plásticas, a pintura em especial, passam a ser uma constante nas obras de Clarice, ao passo que a própria escritora optou pela pintura como atividade a completar aquela que já não era mais suficiente para expressar e representar a realidade: a escrita. As palavras selecionadas no silêncio do período de concatenação das obras ainda gritavam no íntimo de Clarice Lispector e, em suas telas³⁴, evidentemente abstratas, a escritora pôde filtrar seus gritos. Pintar e escrever passou a existir não apenas como atividade mútua, mas integrante na narrativa clariceana, o que faz de sua obra um conjunto plástico-escritural de exímia contemplação.

2.1 A escritura clariceana: *Água viva* e o processo de criação artística em Clarice Lispector

Sentada no sofá com a máquina de escrever sobre as pernas. Assim foi por muitos anos o modo que a escritora Clarice Lispector encontrou para trabalhar e cuidar dos filhos ao mesmo tempo. Clarice nunca se fechou em escritórios e muitos de seus momentos de inspiração aconteceram na efemeridade cotidiana. Suas anotações eram feitas em guardanapos

³⁴ Clarice Lispector pintou vinte e duas telas entre as décadas de 60 e 70, a maioria delas em guache na madeira medindo entre 40 e 60 centímetros. Grande parte destes desenhos faz parte do acervo da Fundação Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Duas delas estão arquivadas no Instituto Moreira Salles e outras duas são de posse dos amigos e também escritores Nélida Piñon e Autran Dourado. Há pouco tempo as telas de Clarice começaram a ser estudadas juntamente com o restante de sua obra e apenas o livro do professor Ricardo Iannace, *Retratos em Clarice Lispector*, de 2009, traz em suas páginas a representação dos vinte e dois quadros. Cf. IANNACE, 2009.

de papel ou em folhas soltas, que certamente se ligariam a outros “pedaços” para compor um texto maior.

Quem nos conta sobre esta “rotina” de trabalho é a jornalista Olga Borelli, autora de *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato* (1981), livro em que relata sua convivência com a escritora e que reúne fragmentos de manuscritos, além de cartas e bilhetes trocados entre elas. Amiga íntima de Clarice, Olga Borelli acompanhou a escritora em seus últimos e produtivos anos de vida e teve papel importantíssimo na produção de *Água viva*, como veremos adiante. Sobre a habilidade de apreensão inspiradora da realidade por parte de Clarice, Borelli relata:

Sua memória era fotográfica, instantânea, registrando ininterruptamente tudo. Assim, o mais vulgar movimento do mundo, como um simples estender de mão esmolando, ou o regaçar de uma calça expondo uma ferida, juntavam-se em sua mente a mil outros fragmentos de visões, até o momento em que, diante da máquina de escrever, ‘via’ nitidamente, por exemplo, um conto inteiro, acabado e pronto a partir de uma dessas imagens. (BORELLI, 1981, p. 70)

Deste modo, Clarice Lispector gerou dois filhos, nove romances, seis livros de contos e mais de quatrocentas crônicas, além das obras infantis e um belo conjunto de correspondências. O processo de criação artístico aqui é comparado ao período de gestação e dor de parto como ela mesma o associa: “Nasci para escrever. Cada livro meu é uma estreia penosa e feliz. Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever” (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 1995, p. 34). Em carta ao filho Paulo Gurgel Valente, datada de 23 de fevereiro de 1969, a escritora afirma: “Você é o melhor livro que eu jamais escrevi, isso não tem dúvida” (LISPECTOR *apud* GOLTIB, 1995, p. 385). Assim, como num estado de frenesi, Clarice optou por percorrer o árduo caminho da escrita.

O livro de estreia de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, saiu publicado em 1944. Sobre este romance, Benjamin Moser (2009) reúne comentários que surgiram na época: “Clarice Lispector (...) era a mais rara personalidade literária no nosso mundo das letras; algo de excepcional; dotada de uma estonteante riqueza verbal. O livro em seu conjunto é um milagre de equilíbrio, perfeitamente construído” (MOSER, 2009, p. 191). Sua juventude

combinada à alta habilidade de escrita surpreendeu leitores, críticos e escritores da época³⁵. A técnica clariceana foi amplamente aperfeiçoada nos romances *O lustre* (1945) e *A cidade sitiada* (1949):

A aclamação sem precedentes que saudou a estreia de Clarice Lispector foi também o início da lenda de Clarice Lispector, uma tapeçaria de rumores, mistérios, conjecturas e mentiras que no imaginário público se tornaram inseparáveis da mulher em si. (MOSER, 2009, p. 194)

Nesse sentido, notam-se características existentes nas narrativas romanescas de Clarice Lispector, que, até então, eram pouco disseminadas no âmbito nacional. Segundo Erich Auerbach, no que se refere às transformações sofridas pelo romance moderno, “o escritor, como o narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance” (AUERBACH, 1994, p. 481). Aspectos típicos das narrativas produzidas por escritores como Virginia Woolf e James Joyce. Assim, as narrativas clariceanas são também de difícil “acompanhamento” ou praticamente desprovidas de um enredo linear. Há que se considerar ainda as palavras de Auerbach ao explicar que:

Muito amiúde, nos romances modernos, não se trata de uma ou de algumas poucas personagens, cujos destinos são perseguidos, uns ligados aos outros; amiúde, nem se trata de contextos de acontecimentos levados a cabo. Muitas personagens, ou muitos fragmentos de acontecimentos são articulados por vezes frouxamente de tal forma que o leitor não consegue segurar constantemente qualquer fio condutor determinado. (AUERBACH, 1994, p. 491)

Sem deixar por menos, o “furacão Clarice”³⁶ impressionou ainda a nação literária com seu romance *A paixão segundo G.H.* de 1964. Neste livro, nota-se a incessante busca pessoal da escritora, já em estado de clímax, por sua literatura máxima: “Pela primeira vez, Clarice escreve na primeira pessoa. E pela primeira vez ela capta a plena violência, a repugnância

³⁵ À época, em ensaio de 1943, “No raiar de Clarice Lispector”, Antonio Candido recepcionou o primeiro romance de Clarice, com apenas dezoito anos, saudando e anunciando o sucesso da escritora: “A intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos, mais originais de nossa literatura, porque esta primeira experiência já é uma nobre realização” (CANDIDO, 1977, p. 131).

³⁶ Benjamin Moser, autor da biografia *Clarice*, (lê-se Clarice vírgula) de 2009, usa a expressão “furacão Clarice” para se referir ao alvoroço provocado pelo surgimento de sua literatura em âmbito nacional, principalmente em se tratando do mistério que envolvia o eu nome. Isso porque, assim que publicou *Perto do coração selvagem*, Clarice se mudou com o marido para a Europa. Então, a crítica literária bem como a população leitora não sabia sequer quem era Clarice Lispector. Cf. MOSER, 2009.

física, de seu encontro com Deus” (MOSER, 2009, p. 380). De fato, essa repugnância vem metaforizada pela presença de uma barata cujo cosmos é a sua própria matéria orgânica.

Mas foi *A maçã no escuro*, de 1961, resultado de um trabalho de nove anos, o mais árduo de todos os seus trabalhos, segundo a própria autora: “Aprendi muito com ele, me espantei com as surpresas que ele me deu – mas foi também um grande sofrimento” (LISPECTOR *apud* MOSER, 2009, p. 336). Este romance é um divisor de águas na obra de Clarice Lispector. Isso porque, em seguida, Clarice publica contos e crônicas, criando inúmeras personagens famosas – como Ana, do conto “Amor”, de *Laços de família* (1960) – e seus romances passam a representar o mais íntimo de Clarice e menos as histórias fictícias, com exceção do melodramático *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969) e *A hora da estrela* (1977).

Sonia Roncador concorda ao discernir uma nova técnica nas narrativas de Clarice Lispector, marcando, assim, a produção final da escritora:

Uma característica típica de seus trabalhos anteriores é a ênfase na homogeneidade, mais precisamente na unidade interna de tom e estilo. Mas nos anos 70 o modelo de composição de seus textos é, ao contrário, o da montagem: os trabalhos finais de Clarice tendem a ser menos um todo unificado que repositórios de fragmentos incompatíveis cujas diferenças Clarice não parece interessada em homogeneizar. (RONCADOR, 2002, p. 14)

A ausência de enredo se firma nos últimos trabalhos de Clarice Lispector como uma espécie de fuga aos modelos tradicionais da narrativa. O leitor de *A hora da estrela*, por exemplo, aguarda angustiado por um narrador que lhe apresente o enredo ao longo de pelo menos seis páginas, até aparecer Rodrigo S.M., muitas vezes confundido com a própria Clarice: “Eu, Rodrigo S.M., relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e ‘gran finale’ seguido de silêncio e de chuva caindo” (LISPECTOR, 1998d, p. 13). Segundo Nicolino Novello (1987, p. 28), esse modo peculiar de começar a narrativa parece estranho para nós por estarmos acostumados com um determinado encadeamento dos elementos de uma narrativa.

Já Nádya Gotlib (1995, p. 411) afirma que “a opção pela destituição do convencional na arte implica o estar também à margem da classificação de gêneros narrativos”. Isto, de acordo com Paulo Nolasco dos Santos (2008, p. 276), estaria relacionado ao fato de que “Clarice trafega livremente por entre os gêneros literários, tornando inviável a classificação de

suas narrativas, que têm sido acertadamente vistas como uma forma poemática.” É o que acontece em *Água viva*, de 1973, que pretende ser um romance, mas que também se parece com a escrita de um diário e, muitas vezes, a meras anotações soltas. Clarice Lispector reconhece essa variabilidade e afirma no próprio livro: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1998a, p. 13).

2.1.1 *Água viva*: dueto em jazz de Clarice Lispector e o leitor

O método de trabalho utilizado na composição de *Água viva* parecia inadequado para a própria Clarice Lispector: “Isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e fazendo: é história de instantes que fogem como os trilhos fugitivos que se vêem da janela do trem” (LISPECTOR, 1998a, p. 67). Uma história sem enredo que teve como objetivo primeiro aproximar-se do real e representar o irrepresentável, como ilustra o propósito apresentado no seguinte trecho do livro: “Quero escrever-te como quem apreende. Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra” (LISPECTOR, 1998a, p. 14).

Diante disso, Zizi Trevisan afirma que: “Ao insurgir contra o real, diante do estranhamento que o mundo lhe provoca, Clarice Lispector se insurge também contra as normas do sistema linguístico convencional, direto, exato, preciso” (TREVISAN, 1987, p. 153). Do mesmo modo, Roncador (2002, p. 11) defende: “Clarice é hoje considerada como uma das primeiras autoras neste país a rejeitar as convenções do romance realista – a estética literária dominante na ficção brasileira por tão longo tempo”. De fato, a partir da década de 70 os romances clariceanos demonstravam principalmente um aspecto fragmentário e de difícil acesso por serem vertidos em fluxo de pensamentos que aparentemente não fazem sentido, mas que, em verdade, somados os fragmentos, as anotações soltas, é que então a narrativa se constitui. Também, o escritor e crítico Ferreira Gullar alerta para a escrita em fluxo e a forma com que a escritora conduz o leitor que, por sua vez, depara com uma narrativa atípica:

Há momentos, em *Água viva*, em que o fluxo da escrita se faz movido por jogos de ideias e palavras “cegas”, que arrastam o leitor sem lhe dar tempo de compreender o que lê: ou se rende ou desiste. Por isso mesmo, este livro reflete, como nenhum outro livro seu, uma alegria que vem certamente do fato de que, nele, ela está a salvo de qualquer injunção; escreve para escrever, para gozar da liberdade de inventar o texto e elevá-lo a alturas

inspiradas para além da compreensão, pois o que deseja é o encantamento. (GULLAR, 2007, p. 46)

Contudo, Edgar Nolasco afirma ser *Água viva* uma obra escrita à medida que se lê, onde o leitor tem papel fundamental na composição da narrativa, ou seja, “Clarice escreve o texto sob os olhos do leitor: há um convite reiterado para que este participe da construção de sua escritura. A narradora-feiticeira do livro escreve-o para um leitor que a ouve em silêncio” (NOLASCO, 2001, p. 197). Isso, somado às palavras de Gullar, nos faz concluir que é preciso *desejar* a leitura para que se possa compreendê-la e então “render-se” ao livro. Clarice Lispector convida o leitor para com ela criar a obra e conduz a leitura: “O que te falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo ‘águas abundantes’ estou falando da força de corpo nas águas do mundo. Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio.” (LISPECTOR, 1998a, p. 30).

Berta Waldman (1983) corrobora essa ideia ao sugerir que o monólogo de *Água viva* dirige-se a um “tu” silencioso em que a personagem narradora se esforça em ser compreendida, “porque ela é alguém que, no papel, elabora um texto onde desenha, pinta, esculpe, fotografa uma escritura atemporal. Essa escritura almeja a duração, quer ser contínua como a vida que não para” (WALDMAN, 1983, p. 61). Podemos tratar essa relação entre o autor e a obra como a articulação entre real e ficcional no romance. Por isso, faz-se necessário refletir sobre as características das produções moderno-contemporâneas onde a realidade comunica-se com a representação desta mesma realidade. Assim, João Alexandre Barbosa (1990) ressalta que é preciso repensar a produção literária brasileira, a partir da década de 1930, sob esse novo aspecto narrativo. Desse modo, para Barbosa:

são modernos aqueles modernistas que criaram condições indispensáveis para uma reflexão acerca das relações referidas entre realidade e representação, abrindo espaço para uma outra e fundamental passagem, qual seja, a da reflexão a propósito do próprio sistema articulatório em que se fundam as duas noções de base. (BARBOSA, 1990, p. 120)

No caso da produção clariceana, esta se insere no momento literário de alta subjetividade do romance, em que, pelo pensamento de Barbosa (1990, p. 129), “a prosa de ficção brasileira é dominada por experiências voltadas para a análise densamente psicológica, às vezes assumindo cortes intimistas e metafísicos”. Ao que se nota em passagens de *Água viva* onde a escritora evidentemente reconhece o teor abstrato de sua escritura, principalmente quando retoma a passagem que intitulava o primeiro manuscrito do livro, *Atrás do*

pensamento: “estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim e que ainda não tem pensamentos correspondentes, e muito menos ainda alguma palavra que a signifique. É mais uma sensação **atrás do pensamento**” (LISPECTOR, 1998a, p. 68 – grifos nossos).

Sobre esse aspecto, Anatol Rosenfeld afirma que no romance do nosso século nota-se “uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo” (ROSENFELD, 1996, p. 80). O que ele quer dizer é que, assim como ocorre na pintura moderna, essa nova literatura não tem compromisso com o empírico, irrompendo-se contra o tradicional. O mundo exterior passa a ser impenetrável e sem sentido para o sujeito literário que, por sua vez, se volta para o mundo interior, onde este encontra inspiração. Por isso, esse tipo de literatura, como é o caso da obra clariceana, é considerada de cunho introspectivo. O escritor tenta trazer uma realidade fragmentária para dentro do romance.

No que concerne ao teor fragmentário da narrativa moderna, Antonio Candido afirma ainda que “o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar (...) a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento de nossos semelhantes” (CANDIDO, 1998, p. 58). A construção remontada de *Água viva*, bem como a dificuldade de o leitor em identificar um enredo, justifica-se pelo emaranhado de passagens aparentemente desligadas que compõem a obra, indo ao encontro com outra característica do romance moderno apontada por Candido, em que, segundo ele, “a dificuldade em descobrir a coerência e a unidade dos seres vem refletida, de maneira por vezes trágica, sob a forma de incomunicabilidade nas relações” (CANDIDO, 1998, p. 57).

Por conseguinte, há vários trechos, quase páginas inteiras de *Água viva*, que foram, em verdade, crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* entre 1967 e 1973³⁷. Assim, Alexandrino Severino, que, como foi dito aqui, teve acesso aos manuscritos primeiros de *Água viva*, afirma que a presença ou ausência destas crônicas integram o processo de (re)composição da obra. Eis o relato de Severino:

Clarice dissera ao confiar-me o manuscrito. Foram necessários dois anos para que o caroço seco e germinativo fosse secando ao sol; para que a transformação do pessoal no impessoal fosse aos poucos se realizando. O processo de secagem foi violento. Das 151 páginas originais somente as primeiras cinquenta e as últimas três têm algo em comum. Cem páginas foram simplesmente eliminadas; ou por conterem passagens demasiado

³⁷ As crônicas de Clarice Lispector publicadas no *Jornal do Brasil*, bem como em outros meios de circulação diária no país, foram posteriormente reunidas pelo filho da escritora, Paulo Gurgel Valente, no livro *A descoberta do mundo*, de 1978.

subjetivas ou por terem sido anteriormente publicadas como crônicas. (SEVERINO, 1989, p. 117)

Assim, como num processo de reciclagem, Clarice ora recupera trechos de contos e/ou crônicas completas aglutinando-as no romance como uma espécie de “mosaico” narrativo, e ora retira-os para que não seja tão evidente tal exercício. São fragmentos de textos aos quais Clarice atribui novo sentido em novo contexto. É o caso de “Escrever as entrelinhas”³⁸, crônica publicada em 6 de novembro de 1971 e que também figura nas páginas de *Água viva*³⁹. A escritora é flagrada, nesta passagem, ao refletir sobre o processo de criação pela palavra, conforme se nota:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva é escrever distraidamente. (LISPECTOR, 1998a, p. 20)

Esses recortes utilizados por Clarice na composição de *Água viva* também chamam a atenção de Nádia Gotlib (1995, p. 411) que denomina o processo de “colagem de registros”, ampliando, segundo ela, o *leque de virtualidades intertextuais, possibilitando uma correspondência entre as várias artes*. Ou seja, o livro tem íntima ligação com as artes visuais por vários fatores, mas principalmente pelo seu processo de concatenação em que a autora, mais do que pintar e escrever, elabora um mosaico escritural. Contudo, de acordo com Moser, “não importa muito se Clarice tomou seus artigos de jornal e os costurou num manuscrito ou se saqueou um manuscrito à cata de material para sua produção jornalística” (MOSER, 2009, p. 459). O valor está no fato de que um texto escrito em outro momento e com outros propósitos, tem agora os seus sentidos renovados em novo processo criador, cujo resultado é um texto novo, assim como muitos retalhos de tecido podem compor a tessitura de um novo tapete.

Por conseguinte, Clarice demonstra ter consciência de que sua narrativa finca raízes no inconsciente de suas personagens e/ou dela mesma, por isso, teme que a abstração de seus escritos leve à incompreensão por parte do leitor, como ela demonstra em *Água viva*: “Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível

³⁸ Cf. LISPECTOR, 1999e, p. 385.

³⁹ O professor Edgar Cezar Nolasco, em seu livro *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*, de 2001, faz um trabalho de identificação em *Água viva* e encontra outras crônicas, além de trechos de contos de Clarice Lispector que haviam sido publicados em *A legião estrangeira*, de 1964. Cf. NOLASCO, 2001.

do real. Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto, e no futuro: a invenção do hoje é o meu único meio de instaurar o futuro” (LISPECTOR, 1998a, p. 13).

Contudo, a narradora-personagem pretende alcançar exatamente aquilo que se expressa no primeiro título atribuído a *Água viva*, ou seja, aquilo que fica “atrás do pensamento”. O incômodo em ser considerada tantas vezes como uma escritora hermética⁴⁰ fez com que Clarice se esforçasse em ser compreendida. Para isso, a personagem do livro se justifica dizendo que para se expressar ela usa *palavras* e não tintas, pincéis ou figuras, permitindo que o leitor decodifique o que está implícito:

Sei o que estou fazendo aqui: conto os instantes que pingam e são grossos de sangue. Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia. É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. (LISPECTOR, 1998a, p. 21)

Sobre a sensação de improviso suscitada pela narradora no trecho acima, Benedito Nunes comenta afirmando que “a célula do novelesco em potencial que os últimos livros de Clarice Lispector conservam tornou-se proliferante, gerando uma espécie de narrativa proteiforme, considerada **improviso**, como *Água viva*, que se auto-reproduz e multiplica” (NUNES, 2007, p. 56 – grifo do autor). De fato, mais uma vez, o leitor de *Água viva* tem a sensação de que Clarice compõe o livro no momento exato em que está sendo lido e ainda permite que seu interlocutor faça parte do trabalho de composição da obra: “Será que o que estou te escrevendo é atrás do pensamento? Raciocínio é que não é. Quem for capaz de parar de raciocinar – o que é terrivelmente difícil – que me acompanhe” (LISPECTOR, 1998a, p. 33).

De acordo com Edgar Nolasco (1994, p. 63), “o leitor descobre que quanto mais ele deixa em aberto (suspensão) o sentido, mais ele participa”, ainda que seja através do seu silêncio: “Minha voz cai no abismo de teu silêncio. Tu me lêes em silêncio” (LISPECTOR, 1998a, p. 51). Assim, Clarice encerra *Água viva* exatamente com a certeza de que, para o leitor, o que não começa também não termina, e as várias possibilidades de interpretação da obra tornam o livro tão maior quanto aparenta:

Tudo acaba, mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O

⁴⁰ Em entrevista concedida por Clarice Lispector à TV Cultura em 1977, a escritora diz que não se considera popular e justifica: “Me chamam até de hermética. Como é que eu posso ser popular sendo hermética?” (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 1995, p. 457).

melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas. (...) Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e eu estou enfeitiçada. (LISPECTOR, 1998a, p. 95).

Assim, Clarice Lispector “encerra” *Água viva* permitindo que o leitor (autor) dê a continuidade adequada ao livro.

2.1.2 *Água viva*: ficção e representação do pensamento sem linguagem

Não podemos ignorar o fato de que, quando enfim publicado, *Água viva* recebeu o “subtítulo” de *ficção*, classificação sobre a qual Gass (1971) teoriza:

Não há descrição na ficção, há apenas construções, e os princípios que regem essas construções são persistentemente filosóficos. (...) Do mesmo modo como os desenhos do pintor ajudam a fazer seu objeto, as linhas do romancista não oferecem alternativas, não são prováveis interpretações de alguma coisa, mas a própria coisa. (GASS, 1971, p. 29)

De fato, como já apontamos, *Água viva* não possui uma sequência linear como uma narração descritiva, mas uma busca pelo *não dizer*, de forma incompleta, com ausência de dados que circundam um referente abstrato. Além disso, ao final da citação acima, Gass estabelece uma relação entre literatura e a criação nas artes plásticas, onde o artista não propõe um enredo preliminar para depois pintar, mas o faz em fluxo de inspiração: a obra o é enquanto está se criando. A personagem-pintora de *Água viva*, que deixa de lado as tintas para escrever, não abandona de todo as técnicas utilizadas em sua pintura.

Entretanto, Gass afirma ainda que, “é uma teimosia, é uma obstinação dizer: não há fatos na ficção, só palavras. Palavras significam coisas. (...) Mas o uso da linguagem na ficção apenas imita seu uso na realidade” (GASS, 1971, p. 39). Dado sobre o qual Stierle explica levando em consideração a recepção por parte do leitor:

A auto-reflexividade da ficção não implica a sua autonomia quanto ao mundo real. O mundo da ficção e o mundo real se coordenam reciprocamente: o mundo se mostra como horizonte da ficção, a ficção como horizonte do mundo. O âmbito da recepção dos textos ficcionais demarca-se apenas na apreensão desta dupla perspectiva. (STIERLE, 1979, p. 171)

Contudo, de acordo com Paulo Nolasco dos Santos, convém lembrar “o fato de Clarice ser o contrário do espírito cartesiano, para o qual a linearidade das naturezas simples é o ideal do conhecimento” (SANTOS, 2007, p. 16). E prossegue:

Trata-se do reconhecimento de um estatuto para a ficção, concebida mais propriamente como espaço textual a ser recortado segundo o protótipo de um enigma, onde as imagens surgem sob uma aparência qualquer, ou, segundo aquilo que o imaginário queira lhe dar. Pois as imagens que a ficção evolva surgem como que fugindo às palavras e tendem para um lugar aquém de onde se mostram e parecem acessíveis. (SANTOS, 2007, p. 17)

Nesse sentido, nota-se que o anseio por não fazer uso da palavra passa a ser uma constante nas narrativas clariceanas desde o final da década de 60, como se nota na crônica “Escrevendo”, em que a escritora afirma através do narrador: “Ao escrevê-lo, de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras. É incômodo” (LISPECTOR, 1999d, p. 122). O incômodo pelo uso da palavra ganha força em *Água viva* e, por isso, a protagonista opta pela representação imagética do “espaço” em que, segundo ela, não tenha palavras: o pensamento.

Água viva, como sabemos, tem como personagem principal uma pintora bem sucedida que pretende agora escrever: “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, 1998a, p. 11). Dissemos anteriormente que a linguagem utilizada por Clarice Lispector na composição de *Água viva* é de cunho subjetivo e/ou abstrato. Isso porque, em vários momentos, a personagem pintora do livro pretende agora escrever e, assim como na pintura, representar aquilo que as palavras não conseguem atingir: o inconsciente. Nesse sentido, Moser indaga:

Como podia a linguagem, que por definição carrega sentido, alcançar uma pureza desprovida de sentido? A questão sempre intrigara Clarice Lispector. Em *Água viva*, ela desejara compor uma espécie de música de palavras ou um livro que, como uma escultura abstrata, pudesse ser vista (e não lida) de um aeroplano. (MOSER, 2009, p. 484)

Moser se refere aqui ao seguinte trecho de *Água viva*:

Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha a sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto vôo. Então adivinha-se o jogo das ilhas e vêem-se canais e mares. Entende-me: escrevo-

te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som. (LISPECTOR, 1998a, p. 27)⁴¹

Por conseguinte, nota-se em várias passagens de *Água viva* um interesse por parte da narradora-personagem pela destituição da palavra para representar o pensamento, conforme a citação: “Atrás do pensamento atinjo um estado. Recuso-me a dividi-lo em palavras – e o que não posso e não quero exprimir fica sendo o mais secreto dos meus segredos. (...) Não usar palavras é perder a identidade?” (LISPECTOR, 1998a, p. 71). Isso se justifica por haver uma dificuldade por parte da narradora-pintora-escritora em ter de usar a palavra para representar algo que não pode ser fraseado. De acordo com Solange Ribeiro de Oliveira, em estudo sobre o romance de Clarice Lispector⁴², essa característica pode assim ser compreendida:

Como parte essencial de seu idioleto artístico, a romancista cria um sistema semântico extremamente original. Por um lado, esse sistema, como não poderia deixar de ser, preenche as condições mínimas para a comunicação: relaciona-se obviamente, com o código linguístico “normal” do português contemporâneo. Entretanto, ao mesmo tempo, afasta-se dele gradativamente. Sem jamais romper o fio da inteligibilidade, alguns significantes básicos para a estruturação do subsistema da obra adquirem novos significados, não raro anônimos dos originais. (OLIVEIRA, 1985, p. 80)

Clarice Lispector reconhece a inteligibilidade da linguagem verbal e, de acordo com Lopes (1980, p. 45), “os signos verbais, só são traduzíveis com adequabilidade por outros signos linguístico-verbais. Eles não se baseiam em significações de outra modalidade qualquer de linguagem e, fora deles, não há inteligibilidade possível para o homem.” Assim, a personagem de *Água viva* afirma: “Escrevo em signos que são mais um gesto do que voz” (LISPECTOR, 1998a, p. 24).

Dizer o máximo com o mínimo assim como a nossa própria subjetividade não nos é clara nem precisa, mas fragmentada: talvez esse fosse o propósito de Clarice, como ela mesma sugere em carta a Olga Borelli: “Cada vez mais eu escrevo com menos palavras. Meu melhor livro acontecerá quando eu de todo não escrever. Eu tenho uma falta de assunto

⁴¹ Não poderíamos passar por este trecho de *Água viva* sem nos lembrar de uma das principais características dos quadros impressionistas. O Impressionismo, movimento que nasceu na França em meados de 1860, apesar de haver laivos precursores na Inglaterra, representa a percepção de movimentos instantâneos que, de acordo com Strickland, “de perto, os borrões de cor pura dos impressionistas, lado a lado, tinham a aparência ininteligível, provocando nos críticos a acusação de que ‘disparavam tinta na tela com uma pistola’. A uma distância, porém, o olho fundia listas separadas de azul e amarelo, por exemplo, em verde, fazendo com que cada matriz parecesse mais intenso do que se tivesse sido misturado na paleta” (STRICKLAND, 2004, p. 96). Assim, Clarice Lispector atribui ao texto - *este texto que te dou não deve ser visto de perto* – características pertinentes às representações imagéticas do impressionismo aproximando, portanto, as duas artes.

⁴² Cf. OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio; INL, 1985.

essencial” (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 85). Esse anseio por parte da escritora fica claro não só em *Água viva*, mas também em outras composições do final de sua carreira, como é o caso da seguinte passagem do romance *Um sopro de vida* (1978), publicado um ano após a morte de Clarice, em que já podemos verificar o envolvimento da escritora com o fazer pictural em detrimento da linguagem verbal:

Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra. Faria o que tanta gente que não escreve faz, e exatamente com a mesma alegria e o mesmo tormento de quem escreve, e com as mesmas profundas decepções inconsoláveis: **não usaria palavras**. O que pode vir a ser a minha solução. Se for, bem vinda. (LISPECTOR, 1999c, p. 122-123 - grifos nossos.)

Sob esta perspectiva, é de grande relevância lembrar aqui a obra *O mono gramático* (1988), de Octávio Paz, em que o ensaísta mexicano reflete monumentalmente o sentido do uso da linguagem para representar a sensação da percepção de modo que tudo faça sentido: “Pela escritura abolimos as coisas, as convertemos em sentido; pela leitura abolimos os signos, apuramos o sentido e, quase imediatamente, o dissipamos: o sentido volta à massa primordial” (PAZ, 1988, p. 105). No caso de *Água viva*, portanto, o que se descreve como pintar, por exemplo, não é senão a sensação descrita do ato de pintar. Por conseguinte, às frases alinhadas e dispostas no papel, tanto Lispector quanto Paz chama de *matagal*: “Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam imenso matagal” (LISPECTOR, 1998a, p. 23). Assim, a palavra, o texto, matagal de letras, é também visto por Octavio Paz como anulação do sentido:

Manchas: matagais: borrões. Rasuras. Preso entre as linhas, os liames das letras. Afogado pelos traços, os laços das vogais. Mordido, picado pelas tenazes, os ganchos das consoantes. Matagal de signos: negação dos signos. Gesticulação estúpida, grotesca cerimônia. Pletora consumindo-se em extinção: os signos devoram os signos. Matagal se converte em deserto, algaravia em silêncio: areais de letras. (PAZ, 1988, p. 40)

Ou seja, a criação artística através da palavra está pautada, segundo Paz, na busca incessante pelo sentido, que, quando encontrado, perde-se imediatamente. Então, se a pintura da personagem de *Água viva* antes lhe oferecia uma *visão*, agora, na escritura, faz-se necessário buscar um sentido *virtual* através da imaginação, ou seja, pela criação sucessiva de imagens não fraseadas: “A pintura nos oferece uma visão, a literatura nos convida a buscá-la e, assim,

traça um caminho imaginário até ela. A pintura constrói presenças, a literatura emite sentidos e depois corre atrás deles” (PAZ, 1988, p. 116).

Soma-se a tudo o que foi dito até aqui as palavras de François Lhermitte, no ensaio “O pensamento sem linguagem” (1985), em que este levanta o questionamento associado à representação do pensamento sem o uso da palavra. Assim, o autor questiona: “Pode-se pensar sem linguagem? A pergunta surpreende à primeira vista e a resposta mais frequente é não. (...) Mas pode-se pensar sem linguagem: há atividades muito elaboradas que, para se realizarem, não implicam a linguagem” (LHERMITTE, 1985, p. 91). A essas “atividades elaboradas” atribuímos à categoria de pensamento imagético ou semiodiscursivo, como o próprio autor o faz ao identificar o não sentido do uso da linguagem para tal:

O pensamento é mais difícil. Nós o utilizamos em sua acepção mais ampla, que engloba o conjunto de atividades psíquicas: dar sua atenção, relembrar-se, imaginar, comparar, julgar, refletir são maneiras de pensar. Não se está mais no tempo em que se exigia dele uma dupla face subjetiva e objetiva: o sonho e o inconsciente pertencem ao pensamento. (LHERMITTE, 1985, p. 92)

Daí a dificuldade da personagem de *Água viva* em tentar transmitir de forma escrita o fluxo de pensamentos instáveis de si mesma bem como sensações abstratas: “Como reproduzir em palavras o gosto? O gosto é uno e as palavras são muitas” (LISPECTOR, 1998a, p. 46). Às situações em que a personagem não considera importante o uso da palavra, ela assim metaforiza: “E ao tigre? Não se pode agradecer. Então eu dou umas voltas vagarosas em frente à pessoa e hesito. Lambo uma das patas e depois, como não é a palavra que tem então importância, afasto-me silenciosamente” (LISPECTOR, 1998a, p. 86). Clarice Lispector afasta-se pelo esvaziamento e/ou esgotamento da palavra na concatenação das ideias em *Água viva*:

Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho. Se houver força. **Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento.** (LISPECTOR, 1998a, p. 29 - grifos nossos.)

Destacamos na citação acima o trecho em que a personagem-narradora demonstra acreditar que, para representar o pensamento, não há linguagem verbal, já que este não possui palavras, diferente de sua própria pintura que não tem palavras e encontra *locus* no inconsciente. Em crônicas escritas na década de 60, nota-se já uma espécie de esgotamento da

palavra nas narrativas clariceanas e, talvez por isso, ela tenha optado por conhecer os processos criadores da pintura. Em *Um sopro de vida*, Clarice Lispector ainda afirmaria:

Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos. Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste **a sucata da palavra**. E prescindir de ser discursivo” (LISPECTOR, 1999c, p. 14 – grifos nossos).

Chamamos a atenção para o trecho (grifo) em que a autora expressa o desejo de utilizar mesmo “a sucata”, o resto, o reaproveitável da palavra. A ideia de sucateamento marca o processo de construção de *Água viva*, seja pelo seu próprio conteúdo, seja pelas várias crônicas clariceanas inseridas no corpo do texto. Tal passagem lembra-nos, mais uma vez, as palavras de Octavio Paz quando este afirma: “as frases que escrevo neste papel são as sensações, as percepções, as imaginações, etcétera, que se acendem e se apagam aqui, diante dos meus olhos, **o resíduo verbal**: é o que resta das realidades sentidas, imaginadas” (PAZ, 1988, p. 58 – grifos nossos.).

O fato é que pelo esgotamento da palavra, a escritora Clarice Lispector vê-se no momento de exploração de outros sentidos – *como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos* –, mais especificamente, os sentidos táteis e visuais. Por isso, no próximo tópico trataremos exatamente da produção pictórica de Clarice Lispector e as influências de seus desenhos na composição da narrativa de *Água viva*, pois, nas palavras de Oliveira e Nolasco (2007, p. 137), a escritora “ali se ensaiava” inconscientemente, ou seja, na pintura, Clarice esboçava sempre um novo livro.

2.2 A pintura clariceana: da tela virgem às cores maduras

“E tudo isso pinte há algum tempo. (...) E eis aquela tela antes virgem, agora coberta de cores maduras.”

Clarice Lispector
(*Água viva*, 1998a, p. 18)

Após apresentar o componente escritural que envolve a produção de *Água viva*, faz-se necessário, como um dos principais objetivos deste trabalho, dar relevância à obra plástico-pictórica de Clarice Lispector. No entanto, é relevante considerar que, a abordagem de um

quadro deve ser feita de um modo a reconhecer que se trata de texto a ser lido. Assim, no livro *Leitura sem palavras* (1986), Lucrécia Ferrara explica como se dá este processo:

O texto não-verbal é uma linguagem; a leitura não verbal firma-se também como linguagem, na medida em que evidencia o texto através do conhecimento que a partir dele e sobre ele é capaz de produzir, ou seja, é uma linguagem de linguagem. O texto não-verbal é uma experiência cotidiana; a leitura não-verbal é uma inferência sobre essa experiência. (FERRARA, 1986, p. 13)

Nesse sentido, a comunhão entre a nova modalidade artística de Clarice Lispector e a narrativa da escritora reforça a noção de complementaridade de uma arte pela outra. Isso porque, as transformações pelas quais a escrita de Clarice passava no período em que produziu seus quadros, de ruptura com o tradicional, por exemplo, refletem-se no conjunto de sua obra plástica, conforme as informações de Oliveira e Nolasco:

O contexto no qual Clarice/pintora cria seus quadros é o mesmo da tal era consumista, atravessada pela cultura de massa, movida pela quebra de paradigmas. Logo, não considerar tais mudanças na leitura dos referidos quadros pode significar não tomá-los ali onde eles mais são significativos criticamente. Livre de qualquer obrigação em seguir regras impostas pela sociedade, *cânone*, Clarice se sentiu à vontade para fazer e pintar o que quisesse, inserindo em suas telas a realidade do seu próprio dia-a-dia. (OLIVEIRA; NOLASCO, 2007, p. 134)

Clarice Lispector começou a pintar em 1960, e o seu trabalho de estreia intitula-se *Interior da gruta* (**Fig. 3**), de acordo com Ricardo Iannace, autor do importante livro *Retratos em Clarice Lispector* (2009)⁴³. Clarice ficaria envolvida com a nova atividade artística até 1975, sendo este um ano de intensa produção, tanto plástica quanto literária. Todo o conjunto da obra plástica de Clarice soma um total de vinte e dois quadros⁴⁴, hoje arquivados na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, e no Instituto Moreira Salles, também no Rio:

⁴³ O livro do professor Ricardo Iannace, da USP, é o único publicado em que figuram todos os quadros de Clarice Lispector, pouco conhecidos até o ano de 2009.

⁴⁴ Em verdade, são dezoito peças, mas quatro dos quadros trazem gravuras no verso, consideradas também parte do conjunto de desenhos elaborados por Clarice Lispector. Cf. IANNACE, 2009, p. 63-64.



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

Fig. 3: *Interior da gruta* (1960) – Clarice Lispector. Técnica mista sobre madeira. 30,7 x 56 cm.

Quanto à técnica utilizada na prática da pintura, a própria Clarice descreve no romance *Um sopro de vida*, que, aliás, traz várias alusões à produção plástica da escritora-pintora:

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 vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco – mas mantendo a liberdade. (LISPECTOR, 1999c, p. 53)

Segundo Iannace, os desenhos de Clarice foram de fato pintados na madeira e sem técnica específica ou apurada, e observa:

Fotografadas, ganham qualitativamente em definição, pois o contato direto com esse material evidencia que o experimento resulta de prática amadora e despreziosa, mas nem por isso insignificante no modo como se manufacturam formas que se distendem e se chocam em cores. Pequenas (medem em torno de 30 x 40 cm), as chapas de compensado que retêm *esboços* teriam carecido de tratamento para maior absorção da tinta. (IANNACE, 2009, p. 63-64)

Pouco conhecidos, os trabalhos picturais de Clarice Lispector nunca estiveram expostos em museus ou galerias de arte, e só a partir de 2009 (ano da publicação de três valiosos trabalhos sobre o conjunto da obra e biobibliografia da escritora: *Clarice fotobiografia*, de Nádya Battella Gotlib, *Why this world*⁴⁵, do historiador norte-americano

⁴⁵ Traduzido para o português como *Clarice*, (2009) (lê-se “Clarice vírgula”), o livro traz informações até então inéditas sobre vida e obra de Clarice Lispector. O autor, Benjamin Moser, buscou informações desde o período em que a família da escritora morou na Ucrânia até os detalhes biobibliográficos que envolveram as produções escriturais e plásticas de Clarice por onde tenha passado. Cf. MOSER, 2009.

Benjamin Moser, e o já citado *Retratos em Clarice Lispector*, de Ricardo Iannace) é que os olhares da crítica se voltaram para as telas de Clarice. Uma crítica que já (re)conhecia a Clarice Lispector escritora, mas que ainda instiga-se com os abstratos e alienados traços de seus desenhos.

Com base nisso, Marcos Oliveira, estudioso de fôlego no quesito biopictografia clariceana⁴⁶, reconhece que “a produção de Clarice Lispector provocou e ainda provoca na crítica brasileira (...) adequações conceituais para melhor ser compreendida. Estudos disciplinares não alcançariam além de aspectos formais se aplicados às leituras da produção artística de Clarice Lispector” (OLIVEIRA, 2012, p. 221). Assim, o mesmo estranhamento provocado pela literatura introspectiva de Clarice Lispector é o mesmo estranhamento face aos desenhos da escritora-pintora.

Por conseguinte, Moser afirma que os quadros de Clarice são tão abstratos quanto seus escritos: “Como *Água viva*, eles dão a impressão de terem sido compostos sem modificação ou elaboração alguma (...). Mas, ao contrário do trabalhosamente refinado *Água viva*, suas cores e formas eram de fato aplicadas diretamente, sem edição subsequente, a seus suportes de madeira” (MOSER, 2009, p. 512). Assim, mais uma vez, a própria artista reconhece a pouca habilidade como pintora:

O que me ‘descontraí’, 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 alguma coisa. É a coisa mais pura que faço. (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 70)

De fato, Clarice não demonstra interesse em divulgar seus trabalhos picturais como obras de arte, assim como sempre se negou profissional no quesito escritura. Contudo, a escritora-pintora assina seus quadros e lhes atribui títulos, fator sobre o qual Oliveira e Nolasco comentam: “Quando Clarice crava ali sua assinatura ela automaticamente dá um valor aos quadros que os legitima para a recepção crítica” (OLIVEIRA; NOLASCO, 2007, p. 130). Deste modo, nota-se ainda um desejo – logo transformado em necessidade – por parte da escritora em manter diálogo entre as duas atividades artísticas, pintar e escrever, como no

⁴⁶ Marcos Antônio de Oliveira desenvolveu uma importante pesquisa de análise biográfico-comparativa entre *Água viva* e as pinturas de Clarice Lispector entre 2009 e 2012. Neste último ano, Oliveira defendeu a dissertação intitulada *Clarice Lispector entre a pintura e a escritura de Água viva: um recorte comparativo-biográfico-cultural*, pelo Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens da UFMS. No trabalho, o pesquisador chama de *biopictografia* a relação autor-pintura-escritura, em se tratando da obra clariceana. Cf. OLIVEIRA, 2012.

seguinte trecho de *Água viva*: “Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar. Vejo palavras. O que te falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. (...) Comecei estas páginas também com o fim de preparar-me para pintar” (LISPECTOR, 1998a, p. 19).

Mas, de acordo com Moser, “Clarice não podia burilar seus quadros como burilava suas obras literárias, e esse imediatismo dava a eles um impacto primitivo, visceral” (MOSER, 2009, p. 512). Na tela abaixo (**Fig. 4**), nota-se o “quase” impressionismo de Clarice Lispector, em que a “secreta redondez” vista de longe converte-se em grossas pinceladas de guache quando vistas de perto⁴⁷:



LISPECTOR, Clarice. [sem título]. [1973]. Técnica mista sobre madeira, 30,7 x 56 cm. Coleção Clarice Lispector / Acervo Instituto Moreira Salles.

Fig. 4: Sem título. (1973) – Clarice Lispector. Técnica mista sobre madeira, 30,7 x 56 cm.

O grito violento que impulsiona Clarice Lispector a se aventurar pelo mundo da pintura fica evidente nos lances de tintas de seus quadros.

Ainda sobre as técnicas plásticas de Clarice Lispector, Iannace chama a atenção para o fato de que, apesar da evidente abstração, os quadros da escritora-pintora não são de todo *divorciados* do figurativo, e mais: “As pinceladas sugerem ausência de planos como prévia para a composição. Parecem mesmo inacabadas, ter despontado às pressas, chegando, na maior parte, a emblemar *estudos* dos quais só em seguida se originaria a versão definitiva” (IANNACE, 2009, p. 64). Ora, estamos diante de um método também utilizado por Clarice em suas obras literárias, especialmente em *Água viva*, cujo esboço – além do que se imagina –

⁴⁷ Lembramos aqui as características do movimento Impressionista, nascido na França na década de 1860, cujas obras dão a sensação de que, nas palavras de Strickland, “de perto, os borrões de cor pura dos impressionistas, lado a lado, tinham a aparência ininteligível, provocando nos críticos a acusação de que ‘disparavam tinta sobre a tela com uma pistola’. A uma distância, porém, o olho fundia listas separadas de azul e amarelo, por exemplo, em verde, fazendo com que cada matiz parecesse mais intenso do que se tivesse sido misturado na paleta” (STRICKLAND, 2006, p. 96).

está, mais do que nos manuscritos e versões anteriores, também nos projetos picturais em madeira, representando aquilo que por meio da palavra não era possível dizer. Somando-se a isso, Moser afirma:

Na linguagem verbal, ela [Clarice] temia não conseguir alcançar “o símbolo da coisa na própria coisa” sem ser reduzida à algaravia, a “latir para Deus”. Talvez na pintura, sem a imperfeição das palavras, ela pudesse atingir aquela meta de modo mais direto. A meta, no entanto, seguia inalterada. (MOSER, 2009, p. 513)

A “meta” de Clarice Lispector, a que Moser se refere, figura nas páginas de *Um sopro de vida*: “Minha meta seria pintar o quadro de um quadro” (LISPECTOR, 1999c, p. 38). A escritora acredita na relação escritor-pintor, literatura-pintura, como confessa em carta a Olga Borelli: “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 *apud* BORELLI, 1981, p. 70). É acreditando nisso que consideramos o fato de que realmente Clarice cria seus quadros como se escrevesse, em fluxo de consciência e devaneio, e escreve como se estivesse desenhando livremente onde cada palavra é um lance de tinta.

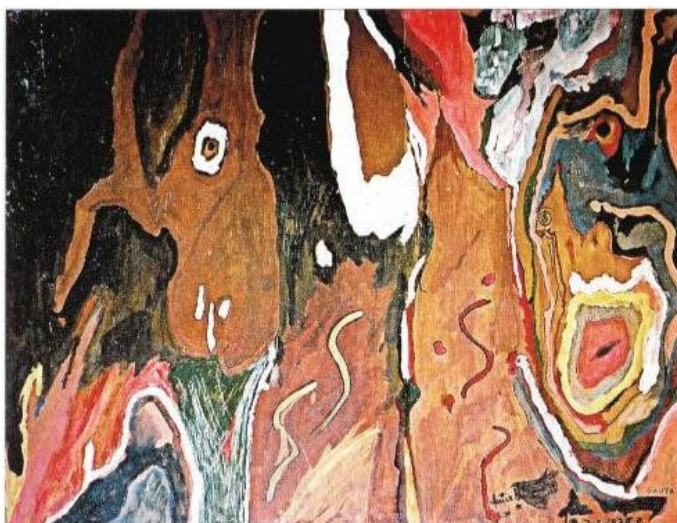
2.2.1 A *Gruta* de onde corre “água viva”

De modo frequente, Clarice Lispector retoma um elemento que aparece já em seu primeiro trabalho plástico, *Interior da gruta*. Presente em *Água viva* e em *Um sopro de vida*, o elemento “gruta” torna-se, ora incômodo e ora amuleto da escritora-pintora projetada nas personagens dos dois livros, principalmente em *Água viva*, conforme se nota na seguinte passagem:

E se muitas vezes pinto **grutas** é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza – grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras (...). As grutas são o meu inferno. (LISPECTOR, 1998a, p. 15 - grifo nosso)

Em *Um sopro de vida*, a personagem Ângela Pralini, também pintora, relata: “Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma **gruta**” (LISPECTOR, 1999c, p. 53 – grifo nosso). Diante disso, se

observarmos outro trabalho de Clarice, o quadro *Gruta* (**Fig. 5**), de 1975, temos no alto esquerdo da imagem um animal com grandes olhos e um focinho arredondado dependurado em um interior escuro como a própria estalactite presa à pedra bruta de uma gruta. Apesar de figurativo, verificamos ainda certo grau de abstração em lances de cores misturadas contrastando umas com as outras.



LISPECTOR, Clarice. *Gruta*. 07.3.1975. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm
Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Fig. 5: *Gruta* (1975) – Clarice Lispector. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm.

A gruta, ou caverna, é elemento marcado pelo mistério e pela escuridão. É rocha de onde corre “água-nascente-viva” e é tenda de descanso para animais pouco atraentes, como os morcegos. A impressão obtida através do encontro pessoal com o quadro de Clarice Lispector é assim descrito por Ricardo Iannace:

Borrões espalham-se, em marrom, nesse pinho-de-riga cujas nervuras são contornadas tanto com pincel quanto com canetas coloridas, destacando os acidentados e sinuosos caminhos do veio da madeira, a formar ímpar geometria: círculos alongados e irregulares, como cristal de rocha, senão ágata polida. Cavalos e gruta só mesmo prefigurados, no plano da idealização desse desenho que converge para cores branca e preta, verde-azul e tons de vermelho e de amarelo. (IANNACE, 2009, p. 64-65)

Na tentativa de representar na escrita o incômodo da personagem de *Água viva* face à gruta, esta, por sua vez, se frustra por não encontrar palavras suficientes para fazê-lo: “Quero pôr em palavras, mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinte – e não sei como” (LISPECTOR, 1998a, p. 16). A ânsia da personagem descrita já na epígrafe de Michel Seuphor na introdução do livro - *tinha que existir uma pintura totalmente livre da*

dependência da figura – o objeto (...).⁴⁸ -, seria a libertação do referente e, de acordo com Isidoro Blikstein:

O fato de o referente ser *extralinguístico* não significa que deva ficar *fora* da linguística; ele simplesmente está situado *atrás* ou *antes* da linguagem, como um evento cognitivo, produto de nossa percepção. (...) Seria na percepção-cognição, portanto antes mesmo da própria linguagem, que se desenhariam as raízes da significação. (BLIKSTEIN, 1995, p. 39)

As palavras de Blikstein, além de nos remeter ao primeiro título de *Água viva – Atrás do pensamento* -, corroboram com a intenção de Clarice em representar na escrita sua própria percepção de um objeto, assim como o fez na pintura. A interrelação entre palavra e imagem se faz na medida em que uma auxilia a outra na representação da realidade: “Meu estado é o de jardim com água correndo. Descrevendo-o tento misturar palavras para que o tempo se faça. O que te digo deve ser lido rapidamente como quando de olha” (LISPECTOR, 1998a, p. 17). Por conseguinte, Dondis chama a atenção para a experiência visual humana como sendo “fundamental no nosso aprendizado para que possamos compreender o meio ambiente e reagir a ele; a informação visual é o mais antigo registro da história humana” (DONDIS, 1991, p. 7). Isso suscita em nós a lembrança dos registros em forma de desenho feitos no interior das cavernas. Assim também a personagem-pintora de *Água viva* tenta representar em sua gruta os seus registros visuais cotidianos.

2.2.2 Do Medo ao o voo de *Pássaro da liberdade*

Atingir a máxima da representação seria para Clarice Lispector a soma de si própria à escrita e à pintura, fundir o real com o imaginário, mas isso implicaria o contato com o horror e com o belo, enquanto experiências típicas do contato inconsciente/realidade, como ela mesma relata em *Água viva*: “Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela – de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá” (LISPECTOR, 1998a, p. 15).

Deste modo, através dos desenhos, Clarice procura representar ainda sentimentos, sensações, desejos, conforme os títulos dados a cada um de seus trabalhos. Esses títulos atribuídos pela autora às peças são elementos paratextuais que dialogam tanto com os

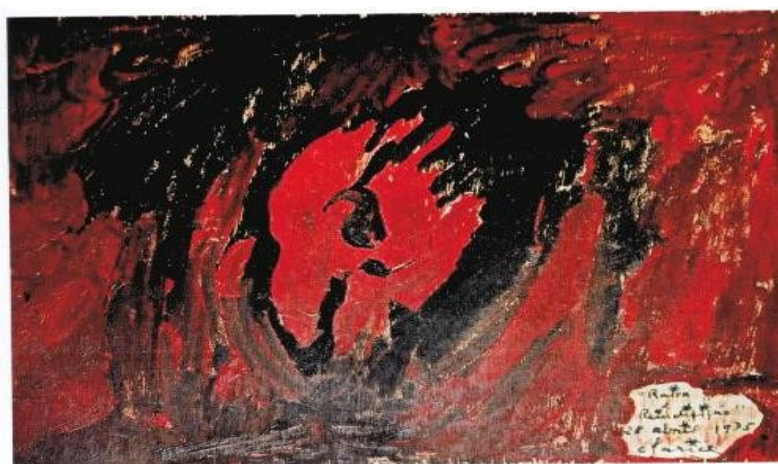
⁴⁸ Cf. LISPECTOR, 1998a, p. 7.

respectivos quadros quanto com a escritura clariceana. Assim, seguem-se dois desenhos - considerados por Iannace “assombrosos”⁴⁹ -, ainda em madeira, intitulados *Escuridão e luz: centro da vida* (Fig. 6) e *Raiva e rei[ndifi]ção (sic)* (Fig. 7), ambas de 1975:



LISPECTOR, Clarice. *Escuridão e luz: centro da vida*. 19.4.1975. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Fig. 6: *Escuridão e luz: centro da vida* (1975) - Clarice Lispector. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm.



LISPECTOR, Clarice. *Raiva e rei[ndifi]ção*. 28.4.1975. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Fig. 7: *Raiva e Rei[ndifi]ção* (1975) - Clarice Lispector. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm.

Se vistas sem o apoio do título as imagens puramente não fariam o sentido que o elemento perigráfico assegura. Isto é, Clarice, ao nomear seus desenhos direciona o olhar daquele que contempla para o sentido desejado por ela conduzindo-o ainda a refletir se de fato as imagens são o que pretendem ser. Tal pensamento retoma as teorias de Genette de valorização dos elementos paratextuais ou perigráficos de uma obra, aqui, em especial, o título, já que nos quadros acima verificamos aquelas que seriam as principais funções deste:

⁴⁹ Cf. IANNACE, 2009, p. 67.

“1. identificar a obra; 2. indicar seu conteúdo; 3. valorizá-lo” (GENETTE, 2009, p. 73). Deste modo, mais uma vez Clarice Lispector encontra no texto periférico suporte para representação imagética em seus quadros, haja vista que, além de lhes atribuir título, a escritora-pintora assina embaixo (veja canto direito inferior da **Fig. 7**) em um sinal de legitimação da obra.

Assim, na sequência dos trabalhos de Clarice Lispector enquanto pintora nota-se ainda a utilização de outros materiais, que, se não tintas e pincéis, são também relevos de cola e contornos à caneta. É o caso do estranho quadro intitulado *Tentativa de ser alegre* (**Fig. 8**), de 1975, sobre o qual Iannace revela: “Neste *Tentativa de ser alegre*, o bicho que se encontra deitado tem a parte interior do corpo torneada com cola líquida, decalcando expressivos zigue-zagues em alto-relevo. Os filetes da cola preenchem linhas antes delineadas a caneta vermelha” (IANNACE, 2009, p. 65).

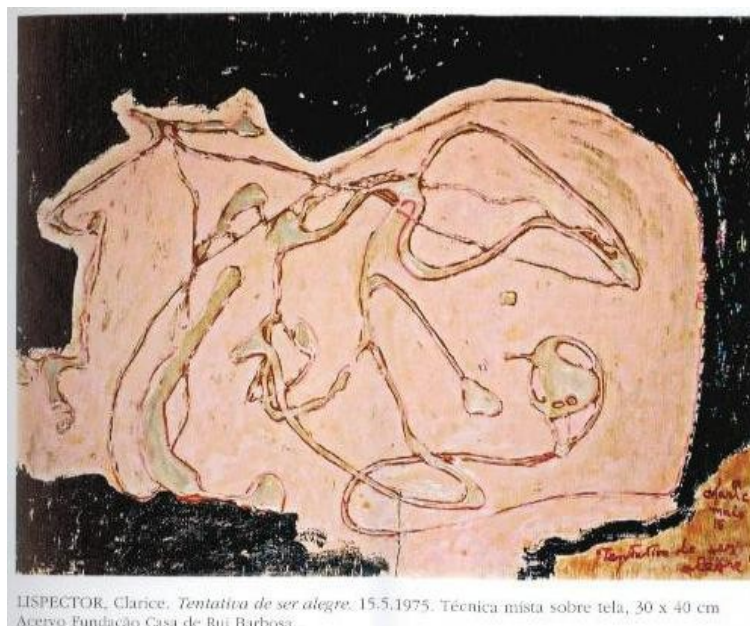


Fig. 8: *Tentativa de ser alegre* (1975) – Clarice Lispector. Técnica mista sobre tela, 30 x 40 cm.

Há ainda dois quadros que chamam a atenção dos estudiosos da obra plástica clariceana, seja pelo teor quase figurativo das obras, seja pelos títulos a elas atribuídos. O primeiro deles é *Medo* (**Fig. 9**), sobre o qual Clarice Lispector relata: “Pintei um quadro que uma amiga me aconselhou a não olhar porque me faria mal” (LISPECTOR *apud* MOSER, 2009, p. 512). A escritora teria pintado o referido quadro em 1975, após receber um estranho convite:

Conta Olga Borelli que a autora, por ocasião do convite ao Congresso de Bruxaria na Colômbia (...), redige um texto chamado “Magia”, mas não o lê,

decidindo pela narrativa “O ovo e a galinha”⁵⁰. Deixa portanto de lado a comunicação escrita para o evento em Bogotá, na qual coincidentemente incluía o quadro que compôs e batizou de *Medo*. (IANNACE, 2009, p. 67)



Fig. 9: *Medo* (1975) – Clarice Lispector. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm.

O estranhamento causado pelo desenho é assim descrito por Moser (2009, p. 512): “*Medo* mostra uma mancha esférica brilhante dotada de grandes olhos e boca, lançada violentamente através do espaço negro”. E completa lembrando, em comparação, o comentário feito por um homem em Washington, após ter lido o conto “O búfalo”, da coletânea *Laços de família* (1960), de Clarice Lispector: “Ele disse que o conto todo parece feito de entranhas” (MOSER, 2009, p. 512). Assim, *Medo* põe à mostra as entranhas da escritora-pintora Clarice, que afirma: “neste quadro que se chama ‘medo’ eu conseguiria pôr pra fora de mim, quem sabe se magicamente, todo medo-pânico de um ser no mundo” (LISPECTOR *apud* IANNACE, 2009, p. 67). Como já dissemos, o que não pode ser fraseado, Clarice expressa em forma de pintura.

Outro trabalho que merece destaque é o quadro, também de 1975, intitulado *Luta sangrenta pela paz* (**Fig. 10**), considerado por Iannace a obra plástica de Clarice de mais elevada beleza, e assim o analisa: “A interseção de linhas – espécie de cordões emaranhados em azul-celeste, em branco, em vermelho e em verde - resulta numa trama em certa medida bem-acabada. A considerar o título, as cores que na composição se *ferem* são as que o casual

⁵⁰ “O ovo e a galinha” compõe a coletânea de contos do livro *A legião estrangeira* (1964), de Clarice Lispector, sendo posteriormente republicado em *Felicidade clandestina* (1971).

arranjo harmoniza” (IANNACE, 2009, p. 68). Deste modo, nota-se de fato uma “briga” entre as cores, que se pensarmos simbolicamente, a luta pela paz em branco a ponto de lhes arrancarem sangue sob o céu azulado:



Fig. 10: *Luta sangrenta pela paz* (1975) – Clarice Lispector. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm.

Por conseguinte, em *Água viva*, ao “pintar” diferentes flores, Clarice Lispector se mostra atenta à expressividade da cor e lhes atribui sentidos simbólicos. Trata-se de um longo trecho que toma mais de três páginas do livro e se inicia com a apresentação do propósito da personagem-pintora-escritora: *quero pintar uma rosa*⁵¹. E dá sequência:

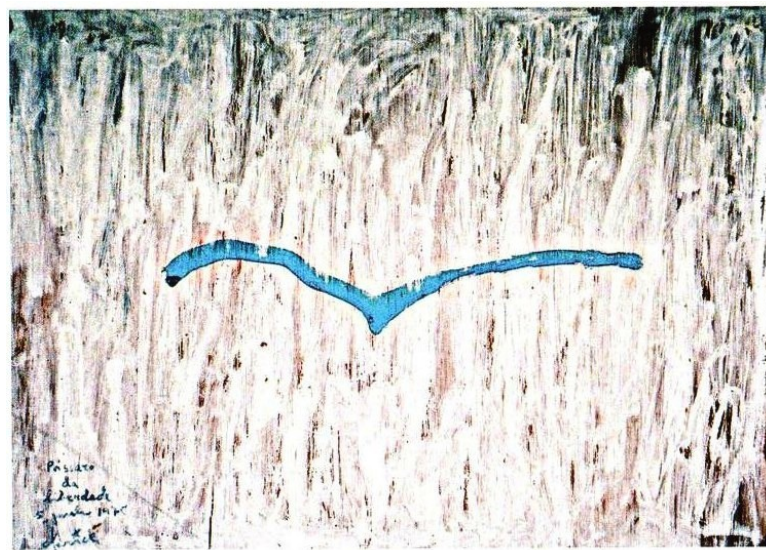
Mas rosa não é it. É ela. As encarnadas são de grande sensualidade. As brancas são a paz do Deus. É muito raro encontrar na casa de flores rosas brancas. As amarelas são de um alarme alegre. As cor-de-rosa são em geral mais carnudas e têm a cor por excelência. As alaranjadas são produto de enxerto e são sensualmente atraentes. (LISPECTOR, 1998a, p. 57)

Como se nota, a personagem traz para o texto elementos que permitem o diálogo entre representações simbólicas de linguagem visual e o signo literário. Isso é possível, pois, em concordância com Luis Santos, “em função da tensão simbólico/icônico, o signo literário frequentemente se aproxima de outros signos, sobretudo daqueles que constituem as linguagens visual e sonora. A literatura é, nesse sentido, um espaço aberto para o diálogo de signos” (SANTOS, 1998, p. 85). Ou seja, a relação entre elementos simbólico-visuais e o

⁵¹ Cf. LISPECTOR, 1998a, p. 56.

texto escrito se dá, inclusive, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, por retomada paratextual e perigráfica.

É o caso de *Pássaro da liberdade* (Fig. 11), de 1975, que é utilizado por Vilma Arêas como arte da capa (Anexo II) de seu livro *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*⁵² (2005). O título do livro é também sugestivo, já que Clarice tinha o hábito de trabalhar em seus quadros usando as próprias mãos para desenhar, conforme a figura abaixo:



LISPECTOR, Clarice. *Pássaro da liberdade*. 05.6.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Fig. 11: *Pássaro da liberdade* (1975) – Clarice Lispector. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm.

É significativo notar que, apesar da simplicidade com que o quadro acima é composto, este, por sua vez, exprime a mensagem presente no título. A leveza evidente pela seleção das cores agrada aos olhos daquele que contempla. Além, é claro, da noção de liberdade proposta no título e tão frequente nas reflexões da personagem-pintora de *Água viva*: “Pássaros – eu os quero nas árvores ou voando longe de minhas mãos. Talvez certo dia venha ficar íntima deles e gozar-lhes a levíssima presença de instante” (LISPECTOR, 1998a, p. 49).

Dos primeiros trabalhos de Clarice Lispector como pintora, até aqui apresentados, há uma variabilidade temática e de seleção de cores apesar da insistência pela abstração na maioria deles. Além da madeira e do guache, a escritora-pintora Clarice também trabalhou em

⁵² Trabalho que reúne ensaios da professora Vilma Arêas, da UNICAMP, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, traz reflexões sobre a recepção crítica dos contos publicados por Clarice Lispector em *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite?*, ambos de 1974. Apesar da não ligação entre os ensaios com a obra plástica de Clarice Lispector, o título do livro, que retoma o trabalho pictural da escritora, alude ainda à noção de delicadeza e de “toque” no mais íntimo do leitor. Isso porque, pela primeira vez, nos contos que compõe as duas coletâneas acima mencionadas, Clarice Lispector vai tratar, de assuntos como a velhice, o amor e a sexualidade. Cf. ARÊAS, 2005.

óleo sobre tela e, de modo especial, é nessa nova técnica que a obra plástica clariceana se torna, em certa medida, figurativa. No quadro *Volumes* (Fig. 12), também de 1975, verificam-se elementos em formas geométricas e coloridas, ao que Iannace atribui como sendo características cubistas, como a seguir: “Neste, um triângulo branco, uma esfera preta, um retângulo acinzentado, além de duas outras formas ovais em azul e em rosa encaixam-se numa figura acidentalmente arredondada na cor laranja. O fundo desse painel de feição cubista é preto: um preto desmaiado” (IANNACE, 2009, p. 69). Segue o quadro:



LISPECTOR, Clarice. *Volumes*. 1975. Óleo sobre tela, 41 x 27 cm
Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Fig. 12: *Volumes* (1975) – Clarice Lispector.

Os desenhos de Clarice Lispector apresentados até aqui serão retomados ainda no próximo capítulo desta dissertação, bem como os demais trabalhos da escritora-pintora ainda não mencionados aqui, estabelecendo relações entre estes e o livro *Água viva*. No próximo capítulo, propomos ainda uma leitura semiótica da obra *corpus* deste trabalho identificando outras leituras visuais possíveis, haja vista que, como já dissemos, *Água viva* representa, mais que um registro fragmentário da realidade, a soma de fotografias, esculturas, vitrais, partituras e quadros.

CAPÍTULO III
ÁGUA VIVA: A PLASTICIDADE NAS ENTRELINHAS DE UM MOSAICO
ESCRITURAL

“Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão palavra.”

Clarice Lispector
(*Água viva*, 1998a, p. 12)

Neste capítulo, propomos, em princípio, uma reflexão sobre os escritores-pintores da modernidade e o constante encontro entre literatura e artes plásticas em travessias interdisciplinares e interartísticas. O diálogo entre mídias diferentes em seu ponto de travessia finalmente será abordado segundo os mais recentes estudos comparados. Assim, nos valeremos de uma leitura semiótica de *Água viva* com o propósito de confirmar a noção de comunicação entre a composição escritural clariceana e a obra plástica da autora.

Do mesmo modo em que os quadros de Clarice Lispector trazem resquícios de técnicas utilizados em movimentos e vanguardas plásticas modernistas, a narrativa que compõe *Água viva* está repleta de alusões ao Impressionismo e ao Cubismo. Requentadas

técnicas do minucioso *Art nouveau* também serão apontadas no decorrer desta análise que pretende ser decodificadora de um texto finalmente uno: o mosaico escritural que nos é proposto por Clarice Lispector.

3.1 “Encontros na travessia”: escritores-pintores e pintores-escritores

A presença plástica em obras literárias tem motivado inúmeros trabalhos entre comparatistas e teóricos da literatura que anseiam mapear este tipo de encontro-diálogo onde as artes se permitem transpor umas nas outras. Assim, no ensaio intitulado “Encontros na travessia”, de 2005, Tania Franco Carvalhal institui a palavra “encontro” como termo promissor para os estudos que analisam relações interdisciplinares e explica: “Tanto pode *unir* como *opor-se*. A ideia de que *encontro* pressupõe também a de *separação* é decisiva porque possibilita a integração, neste conjunto de sentidos, da noção de *diferença*” (CARVALHAL, 2005, p. 170). Ou seja, é por sabermos da diferença entre linguagem visual e linguagem verbal que nos é permitido então identificá-las uma na outra, dispostas no mesmo projeto artístico, cabendo, portanto, aos estudiosos comparatistas “flagrar” este ponto no momento de sua interseção.

É interessante retomar aqui a noção de intertextualidade sob a perspectiva de Daniel-Henri Pageaux, que louva o comparatismo contemporâneo pelo seu método de abordagem da presença simultânea de dois ou vários textos diferentes numa única produção: “já não há a necessidade de observar dois textos e estabelecer uma relação binária entre ambos” (PAGEAUX, 2011, p. 184). Mais do que o encontro entre textos, estes, por sua vez, se atravessam e se constroem.

Além disso, “encontro” é sinônimo de transformação pelo novo, no sentido de que encontro também é descoberta, isto é, encontrar é descobrir o novo e/ou aquilo que sofreu transformação. O espaço para este “encontro” entre as partes seria o da travessia, para o qual Carvalhal justifica: “Vivemos em trânsito entre fronteiras de línguas, códigos, culturas, procurando ver a literatura sem que ela seja limitada por essas fronteiras, de nações ou de línguas, nem pela divisão entre as artes e outras formas do conhecimento ou entre o erudito e o popular” (CARVALHAL, 2005, p. 169). Os encontros estratégicos de travessia conduzem, portanto, os estudiosos à percepção interdisciplinar e/ou interartística na literatura.

Assim, escritores moderno-contemporâneos encontraram meios de chegar ao ponto de travessia em suas obras, que, por sua vez, apresentam paratextos predeterminados pelos

próprios autores, permitindo diálogos entre textos, além, é claro, de suscitar a relação intersemiótica nessas narrativas. E, não podemos ignorar o fato de que também pintores buscaram na escritura novos métodos de representação artística. Clarice Lispector pintou parágrafos e escreveu belos quadros emoldurados por paratextos rigorosamente “eleitos” e cravados em cada obra, conforme se nota na seguinte passagem de *Água viva*:

O que se chama de bela paisagem não me causa senão cansaço. **Gosto é das paisagens de terra esturricada e seca, com árvores contorcidas e montanhas feitas de rocha e com uma luz alvar e suspensa. Ali, sim, é que a beleza recôndita está.** Sei que também não gostas de arte. Nasci dura, heroica, solitária e em pé. E encontrei meu contraponto na paisagem sem pitoresco e sem beleza. A feiura é o meu estandarte de guerra. (...) Vejo em claros e escuros os rostos das pessoas que vacilam às chamas da fogueira. Sou uma árvore que arde com duro prazer. Só uma doçura me possui: a convivência com o mundo. Eu amo a minha cruz, a que doloridamente carrego. É o mínimo que posso fazer de minha vida: aceitar comiseravelmente o sacrifício da noite. (LISPECTOR, 1998a, p. 39 – grifos nossos.)

Graças ao contínuo desejo pela pintura livre e despreziosa por parte da escritora-pintora, e à riqueza plástica de seu vocabulário, o trecho acima, especialmente as linhas em destaque, é um exemplo de forte expressividade imagética desenhada por Clarice através de palavras.

Por conseguinte, lembramos outros dois exemplos de grandes nomes da literatura mundial apontados como escritores-pintores: Franz Kafka (1883-1924) e José Saramago (1922-2010). Sobre Kafka, Ivan Teixeira atribui características expressionistas, tanto à arte da capa da primeira edição do livro *A metamorfose* (1915), do escritor alemão, quanto ao conteúdo da obra em si, utilizando-se, em comparação, a tela *O grito* (1893), do norueguês Edvard Munch (**Anexo III**), um dos maiores representantes do Expressionismo. Deste modo, Teixeira explica: “Tal como a arte expressionista, a novela imita o real por uma lógica contrária ao próprio real. (...) Configurando-se como narrativa alegórica, sua significação jamais será conclusiva” (TEIXEIRA, 2011, p. 38). De fato, pela perigrafia do livro, especificamente a arte da capa, notam-se aspectos comuns entre esta e o quadro de Munch⁵³.

Em Portugal, José Saramago decide criar um *Manual de pintura e caligrafia* (1983), no qual reflete sobre a relação entre pintor e escritor face à arte final produzida por ambos, sob a ótica de um artista que domina as duas modalidades. Em belíssima passagem do aludido romance, o personagem-pintor de Saramago afirma:

⁵³ Vide **Anexo III**.

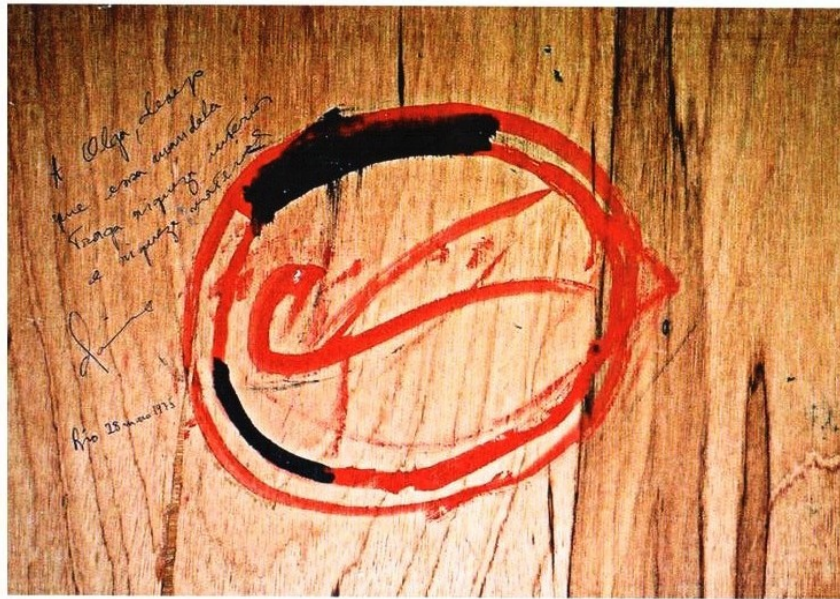
Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste acto: na pintura, vem sempre o momento em que o quadro não suporta mais uma pincelada (mau ou bom, ela irá torná-lo pior), ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é, nesse alinhamento, já trabalho perfeito, já obra definitiva porque conhecida. É, sobretudo a ideia do prolongamento infinito que me fascina. Poderei escrever sempre, até ao fim da vida, ao passo que os quadros, fechados em si mesmos, repelem, são eles próprios isolados na sua pele, autoritários, e, também eles, insolentes. (SARAMAGO, 1992, p. 16)

A ideia de inacabamento ou “prolongamento” também se delineia em *Água viva*, ao passo que, toda a escritura não parece suficiente para a narradora-pintora-escritora, que, por sua vez, o faz em fluxo ininterrupto. Mas deve prosseguir continuamente conforme as palavras finais do livro sugerem: “O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua. Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e estou enfeitiçada” (LISPECTOR, 1998a, p. 95).

Mas é o *pintor-escritor* Joan Miró (1893-1983) quem mais se aproxima dos anseios artísticos que Clarice Lispector buscou em suas obras. O pintor catalão é um dos maiores representantes do Surrealismo e, assim como a narradora de *Água viva*, foi o pintor que se aventurou também pelo mundo da escrita. Além de escrever poemas e crônicas, o pintor – também escultor e jardineiro – demonstrava acreditar na relação e/ou proximidade das artes: “Para mim, um quadro deve ser como a beleza de uma mulher ou de um poema. É preciso que tenha uma cintilação, que seja como as pedras que os pastores dos Pirineus usam para acender seus cachimbos” (MIRÓ *apud* MIRÓ; LOLIVIER-RAHOLA, 2010, p. 116)⁵⁴.

Além disso, Miró utilizava-se de recursos bastantes conhecidos por Clarice: o de pintar na madeira e registrar neles títulos e/ou dedicatórias, onde palavra e imagem determinam literalmente um *encontro*, no sentido proposto acima por Carvalhal. Assim, no quadro *Mandala* (s/d), de Clarice Lispector, nota-se, escrito a caneta, ao lado da imagem central, uma espécie de “bilhete-cartão” à melhor amiga da escritora, Olga Borelli:

⁵⁴ A repetição do sobrenome na referência justifica-se pelo fato de que o neto do pintor catalão, que recebeu o mesmo nome do avô, é organizador, em parceria com Gloria Lolivier-Rahola, da reunião de escritos e registros de Miró no livro *Miró: Le peintre aux étoiles* (1993), traduzido para o português em 2010. Cf. MIRÓ; LOLIVIER-RAHOLA, 2010.



LISPECTOR, Clarice. *Mandala*. [s.d.]. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm. Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Fig. 13: *Mandala* (s/d) – Clarice Lispector. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm.

Miró, por sua vez, escreve em seus quadros palavras que acredita ter relação com a representação imagética produzida, e afirma: “o encontro do instrumento com a matéria produz um choque que é uma coisa viva, e acredito que essa coisa terá uma repercussão sobre o espectador” (*apud* MIRÓ; LOLIVIER-RAHOLA, 2010, p. 115). Assim como Clarice, o pintor pintava com as mãos, pedaços de pano ou tampas de caneta, além de recorrer à colagens de papéis e/ou objetos, como cordas e cadarços. Na tela abaixo, de Miró, nota-se a presença do elemento verbal como parte do conjunto visual:

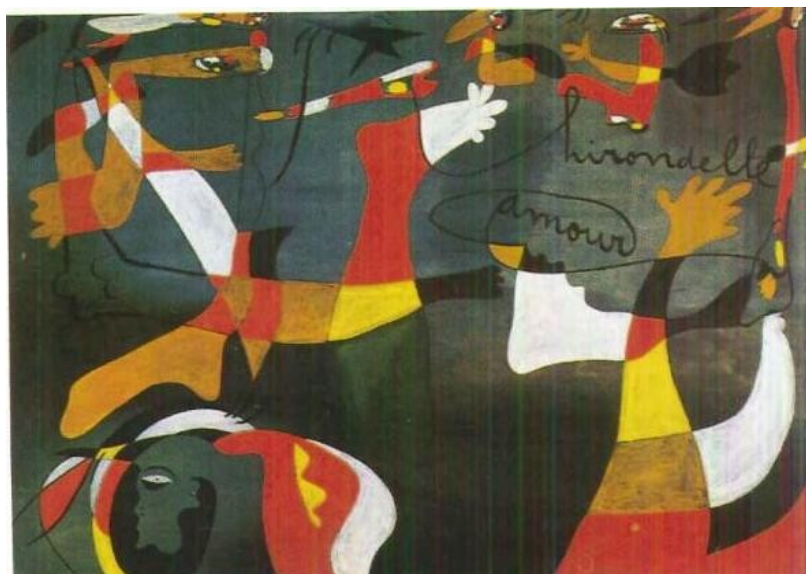


Fig. 14: *Andorinha amor* (1934) – Joan Miró.

De acordo com Punyet Miró e Lolivier-Rahola (2010, p. 80), “Miró desenhou textos em seus quadros; primeiro letras, depois palavras. (...) Dá às obras o nome de ‘pinturas-poemas’.” Desenhar textos nos parece aqui uma atividade própria também de Clarice Lispector, que cria imagens ou cenas na mente do espectador-leitor como na belíssima passagem de *Água viva*: “A gente está sentada perto e olhando distraída. E eis que elas vão se abrindo e entregando-se à nova estação sob o nosso olhar espantado: é a primavera que então se instala” (LISPECTOR, 1998a, p. 63).

Em se tratando de atribuir títulos, perigrafias aos quadros, Miró atribui a mesma intensidade e importância com que notamos ter também Clarice Lispector ao escolher o nome de seus livros, em especial *Água viva*. O pintor catalão afirmava: “encontro meus títulos à medida que encadeio uma coisa à outra em minha tela. Quando encontro o título, vivo em sua atmosfera. Então, para mim o título se torna cem por cento real” (*apud* MIRÓ; LOLIVIER-RAHOLA, 2010, p. 82). E é também pelo esgotamento dos sentidos, das palavras, da representatividade, que Miró optou por dizer o máximo através do mínimo ao final de sua carreira.

Com apenas algumas gotas de tinta ou traços aparentemente infantis, o pouco representa o total nas telas de Miró no início da década de 1940. Sob esta perspectiva, se em *Água viva*, pela subtração da palavra, Clarice Lispector reduz o livro de quase 200 páginas a pouco mais de 80 e, se desde o seu livro de estreia – *Perto do coração selvagem* (1944) – o espaço real bem definido em que suas personagens estão inseridas dão lugar, na década de 1970, ao inconsciente e às ideias em fluxo contínuo, Miró, por sua vez, faz pingar sentidos na vaguidão azulada:

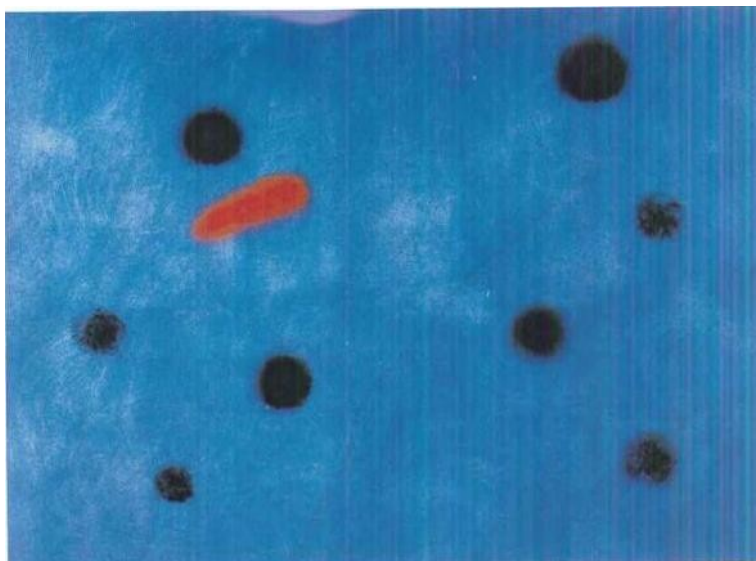


Fig. 15: *Azul* (1961) – Joan Miró.

Por conseguinte, na travessia da literatura para a pintura, ou vice-versa, encontros possíveis entre Clarice Lispector e outros artistas, que, graças à sensibilidade iluminadora das artes *perceberam* a intimidade entre tais modalidades, são aqui considerados de esplêndida magnitude no que concerne à produção artística dos nossos tempos de um modo geral. Para tanto, no tópico a seguir outras possíveis leituras de *Água viva*, semióticas e intersemióticas, serão apontadas para contribuir com tal reconhecimento teórico-crítico, nesta obra em especial.

3.2 *Água viva*: leituras semióticas

O que Clarice Lispector fraseia em *Água viva* pretende também alcançar os trâmites da fotografia, da escultura, e principalmente da pintura, transitando marcadamente por movimentos modernos das artes visuais. Contudo, para confirmar essa teoria, faz-se necessária uma leitura de identificação intersemiótica da narrativa, haja vista que muitas expressões ao longo do corpo do texto suscitam imagens simbolicamente elaboradas por Clarice juntamente com o espectador-leitor.

Não apenas as telas produzidas por Clarice Lispector no período em que compunha o livro podem ser reconhecidas em *Água viva*, mas também a produção plástica de outros artistas contemporâneos, ou não, a escritora-pintora. Mais que isso, o texto é “colorido” suficientemente para que nele se percebam criações “inéditas” de pinturas imaginadas. Isso porque, segundo Lopes (1980, p. 18), “os sistemas semióticos, verdadeiros *códigos* culturais

são *transcodificáveis*: eles se deixam traduzir, com maior ou menor grau de adequação, uns em outros”. Portanto, partiremos para o trabalho de “tradução” das transcodificações em *Água viva*.

3.2.1 O impressionismo em *Água viva*

A natureza do visível, em sua mutabilidade, é uma metáfora grandiosa do instável e ilimitado no sentimento e pensamento do eu inconstante. Os pintores, que se despojaram de todas as preocupações com motivos e ação para se concentrar no diretamente visível, precederam os escritores com interesses semelhantes. Clarice Lispector demonstra estar ciente de que os pintores abriram os olhos dos poetas para as qualidades do visível:

Neste instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida. Meu estado é o de jardim com água correndo. Descrevendo-o tento misturar palavras para que o tempo se faça. O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha (LISPECTOR, 1998a, p. 17).

Percebemos neste fragmento o interesse da escritora pela luz e suas oscilações face aos movimentos do sol, próprio do pintor impressionista, o que também se nota no seguinte trecho, dentre outros: “agora está amanhecendo e a aurora é de neblina branca nas areias da praia” (LISPECTOR, 1998a, p. 13). Uma percepção típica do pintor impressionista diante do ambiente físico e da cor. O Impressionismo que, nas palavras de Strickland (2004, p. 96), representa “sensações visuais imediatas através da cor e da luz”, tendo como objetivo principal apresentar a “impressão” sensorial registrada pelo artista num único lance de vislumbre.

Em *Água viva*, através de sua força plástica, identificamos outros exemplos em que podem ser observados traços do impressionismo, especialmente aqueles em que se manifesta o desejo de captura do instantâneo, do elemento fugaz, esforço que se verifica no decorrer de toda a narrativa: “O instante é esse. O instante é de uma iminência que tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo que eu o vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante” (LISPECTOR, 1998a, p. 75).

Em outras passagens em que a pintora busca o fugidio, a sensação de incapacidade de retê-lo, assim se manifesta: “ah este flash de instantes nunca termina. Vou acabá-lo deliberadamente por um ato voluntário. Mas ele continua em improviso constante, criando sempre o presente que é futuro” (LISPECTOR, 1998a, p. 86). Segundo Dondis (1991), é inevitável essa tendência humana por utilizar a informação visual imediata, como é o caso especial da fotografia, para representar o mais fiel possível a realidade: “Buscamos um reforço visual de nosso conhecimento por muitas razões; a mais importante delas é o caráter direto da informação, a proximidade da experiência do real” (DONDIS, 1991, p. 6).

A luz, tão cara aos impressionistas, especialmente as transformações e passagens do sol, nascente ou poente, imperioso ao meio-dia, ou oculto sob nuvens, é também representado por Clarice, de modo que, para o leitor, o tempo transcorrido pode ser virtualmente captado: “Agora está amanhecendo e a aurora é de neblina branca nas areias da praia. (...) Vou crescendo com o dia que ao crescer me mata certa vaga esperança e me obriga a olhar cara a cara o duro sol” (LISPECTOR, 1998a, p. 14).

Em expressão poética, Clarice Lispector fala de “instantes que fogem” e nela está toda a ideia de movimento, de mutação, que se verifica na composição de sua narrativa. Trata-se exatamente daquilo que sentimos diante de um quadro impressionista, que retém uma cena em movimento prestes a desaparecer para dar origem a outra.

3.2.2 *Água viva em Art nouveau*

O movimento conhecido como *Art nouveau*, surgiu na Europa no início da Segunda Guerra Mundial. Segundo Strickland (2004, p. 91), o movimento “baseava-se em formas torcidas, floridas, que se contrapunham à aparência pouco estética dos produtos fabricados por máquinas. (...) o *Art nouveau* era facilmente reconhecível por suas linhas sinuosas e curvas do tipo trepadeira.” Típico da arquitetura, o movimento também pôde ser reconhecido em arte para vitrais. Com base nisso, notamos que a personagem de *Água viva* busca em sua escrita o requinte curvilíneo além da constante alusão ao vidro enquanto base para cunhar imagens: “Vejo isto pela marca que as ondas deixam na areia. (...) porque em certas noites em vez de negro o céu parece azul-marinho intenso, cor que já pinte em vitral” (LISPECTOR, 1998a, p. 60).

O vidro, que pode ser não apenas o transparente, mas também o material que compõe o espelho, surge, deste modo, em *Água viva*, como o enigma da representação gélida da própria personagem, como nesta longa passagem:

E descobriu os enormes espaços gelados que ele tem em si, apenas interrompidos por um ou outro bloco de gelo. Espelho é frio e gelo. Mas há a sucessão de escuridões dentro dele – perceber isto é instante muito raro – e é preciso ficar à espreita dias e noites, em jejum de si mesmo, para poder captar e surpreender a sucessão de escuridões que há dentro dele. **Com cores preto e branco recapturei na tela sua luminosidade trêmula.** Com o mesmo preto e branco recapturei também, num arrepio de frio, uma de suas verdades mais difíceis: o seu gélido silêncio sem cor. É preciso entender a violenta ausência de cor de um espelho para poder recriá-lo, assim como se reciasse a violenta ausência de gosto da água. (LISPECTOR, 1998a, p. 79 – grifos nossos.)

Com extrema beleza, Clarice Lispector representa em palavras o reflexo de sua personagem no espelho. A objetividade marcada pelos tons preto e branco (em destaque na citação) reforça a proximidade desta passagem com o *Art nouveau*, que, segundo Strickland (2004, p. 91), “elimina o sombreado de sua arte gráfica, contrastando padrões preto e branco em motivos fluidos e orgânicos”. Além disso, nota-se que a personagem de *Água viva* “recaptura”, no movimento cotidiano, as imagens refletidas no espelho através da percepção visual sensibilizada pelo choque da imitação no objeto – *perceber isto é instante muito raro*.

Em *Água viva*, há ainda a presença de outros elementos arquiteturais cuja matéria-prima geralmente tem o vidro em sua composição, como janelas, portas e telhados com graus de transparência, como no trecho: “Hoje é noite de lua cheia. Pela janela a lua cobre a minha cama e deixa tudo de um branco leitoso azulado. O luar é canhestro. Fica do lado esquerdo de quem entra” (LISPECTOR, 1998a, p. 31). Nota-se que a forma da janela e a luz, lançada de fora para dentro, nela projetada, forma, aos olhos da personagem, uma imagem iluminada em cores transpassadas pela transparência do vidro. Passagens como esta demonstram a sensibilidade e delicadeza com que Clarice elabora a narrativa de *Água viva* apesar de seu doloroso processo de construção.

3.3 A representação imagética do tempo em *Água viva*

Impossível fechar os olhos para um dos principais temas de *Água viva*: o tempo. Já na primeira página do livro Clarice Lispector demonstra seu interesse por se apropriar do tempo

presente, reconhecendo a sua fugacidade: “Estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais” (LISPECTOR, 1998a, p. 9). A perplexidade face à passagem do tempo se faz presente já em um dos sentidos do termo *Água viva*, isto é, água que brota da fonte e segue seu curso. Em seu fluxo contínuo o tempo se manifesta e, do mesmo modo, manifesta-se a noção de espaço, pois, se a água corre, ela o faz no tempo e no espaço.

A personagem pretende definir o tempo presente que, por sua vez, é imediatamente transformado em passado, este também já não é mais, porque já foi. E o futuro também não existe, já que ainda não veio. Logo, o presente é inapreensível, o que frustra a personagem, como verificamos nesta passagem:

Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuo estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos – só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim (LISPECTOR, 1998a, p. 10).

Sobre a relação espaço-temporal, retomamos Mario Praz (1932) que aborda sob o ponto de vista da arte moderna: “A revolta contra a perspectiva tradicional que prevalecera na pintura européia desde a renascença produziu as bem conhecidas interseções de tempo e espaço no cubismo” (PRAZ, 1932, p. 216). Isso se dá também em outras correntes modernistas, como o impressionismo e o futurismo. Não há dúvida de que os pintores impressionistas tenham se ocupado dessa problemática, pois suas produções estavam intimamente ligadas à ideia da passagem do tempo, do movimento da natureza. Clarice Lispector, de forma quase filosófica, tinha conhecimento dessa problemática e, ainda, do significado do tempo e do espaço nas artes. A escritora tinha consciência dessa discussão, o que se confirma em muitos trechos de *Água viva*, como neste, por exemplo: “quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo” (LISPECTOR, 1998a, p. 60).

Num belo trecho em que trata do tempo, especificamente dispondo as variações de tempo e espaço em um mesmo plano, a personagem-narradora de *Água viva* afirma: “O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado” (LISPECTOR, 1998a, p. 15). Giacomo Balla (1871-1958), pintor italiano, reproduz, em sua tela *Velocidade abstrata* (**Fig. 16**), esse instante de que fala Clarice Lispector, isto é, o momento exato em que o carro toca o chão com suas rodas.

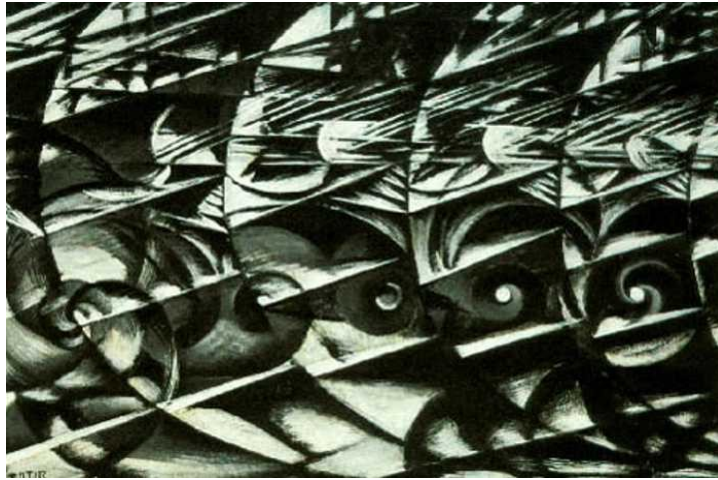


Fig. 16: *Velocidade Abstrata* (1914) – Giacomo Balla

No quadro de Balla, o movimento circular – recorrente também em *Água viva* – é nítido, dando a ideia de continuidade e precisão. O uso das cores preto e branco reforça a firmeza e a objetividade do movimento.

O cubismo, suscitado por Praz, aparece em *Água viva* quando a personagem tenta representar, através da escrita, os objetos em todas as suas faces geométricas, colaborando com a ideia de interpenetração de tempo e espaço: “Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidocópio” (LISPECTOR, 1998a, p. 14). Ou ainda: “Parei para tomar água fresca: o copo neste instante-já é de grosso cristal facetado e com milhares de faíscas de instantes. Os objetos são tempo parado?” (LISPECTOR, 1998a, p. 40).

O representante cubista Paul Klee (1879-1940), em sua tela *A casa giratória* (Fig. 17), de 1921, representa o movimento circular que lembra o giro de um caleidoscópio para se obter a imagem, além das figuras geométricas marcando todos os ângulos da casa.



Fig. 17: *A casa giratória* (1921) – Paul Klee.

Ainda em relação ao tempo, vale ressaltar que as formas redondas são as que mais atraem a personagem-pintora de *Água viva*. Esta recorrência dialoga com a própria ideia de eternidade, cuja imagem móvel é o tempo, daí a grande importância das linhas circulares em sua obra: a placenta, o ovo, o caleidoscópio, a água-viva, a lua, os olhos. Alguns trechos da narrativa revelam esse interesse pelo esférico, como por exemplo: “este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto vôo” (LISPECTOR, 1998a, p. 25). Em outro momento, a narradora-pintora revela:

Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por que – e porque não me interessa, a causa é matéria de passado – perguntarás por que os traços negros e finos? É por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma. O que pinto nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical. (LISPECTOR, 1998a, p. 10)

A questão que aparece no final do fragmento e sua resposta indicam a crença da escritora na correspondência das artes. A tela de que fala a narradora pode ser a mesma que Clarice Lispector pintou em 1976 (**Fig. 18**), e com a qual presenteou o também escritor Autran Dourado (1926-2012). A ausência de título é significativa, pois, enquanto este sugere e direciona o pensamento daquele que contempla, aquela (ausência) proporciona uma liberdade de interpretação, bastante clara na intenção de Clarice.



LISPECTOR, Clarice. [sem título]. 07.5.1976. Óleo sobre tela, 39,5 x 30,4 cm
Acervo pessoal Autran Dourado.

Fig. 18: Sem título. (1976) – Clarice Lispector. Óleo sobre tela, 39,5 x 30,4 cm.

Esta é a única tela de Clarice produzida em óleo sobre tela. Se notarmos com maior atenção, pode-se observar que as formas lembram um grupo de medusas ou águas-vivas unidas por seus tentáculos em um imenso mar vermelho. O movimento rotativo e as interligações entre as figuras dão mais uma vez a ideia de continuidade e movimento.

3.4 *Água viva*: caleidoscópico topázio

“Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes.”

Clarice Lispector
(*Água viva*, 1998a, p. 27)

Nas linhas ondulares de Clarice Lispector ao criar a narrativa de *Água viva*, notam-se passagens onde a escritora mais desenha do que escreve, convidando o leitor a encontrar sentidos por meio da palavra e pelo processo de criação de imagens em fluxo. A interconexão entre palavra e imagem, literatura e pintura, dá-se no ponto (impreciso) em que um texto se lê no outro sem estarem evidentemente justapostos. Deste modo, pesquisadores como Michel Peterson (2003) identificam em *Água viva*, por exemplo, o caráter hieroglífico da narrativa clariceana, ou seja, “cada acontecimento de sua obra, se vê de alguma forma nomeado por redes de significantes que fazem indefectivelmente evoluir a história da escritura e da relação que com ela mantemos” (PETERSON, 2003, p. 35). E talvez daí tenha nascido o anseio

insistente, por parte da personagem-narradora do livro, em representar as paredes pré-históricas das cavernas: “Ter coruja nunca me ocorreria, embora eu as tenha pintado nas grutas” (LISPECTOR, 1998a, p. 49).

Nesse sentido, apesar do anseio em desprender-se delas, para a narradora-pintora de *Água viva*, as palavras se tornam instrumento na composição de uma narrativa caleidoscópica: “Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio” (LISPECTOR, 1998a, p. 15). Para acompanhar a narrativa é preciso visualizar imaginariamente, e não apenas ler, o que se propõe criar – cada elemento com sua moldura: “Minha liberdade pequena e enquadrada me une à liberdade do mundo – mas o que é uma janela senão o ar emoldurado por esquadrias?”. (LISPECTOR, 1998a, p. 25).

Assim, Solange Oliveira atribui a esse tipo de narrativa um traço barroco, no sentido de que há uma “tentativa de ultrapassar os limites da linguagem por meio de paralelos sugestivos de efeitos próprios da escultura, da pintura e da música” (OLIVEIRA, 1985, p. 33). O furto às “regras” da escritura ou da dependência de um referente, proposto previamente na epígrafe do livro – *Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura (...) que, como a música não ilustra coisa alguma* -, de fato perpassa o texto como uma luta travada entre dependência artística e liberdade alegre: “O que te escrevo não vem de manso, subindo aos poucos até um auge para depois ir morrendo de manso. Não: o que te escrevo é de fogo como olhos em brasa” (LISPECTOR, 1998a, p. 31). Por conseguinte, Nolasco dos Santos compreende que:

O alcance da obra de arte *Água viva*, na transmutação de objeto artístico em objeto estético, realiza-se na medida em que preterimos as áreas significativas, que podem multiplicar-se ao sabor de quem lê, ao fazer da obra um pretexto. (SANTOS, 2007, p. 18)

De fato, o leitor é convidado a buscar, juntamente com a narradora-personagem, o *it*, o instante-já, o impessoal, através da criação sucessiva de imagens na percepção das transformações pelas quais passa o mundo, como as horas, o clima, as estações do ano – efêmeros instantes que desaparecerão: “A gente está sentada perto e olhando distraída. E eis que elas [as flores] vagarosamente vão se abrindo e entregando-se à nova estação sob o nosso olhar espantado: é a primavera que então se instala” (LISPECTOR, 1998a, p. 63). O movimento circular, caleidoscópico, para a obtenção de novas imagens, é decisivo e segue o fluxo do tempo, nos quais se criam verdadeiros quadros-poemas:

São quase cinco horas da madrugada. E a luz da aurora em desmaio, frio aço azulado e com travo e cica do dia nascente das trevas. E que emerge à tona do tempo, lívida eu também, eu nascendo das escuridões, impessoal, eu que sou *it*. (LISPECTOR, 1998a, p. 73)

Contudo, a passagem de *Água viva* que abre este capítulo – *Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra*⁵⁵ –, é vista por Nolasco dos Santos, em *Nas malhas da rede* (1998), como a representação do combate entre a narrativa linear e a escrita totalmente livre do objeto. Segundo o comparatista, “em *Água viva*, a ‘dura escritura’ metaforiza a palavra como isca, a entrelinha que é recusa do ‘fazer sentido’ e da busca de ‘uma realidade inventada’.” (SANTOS, 1998, p. 137). O ornamento do vazio equivale, portanto, às imagens da vida.

Em um belo trecho de *Água viva*, a ser destacado, a escritora colore o parágrafo sem necessariamente falar em cores:

E quando o dia chega ao fim ouço grilos e torno-me toda repleta e ininteligível. Depois vivo a madrugada azulada que vem com o seu bojo cheio de passarinhos – será que estou dando uma ideia do que uma pessoa passa em vida? Pois quero sentir nas mãos o nervo fremente e vivaz do já e que me reaja esse nervo como buliçosa veia. E que se rebele, esse nervo de vida, e que se contorça e lateje. **E que se derramem safiras, ametistas e esmeraldas no obscuro erotismo da vida plena: porque na minha escuridão enfim treme o grande topázio, palavra que tem luz própria.** (LISPECTOR, 1998a, p. 19 – grifos nossos.)

Ora, no trecho especialmente destacado a narradora-pintora enumera nomeando objetos, pedras preciosas, que, por sua vez, denotam o *cromos* a partir de seus próprios significantes em estado de metáfora. Para a narradora, o azul da safira, o lilás da ametista e o verde da esmeralda, não são capazes de ofuscar a translucidez do topázio, pedra que pode ser encontrada em tons de cores variados. Conforme suscitado anteriormente, segundo Octavio Paz⁵⁶, as palavras em signo configuram a presença não de si, mas daquilo que está na fresta, na entrelinha da narrativa: “o não-dito não é isto ou aquilo que calamos, tampouco é nem-isto-nem-aquilo. (...) A realidade além da linguagem não é totalmente realidade, realidade que não fala nem diz não é realidade” (PAZ, 1988, p. 52-53).

Nota-se, portanto, um fato próximo à construção artística de *Água viva* que ansiamos, desde o início deste trabalho, apontar: o fato de que *Água viva* é *pluri*, e não de uma cor só.

⁵⁵ Cf. LISPECTOR, 1998a, p. 12.

⁵⁶ Cf. PAZ, 1988, p. 58.

Mas, translúcido, reflete todas as cores sem precisar chamá-las pelo nome, graças aos recursos propostos pela língua. Contudo, *Água viva* é também *uno* na medida em que, interpeladas as possibilidades de criação verbo-visual, na sua totalidade o livro é uma única pedra lapidada, é topázio, *palavra que tem luz própria*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – *ÁGUA VIVA*: DO NÃO COMEÇO AO ETERNO

“Dá vontade de pôr reticências agora.”

Clarice Lispector
(*Água viva*, 1998a, p. 58)

Ler *Água viva*, pura e simplesmente no seu âmago literário, é tarefa que consiste em persistência, sensibilidade e disposição artística, haja vista que o leitor tem papel fundamental na construção simultânea da narrativa que compõe esta obra, além da sagacidade pela “sobrevivência” ao atravessá-la. Não isolados nesse pensamento, fazemos uso das palavras de Paulo Nolasco dos Santos no que se refere à leitura de narrativas ficcionais modernas, como é o caso de *Água viva*:

Quanto menor for a nossa experiência de leitura com textos ficcionais, maior será a incompetência para a leitura imaginativa. E, também, mais difícil a possibilidade do trabalho didático: quer dizer, quanto mais alto é o nível de exigências da própria ficção, maior é a dificuldade de sua explicação. (SANTOS, 1998a, p. 138)

Nas palavras do comparatista, as “exigências” impostas pela leitura do texto ficcional se enquadram na noção de complexidade e multiplicidade identificadas na narrativa de *Água viva*, onde Clarice Lispector explora ao máximo os sentidos das palavras e de seus campos semânticos.

Neste sentido, a Literatura Comparada, em processo de travessia e aperfeiçoamento, hoje depara um embate entre cultura letrada e cultura audiovisual, ou seja, nas palavras de François Jost (2006, [s/p]), a primeira utiliza-se da metáfora para designar uma descrição neutra e objetiva, enquanto que a segunda demonstra o foco de sua perspectiva de forma direta e não descritiva. Porém, com o surgimento dos Estudos Intermediários, enquanto “herança” das relações interartísticas oriundas do comparatismo, põem-se em prática as abordagens intertextuais, em que as mídias, na sua variabilidade, são lidas como texto e representação artística. Mais que isso, trata-se do movimento em trânsito entre tais modalidades: “O sentido próprio deste movimento é que ele não se efetua no interior da intermedialidade, se ao menos nós a atemos às mídias como eu, mas que ele trata da passagem da arte às mídias.” (JOST, 2006, [s/p]).

Portanto, como buscamos na pesquisa desenvolvida nesta Dissertação, a análise intermediária não consiste apenas em afirmar a existência do diálogo entre as artes e mídias. Nenhuma arte é pura, no sentido de que a construção se faz pela soma das partes circundantes da criação. Mas, o interesse está em identificar o *como*, o tipo de diálogo e/ou ligação existente entre artes e mídias. No caso de *Água viva*, um dos tipos de diálogo estabelecidos na obra é paratextual, ou seja, parte dela para ela mesma, da periferia para o âmago da narrativa.

O fato de Clarice Lispector ter retomado duas vezes a composição do então *Água viva* deve ser considerado, porém, não apenas como apelo estético, mas principalmente como reflexão pelo próprio ato da criação literária. Exercício mesmo de Octavio Paz, em *O monográfico* (1988), que afirma: “Ao escrever, caminho para o sentido; ao ler o que escrevo, apago, dissolvo o caminho. (...) A busca do sentido culmina na aparição de uma realidade que está além do sentido e que o desagrega, o destrói” (PAZ, 1988, p. 121). Justifica-se, então, o fato de Clarice Lispector não cultivar o hábito de retomar seus textos, de ler a si mesma. Ao recuperar o manuscrito *Atrás do pensamento*, a escritora logo eliminou as páginas cuja existência já não era necessária, inclusive o título do texto fora substituído. O mesmo foi feito em *Objeto gritante*, este ainda mais recortado.

Por conseguinte, Octavio Paz (1988, p. 24) questiona: “Destecer o tecido verbal: a realidade aparecerá (duas metáforas). Será a realidade o reverso do tecido, reverso da metáfora – aquilo que está do outro lado da linguagem?”. Ora, o que não está escrito está nas entrelinhas e, no caso específico de *Água viva*, aquilo que fora “eliminado”, em verdade, está presente e se faz presente graças à busca constante pelo *it* da narrativa, isto é, o sentido próprio da escritura: “Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora” (LISPECTOR, 1998a, p. 22).

Água viva traz ainda, no cerne de sua epígrafe, grito inicial do livro, o anseio pelo desprendimento do referente. A criação deixa de lado a concretude das coisas do mundo, da natureza, e passa a sonhar com o substrato, o inapreensível, o inenarrável. Ao contrário do mais corriqueiro dos desejos, em *Água viva*, o sonho não se torna realidade, torna-se pensamento, e *o traço se torna existência*⁵⁷. Na madeira ou no papel, em guache ou à máquina de escrever, a abstração da construção literária de Clarice Lispector atinge a magnitude que ultrapassa os limites da arte e alcança o inexpressivo. No romance *A paixão segundo G.H.* (1964), Clarice afirma através da protagonista: “A pior arte é a expressiva, aquela que transgride o pedaço de ferro e o pedaço de vidro, e o sorriso, e o grito” (LISPECTOR, 2009, p. 144). Assim, a escritora-pintora se norteia para a criação de seus desenhos despreziosos.

⁵⁷ Cf. SEUPHOR, *apud* LISPECTOR, 1998a, p. 7.

Contudo, Benjamin Moser comenta o interesse de Clarice Lispector em aventurar-se pelo mundo das artes plásticas: “a representação de uma representação, o símbolo de uma coisa na própria coisa: os ideais que Clarice buscava em sua pintura inevitavelmente vinham de sua escrita, e levavam de volta a ela” (MOSER, 2009, p. 515). Portanto, escrever e pintar eram, para Clarice, atividades simultâneas e, no caso específico de *Água viva*, dependentes uma da outra. No vazio da pintura e/ou esgotamento de sentido na imagem, levava-a fatalmente para a escrita, que, por sua vez, esgotava-se, e as pinceladas eram novamente o seu refúgio.

Após a publicação de *Água viva*, em 1973, Clarice dedicou-se ainda mais aos desenhos, intercalados pela produção de outras obras no âmbito literário. Assim, e ainda sob a luz das palavras de Moser (2009, p. 517), “a pintura tinha preparado Clarice para a sua nova experiência na escrita”. Em 1977, ano de publicação de *A hora de estrela*, e também o da morte de Clarice Lispector, a escritora esboça *Um sopro de vida* (1978), obra que, por sua vez, é composta por “resquícios de ideias” presentes já nos manuscritos de *Água viva*. A personagem-pintora agora recebe o nome de Ângela Pralini, e a narrativa fragmentária em que se insere a personagem está amadurecida, bem como os quadros aludidos no corpo do texto que Clarice não viveria o suficiente para ver publicado.

De forma belíssima, e por isso merece o destaque, Moser assim descreve a atividade pictural clariceana:

Vemos em seus quadros o quanto ela compreendia da superfície como “aspecto real”. Ao se permitir seguir as nervuras da madeira sobre a qual pintava, ela ao mesmo tempo cobre a superfície e chama atenção para a realidade desta, e portanto para a artificialidade de sua própria criação. Não cria uma falsa superfície natural, faz com que essa superfície natural revele suas profundezas. A tensão entre o “natural” e o “inventado”, entre o “aspecto real” da superfície e a profundidade do artifício humano, é a fonte do poder inquietante dos quadros. (MOSER, 2009, p. 518)

Deste modo, o “aspecto real” ao qual Moser se refere está diretamente ligado ao material utilizado pela escritora-pintora na produção de seus desenhos: a madeira, especialmente. Logo, na escritura, Clarice Lispector busca o aspecto “não-real”, mas respeita o material que utiliza para fazê-lo: “Quando pinto respeito o material que uso, respeito-lhe o primordial destino. Então quando te escrevo respeito as sílabas” (LISPECTOR, 1998a, p. 54). E, assim como o faz com a madeira, na escrita, conduz a “a superfície natural” da palavra para que esta revele suas profundezas. Sob esta perspectiva, ocorre-nos aqui, mais uma vez, lembrar as palavras de Octavio Paz, na seguinte passagem:

Nos quadros as coisas estão, não se passam. Falar e escrever, narrar e pensar, é transcorrer, ir de um lado a outro: passar. Um quadro tem limites espaciais, mas não tem começo nem fim; um texto é uma sucessão que começa em um ponto e acaba em outro. Escrever e falar é traçar um caminho: inventar, recordar, imaginar uma trajetória, ir até... (PAZ, 1988, p. 116)

Em *Água viva*, “atrás do pensamento” está o não-dito, é a entrelinha a ser pescada, é o caminho imaginado. Os paratextos são a parte a que cabe chamar de verdadeiro “objeto gritante”, pois, de sua epígrafe, em fluxo de água corrente banhando todo o texto, pululam em voz alta as gotas rubras: “Sei o que estou fazendo aqui: conto os instantes que pingam e são grossos de sangue” (LISPECTOR, 1998a, p. 23). No grito do objeto, o sentido do texto maior encontra-se, em verdade, fora dele, está nas artes oriundas do mesmo núcleo terrestre, cujo continente literário “pesca” os sentidos de uma narrativa fragmentária e inconclusa nas águas translúcidas, vivas. E, finalmente, por sua interconexão plástico-literária, *Água viva* é “água-viva”: palavras que queimam como o próprio animal marinho; é quadro em vermelho-sangue-vivo, e nele borbulham sentidos. *Água viva* é, portanto, na sua totalidade, *um quadro que tem limites espaciais, mas que não tem começo nem fim*⁵⁸. “Tudo acaba, mas o que te escrevo continua” (LISPECTOR, 1998a, p. 95), palavras finais de uma pintura que não acabou.

⁵⁸ Cf. PAZ, 1988, p. 116.

REFERÊNCIAS

Corpus:

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

Gerais:

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade no mundo ocidental*. Trad. Susy Frankl Sperber e George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 471 - 498.

BALZI, Juan José. *O impressionismo*. São Paulo: Ática, 1992.

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. O comparatismo à beira do fim: tensões do híbrido poético. In: SCHIMIDT, Rita Terezinha (org.). *Sob o signo do presente: intervenções comparatistas*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2010. p. 137-148.

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

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 121-131.

_____. *A personagem da ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2010. (Série Princípios)

_____. Encontros na travessia. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n. 7, Porto Alegre: ABRALIC, 2005, p. 169-182.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco Narrativo e Fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. In: *Literatura e sociedade*. Revista de teoria literária e literatura comparada. n. 2, São Paulo, 1997, p. 37-55.

_____. Intermedialidade e estudos interartes. In: NITRINI, Sandra (org.). *Literaturas, artes, saberes*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; ABRALIC, 2008. p. 209-227.

_____. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. In: *Aletria*. Jul./Dez. 2006. p. 11-40. Disponível em: http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002113.html Acesso em: 15 de Agosto de 2011.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

_____. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Orientação dos gatos*. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CORTEZ, Lúcia Zamonaro. Literatura e pintura. In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.) *Teoria Literária. Abordagens e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2009. p. 355-368.

CUNHA, Eneida Leal. Literatura Comparada: Alternativa institucional ou contingência finissecular?. In: CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida Maria de (org.). *Literatura comparada: Ensaios*. Salvador: Editora UFBA, 1996. p. 19-25.

CUNHA, Betina R. R. (org.). *Clarice: olhares oblíquos, retratos plurais*. Uberlândia: EDUFU, 2012. 257 p.

DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus; Editora UNICAMP, 1993.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

EULÁLIO, Alexandre. No Rio, com Clarice Lispector. Entrevista de abertura. In: *Remate de males*. Revista do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP. n. 9, Campinas, 1989, p. 11-13.

FARIA, Zênia de. Sobre Mallarmé e as artes. In: *Literatura e sociedade*. Revista de teoria literária e literatura comparada. n. 2, São Paulo, 1997. p. 100-108.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios)

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Selma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GASS, William H. *A ficção e as imagens da vida*. Trad. Edilson Alkmim Cunha. São Paulo: Cultrix, 1971.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas. In: *Literatura e sociedade*. Revista de teoria literária e literatura comparada. n. 2, São Paulo, 1997. p. 56-68.

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

_____. *Clarice fotobiografia*. São Paulo: Edusp, 2009.

GULLAR, Ferreira. Para não dizer o dizível. In: PEREGRINO, Júlia; GULLAR, Ferreira (curadores). *Clarice Lispector: a hora da estrela*. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu da Língua Portuguesa, 2007. p. 28-46.

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

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert *et al.* *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e Tradução de Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

JOST, François. “Das virtudes heurísticas da intermedialidade”. *Cerrados*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UNB. Ano 15, n. 21, Brasília, 2006. Disponível em: <http://dc123.4shared.com/img/t8VLXiBl/preview.html> Acesso em: 5 de nov. de 2012.

KANATSOULI, Meni. Palimpsestes des contes de fées oraux: formes de leur survivance dans la culture moderne imagée et écrite. In: BLAYER, Irene Maria F.; FAGUNDES, Francisco Cota (org.). *Narrativas em metamorfose: Abordagens interdisciplinares*. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2009. p. 269-281.

LHERMITTE, François. O pensamento sem linguagem. Trad. Itamar Sant’Anna Verburg. In: *Diógenes*. Revista Internacional de Ciências Humanas da UnB. n. 9, Brasília, jul./dez., 1985, p. 91-102.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

_____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

_____. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *A descoberta do mundo*. Crônicas. Rio de Janeiro: Rocco, 1999e.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

_____. *Correspondências*. Teresa Monteiro (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Minhas queridas*. Correspondências. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LOBO, Luiza. A ficção impressionista e o fluxo de consciência. In: _____. *Crítica sem juízo*: Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 37-47.

LOPES, Edward. *Fundamentos da linguística contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 1980.

MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. A pintura na literatura. In: *Literatura e sociedade*. Revista de teoria literária e literatura comparada. n. 2, São Paulo, 1997. p. 69-88.

MARQUES, Reinaldo. Literatura comparada e Estudos culturais: diálogos interdisciplinares. In: CARVALHAL, Tania Franco (Coordenadora). *Culturas, contextos e discursos: Limiares críticos no comparatismo*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999. p. 58-67.

MIRANDA, Wander Melo. Água viva: auto-retrato (im)possível. In: SOUZA, Eneida Maria de; ANDRADE, Vera Lúcia (org.). *Ensaio de semiótica*. Cadernos de linguística e Teoria da literatura. Faculdade de Letras UFMG. n. 10, Belo Horizonte, Ano V, dez. 1983, p. 219-234.

MIRÓ, Joan Punyet; RAHOLA, Gloria Lolivier. *Miró: o pintor das estrelas*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOSER, Benjamin. *Clarice*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

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

_____. Roland Barthes lê Clarice Lispector: *Água viva* uma galáxia de significantes. *Revista Científica UFMS*. v. 1, Campo Grande, n. 2, 1994, p. 61-64.

NOVELLO, Nicolino. *O ato criador de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Presença Brasília; Instituto Nacional do Livro – INL, 1987.

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

_____. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. A resposta de Clarice. In: PEREGRINO, Júlia; GULLAR, Ferreira (curadores). *Clarice Lispector: a hora da estrela*. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu da Língua Portuguesa, 2007, p. 54-58.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1985.

OLIVEIRA, Marcos Antônio de; NOLASCO, Edgar César. Clarice Lispector: o dito e o interdito da pintura à ficção. In: NOLASCO, Edgar César (org.). *Espectros de Clarice: uma homenagem*. São Paulo: Pedro & João Editores, 2007. p. 123-141.

OLIVEIRA, Marcos Antônio de. *Clarice Lispector entre a pintura e a escritura de Água viva: um recorte comparativo-biográfico-cultural*. Dissertação de Mestrado. 236 f. Campo Grande: UFMS, 2012.

PAJEAUX, Daniel-Henri. Literaturas, intertextualidade, interculturalidade. Trad. Flavia Mara de Macedo e Marcelo Marinho. In: _____. *Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura comparada*. MARINHO, Marcelo *et al* (org.). Santa Maria: UFSM, 2011. p. 183-212.

PAZ, Octavio. *O mono gramático*. Trad. Leonora de Barros e José Simão. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

PETERSON, Michel. A língua chinesa de Clarice Lispector. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *A ficção de Clarice: Nas fronteiras do (im)possível*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2003. p. 32-49. (Coleção Ensaios; v 19)

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1982.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: O discurso e o excesso de significação*. Trad. Artur Nourão. Lisboa: Edições 70, 1976.

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

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANTIAGO, Silviano. Bestiário. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector*. Instituto Moreira Salles. Edição especial, n. 17, São Paulo, 18 dez. 2004, p. 192-221.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. Páginas em que as artes lêem a si próprias. In: BONICCI, Thomas; FLORY, Alexandre Villibor; PRADO, Márcio Roberto (org.). *Margens instáveis: tensões entre teoria, crítica e história da literatura*. Maringá: Eduem, 2011. p. 41-63.

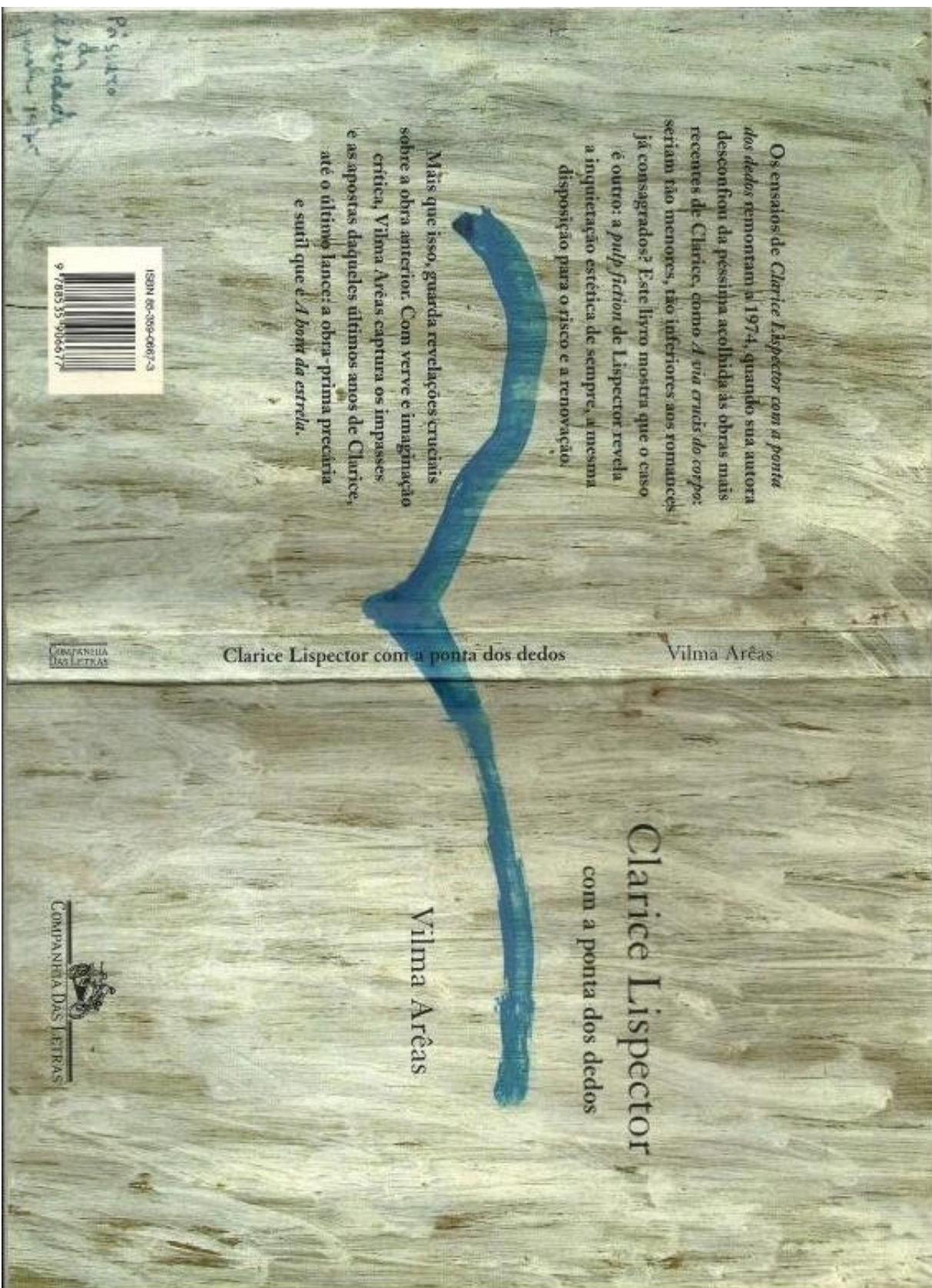
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. Diálogos de signos. In: GONÇALVES, Glaucia Renate; RAVETTI, Graciela (org.). *Lugares críticos: Línguas culturas literaturas*. Belo Horizonte: Oroboro Edições; Editora UFMG, 1998. p. 83-88.
- SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. O paratexto de Clarice Lispector, ou uma história de leitura. In: GOMES, André Luís (org.). *Clarice em cena: 30 anos depois*. Seminário Internacional. Anais... Brasília: UnB, 2008. p. 273-280.
- _____. Clarice Lispector e Virginia Woolf: a desescritura do real. *Raído*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD. v. 1, n. 1, Dourados/MS, jan./jul. 2007. p. 13-20.
- _____. *Nas malhas da rede: uma leitura crítico-comparativa de Julio Cortázar e Virginia Woolf*. Campo Grande, MS: Editora UFMS, 1998.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SCHÜLER, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- SEUPHOR, Michel. *Abstract painting: fifty years of accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollock*. New York: Dell, 1964.
- SEVERINO, Alexandrino E. As duas versões de *Água viva*. *Remate de males*. Revista do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP. n. 9, Campinas, 1989, p. 115-118.
- SILVA, Maria Luiza Berwanger da. *Paisagens do dom e da troca: da reinvenção à invenção*. Porto Alegre: Literalis, 2009.
- SIMÕES, Leilane Haridoim; NOLASCO, Edgar Cezar. A escritura autobiográfica de Clarice Lispector. In: *Rascunhos culturais*. v. 2, n. 3, Coxim, jan./jun. 2011, p. 207-216.
- SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix, 1983.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e Tradução de Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 133-187.
- STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: Da pré-história ao pós-moderno*. Trad. Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- TEIXEIRA, Ivan. O expressionismo de Kafka. *Revista Metáfora: literatura e cultura*. n. 1, set./2011, p. 38-39.
- TREVISAN, Zizi. *A reta artística de Clarice Lispector*. São Paulo: Pannartz, 1987.
- WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- WOOLF, Virginia. Literatura e pintura: Walter Sickert, uma conversa. In: *Revista Serrote*. Instituto Moreira Salles, n. 3. São Paulo, 2009, p. 196-207.

ANEXO I



Clarice Lispector (1945) – Giorgio De Chirico

ANEXO II



ANEXO III

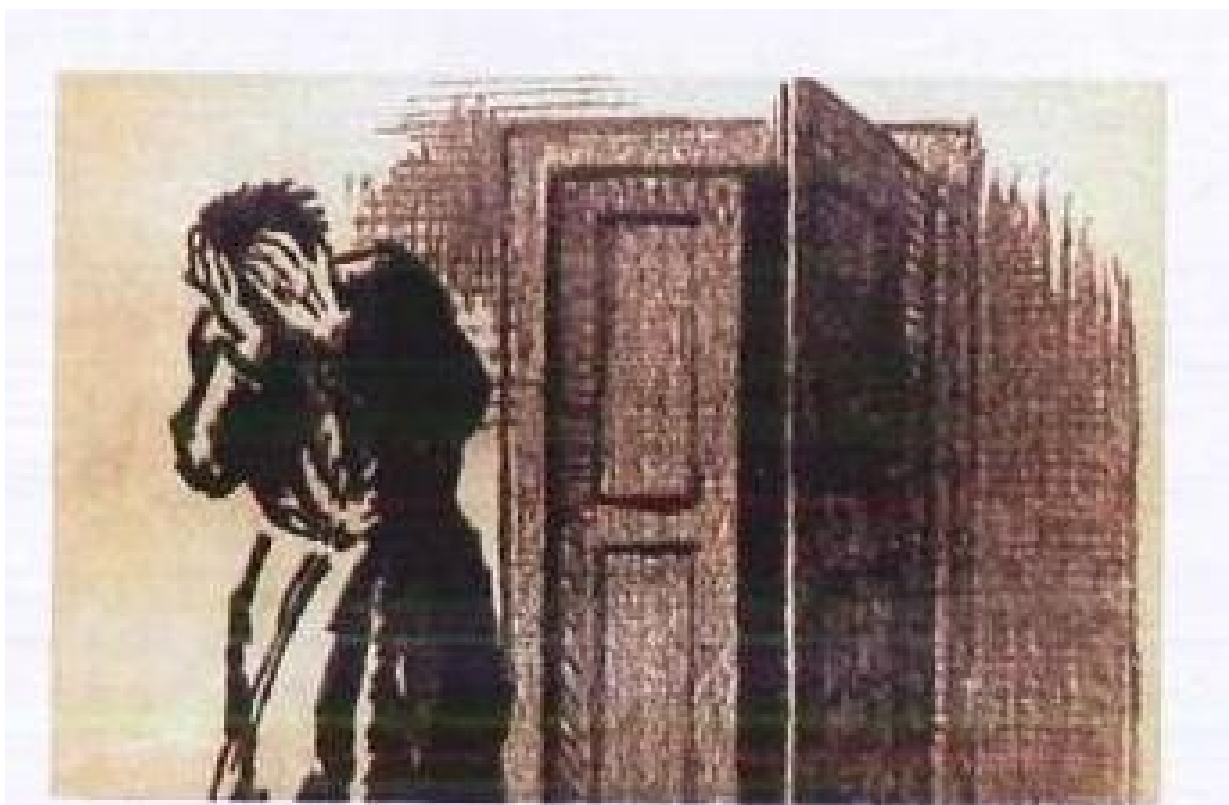


Imagem superior: Capa da primeira edição de *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka.
Imagem inferior: Tela *O grito* (1893), de Edvard Munch.