

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES
ESTUDOS ROMÂNICOS E CLÁSSICOS

Ver pelo lado de dentro – a escrita e a pintura de Clarice Lispector Catarina Moreira Lacerda

M

2018/2019



Catarina Moreira Lacerda

**Ver pelo lado de dentro – a escrita e a pintura
de Clarice Lispector**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,
orientada pela Professora Doutora Joana Matos Frias

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

setembro de 2019

Ver pelo lado de dentro – a escrita e a pintura de Clarice Lispector

Catarina Moreira Lacerda

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,
orientada pela Professora Doutora Joana Matos Frias

Membros do Júri

Professora Doutora Rosa Maria Martelo Fernandes Pereira
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professor Doutor Carlos Mendes de Sousa
Instituto de Letras e Ciências Humanas - Universidade do Minho

Professora Doutora Joana Matos Frias
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: 19 valores

Aos meus pais.

Sumário

Declaração de honra.....	8
Agradecimentos.....	9
Resumo.....	11
Abstract	12
Introdução.	14
1. As pulsações do mundo artístico.....	16
2. Que objeto é esse?	27
3. A escrita de <i>Água Viva</i>	45
4. Clarice Lispector – uma artista de ofício múltiplo?	67
5. Uma aproximação a <i>Água Viva</i> e aos quadros de Clarice.	79
Considerações finais.....	111
Referências bibliográficas	113
Anexos.....	119
Anexo 1 – Um vislumbre do nascimento de <i>Água Viva</i> *.....	120
Anexo 2 – Um museu interior – algumas pinturas de Clarice Lispector.....	122

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, setembro de 2019
Catarina Moreira Lacerda

Agradecimentos

Ao longo do meu percurso enquanto estudante de Letras, encontraram-se próximas de mim várias pessoas que se tornaram companheiros de viagem. Conheci inúmeros professores, letrados e sábios, que admirei e que procurei escutar ao longo dos últimos anos. Conheci personagens e outros mundos dos quais desconhecia a existência, que explorei com a aprendizagem de diferentes formas de ver e de pensar. Os meus agradecimentos dirigem-se sobretudo a quem ofereceu a sua ajuda e compreensão, a quem permaneceu e aliou as suas preocupações e dúvidas às minhas, surgindo daí algo bom e que, neste breve pedaço de texto, comemoro.

Gostaria de agradecer a todos os que, desde o início, estiveram presentes, aos quais agradeço especialmente a paciência e a presença, aconselhando-me e fazendo da sua voz um bálsamo para os meus receios. Por isso, agradeço aos meus pais, que sempre tiveram uma palavra para me dar e que sempre me puxaram de volta à realidade, à minha avó, cuja existência quase centenária me ajudou a colocar tudo em perspetiva, à minha irmã e à nossa amizade reencontrada. Agradeço ao meu companheiro de todas as horas, que se uniu a mim desde o início dos inícios e para quem jamais terei palavras suficientes. Agradeço àqueles que, encontrando-se do outro lado do oceano, ou além-fronteiras, me ajudaram no meu percurso, com recursos físicos sem os quais o meu trabalho se tornaria difícil, ou com a amizade que criaram comigo. Agradeço aos colegas e amigos, que de uma forma ou de outra partilharam comigo as suas aprendizagens, mas sobretudo risos e momentos de despreocupação — eles sabem quem são. Com todas estas pessoas aprendi tudo aquilo que tantas vezes não encontrei nos livros. Com todos eles aprendi o respeito, a partilha mútua de conhecimento, o compromisso, os laços, a persistência.

Não poderia deixar de agradecer à minha orientadora, a quem estou grata por toda a disponibilidade, ajuda e compreensão, e cuja experiência e conhecimento se revelaram importantíssimos no meu percurso. Agradeço, de igual forma, a todos os estudiosos que, ao longo desta jornada, me fizeram criar e pensar criticamente.

Por último, gostaria de agradecer a essa estudante de Letras, que cresceu e aprendeu tanto ao longo dos últimos anos e cuja investigação que empreendeu acerca de outrem se tornou, acima de tudo, uma aprendizagem sobre o mundo e sobre si mesma.

[...] preciso dos outros para me manter de pé [...]

Clarice Lispector, *A Hora da Estrela*

Resumo

A presente dissertação busca explorar a forma como duas práticas artísticas distintas — a escrita literária e a pintura — entram em contacto na poética de Clarice Lispector. O texto coloca em discussão diversos aspetos, buscando estudar o diálogo e as contaminações interartísticos que se podem observar no trabalho da artista brasileira. Neste sentido, o projeto tenta refletir sobre o contacto que Clarice Lispector estabeleceu com o universo das artes plásticas, trazendo para o interior da discussão um importante texto da autora, *Água Viva*, que estabelece um intenso diálogo com a pintura. A dissertação conduz o leitor a pensar vários aspetos e elementos da poética de Clarice Lispector, que se revelam transversais, atravessando a sua produção literária e pictórica, que procuramos estudar, colocando o foco na fase final da obra da autora. A investigação presente, apesar de não pretender ser um estudo exaustivo destas matérias, busca fornecer uma visão ampla da relação que a autora estabeleceu com a pintura, seguindo uma linha de investigação que atravessa a experiência estética proporcionada pelo contacto próximo com obras plásticas e o contacto com diferentes artistas, refletindo sobre a escrita de *Água Viva* e a forma como este texto em particular absorve o universo pictórico, estudando elementos da poética de Clarice Lispector que encontramos nos seus textos, mas também nos seus quadros. A presente dissertação pretende pensar criticamente sobre um lado particular da produção artística de Clarice Lispector. Não buscando oferecer respostas taxativas, mas sobretudo colocando em discussão aberta a obra da autora, o projeto procura fornecer perspetivas e possibilidades de pensar a literatura e a pintura e a relação entre ambas, que é e continuará a ser fruto de inúmeras reflexões, às quais Clarice Lispector e o seu trabalho artístico não se encontram alheios.

Palavras-chave: Clarice Lispector, literatura, pintura, artes plásticas, *Água Viva*.

Abstract

The present dissertation seeks to explore the way in which two distinct artistic practices — literary writing and painting — come into contact in Clarice Lispector's poetics. The text puts into discussion various aspects, seeking to study the dialogue and the interartistic contaminations that can be observed in the Brazilian artist's work. In this sense, the project tries to reflect on the contact that Clarice Lispector established with the universe of the visual arts, bringing into the discussion an important text of the author, *Água Viva*, which sets an intense dialogue with painting. The dissertation leads the reader into thinking several aspects and elements of Clarice Lispector's poetics that reveal themselves as transversal, crossing her literary and pictorial production, which we seek to study, focusing on the final phase of the author's work. The present investigation, although it doesn't pretend to be an exhaustive study of these matters, seeks to provide a broad view of the relationship that the author established with painting, following a line of investigation with passes through the aesthetic experience provided by the close contact with plastic works and the contact with different artists, reflecting on the writing of *Água Viva* and the way in which this particular text absorbs the pictorial universe, studying elements of Clarice Lispector's poetics that we find in her texts, but also in her paintings. The present dissertation intends to think critically about a particular side of Clarice Lispector's artistic production. Not looking to offer strict answers, but above all putting into open discussion the author's work, the project seeks to provide perspectives and possibilities of thinking about literature and painting and the relationship between both, which generates and will continue to generate countless reflections, to which Clarice Lispector and her artistic work aren't foreign.

Keywords: Clarice Lispector, literature, painting, visual arts, *Água Viva*.

Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão.

Clarice Lispector, *A Legião Estrangeira*

*Porque há o direito ao grito.
Então eu grito.*

Clarice Lispector, *A Hora da Estrela*

*O arco-íris cai não interferindo
nas cores do quadro. O pintor
agradece. O peixe lento
que o pintor trouxe ao mundo tem
cores despropositadas, porém não há nenhuma razão
para apontar aos peixes a responsabilidade
de um erro, afinal,
estético.
Quanto à literatura: não falha na cor,
mas jamais acerta nas palavras.*

Gonçalo M. Tavares, “Pintura”

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido ao aparecimento do novo peixe.

O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. Os elementos do problema constituíam-se na observação dos factos e punha-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor — sendo o vermelho o nexo entre o peixe e o quadro através do pintor. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

Ao meditar sobre as razões da mudança exatamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como da imaginação. Era a lei da metamorfose.

Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo.

Herberto Helder, “Teoria das cores”

Introdução.

Um leitor de Clarice Lispector aprende, paulatinamente, a ver pelo lado de dentro através das inúmeras páginas que a autora deixou, com palavras que oferecem imagens, imagens que retornam às palavras. Para que essa dinâmica se desenvolva, é necessário um olhar atento, e sobretudo crítico, para que efetivamente se dê o mergulho nesse lado de dentro para o qual a escrita de Clarice nos encaminha.

Este estudo tem como ponto de partida os escritos da autora previamente selecionados, mas remeterá também para outras investigações realizadas e que se revelaram fundamentais para adentrar nestas temáticas. Neste sentido, o que na presente dissertação se pretende demonstrar é a possibilidade de estudar criticamente Clarice Lispector, buscando refletir sobre a sua prática artística, fazendo uso de vários escritos da sua autoria e de outros estudiosos que sobre ela se debruçaram, uma dissertação que busca refletir sobre o processo criativo da escritora, sobre as suas palavras, sobre as suas pinturas. Para tal, mostra-se fundamental ter em conta a presença cada vez mais forte do nome da autora na esfera dos estudos literários, bem como nos estudos interartes, realidade de que esta dissertação é testemunha e também para ela contribuidora.

Este breve estudo pretende não apenas atentar nas palavras densas de imagens que a literatura clariceana nos devolve, como também nas experimentações plásticas que a autora efetivamente empreendeu. Conscientes da complexidade e da densidade dos escritos de Clarice Lispector e dos inúmeros estudos que são cada vez mais prolíficos e que se focam no trabalho artístico desenvolvido pela autora, pretendemos, com este breve estudo, expandir horizontes relativamente à prática artística de Clarice Lispector e abrir uma pequena janela para observar por momentos o universo clariceano.

Assim, buscamos, com esta investigação, abarcar questões essenciais dentro da temática estudada, que irão ser discutidas ao longo dos capítulos que se seguem. Num primeiro capítulo, cujo título se apresenta como “As pulsações do mundo artístico”, procura-se refletir sobre a descoberta do mundo das artes plásticas por parte da autora, o contacto que estabeleceu com diversos nomes desse universo, as visitas que fez a museus e exposições e as leituras sobre arte. Neste capítulo pensa-se a importância do olhar e na

posição de Clarice Lispector como observadora ávida que busca sempre novas formas de criar. Alheio a este capítulo inicial não se encontra, efetivamente, *Água Viva*, texto que desempenha um papel singular na obra de Clarice Lispector.

O segundo capítulo da dissertação, de seu nome “Que objeto é esse?” remete para uma reflexão sobre a questão da indeterminação da obra *Água Viva*, sobre o hibridismo e questões relacionadas com o gênero da obra. Neste momento da dissertação revela-se importante, de igual forma, pensar sobre o devir de *Água Viva*, os manuscritos e datiloscritos e o processo de criação. Em “A escrita de *Água Viva*”, o terceiro capítulo da presente dissertação, pretende-se refletir sobre a escrita de Clarice nessa obra em particular, bem como atentar nas marcas de picturalidade e de visualismo no texto.

O quarto capítulo, “Clarice Lispector – uma artista de ofício múltiplo?” pretende refletir sobre se é possível pensar a obra escrita de Clarice sem considerar a sua obra plástica e sobre a relação da autora com a pintura e a importância desta para a sua escrita; considerando-se a pintura, que oferece leituras da sua obra literária e a escrita, que fornece leituras da sua obra pictórica. Por último, no quinto capítulo, “Uma aproximação a *Água Viva* e aos quadros de Clarice”, o objetivo prende-se com refletir sobre o desconforto e a perturbação numa aproximação a *Água Viva* e à produção efetivamente plástica de Clarice Lispector, os quadros, pensando-se conceitos como o estranhamento, o indizível, o informulável, o incapturável e indagando-se sobre o belo, o sublime e o grotesco. Nesta parte da dissertação procuram tecer-se considerações sobre o figurativo e o abstrato, a busca do “instante-já”, do *it*, e far-se-ão referências às pinturas clariceanas, bem como ao material usado, à estética da desordem e do inacabado e buscar-se-ão explorar algumas leituras possíveis.

Estando desta forma apresentado o nosso breve estudo, parece possível, a partir daqui, adentrar na atmosfera artística de Clarice Lispector e procurar dela extrair algo que se manifeste importante nesta tarefa complexa e árdua que é conhecer a literatura, descobrir a pintura, enfim, olhar e pensar a arte, sobre a qual haverá sempre algo para dizer ou, talvez, para não dizer.

1. As pulsações do mundo artístico.

Revela-se de profundo interesse refletir sobre Clarice Lispector [1920 – 1977], uma autora cuja fortuna crítica tem vindo a aumentar ao longo dos anos, fruto de olhares que perscrutam cada canto dos seus livros, cada subtileza transportada pelas suas palavras. Alguns olhares pousaram já nas pinturas que a autora criou na fase final da sua vida, como tantos outros autores que, sem nunca abandonarem a palavra, enveredaram por caminhos artísticos distintos. Neste sentido, buscaremos seguir a mão da autora, que nos guia pelos seus escritos mas também pelas suas telas. Atentaremos, neste breve estudo, nessa relação que Clarice Lispector estabeleceu com a pintura e a relevância que esta tem vindo a mostrar quanto ao estudo da sua obra literária. Estamos, então, diante de uma escritora que, com a pintura, buscou o extravasamento da escrita através da imagem, das cores e das formas. Encontramo-nos, neste sentido, num lugar específico, um lugar ao qual se chega quando se mergulha no processo criativo de Clarice Lispector, no qual é possível observar o mundo através das superfícies de um prisma, que refratam a luz — no seio dos seus escritos e das suas pinturas, o mundo torna-se ao mesmo tempo compacto e denso, mas também se expande, dando a conhecer novas dimensões do humano, do mundo, da vida, da morte, e da própria arte que se procura fazer e refazer, algo que é possível encontrar nas palavras de Carlos Mendes de Sousa: “Lugares em perspectiva: o mundo é de tantas maneiras quantas aquelas que Lispector nos diz que pode ser visto e de tantas mais quantas nós, lispectorizados, o passamos a ver.” (Sousa 2013: 184)

Ao longo de vários anos de escrita e de viagens pelo mundo inteiro, a autora alimentou a sua curiosidade relativamente a outras práticas artísticas que não a literatura — recolheu quadros e desenhos de vários artistas, visitou museus e exposições e fez leituras várias sobre arte, tendo sido retratada por diversas personalidades, contactando com diferentes nomes do mundo artístico, algumas personalidades que terá ainda entrevistado e sobre as quais escreveu. É possível observar o seu profundo interesse pelas artes plásticas, que se manifesta cedo — já nos anos 40 e 50, Clarice esboçava pequenos desenhos nos manuscritos, talvez um elemento revelador dessa vontade de pintar que se encontrava no âmago da autora, que mais tarde viria a pintar inúmeros quadros e a

escrever sobre a arte da pintura em *Água Viva* (publicada pela primeira vez em 1973 pela Artenova), texto que desempenha um papel singular na sua obra:

Água viva configura um exemplo de antecipação pela escrita de uma vivência empírica experienciada posteriormente, situação que Clarice nos está sempre colocando diante dos olhos, em outros planos. Se o conjunto das pinturas dos anos 1970, em concreto do ano de 1975, se pode explicar como resultado de um dado estado vivencial, a existência de quadros anteriores conduz-nos a uma interrogação. Já existia o impulso que de certa forma surge registrado na figuração expressa em *Água viva*? (Id., 152-153)

Segundo Carlos Mendes de Sousa, um dos mais importantes estudiosos de Clarice Lispector, a autora terá demonstrado interesse pelas artes plásticas desde os anos 40 e ter-se-á aproximado desse mundo com mais intensidade a partir da década de 60. Clarice terá sido, efetivamente, uma observadora ávida, uma característica que pode ser delatora quando se pensa na sua faceta de pintora, se assim o podemos referir. Atentemos por momentos em *A Descoberta do Mundo*, obra que reúne as crónicas de Clarice no *Jornal do Brasil* de agosto de 1967 a dezembro de 1973, “crónicas” essas que parecem pertencer a vários géneros, um elemento característico da prosa de Lispector sobre o qual iremos lançar o nosso foco mais adiante. Numa crónica de 16 de novembro de 1968, intitulada “Dor de museu”, Clarice relata uma dor particular: “Só posso chamar assim porque essa dor só aparece quando percorro museus. Mal começo a caminhar e a parar diante dos quadros vem a dor no ombro esquerdo — é sempre a mesma. Gostaria de saber do que se trata. É dor de emoção?” (Lispector 2013: 214) Trata-se de uma dor experienciada aquando do vislumbre de obras de arte, uma dor que porventura não será partilhada pelas multidões invasoras de museus, inatingidas pelo fulgor de uma pintura ou pela misteriosa estaticidade de uma escultura, como essas multidões capturadas pelo olhar de Sophia de Mello Breyner, no seu poema “Turistas no Museu”:

*Parecem acabrunhados
Estarrecidos lêem na parede o número dos séculos
O seu olhar fica baço
Com as estátuas — como por engano —*

Às vezes se cruzam

(Onde o antigo cismar demorado da viagem?)

Cá fora tiram fotografias muito depressa

Como quem se desobriga daquilo tudo

Caminham em rebanho como animais

(O Búzio de Cós e Outros Poemas in Andresen 2015: 871)

As experiências do olhar realizadas e vivenciadas pela autora em visitas a museus e exposições providenciaram-lhe um acervo de imagens mentais, assim como uma certa consciencialização de que o que vira é, de certa forma, difícil de decifrar, de descrever, de traduzir, de verter para palavras. Neste sentido, a autora, ao revelar dificuldades em descrever o que se vê, desvela um limbo, uma dimensão indefinida, entre o que efetivamente se vê e o que se procura reproduzir ou traduzir. De certo modo, “pelo olhar se alcança o modo de dizer o mundo” (Sousa, op. cit., 81) e tal é visível em Clarice que, apesar de ter enfrentado os limites da linguagem, utilizou os obstáculos como motor de criação e não como estandartes de paralisia — não estamos perante um estado de afasia mas antes diante de um aproveitamento da falha da linguagem seguida de um silêncio que nos parece essencial na poética clariceana. Numa carta às irmãs, datada de 26 de novembro de 1945, lemos essa presença de alguém que se perde em traduções da sua vivência do mundo e da arte:

Quanto a Florença, é uma maravilha. É verdade que eu imaginei + bonita ainda. Mas é um lugar ideal. Toda a minha angústia quando eu vejo coisas é que vocês não estão *vendo* comigo. E eu não sei descrever. Vi coisas de Michelangelo, de Boticelli, de Rafael, de Benvenuto Cellini, de Bruneleschi, de Donatello que eu gosto + do que Michelangelo, de muitos outros. Vi palácios da idade média, da renascença. Vi o palácio dos Médici, os aposentos deles, mil coisas. Tudo isso abafa e eu chegava a ter uma impressão de alívio quando sabia que uma certa galeria estava ainda fechada por causa da guerra porque isso me impedia de ver.

Todas essas coisas que eu vi me dão um certo tipo de experiência que talvez continue sempre indecifrável — uma pedra no caminho, diria talvez Carlos Drummond de Andrade. (Lispector, Clarice (2007), *Minhas queridas*. apud Sousa 2013: 24-25)

Retratada por diversos artistas — entre eles, Jeronymo Ribeiro, De Chirico, Ceschiatti, Carlos Scliar, Ismailovitch, Odete Issa, Ribeiro Couto, Zina Aita —, Clarice passa a ser, de igual forma, objeto de traduções que se entrecruzam e se complicam, nessa busca de uma reprodução do rosto esfíngico da autora. Existe, então, por parte dos que a procuram retratar, uma “[...] dificuldade em apanhar a expressão, aquilo que escapa, mas também aquilo que mais perto pode chegar do que é o de dentro da pessoa. Aquilo que em última instância é a verdade mais desejada, e também a mais simples e palpável marca da existência.” (Sousa 2013: 41) Neste sentido, a busca da expressão, neste caso, da expressão do rosto, é também a busca de uma aproximação ao mistério do “eu”, que tanto encontramos nos escritos de Clarice, assim como uma constante reflexão e indagação, a presença ubíqua do silêncio e, sobretudo, a resiliência, a jamais saciada vontade de experimentar, de explorar e testar os limites da linguagem, do olhar e da expressão, os limites da arte que são também os limites do próprio humano:

Na incessante busca que a move, a literatura de Lispector expõe a tensão viva do inacabamento, da incompletude do ser. Em torno da expressão difícil de apreender (um fulcro, uma radiação) gira toda a obra. O retrato com expressão é, enfim, incaptável. É interessante ler os testemunhos sobre os retratos de Clarice que ficaram por realizar. Nomes que aparecem nos relatos sobre o inacabado, sobre o não concretizado: Zina Aita, Di Cavalcanti, Augusto Rodrigues, Mora Fuentes. (Id., 45)

De certo modo, o inacabado permanece sempre, e apesar do tom de desistência mas de grito de revolta que encontramos, por exemplo, numa Sylvia Plath — “I want to live and feel all the shades, tones and variations of mental and physical experience possible in my life. And I am horribly limited.” (Plath 2000: 46) —, o que em Clarice Lispector parece perdurar é justamente o grito, a fome, a febre, a busca incessante e sem fim porque jamais se atinge um estado pleno ou um silêncio de conformidade tranquilizadora. Benjamin Moser, na sua biografia de Clarice Lispector, parece resgatar essa inquietude que o leitor clariceano experiencia perante a obra da autora e diante da qual é colocado quando observa as suas pinturas. No retrato da autora realizado por De Chirico existe esse frémito,

um rumor que se entranha a par de um olhar que desafia, revelador de um coração selvagem:

The picture shows Clarice's head tilted slightly to the right, her eyes, distrustful or defiant, looking out to the left. Her red lips, right in the center of the picture, are the most notable flash of color in the otherwise dark picture, which captures astonishingly well the intense interior focus, the "brilliant and suffocating air" that comes across so forcefully in her books. (Moser 2014: 158)

Para além da contemplação de objetos artísticos que Clarice Lispector teve a oportunidade de realizar ao longo das suas viagens e dos variados retratos realizados por artistas que conheceu, é impossível não mencionar as leituras sobre arte realizadas pela autora. Como indica Carlos Mendes de Sousa, foi na década de 40 que Clarice Lispector, para além do facto de ter conhecido vários artistas plásticos e espaços como ateliês, também terá visitado inúmeros museus em países como a Itália, a Suíça, e a França. Nesta época, a autora também se terá debruçado sobre leituras relativas a arte, especificamente acerca de estética e pintura, algo que é possível confirmar na biblioteca pertencente à autora que se encontra no Instituto Moreira Salles, através de livros e catálogos desses tempos tão importantes na vida da escritora.

De facto, essas leituras constituem um elemento que não se encontra alheio quando referimos Clarice Lispector no contexto das artes plásticas. Assim, é importante referir a recolha feita por Clarice, durante a época em que residiu na Europa e nos Estados Unidos, de recortes de textos publicados em revistas, que incluem textos sobre arte (sobre Picasso, Ben Shahn, Chagall...) e que se encontram no acervo da autora na Fundação Casa de Rui Barbosa. No acervo do Instituto Moreira Salles também se encontram catálogos de museus e exposições. Clarice fez traduções de textos de algum modo relacionados com as artes plásticas, algo que de certa forma também parece oferecer-se à discussão destas temáticas. Os museus, os retratos, as leituras — todos parecem ser sintomáticos de uma contaminação que se fez gradual mas que invadiu toda a obra da autora. Uma contaminação que deu frutos, anos mais tarde, quando pensamos nas suas pinturas e nos seus escritos que mais parecem corporizar uma consequência dessa

contaminação. Como também assinalou Carlos Mendes de Sousa, o universo pictórico contamina as palavras de Clarice no jogo de luz e sombra, na forma, nas passagens descritivas, para além das várias referências exteriores à obra que demonstram justamente esse interesse pela pintura.

O ensaísta Carlos Mendes de Sousa, referindo-se a esta biblioteca particular de Clarice, salienta um título, *Degas, danse, dessin* de Valéry. Este livro remete-nos para uma faceta do autor francês que se revela de grande interesse para o nosso estudo e, indubitavelmente, para a compreensão da forma como as leituras sobre arte que Clarice Lispector empreendeu moldaram o seu percurso de descoberta das artes plásticas. Trata-se de uma obra que não apenas dá a conhecer a pessoa que foi Degas, mas sobretudo a sua paixão e dedicação à pintura e ao desenho, nessa busca que o título mostra desde o início — a tentativa de fixar ou, de certo modo, apreender, o movimento das bailarinas, a posição dos seus corpos, a rigidez aliada à fluidez dos gestos. Assim, estamos perante a escrita de uma obra que se foca sobretudo no trabalho de um pintor que também dialoga com a arte da escrita, e nesse sentido nos parece relevante mencionar esta leitura realizada por Clarice que nela porventura terá encontrado uma confirmação de que o seu interesse por esse diálogo entre literatura e artes plásticas havia sido partilhado e alimentado por grandes nomes do mundo das artes, como foram Valéry e Degas. Nesta leitura, projeta-se um espaço de reflexão sobre o processo criativo, sobre a descoberta de fluxos que apenas se encontram numa entrega à exploração das formas, das linhas, dos traços, um fluxo que Clarice Lispector perseguirá ao longo da sua obra, caminhando até ao limiar da palavra e buscando as cores e as formas. Estamos perante uma reflexão sobre a literatura e a pintura, uma troca de pensamentos e ideias sobre arte, que Clarice não apenas leu mas que também sublinhou, porventura numa leitura atenta e retirando das páginas passagens relevantes, como foi o caso de uma conversa entre o poeta Mallarmé e Degas, que trocam ideias relativamente ao que entendem pelos processos artísticos a que se entregam, algo que Clarice procurará desenvolver nas entrevistas que realizou a artistas plásticos e também na sua entrega à pintura. Deste modo, a sua vivência do mundo e da arte na década de 40 e nos anos posteriores desembocará nesse tão importante período que foram os anos 70, no qual parece emergir em toda a intensidade e fulgor experimental aquele

que sempre foi um interesse alimentado por Clarice: a busca e a indagação, a prática após anos de observação, a entrega como que total ao universo pictórico, sem amarras mas seguindo essa vontade que se enraizou desde cedo dentro da autora.

A busca sem fim e a sempre presente inquietação tomam a forma de uma intensa curiosidade que pautou a predisposição de Clarice Lispector perante o mundo e as artes — o seu olhar de indagação mostra-se intenso nos diálogos com diversos artistas que entrevistou, os quais terão acicatado mais ainda a sua curiosidade relativamente a outras artes que não a literatura. Carlos Mendes de Sousa destaca uma entrevista realizada por Clarice a Djanira da Motta e Silva para a revista *Manchete* em 1968, na qual parece haver não apenas um fascínio de Clarice pela artista mas também uma curiosidade mútua entre as duas personalidades, que se observam. Este exemplo mencionado pelo autor é apenas um de entre muitas entrevistas que Clarice realizou, tendo muitas das vezes estabelecido essa compreensão silenciosa com alguns dos artistas que entrevistou, como que conseguindo observar o seu processo criativo através da postura que o outro revela perante o mistério da criação.

As entrevistas que realiza aos artistas contribuem para a curiosidade de Clarice relativamente à arte e ao processo de criação que ela mesma pratica — no entanto, é possível pensar que, nas entrevistas realizadas a personalidades que não se encontram particularmente dentro da esfera das artes, a curiosidade relativa a tudo aquilo que se relacione com o processo criativo mostra-se ainda assim constante, uma característica que indica essa permanente perscrutação do outro, do mundo, da arte e do mistério que os rodeia. Dos variadíssimos nomes dos entrevistados, alguns já mencionámos anteriormente, como Carlos Scliar e Augusto Rodrigues, mas também fazem parte da extensa lista Maria Bonomi, Fayga Ostrower, Roberto Burle-Marx, Bruno Giorgi, Maria Martins, Iberê Camargo, Darel, Mário Cravo, Carybé, Genaro e Flora Morgan Snell, nomes que se revelam importantes na esfera das artes plásticas e que fazem parte de uma extensa lista de personalidades que Clarice entrevistou, entrevistas essas que também nos deixam entrever a pessoa e artista que foi Clarice Lispector:

A atividade jornalística ampara-se em pilares como a imparcialidade, a neutralidade e a objetividade. O gênero entrevista, entretanto, possibilita ao comunicador um diálogo com

sua fonte, proporcionando algumas vezes que se percebam os posicionamentos e opiniões do entrevistador perante seu entrevistado. Enquanto ocupou o papel de entrevistadora, Clarice intensificou essa visibilidade do entrevistador no ato de interlocução com sua fonte, possibilitando que as entrevistas que conduziu se convertessem em um meio para se chegar ao pensamento clariceano e tornando passível a sondagem do universo e das impressões de Clarice Lispector por meio de sua produção jornalística realizada no âmbito do gênero entrevista. (Nóbrega 2012: 1)

Efetivamente, e como nos indica Livia Pádua Nóbrega e Goiamérico Felício Carneiro dos Santos, no seu artigo sobre Clarice Lispector enquanto entrevistadora, esta fez uso dessa característica do gênero entrevista dentro da esfera do jornalismo, que é a de permitir o diálogo com o entrevistado, a interação, a aproximação e não a distanciação. Nas entrevistas realizadas por Clarice é possível observar a presença da autora, que também participa na conversa com o entrevistado. Neste sentido, não estamos perante um tipo de jornalismo impessoal e objetivo mas sim de um busca por respostas relacionadas com o processo criativo e também uma curiosidade relativamente à pessoa que se entrevista, ao ser humano e ao seu mistério inerente.

De corpo inteiro reúne as entrevistas feitas por Clarice, enquanto jornalista, a vários nomes não só mas também do mundo das artes, entrevistas essas que foram publicadas na secção “Diálogos possíveis com Clarice Lispector” da revista *Manchete* entre maio de 1968 e outubro de 1969. Na entrevista a Djanira, Clarice Lispector revela a sua curiosidade relativamente à pintura, perguntando a razão pela qual as pessoas pintam e o que a artista faria se não tivesse enveredado pelo caminho da pintura, como é o seu método artístico, entre outras questões que expressam a sua intensa curiosidade.

Num outro passo de *De corpo inteiro*, a autora descreve com brevidade a sua visita à casa da pintora Grauben e o quadro que escolheu da autoria da artista, pleno de cores e de elementos da natureza, alegre e leve como o ambiente que parece presenciar na habitação da pintora. Nas entrevistas a artistas plásticos, é visível o interesse de Clarice por questões relativas ao processo criativo, uma identificação com a vida dos artistas, assolados, porventura, por dúvidas e receios semelhantes aos da autora, que também experimentará as cores e as formas da arte da pintura.

A comunicação com o outro, um outro que também cria e trabalha com o mistério do ato de criação artística, é observável sobremaneira na entrevista a Iberê Camargo, em que Clarice insere uma reflexão sobre o processo criativo de um pintor e de um escritor que, na opinião de Camargo, apenas difere relativamente aos meios e métodos utilizados, sendo igual na essência, naquilo que conduz o artista a criar. Clarice concorda e menciona Lúcio Cardoso que, após ficar doente, pintava com a mão esquerda mas não escrevia com essa mesma mão — um médico explicara a Clarice que a escrita e a pintura fazem parte de duas partes distintas do cérebro. Clarice e o pintor continuam a sua reflexão sobre o processo criativo do pintor e do escritor, uma reflexão sobre a luta da criação, sobre aquilo que distingue as artes mas que também as une. A autora indaga sobre a pintura, a cor, o nascimento de um quadro, direcionando as perguntas especificamente ao artista e ao seu trabalho.¹ A referência a Lúcio Cardoso reconduz-nos a uma crónica de 11 de janeiro de 1969, cujo título é justamente o nome do escritor, onde encontramos Clarice enquanto amiga saudosa:

Não morreu da doença. Continuou vivendo, porém era homem que não escrevia mais, ele que até então escrevera por uma compulsão eterna gloriosa. E depois da doença, não falava mais, ele que já me dissera das coisas mais inspiradas que ouvidos humanos poderiam ouvir. E ficara com o lado direito todo paralisado. Mais tarde usou a mão esquerda para pintar: o poder criativo nele não cessara.

[...] Passou a transportar para as telas, com a mão esquerda (que, no entanto, era incapaz de escrever, só de pintar) transparências e luzes e levezas que antes ele não parecia ter conhecido e ter sido iluminado por elas: tenho um quadro, de antes da doença, que é quase totalmente negro. A luz lhe viera depois das trevas da doença.

[...]

Entrei no quarto e vi o Cristo morto. Seu rosto estava esverdeado como um personagem de El Greco. Havia a Beleza em seus traços. (Lispector, op. cit., 233-234)

Seguindo esta linha de pensamento e referindo essa misteriosa mão esquerda que pinta, é possível lembrar um passo de uma outra crónica de Clarice de 17 de julho de 1971, uma

¹ Vd. Lispector, Clarice (1992a), *De corpo inteiro*, 2ª ed., São Paulo, Editora Siciliano.

“Conversa meio a sério com Tom Jobim (III)”, que é elucidativo da busca e da experimentação de novas formas de criar, uma passagem que é ao mesmo tempo a apologia da liberdade criativa e do desafio que o artista nunca saciado coloca a si próprio, algo que Clarice Lispector parece ter perseguido: “— Gauguin, que não é meu predileto, disse uma coisa que não se deve esquecer, por mais dor que ela nos traga. É o seguinte: «Quando tua mão direita estiver hábil, pinta com a esquerda, quando a esquerda ficar hábil, pinta com os pés.»” (Id., 517)

Nas fotografias em que figura Clarice Lispector na sua casa do Leme, no Rio de Janeiro, nos anos 60 e 70, a autora encontra-se rodeada de quadros e molduras: um quadro de Fayga Ostrower, o retrato da autora realizado por Ceschiatti, entre outros. Deste modo, temos conhecimento de que a autora reunia no seu lar uma verdadeira pinacoteca, uma extensa seleção de obras pictóricas de diversos artistas plásticos, alguns já mencionados anteriormente — Carlos Scliar, Maria Bonomi, Iberê Camargo, Grauben do Monte Lima, Angelo Savelli. Carlos Mendes de Sousa faz uma referência importante a um quadro desde último artista mencionado, Angelo Savelli — aquando da sua estadia em Itália, Clarice Lispector e Maury Gurgel Valente obtêm alguns trabalhos do artista italiano, sobre o qual Clarice Lispector escreverá uma crónica em 1968, datada de 21 de dezembro e com o título “Anunciação”:

Tenho em casa uma pintura do italiano Savelli — depois compreendi muito bem quando soube que ele fora convidado para fazer vitrais no Vaticano.

Por mais que olhe o quadro não me canso dele. Pelo contrário, ele me renova.

Nele, Maria está sentada perto de uma janela e vê-se pelo volume de seu ventre que está grávida. O arcanjo, de pé ao seu lado, olha-a. E ela, como se mal suportasse o que lhe fora anunciado como destino seu e destino para a humanidade futura através dela, Maria aperta a garganta com a mão, em surpresa e angústia.

O anjo, que veio pela janela, é quase humano: só suas longas asas é que lembram que ele pode se transladar sem ser pelos pés. As asas são muito humanas: carnudas, e seu rosto é o rosto de um homem.

É a mais bela e cruciante verdade do mundo.

Cada ser humano recebe a anunciação: e, grávido de alma, leva a mão à garganta em susto e angústia. Como se houvesse para cada um, em algum momento da vida, a anunciação de que há uma missão a cumprir.

A missão não é leve: cada homem é responsável pelo mundo inteiro. (Id., 222)

Neste passo, o leitor depara-se com a descrição de um quadro que desemboca numa reflexão sobre a vida humana, sobre a posição do “eu” no mundo, porventura colocado no plano terreno para a execução de uma tarefa, talvez algo intimamente relacionado com essa responsabilidade que é referida. Segundo Carlos Mendes de Sousa, estes quadros e telas, enfim, estas obras de que se rodeou a autora, possuem existências dinâmicas, ativas, e não devem ser encaradas como mera parafernália: “Os quadros não são decoração parada, uma parede. Os quadros acompanham-na e nas salas vivem no cotidiano de filhos e animais. Os quadros não são simples mobília, estão ali naturais, esconderijo de aranhas e esperanças.” (Sousa, op. cit., 14) De certo modo, e concordando com Carlos Mendes de Sousa, é possível notar nas fotografias tiradas à autora uma preferência por quadros, quadros esses que habitam um lugar repleto de papéis e de anotações e que parecem dar relevo a essa entrega à arte da pintura que a autora empreendeu.

Todas estas breves reflexões sobre o mundo das artes plásticas no qual Clarice Lispector adentrou nos parecem conduzir a uma importante questão, que se prende com o diálogo entre a escrita e a experimentação das tintas e das cores nesse universo tão curioso e peculiar que é a arte da pintura. E porquê *Água Viva*? A questão coloca-se como um espinho que se encrava nesta tentativa de imersão na poética clariceana. No entanto, a presença do espinho, como Clarice Lispector nos parece demonstrar nessa obra tardia, adquire uma importância monumental. O espinho, como o relato violento de um “eu” no mundo, reveste-se de uma relevância que não podemos ignorar — a autora parece procurar a captação dessa presença aguda no mundo através da escrita e da pintura. O que se busca criar é a impressão constante de um espinho que, cravado na carne da existência, oferece um sentido no turbilhão do caos e a partir daí poder-se-á olhar e atentar no botão de rosa desabrochado, cujo espinho não deixa jamais que se torne decorativo ou um confortável ornamento. *Água Viva* traz para o plano da escrita esse espinho, expondo-o, e somos levados até às pinturas, que por sua vez nos reconduzem eternamente ao texto.

2. Que objeto é esse?

Numa entrevista, Clarice Lispector traz-nos em palavras a imagem da autora e do ambiente em que cria, e nela podemos entrever não apenas Clarice enquanto escriba mas também como criadora de telas nessa sua entrega à pintura. Negando a sua posição como pintora, como também se negou como literata e profissional na área de literatura, a autora concede-nos a nós, leitores, não apenas da sua obra literária mas também pictórica, um vislumbre da sua posição relativamente ao mistério da criação artística. Entregando-se de forma fluida à escrita e à pintura, que surgem de um impulso que se segue com alguma liberdade, a autora permite que o mistério se instale, uma vez que este é alimento, combustível sem o qual o processo de criação não teria, porventura, lugar:

Uma sala enorme. Papéis e mais papéis sobre a mesa redonda. Quadros por todos os cantos das paredes. Exuberante pinacoteca. Que lhe dizem estas telas, Clarice?

— São nacionais e italianas. Tudo me foi dado de presente. Fazem parte de mim como casa. Talvez o meu mistério esteja no fato de eu ser mais ou menos livre ao escrever.

E você gosta de pintar?

— Não sou pintora, mas gosto de pintar. Acho que todo mundo devia pintar, porque há um grande relacionamento. Descanso quando pinto, pouco importa o resultado.

E esta vela permanentemente acesa, ao nosso lado e à nossa frente, que sentido tem?

— Gosto da chama. Das cores azuladas, vermelhas e ouro do fogo. Não tem nem sentido místico.

[...]

E o ato criador, Clarice, é um mistério ou uma provocação do exterior?

— É inteiramente misterioso, deve vir talvez do mais profundo âmago do artista e, há, então, um processo de elaboração, de gestação, que quando termina vem à tona, como o que se costuma chamar de inspiração. Às vezes uma palavra provoca um conto. (Lispector, Clarice. Entrevista concedida a Elisabeth Marinheiro. In: *Diário da Borborema*. 26 de outubro de 1975 apud Sousa 2013: 142-143)

É possível pensar Clarice Lispector como uma autora que se colocou diante da literatura sem se prender àquilo que podemos encarar como o sistema literatura, a instituição literatura, procurando manter a fluidez do ato de criar e questionando rótulos, catalogações, batismos de qualquer ordem. Para que possamos adentrar na sua obra, revela-se fundamental a suspensão de pré-conceitos, numa tentativa de mergulho no universo clariceano. Podemos encontrar a colocação da dúvida e o gesto de recusa numa das suas crônicas, de 2 de novembro de 1968, cujo título, “Intellectual? Não.”, parece veicular não apenas a rejeição da imagem de um autor cultivado e cultuado, mas também a apologia da intuição e do instinto:

Outra coisa que não parece ser entendida pelos outros é quando me chamam de intelectual e eu digo que não sou. De novo, não se trata de modéstia e sim de uma realidade que nem de longe me fere. Ser intelectual é usar sobretudo a inteligência, o que eu não faço: uso é a intuição, o instinto. Ser intelectual é também ter cultura, e eu sou tão má leitora que, agora já sem pudor, digo que não tenho mesmo cultura.

[...]

Literata também não sou porque não tornei o fato de escrever livros «uma profissão», nem uma «carreira». Escrevi-os só quando espontaneamente me vieram, e só quando eu realmente quis. Sou uma amadora?

O que sou então? Sou uma pessoa que tem um coração que por vezes percebe, sou uma pessoa que pretendeu pôr em palavras um mundo ininteligível e um mundo impalpável. Sobre tudo uma pessoa cujo coração bate de alegria levíssima quando consegue em uma frase dizer alguma coisa sobre a vida humana ou animal. (Lispector, op. cit., 208)

Neste passo, o que parece ser essencial salientar é justamente a retirada dessas nomeações, que se associam a conceitos em nada relevantes para o posicionamento da autora no mundo, que se coloca diante daquilo que parece ganhar corpo na sua obra ao longo da sua produção artística: a busca incessante, a perscrutação do silêncio, do que está dentro, do avesso. Para tal busca, a exterioridade perde um certo relevo e penetra-se no núcleo, após a retirada de camadas e camadas de classificações — um desnudamento salutar. Seguindo esta linha de pensamento, Benjamin Moser faz referência a uma carta de Elizabeth Bishop a Robert Lowell, de 2 de julho de 1963:

The presentation of herself as “lacking culture and erudition” met with remarkable success. None less than Elizabeth Bishop, her neighbor in Rio, wrote Robert Lowell that “[Clarice is] the most non-literary writer I’ve ever known, and ‘never cracks a book’ as we used to say — She’s never read anything, that I can discover — I think she’s a ‘self-taught’ writer, like a primitive painter.” (Bishop, Elizabeth / Lowell, Robert, *Words in Air: The Complete Correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell*, apud Moser 2014: 227)

As palavras de Elizabeth Bishop demonstram justamente o afastamento de certas matrizes, um descomprometimento que encontramos tanto na escrita de Clarice como nas suas pinturas. No entanto, esse descomprometimento apenas parece ser perspetivado por aquilo que é valorizado pelas instâncias exteriores: uma imagem valorizada, o criador que se encaixa em moldes pré-fabricados. Encarado sob um outro prisma, estamos então perante um comprometimento, uma entrega outra que pauta toda a obra artística de Clarice Lispector.

A tomada de posição de Clarice relativamente àquilo que pode ser esperado de um autor e da sua criação revela-se em vários dos seus escritos, nos quais procura tocar na questão da catalogação e de um certo leque de expectativas, desmistificando aquilo que, no seu entender, necessita de ser clarificado. A desvalorização daquilo que é esperado ou que porventura se encontre pré-estabelecido é algo que a autora procurou levar a cabo ao longo da sua escrita e que nos ajuda a compreender toda a sua poética, que abala fundações e que questiona um certo conformismo.²

Revela-se importante pensar a forma como a arte pode ser alvo do vício do conceito, da procura do significado, sendo que a linguagem artística não é passível de ser dicionarizada. Assim, não se mostra fundamental distinguir, comparar, definir mas sim observar a forma como a recusa desse tipo de ordenação é saudável para entender a criatividade lispectoriana, que não se pauta por um artesanato verbal ou pictórico, nem se alia a uma preocupação explicativa. Os escritos de Clarice Lispector, bem como as suas pinturas, parecem desvelar a imagem de um grito, uma convulsão, extensões do corpo,

² Acerca destas matérias, podemos ter um vislumbre da posição da escritora na sua crónica datada de 14 de fevereiro de 1970, intitulada “Ficção ou não” (Lispector 2013: 381-382).

uma vez que os campos artísticos refletem o desejo humano de expandir a nossa existência material, os nossos órgãos:

Quero escrever o borrão vermelho de sangue com as gotas e coágulos pingando de dentro para dentro. Quero escrever amarelo-ouro com raios de translucidez. Que não me entendam pouco-se-me-dá. Nada tenho a perder. Jogo tudo na violência que sempre me povoou, o grito áspero e agudo e prolongado, o grito que eu, por falso respeito humano, não dei. Mas aqui vai o meu berro me rasgando as profundas entranhas de onde brota o estertor ambicionado. Quero abarcar o mundo com o terremoto causado pelo grito.

O clímax de minha vida será a morte.

Quero escrever noções sem o uso abusivo da palavra. Só me resta ficar nua: nada tenho mais a perder. (Borelli 1981: 65)

Em Clarice Lispector encontramos uma forte presença da imagem poética, algo difuso que se encontra intimamente relacionado com as imagens interiores do indivíduo e que pode ser igualmente um processo verbal. A imagem poética em Clarice Lispector parece trazer para o interior do texto uma desaceleração da narrativa, alterando o foco do leitor, que passa a repousar na fonte de imagens, muitas vezes sinestésicas, que abundam nos textos clariceanos. Estas imagens parecem justamente resgatar uma carga lírica, pela sua capacidade de concentrarem em si mesmas um leque de possibilidades de visualidade, num ritmo que permite captar o uso da palavra na sua máxima potencialidade. Deste modo, os objetos, as sensações da personagem, as paisagens e lugares, tornam-se apreensíveis não apenas através de uma leitura contínua do texto mas também, e sobretudo, através da paragem que o texto exige. Assim, por várias vezes, elementos que poderiam ser incluídos no texto e nele se imiscuírem quase que denotativamente, são fruto de uma forte atenção. O leitor encontra um trabalho da palavra ao serviço da imagem poética não raras vezes em autoras como Virginia Woolf que, um pouco como Clarice, explorou o poder imagético das palavras, não apenas nos seus romances mas também em textos de carácter teórico, como os ensaios. Efetivamente, Woolf e Lispector parecem

encontrar-se em alguns pontos quando pensamos a poética de cada uma das autoras.³ A exploração das possibilidades do *stream of consciousness* por parte de Virginia Woolf, que encontramos por exemplo em longas passagens de *Mrs. Dalloway*, ou em interessantes mergulhos na psique das personagens de *As I Lay Dying*, de William Faulkner, parece permitir a nós, leitores, uma compreensão da escrita de Clarice Lispector. Essa compreensão não tem origem em comparações da autora brasileira com os autores que referimos, mas sim com um certo entendimento daquele que pode ser um texto literário que subverte a narrativa e a torna não linear, misturando dentro de si o princípio, o meio e o fim e fornecendo uma perspectiva interior, daquele que pensa e sente, e que o faz num turbilhão, um caos que presenciamos em textos como *Água Viva*. Todos estes elementos parecem entrar em contacto em Clarice Lispector de uma forma mais ou menos legível, tanto quanto possa ser legível trabalhar o real através de uma poeticidade que se constrói com imagens, ao mesmo tempo que se procura penetrar nos pensamentos emaranhados do “eu”.

O leitor descobre uma atenção renovada, que se foca no pequeno, no invisível, naquilo que é ignorado, ao mesmo tempo que mergulha num longo fluxo de associações, como se adentrasse numa outra consciência — assim, observa-se a presença de uma escrita que não representa um mundo de personagens mas que faz a apologia do fluxo do pensamento

³ É possível referir alguns trabalhos realizados que refletem sobre este encontro entre as duas autoras: «*The Waves* de Virginia Woolf e *Água Viva* de Clarice Lispector do romance ao poema em prosa», *A quarta dimensão do instante: estudo comparativo da epifania nos contos de Virginia Woolf, Katherine Mansfield e Clarice Lispector*, Rosa Maria Simas, *Pescando a Entrelinha: a Técnica Narrativa de Clarice Lispector e de Virginia Woolf*, Ponta Delgada, 1987. Veja-se ainda, a título de exemplo, Bernadete Pasold, *Temas e Técnicas Narrativas nos Romances de Virginia Woolf e Clarice Lispector*, São Paulo, 1985, Ana Luísa Andrade, «A escritura feita iniciação feminina: Clarice Lispector e Virginia Woolf», *Língua e Literatura*, São Paulo, 1986, Ellen H. Douglass, *Myth as Liberation: the Quest beyond Quest in Virginia Woolf's To the Lighthouse and Clarice Lispector's Perto do Coração Selvagem*, Providence, 1987, Hélène Cixous, «Reaching the point of wheat, or a portrait of the artist as a maturing woman», *Remate de Males*, Campinas, 1989, Lucia Castello Branco, *A Traição de Penélope*, São Paulo, 1995, ou Sandra Regina Goulart Almeida, *Writing from the Place of the O(o)ther: the Poetic Discourse of Transgression in the Works of Virginia Woolf, Clarice Lispector and Teolinda Gersão*, Michigan, 1997). A própria Clarice, numa crónica intitulada “Ao correr da máquina”, de 17 de abril de 1971, refere Woolf: “Não gosto quando dizem que tenho afinidades com Virgínia Woolf (só a li, aliás, depois de escrever o meu primeiro livro): é que não quero perdoar o fato de ela se ter suicidado. O horrível dever é ir até o fim. E sem contar com ninguém. Viver a própria realidade. Descobrir a verdade.” (Lispector 2013: 483) Em “A irmã de Shakespeare”, Clarice Lispector refere Virginia Woolf através da voz de Tereza Quadros: “Quem”, diz Virginia Woolf, “poderá calcular o calor e a violência de um coração de poeta quando preso no corpo de uma mulher?” (Vd. *Correio Feminino* (2006)).

e das palavras, desapegando-se da convenção e penetrando no inenarrável: “[...] a subordinação da narrativa à personagem que devém escrita e, sobretudo, a atenção concedida à narração, mais do que ao narrado, em narrativas de impressões e de digressões, mais do que de acontecimentos.” (Sousa 2000: 26) Neste sentido, revela-se fundamental compreender que toda a poética de Clarice se coaduna com o mistério, com um certo lado lunar que vem à tona nos seus textos e que os torna, de certo modo, imunes a uma possível catalogação, uma vez que o que subjaz é justamente a dúvida:

Os desvios, enquanto linhas de fuga, estilhaços, constituem sob diversas formas (no plano enunciativo ou estrutural) um dos procedimentos decisivos da escrita de Clarice Lispector. São eles que contribuem sobremaneira para a singularidade desse tecido impuro que é o texto lispectoriano — reportamo-nos em concreto à dificuldade de o classificar genologicamente, para o que concorrem, por exemplo, as interferências da expressão lírica e da vertente filosófica (horizonte ensaístico, sem o ser), sobretudo nos romances. São justamente os romances que mais dúvidas levantam. Poderá mesmo falar-se em romances de Clarice Lispector? (Id., 378)

Numa crónica de 29 de agosto de 1970, “Perguntas e respostas para um caderno escolar”, é possível observar a presença de um elemento de mistério, um “nada ainda nebuloso” que podemos encarar como um elemento turvo, obscuro, misterioso, que também ilustra a origem, o turbilhão do qual nasce a escrita, a pintura, enfim, a criação de um objeto artístico:

- Como nascem suas histórias? Elas são planejadas antes do ato de escrever?
- Não, vão se desenvolvendo à medida que escrevo, e nascem quase sempre de uma sensação, de uma palavra ouvida, de um nada ainda nebuloso. (Lispector, op. cit., 439)

Água Viva, obra na qual procuraremos atentar e focar o nosso olhar, parece ilustrar essa bruma indefinida atrás mencionada, a partir da qual figura o caos, elemento que potencializa a criação, o nascimento. Em Clarice Lispector é possível encontrar esse mergulho na busca da origem, fazendo as palavras brotar a partir desse caos gerador, que se acolhe e em que se habita, um termo sobre o qual Carlos Mendes de Sousa reflete a

partir da sua definição dicionarizada. Essa definição oferece-nos um entendimento vasto do seu significado que, aliado ao processo criativo de Lispector, nos permite formar um importante entendimento da sua obra:

O caos: para além do significado corrente que apresenta o termo como sinónimo de “grande confusão ou desordem” (cf. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda), os dicionários não deixam de assinalar a acepção que deriva da história da filosofia e que apresenta o caos como um espaço que antecede o aparecimento das coisas (“nas mitologias e cosmogonias pré-filosóficas, vazio obscuro e ilimitado que precede e propicia a geração do mundo”), não deixando de estar presente neste sentido a ideia da potencial desordem, da confusão. (Sousa 2000: 109)

Neste sentido, *Água Viva* pode ser encarada como “relato cosmogónico que figura a génese da escrita, [...] narrativa captada na motivação de um escrever formalmente irruptivo que, no estilhaçamento descontínuo dos fragmentos, espelha a génese impetuosa desse mesmo escrever.” (Id., 138) Esses fragmentos são sintomáticos de uma explosão, de uma intensidade e concentração que em *Água Viva* adquirem um relevo fundamental, não apenas do ponto de vista formal como da fluidez do discurso, as palavras ora fluindo como que espontaneamente, ora embatendo umas nas outras, ilustrando esse mesmo caos que habita todo o texto. O que, de certa forma, se torna importante reter para uma leitura desta obra em particular de Clarice Lispector, bem como para uma leitura das suas pinturas, é que em Clarice encontramos o descontínuo, o heterogéneo, o vacilante, o limbo, o informe, e há uma distanciação relativamente ao racional e aos padrões socialmente aceitáveis: “Também na pintura de Clarice não se espere encontrar um rendilhado bonitinho e decorativo. Antes o lugar para o imperfeito, o diferente, a fundura: ‘Eu não enfeito’, diz Clarice na entrevista à TV Cultura de São Paulo, em 1977.” (Sousa 2013: 241) Assiste-se à presença de uma escuridão que permite uma outra visão do mundo e de si próprio, uma espécie de cegueira salutar, ao mesmo tempo que se vê com agudeza e se observa em profundidade.

Considerando a posição de Clarice Lispector relativamente a classificações e catalogações, é possível pensar *Água Viva* como um espelho da sua abordagem perante

tais matérias. Neste sentido, *Água Viva* não toma partido de uma única classificação mas parece ilustrar um caos de formas e colocar perante nós, leitores, uma série de questões que se revelam importantes ter em conta na nossa reflexão. Não havendo respostas claras a estas questões, parece-nos possível e, de certo modo, saudável, deixar estas questões a céu aberto, pois não apenas estas fazem parte da poética clariceana como também abrem um leque de visões e de perspetivas relativamente à forma como podemos encarar *Água Viva*. Assim, estamos perante um romance? Um romance que põe em causa a forma romanesca? Será este um romance desestruturado, um romance psicológico? Enquadra-se a obra no género do romance apenas por motivos de catalogação? O texto apresenta-nos uma ação interna, não traz ao leitor um enredo, uma estrutura linear, uma narração confortável. Não se trata de um romance convencional, nem de poesia ou ensaio, uma carta ou um texto diarístico — há um despojamento —, mas funde dentro de si características de vários géneros.

Com *Água Viva*, estamos diante de uma obra que subverte padrões, que defrauda possíveis horizontes de expectativas, fazendo a apologia da indefinição, do híbrido, do caos — *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, obra inacabada, também se trata de uma obra híbrida, e nesta nossa reflexão veremos que este texto também se revela importante no estudo que procuramos realizar. *Água Viva* pode ser encarado, então, como um monólogo interior? Um longo poema em prosa? Uma ficção (como se pode observar na capa da primeira edição)? Uma obra ambígua? Neste texto assistimos ao seu caráter fragmentário, a um hibridismo/híbrido genológico que permite que possamos encará-lo de diferentes formas, como se estivéssemos perante um labirinto que apresenta várias entradas e diversas saídas, um caleidoscópio que permite sempre novas visões, um prisma com as suas variadas superfícies:

Não quero perguntar por que, pode-se perguntar sempre por que e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta? Embora adivinhe que em algum lugar ou em algum tempo existe a grande resposta para mim.

E depois saberei como pintar e escrever, depois da estranha mas íntima resposta. Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa. Capta essa

coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. 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 2012a: 13)

Efetivamente, em alguns momentos a voz enunciativa de *Água Viva* sublinha não apenas o caráter híbrido e singular da tessitura do texto, como também reflete sobre o texto em si, a forma como este pode ser encarado, lido e visto, através dessa mesma voz que nos interpela:

Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo. (Id., 12)

O que parece permanecer relativamente a estas matérias é também uma certa indagação que como que fica a pairar no ar e que nunca parece ser esclarecida pela voz de *Água Viva*, a qual indaga sobre aquilo que escreve, sobre as palavras, um olhar que é ao mesmo tempo perscrutador mas também indagador e inventor de novas formas de encarar a criação:

Isto que estou te escrevendo é em contralto. É negro-espiritual. Tem coro e velas acesas. Estou tendo agora uma vertigem. Tenho um pouco de medo. A que me levará minha liberdade? O que é isto que estou te escrevendo? Isso me deixa solitária. Mas vou e rezo e minha liberdade é regida pela Ordem — já estou sem medo. O que me guia é apenas um senso de descoberta. Atrás do atrás do pensamento. (Id., 53)

A voz enunciativa de *Água Viva* faz uma referência ao seu escrito como “coisa-palavra”. (Ibidem) Neste passo, refere-se diretamente a escrita e o texto, esse que parece ser estranhado e ao mesmo tempo entranhado de uma forma peculiar. De igual modo, é possível observar em alguns momentos uma negação daquilo que possa ser o texto, isto é, não se determina ou define o texto, mas envereda-se pelo caminho da negação, e o texto

vai sendo encarado por aquilo que ele não é, algo que se pode observar nas seguintes passagens: “Este não é um livro porque não é assim que se escreve.” (Id., 11) e também em “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.” (Id., 59) Segundo o estudioso Benedito Nunes, *Água Viva* contém dentro de si todo um entendimento daquilo que é a literatura e de como esta se aproxima da vivência do mundo, ao mesmo tempo que se posiciona perante o que pode ser uma obra literária, perante o que pode transportar a escrita, uma fuga, uma transgressão:

Água viva é uma continuação e um recomeço: continuação da experiência de esvaziamento consumada em *A paixão segundo G.H.* — esvaziamento do sujeito narrador, que se desagrega, e da narrativa, que conta a errância desse mesmo sujeito — e também recomeço, porquanto o texto parece retomar o “realismo novo” anunciado em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, mas como aprendizagem das coisas humanas pelo processo de escrever transformado em busca aleatória, ao mesmo tempo conquista e perda de tempo, criação de sobrevida e aproximação da morte. A escritura autodilacerada, conflitiva, atingida como limite final de uma necessidade perturbadora, é agora a contingência assumida de transgressão das representações do mundo, dos padrões da linguagem, dos gêneros literários e da fantasia protetora, num escrito simplesmente qualificado de *ficção*, que já não ostenta mais as características formais da novela ou do romance. (Nunes 1995: 156-157)

Ao tentarmos pensar sobre esse objeto literário que é *Água Viva*, de certa forma somos conduzidos a uma reflexão sobre o devir de *Água Viva*, como se deu o processo de criação desta obra tão particular de Clarice Lispector. Não tendo acesso direto aos manuscritos e datiloscritos da autora, apenas poderemos entrever alguns elementos que nos parece importante referir. Neste sentido, é relevante mencionar as versões anteriores deste texto sobre o qual nos debruçamos, cujos títulos constituem importantes paratextos que fornecem pistas de leitura. “Atrás do pensamento: monólogo com a vida” remete para a busca de algo que não se pode nomear, para alguém que comunica com a sua própria vivência do mundo. “Objeto gritante” remete para os quadros, que parecem gritar, e

também nos conduz a uma forma de encarar a escrita como grito, a máquina de escrever como objeto gritante, que permite a expansão do “eu” — mas encontra-se sempre presente o silêncio, aquilo que se cala por não se saber exprimir. Por último, *Água Viva* conduz-nos a quadros vivos, vibrantes, orgânicos, densos, pulsantes; a águas agitadas e turbulentas que parecem transportar dentro de si uma força inabalada e plena de vida, mas também existe a presença de águas estagnadas mas ainda assim vivas, como um pântano lodoso cujo silêncio esconde toda a vida: “Clarice não é discurso rebarbativo, não é pedra dura na boca. É água que flui, água densa de estrelas e joias raras, água de beber, água de vida.” (Sousa 2013: 221) Esta breve reflexão sobre essa água de que é feito o texto, que nos traz diversas imagens à mente, de certa forma ajuda-nos a compreender o próprio texto, uma reflexão que encontramos em Benjamin Moser:

As ultimately published in August 1973, the book was called *Água viva*. This is the only one of Clarice’s titles that offers no ready translation. Literally “living water,” the words can mean a spring or a fountain, a meaning often suggested inside the book, but to a Brazilian the words will first of all refer to a jellyfish. This was not the meaning Clarice intended — “I preferred *Água viva*, a thing that bubbles. At the source” — but for a work without plot or story, the hint of invertebrate floating is especially apt. (Os trechos que se encontram entre aspas foram retirados, respetivamente, de Nádia Battella Gotlib, *Clarice: Uma vida que se conta* e de Franco Júnior, Arnaldo. “Clarice, segundo Olga Borelli.”, apud Moser, op. cit., 318)

É possível encontrar o testemunho de Clarice Lispector relativamente a *Água Viva* e, através dele, podemos descortinar esse período de escrita da obra e o seu devir, que se pautou por reescritas e avanços e recuos até se chegar a esse texto que hoje conhecemos e que estudamos:

“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.” (Palavras de Clarice Lispector numa entrevista à revista *Textura*, em maio de 1974, apud Gotlib 2009: 399)

Em 1970, Clarice Lispector começa a escrever aquela que viria a ser a obra *Água Viva*. O datiloscrito “Objeto Gritante” foi elaborado a partir de textos de *A Legião Estrangeira* e de crônicas publicadas — existe o eco de outros textos, estamos perante uma escrita palimpséstica. Não foi publicado no original, passando por várias reescritas, até se tornar *Água Viva*. Clarice Lispector terá tomado vários apontamentos que colocou numa caixa sem ordem e essa terá sido a génese daquele que viria a ser o livro *Água Viva*:

1970 Incorporando notas antigas, começa a trabalhar em um novo romance inicialmente intitulado *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*. O livro, que em fase posterior seria chamado *Objeto gritante*, por fim se definiria como *Água viva* e sairia sob o amplo gênero “ficção”, diante do entendimento da própria autora de que ultrapassara as classificações convencionais da narrativa literária. (*Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector* 2004: 32)

Seguindo uma certa cronologia, para melhor entender esse devir da obra estudada, compreende-se, então, que existiu todo um processo de encaixe e de aperfeiçoamento, se assim podemos referir, e o *Água Viva* que seguramos atualmente na mão havia sido pensado e repensado pela autora inúmeras vezes ao longo dos anos:

1971. [...] Termina um novo romance com o título “Atrás do pensamento: monólogo com a vida”. Trata-se de uma primeira versão do livro que, no ano seguinte, receberá o nome “Objeto gritante” e que, depois de uma grande depuração, terá finalmente a forma definitiva em 1973 com um título novo: *Água viva*. (Sousa 2013: 256)

Para adentrarmos um pouco nessa “depuração”, como nos indica Carlos Mendes de Sousa, revela-se fundamental conhecer um outro nome importante no estudo deste processo, o autor Alexandrino Severino, que contactou diretamente com Clarice na época em que esta escrevia o livro que mais tarde se tornaria *Água Viva*. Assim, através de uma linha cronológica, é possível reter, de certa forma, uma visão panorâmica sobre esse processo confuso e emaranhado que foi o devir do texto, um parto moroso que espelha os obstáculos do processo criativo mas também um longo trabalho das palavras e que contou

com a intervenção de outros nomes da vida de Clarice Lispector, outros olhares que mostraram ser importantes nessa construção da obra:

De todos os escritos de Clarice Lispector, **Água Viva**, publicado pela Artenova em versão final em agosto de 1973, terá sempre para mim um significado especial. Esse livro está relacionado com um encontro que tive com a autora em julho de 1971, vai para treze anos. Decorrente desse e de outros encontros subsequentes, todos eles entre julho e agosto desse ano, guardo até hoje uma primeira versão de **Água Viva**, que na ocasião se chamava “Atrás do Pensamento: Monólogo com a Vida.” Segundo a autora nos confidenciou, esse título seria substituído por outro--**Objeto**. O livro que possuo, em forma datilografada--como se sabe, Clarice escrevia sempre diretamente na máquina--foi-nos confiado para que fosse traduzido. Somente mais tarde, segundo a autora então nos informou, o livro seria enviado para a Editora Sabiá.

A tradução não se efetuou, mesmo porque o livro, tal como fora escrito, nunca foi publicado. Em carta que nos dirigiu a 23 de junho de 1972, Clarice dizia em resposta à nossa indagação:

Quanto ao livro--interrompi-o--porque achei que 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**. (Severino 1989: 115)

Efetivamente, nestes breves testemunhos, é possível entrever todo o processo criativo sobre o qual é impossível não refletir quando estudamos uma autora como Clarice Lispector, que no seu trabalho da linguagem procurava como que extrair da palavra algo que perdurasse, que fizesse com que um olhar habituado se abalasse e atentasse no mundo e na arte. Assim, de forma a subtrair ao texto alguns elementos biográficos, para que este não remetesse, de certa forma, para a pessoa que era Clarice Lispector, foi necessário um trabalho longo de seleção e de moldagem do texto, e a partir do testemunho de Alexandrino Severino compreende-se a forma como o texto que fez parte das versões também já havia feito parte de outros escritos de Clarice:

Foi precisamente para reduzir o mais possível o pessoal, dando maior relevo aos aspectos impessoais do texto, que a primeira versão foi completamente modificada e mais tarde substituída pela versão atual: “Estou enxugando o livro,” 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 subjetivas ou por terem sido anteriormente publicadas como crônicas. Como é sabido Clarice Lispector manteve ao longo de vários anos uma crônica semanal no **Jornal do Brasil** e muitas das páginas eliminadas na primeira versão apareceram pela primeira vez naquele jornal. A própria autora comunica-nos esse fato à página 97 da primeira versão:

Acontece o seguinte. Eu vinha escrevendo esse livro há anos, espalhados (sic) por crônicas de jornal, sem perceber, ignorante de mim que sou, que estava escrevendo o **meu** livro. Essa é a explicação para quem me lê e me reconheça: porque já leu anteriormente em jornal. Gosto da verdade. (Id., 116-117)

Neste sentido, não nos parece surpreendente que quando o livro foi finalmente publicado, este se mostrava bastante distinto das versões anteriores com as quais a autora se debateu, no entanto, com os testemunhos que temos vindo a mencionar neste breve estudo, é possível pensar em tudo aquilo que moveu Clarice Lispector e que sempre se pareceu associar a uma perscrutação, a um mergulho no ser, e ao mesmo tempo uma construção pensada uma e outra vez, como um artista que, insone, é sempre reenviado para a sua obra, fazendo-a progredir ao mesmo tempo que acompanha o seu próprio caminho enquanto artista. Quando Clarice Lispector confiou uma primeira versão a Alexandrino Severino, a autora demonstrou algumas preocupações e princípios diante do seu escrito, no entanto, sabemos hoje que essa versão não foi aquela que efetivamente foi mais tarde publicada. O devir de *Água Viva* iria ainda atravessar um longo período de criação e de revisão, o que, de certa forma, é revelador de que a sua aparente fluidez e espontaneidade foi também trabalhada, fruto de uma posição perante a criação artística que podemos

identificar como sendo porventura a de Clarice — uma certa exigência, um olhar penetrante, a recusa do conformismo.

Num tom de elogio, não apenas Alexandrino Severino nos demonstra esse afastamento que o texto empreendeu relativamente aos elementos biográficos, como também nos parece remeter não para duas versões anteriores a *Água Viva* (“Atrás do pensamento: monólogo com a vida” e “Objeto Gritante”) mas sim para esses mesmos títulos que como se fundiram num só escrito e que antecederam a versão final, esta sendo *Água Viva*. Qualquer que seja a forma como encaramos o devir desta obra, aquilo que realmente parece tornar-se relevante é justamente ter em conta o processo de criação para compreender toda a poética de Clarice Lispector e também, de certa forma, tomar conhecimento de algumas das modificações realizadas. Como já referimos, é possível assentar na assunção de um certo diálogo entre vários escritos de Clarice Lispector que remontam a esta fase da escritora: alguns textos da sua autoria passaram a fazer parte daquela que futuramente seria a obra *Água Viva*, mas também é possível pensar que, por sua vez, algumas partes desta mesma obra terão sido usadas para fazerem parte de outros textos:

“Eu estava escrevendo o livro [*Água viva*] e detestava fazer crônicas, então eu aproveitava e publicava [trechos do trabalho em andamento]. [...] as anotações ‘*Children’s Corner*’ fazem parte do livro *A legião estrangeira*, que traz uma parte de contos e outra de textos, que o Otto Lara Resende disse: ‘Bota o título Fundo de gaveta [N.E.: Futuramente publicado em volume individual, batizado de *Para não esquecer*]’. O livro foi inteiramente abafado pelo *A paixão segundo G.H.*, que saiu na mesma ocasião.” (Entrevista da autora ao MIS-RJ. Gravada em 20.10.76 e publicada no volume de n. 7 da coleção Depoimentos, editada pela instituição, apud *Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector*, op. cit., 82)

Tal como a autora refere que aproveitara algumas passagens do seu livro enquanto ainda o escrevia, também alguns escritos, escritos especificamente ligados às artes plásticas, haviam sido imiscuídos em *Água Viva*, e esta parte do processo da escrita parece ser sintomática de um diálogo interartístico que, como sabemos, foi algo marcante na vida de

Clarice Lispector e que foi transposto para a escrita nesse processo de devir que foi a evolução de *Água Viva*:

1964. [...] Publica o livro de contos *A legião estrangeira* [...]. Neste livro, na seção “Fundo de Gaveta”, é compilado um texto sobre o trabalho da artista plástica Vera Bocayuva Mindlin. Como aconteceu com o que escreveu sobre Gastão Manoel Henrique, também este texto (“Os espelhos de Vera Mindlin”) será incorporado em *Água viva*, através de um procedimento enunciativo que faz com que a narradora chame a si a experiência de criar a obra apresentada. (Sousa 2013: 254)

Assim, não apenas o processo de criação da obra nos parece demonstrar o interesse por parte da autora de incluir em *Água Viva* aspectos relacionados com as artes plásticas, como também é revelador de um trabalho complexo e demorado — um espelho da poética da autora, que jamais enveredou pelo óbvio e pelo fácil:

“Eu trabalhei três anos em *Água viva*. Antes ele tinha 280 páginas. E nesses três anos eu fui podando, podando, para que nenhuma palavra fosse vazia, para que toda palavra tivesse alguma coisa a dizer. Por isso ele é denso. Foi muito difícil de escrever. Fui reescrevendo, reescrevendo. Então, um dia, o Alberto Dines me perguntou pelo livro. Eu disse: ‘Ainda não está pronto’. Ele respondeu: ‘Quem sabe se já não está?’. Pediu para ler, leu e depois me confirmou: ‘O livro é esse, está pronto’. Então vi que estava mesmo e resolvi publicar. [...]” (“Clarice Lispector, mais um livro. E a mesma solidão”. Sem assinatura. *O Globo*. Rio de Janeiro, 25.08.77, apud *Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector*, op. cit., 82)

Como já foi referido anteriormente, a forma como *Água Viva* se apresenta diante dos olhos do leitor, desde o título até à sua fluidez, como se as palavras transbordassem num fluxo constante através do pensamento do “eu”, parece esconder justamente o processo moroso que foi o da sua criação. A brevidade do texto e a ausência de intriga escondem a densidade do texto, que se pauta pelo embate das palavras umas com as outras, o peso de significados que transportam e as imagens que se vão enovelando a partir da tessitura do texto. O que o processo de criação da obra vem confirmar é justamente uma

dificuldade que como que contagiou todo o livro, uma vez que não se trata de uma leitura fácil mas que, pelo contrário, parece trazer essa dificuldade para a experiência literária, única e intransmissível, uma dificuldade necessária e saudável, que não se refugia no convencional ou naquilo que pode ser esperado:

AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA: Quebrando um pouco a cronologia, o *Água viva*, que é um livro bem posterior, dá a impressão de uma coisa fluida e que teve um jorro só de elaboração. Ele não passou por esse processo seu de coletar pedaços? Você foi escrevendo enquanto montou?

CLARICE LISPECTOR: Não, também anotando coisas. Esse livro, *Água viva*, eu passei três anos sem coragem de publicar achando que era ruim, porque não tinha história, porque não tinha trama. Aí o Álvaro Pacheco leu as primeiras páginas e disse assim: “Esse livro eu vou publicar”. Ele publicou e saiu tudo muito bem [...]. (Retirado de Lispector, Clarice. *Aprendendo a viver – Imagens*, apud Andrade 2007: 30)

Deste modo, todo o olhar concentrado nesse devir de *Água Viva* contaminou todo o seu universo fazendo com que, ao o lermos e, com uma atenção mais concentrada ainda, ao estudarmos o texto, sejamos confrontados com essa necessidade de mergulhar, uma vez que ficar à superfície não permite qualquer aprendizagem. Assim, ler em profundidade *Água Viva* e atentar nas suas imagens, ao mesmo tempo que somos assaltados pelas lembranças das pinturas de Clarice, parece-nos uma experiência semelhante à de adentrar num lugar escuro e de difícil acesso onde o raciocínio e o instinto se revelam fundamentais, mas também a capacidade de observação e de reflexão — sem sabermos, estaremos a penetrar no mais fundo da existência, a entrar nesse caos que o texto pareceu ter absorvido:

“*Água viva* talvez seja um trabalho novo e por isso estranho. Acho que foi um salto que eu dei. Há anos este livro existe em mim, todo vago, todo confuso. E, de repente, senti os trabalhos de parto. A partir daí, comecei a entender melhor o que queria dizer. Mas foi um livro que me deu muito trabalho de introspecção.” (“Clarice, arte da solidão e do mistério”, por Bruno Paraíso. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 09.09.73, apud *Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector*, op. cit., 81)

As palavras de Clarice Lispector são de suma importância para o nosso estudo, uma vez que é através delas, e também através das reflexões de inúmeros estudiosos da autora e da sua obra artística, que é possível aceder a esse universo tão peculiar que é o clariceano. De certo modo, de novo somos reenviados para as versões que compuseram *Água Viva* e também para a grande questão que é esta que colocamos neste capítulo e que compõe o seu título. A poética da recusa do conformismo e a apologia da liberdade tornam-se visíveis nesta breve reflexão sobre o seu texto de 1973, que não procuramos definir nem moldar segundo categorias pré-estabelecidas mas sim observar e pensar um pouco sobre esse “Atrás do pensamento: monólogo com a vida”, sobre esse “Objeto Gritante” que para Carlos Mendes de Sousa é um “texto larvar” (Sousa 2000: 368) e sobre o qual Clarice reflete, conduzindo-nos sempre à questionação, que é o motor deste capítulo:

Em entrevista ao *Correio da Manhã*, de 6 de março de 1972, presta as seguintes declarações: “— Ele já está pronto, sim, mas acho que só vou editá-lo o ano que vem. Sabe, eu estou muito sensível ultimamente. Tudo o que dizem de mim me magoa. O *Objeto Gritante* é um livro que deverá ser muito criticado, ele não é conto nem romance, nem biografia, nem tampouco livro de viagens. E, no momento, não estou disposta a ouvir desaforos. Sabe, *Objeto Gritante* é uma pessoa falando o tempo todo”. (Id., 73)

Podemos pensar que todo o processo de escrita e reescrita é revelador de um trabalho artístico profundo, em certa medida, revelador de uma fase final em que a escritora afirmava vincadamente a sua poética. Após anos de exploração artística e de experimentação, *Água Viva* parece evidenciar-se como uma súmula de todo o percurso da autora, mas também de um ponto de chegada, pensamos nós, temporário, uma vez que em Clarice chegar parece ser sempre um ponto de partida para mais uma viagem infundável ou para mais uma indagação diante do mistério.

3. A escrita de *Água Viva*.

Perante uma das obras da fase final de Clarice Lispector, *Água Viva*, é possível explorar variadíssimos elementos que compõem todo o corpo da obra. Revela-se fundamental refletir um pouco sobre o que constitui essa fase final, uma vez que colocamos o nosso foco na Clarice dessa década de 70 e em certas obras desse período. Em *On late style*, Edward Said procura refletir sobre um certo estilo tardio que pauta as derradeiras obras dos artistas: “Each of us can readily supply evidence of how it is that late works crown a lifetime of aesthetic endeavor. [...] But what of artistic lateness not as harmony and resolution but as intransigence, difficulty, and unresolved contradiction?” (Said 2006: 7) Estamos perante a ideia de que o avanço e o peso do tempo podem não trazer reconciliação, plenitude, serenidade, maturação e deixamo-nos conduzir por uma abordagem do estilo de um artista através dessa *lateness*, que se liga, segundo o autor, a uma desarmonia, a uma tensão, a uma espécie de “[...] deliberately unproductive productiveness going *against*...” (Ibidem) Este estilo tardio sobre o qual o autor reflete não se pauta apenas pela consciência do tempo passado mas também por uma certa recusa, por um exílio, por uma determinação e robustez que pressupõem uma subversão e uma negação da sujeição ao real, ao exterior: “Late style is what happens if art does not abdicate its rights in favor of reality.” (Id., 9)

Em Clarice Lispector, especialmente em *Água Viva*, encontramos o “eu” no seu silêncio — apesar da escrita, o silêncio parece crescer e tornar-se contundente, revelador. Este silêncio crescente não parece ilustrar de forma alguma uma pacificação, mas justamente essa “unproductive productiveness” de que Said nos fala, uma vez que parece ser através do constante combate entre a criação e os bloqueios e obstáculos que se levantam dentro do processo de criação que é possível persistir:

A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz. Minhas desequilibradas palavras são o luxo de meu silêncio. Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas — escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio. (Lispector 2012a: 12)

Em *Água Viva* encontramos uma poética particular, que deve muito à fuga àquilo que pode ser nomeado, definido — a *coisa*, aquilo que podemos talvez entender como o cru e o nu da existência, não pode ser fixada ou reduzida. Estamos perante o *it*, a matéria, o neutro, a essência, o inumano, o *atrás do pensamento*, o inconsciente, a náusea provocada pela descoberta e pela visão do núcleo, do húmus, daquilo que está vivo e que pulsa no seu silêncio:

A imagem de um mundo interior, vasto e conflituante, um mundo que se consubstancia num fluxo incontável (a extensão e a vertigem, o precipício e agitação), aparece intimamente associada a uma matéria indiferenciada, informe e difícil de classificar. Das personagens claricianas, seres expostos às indagações, pode dizer-se com propriedade que vivem imersas num perturbado horizonte em que se abismam e estremecem sob ameaças que indistintamente se não percebe se são do interior ou do exterior de si próprias. (Sousa 2000: 115-116)

Existe uma constante indagação sobre o instante, sobre a existência e a morte, sobre a criação, a sempre misteriosa *poiesis*, sobre o nascimento e descoberta do “eu”, que percorre a vida plena de mistério e que passa por um processo de autognose, eclodindo numa intensidade que oscila entre o êxtase perante a vida e o horror diante da morte. *Água Viva* desvela um grito perante o cru e o nu da existência, espelhando uma faceta selvagem do “eu”, muitas vezes intraduzível. Nesse sentido, o texto parece muitas vezes colocar frente a frente as tensões entre o desassossego e a quietude e o silêncio, a expansão e o limite, o regrado e o transgressivo, e corporizar constantemente a imagem de um grito, um pouco como a figura disforme de Munch, que exige uma atenção ao contraste, às tensões cromáticas e à expressão de um grito silencioso que o observador pode visualizar através da cor, da expressão como que paralisada do “eu”, eternamente esboçando um grito de libertação, porventura de confirmação da sua animalidade:

É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais. Continuo com capacidade de raciocínio — já estudei

matemática que é a loucura do raciocínio — mas agora quero o plasma — quero me alimentar diretamente da placenta. (Lispector 2012a: 9)

No passo acima citado, a “matemática” e o “raciocínio” que esta exige, como as suas pinturas, revelam-se como abstrações, algo intimamente ligado ao enigma do mundo e da vida, cuja natureza caótica se busca organizar e explicar através de símbolos e sinais. No entanto, diante dessa matemática, coloca-se a presença de uma certa animalidade, nesse desejo explícito de devorar a placenta, como se se pudesse, de igual forma, devorar o caos do mundo e criar a partir dele. Encontraremos essa animalidade também nas pinturas, no sentido de um fulgor primitivo e de um “eu” que se guia pelo instinto e que procura comunicar diretamente com a matéria-prima do mundo mas também com a matéria-prima de que é feito. Em *Água Viva* a imagem de um tigre parece oferecer-se como uma amostra dessa animalidade, que espelha a vida intrínseca, porventura aquilo que poderá encontrar-se *atrás do pensamento*, despojado da racionalidade imediata e da prudência da vida em sociedade: “Também eu estou truculentamente viva — e lambo o meu focinho como o tigre depois de ter devorado o veado.” (Id., 22) Efetivamente, em textos de Clarice como aqueles que temos vindo a referir, a animalidade mostra-se uma presença forte e, à medida que o leitor penetra na tessitura do texto, o que parece tornar-se evidente é uma entrega ao lado animal do humano, tanto ao nível da linguagem como ao nível das temáticas que sempre vão ressurgindo. É possível encontrar inúmeras referências a animais ao longo da obra literária de Clarice Lispector, nos seus contos, nos livros que escreveu dirigidos ao público infantil, na célebre aventura de G. H. diante de um bicho milenar. No entanto, o que parece constituir um elemento de relevante referência para o nosso breve ensaio é justamente a animalidade tematizada não apenas através de animais específicos como o tigre que há pouco conhecemos mas algo que nos parece manifestar uma mais profunda complexidade: essa animalidade latente e camuflada que o ser humano parece desvelar paulatinamente ao longo de *Água Viva*. Ao tematizar-se a si próprio como tigre, ao espantar-se diante de uma pantera, ao referir o desejo de pintar animais, o “eu” expressa de forma mais direta a sua ligação ao animal *per se*. De forma um pouco mais indireta assistimos a um “eu” que adentra numa gruta, conhecendo e reconhecendo não apenas a sua animalidade mas também a sua ancestralidade, um “eu” que parece lutar com a

linguagem e que tece elogios ao berro e ao grito, parecendo desejar abandonar o raciocínio para se entregar ao seu nascimento, à placenta que o alimentara. Este regresso à raiz, os emaranhamentos de que é feito este texto desestruturado parecem espelhar uma poética que apela à desconstrução do humano enquanto *animal social*, focando-se principalmente nesse lado animal, no qual o impulso é privilegiado, a par da apologia do selvagem e da liberdade em oposição a constrições sociais. Assim, não estamos aqui perante os aparentemente inofensivos animais domésticos de alguns dos contos de Clarice, ou sequer perante uma G. H. que parece por vezes desejar superiorizar-se relativamente ao bicho, mas estamos sim diante de uma entrega à violência da animalidade na sua essência e de um “eu” que se deixa imiscuir no animal.⁴ Tal parece acontecer não apenas nestes textos finais de Clarice que referimos, mas também nas pinturas da sua autoria.

Na obra *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, obra difícil de catalogar, como *Água Viva*, as “pulsações” remetem para um certo ritmo e organicidade, como uma veia na qual pulsa o sangue, imagens que também podem surgir quando olhamos as pinturas de Clarice Lispector. Esta foi a última obra da autora, publicada em 1978 após a morte da autora, que a terá escrito entre 1974 e o ano da sua morte, 1977. Também nesta obra encontramos a imagem do grito, que nos traz à tona do texto a sempre presente inquietude: “Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquãila.” (Lispector 2012b: 11) Nesta obra, estamos perante um “eu” que cria uma personagem: Ângela Pralini (o mesmo nome que surge em “A Partida do Trem” de *Onde Estivestes de Noite*), um outro com quem possa refletir sobre a vida de um modo próximo, intenso e íntimo. Assim, um “eu” que foi criado cria um outro — ambos são preenchidos por esse sopro de vida, por esse coração que bate e os faz viver e sofrer e, como o “eu”, também Ângela irá viver o absurdo da vida e reagir de forma intensa ao mundo. Por vezes, Ângela parece funcionar como a

⁴ Acerca destas questões é possível referir alguns estudos, que refletem justamente sobre a animalidade em Clarice Lispector: *A hora dos animais no romance de Clarice Lispector*, *O Bestiário de Clarice Lispector*, «Bestiário» de Silviano Santiago (em *Ora (direis) puxar conversa!*). Podemos ainda referir outros estudos que não se encontram alheios à teorização destas matérias, textos como o de John Berger, *Why look at animals?*, ou o de Derrida, *L'Animal que donc je suis*, ou o de Agamben, *O Aberto: O Homem e o Animal*. O que parece acontecer em alguns textos tardios de Clarice Lispector é que, no plano da enunciação existe uma indistinção entre o humano e o animal. Por outro lado, em textos como *A Paixão segundo G. H.* ou em “O búfalo” existe uma separação entre o humano e o animal.

voz interior do Autor. E apesar de Ângela ter sido criada, esta também quer criar, não é apenas o resultado de um impulso criador, vai além disso.

Neste sentido se parecem unir duas das obras mais importantes daquela que podemos denominar como a fase final de Clarice Lispector: tanto em *Água Viva* como em *Um Sopro de Vida (Pulsações)* parecem fluir e latejar as indagações de vozes que escrevem e que pintam e que refletem sobre o processo de criação, ao mesmo tempo que se enovela na tessitura do texto uma reflexão sobre a própria escrita e sobre a vivência no mundo.

Existe uma forte indistinção entre o Autor e Ângela, por vezes as suas vozes confundem-se, como se falassem através de uma única voz. Num primeiro diálogo com Ângela, o leitor parece assistir justamente a um monólogo do Autor consigo próprio, ou a um “duplo diário” (Id., 31), como se as duas vozes se unissem numa só e escrevessem num tom confessional: “Será que criei Ângela para ter um diálogo comigo mesmo? Eu inventei Ângela porque preciso me inventar — Ângela é uma espantada.” (Id., 26)⁵

Deparando com a prosa intimista de *Água Viva*, na qual persiste um apelo aos sentidos, uma forte dimensão sensorial tão essencial sob um prisma do primitivo, da viagem até ao núcleo, o leitor descobre também um aprofundamento das emoções e dos pensamentos do “eu”, cujos espaço e tempo interiores são transpostos para a escrita. Assim, entra-se num plano de introspeção, de imersão, um labirinto e viagens interiores que seguem essa errância do “eu”, algo que o leitor encontra, invariavelmente, também em *Um Sopro de Vida (Pulsações)*:

ÂNGELA. — Eu só uso o raciocínio como anestésico. Mas para a vida sou diretamente uma perene promessa de entendimento do meu mundo submerso. Agora que existem computadores para quase todo o tipo de procura de soluções intelectuais — volto-me então para o meu rico nada interior. E grito: eu sinto, eu sofro, eu me alegro, eu me comovo. Só o meu enigma me interessa. Mais que tudo, me busco no meu grande vazio. (Id., 40)

⁵ Vd. o artigo da autoria de Joana Matos Frias, intitulado “*Um Sopro de Vida* de Clarice Lispector: a auto-destruição criadora do sujeito moderno” (Frias, Joana Matos (1998), “*Um Sopro de Vida* de Clarice Lispector: a auto-destruição criadora do sujeito moderno”, *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*, XV, Porto, 121-147.)

Em *Água Viva* assiste-se ao espanto perante o mundo de um “eu”, de uma voz enunciativa (alguém que exerce atividade no seio das artes plásticas) que busca as palavras e se dirige a um “tu”. O “eu” faz-se nascer a si mesmo, dá-se conta do seu rosto, do seu corpo, da sua existência, descobre a sua presença no mundo e cai em si mesmo, queda que o conduz à escuridão e ao mistério de existir: o “eu” é — “Eu é.” (Lispector 2012a: 31)⁶ — e penetra no âmago de si mesmo, refletindo sobre si próprio. Assim, o “eu” sente a violência de existir, a intensidade de se dar conta de si, do mundo, da passagem do tempo e da morte:

Mas a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. **É.**

Estou no seu âmago.

Ainda estou.

Estou no centro vivo e mole.

Ainda. (Id., 24)

De certo modo, para encarar uma reflexão sobre a existência, é necessário quase como reinventar a palavra, o modo de dizer, e em *Água Viva*, como em *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, obras que se revelam fundamentais no seio deste breve estudo, o leitor assiste a um trabalho da linguagem, que se oferece ao olhar mental de quem lê. Assim, é possível afirmar que se está diante de uma literatura que comunica com o avesso, com o que está dentro; que alia a subjetividade, esta relativa ao sujeito, a uma forte ambiguidade, esta associada ao texto em si, que se vai espraçando numa disparidade de sentidos, numa multiplicidade de significações — o texto literário é assumidamente ambíguo e não unívoco e Clarice Lispector parece explorar essa dimensão incessantemente:

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. Então adivinha-se o jogo das ilhas e vêem-se canais e mares. Entende-me: escrevo-te uma onomatopeia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som. Digo-te assim:

⁶ Cf. Rimbaud e a sua célebre frase “Je est un autre” (numa carta a Paul Demeny, *Lettres du Voyant*, 1871).

“Tronco luxurioso.”

E banho-me nele. Ele está ligado à raiz que penetra em nós na terra. Tudo o que te escrevo é tenso. Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre: “selvagens, bárbaros, nobres decadentes e marginais”. Isto te diz alguma coisa? A mim fala. (Id., 23)

Os textos de Clarice Lispector oferecem constantemente um convite a uma diferente perspectiva, algo essencial na sua poética. Assim, o leitor parece habituar-se a textos que se questionam a si próprios, a textos que duvidam de pré-conceitos, textos que parecem tornar prioritário o olhar de um “eu” que observa e que não se encontra fixo mas que se move e que, a cada posicionamento e movimento, descobre o mundo de uma outra forma: “— Para vermos o azul, olhamos para o céu. A Terra é azul para quem a olha do céu. Azul será uma cor em si, ou uma questão de distância? Ou uma questão de grande nostalgia? O inalcançável é sempre azul.” (Crônica de 19 de agosto de 1967 intitulada “Cosmonauta na Terra” in Lispector 2013: 28)

Água Viva parece corporizar uma fluidez musical, uma convulsão, um gaguejo, o tumulto das ondas do mar, o som ameaçador de um tigre ou de uma pantera, um cão que ladra no silêncio da noite. *Um Sopro de Vida (Pulsações)* poderá, por seu lado, tomar a forma de uma dança, de um movimento de palavras trocadas entre duas vozes ou dentro do “eu”, que conversa talvez consigo próprio. Quaisquer que sejam as imagens que os textos convoquem, um leitor que neles adentre precisará de se afastar do texto em momentos pós-leitura como que para um ajuste de visão, e nesse instante poderá observar os emaranhamentos de que são feitos os textos, como alguém que observe as pinturas de Clarice e se afaste para as ver na sua completude incompleta, um caos detalhado cujo núcleo prende o leitor e observador:

How could language, which by definition carries meaning, achieve a meaningless purity? The question had always intrigued Clarice Lispector. In *Água viva*, she had wanted to compose a kind of music of words, or a book that, like an abstract sculpture, could be seen (and not read) from an airplane. In *A Breath of Life*, she says that she wants to write a book that would be like a dance, “pure movement.” (Moser, op. cit., 334)

A busca de um núcleo exige uma certa depuração, um despojamento, como forma de atingir o limiar da linguagem, que é passível de falhar. É justamente essa falha que podemos encarar como salutar e essencial nos textos de Clarice Lispector que temos vindo a referir, uma vez que, tratando-se, como já mencionamos anteriormente, de uma espécie de “unproductive productiveness”, esta revela-se positiva, como se refere em *Um Sopro de Vida (Pulsações)*: “As minhas limitações são a matéria-prima a ser trabalhada enquanto não se atinge o objetivo.” (Lispector 2012b: 14) O resultado dessa falha da engrenagem permite vislumbrar a própria engrenagem, ao mesmo tempo que se mergulha na existência labiríntica e interior do “eu”, algo que se pode vislumbrar em *Água Viva*: “Não dirijo nada. Nem as minhas próprias palavras. Mas não é triste: é humildade alegre. Eu, que vivo de lado, sou à esquerda de quem entra. E estremece em mim o mundo.” (Lispector 2012a: 28) Neste sentido, o leitor desarma-se, coloca em suspensão os instrumentos e técnicas que porventura utilize nas suas leituras, uma vez que essas armas se tornam obsoletas perante uma escrita que desnuda, uma escrita psicologizante, uma literatura do inconsciente que encontra também espaço para refletir sobre si própria e que se torna uma metaficção, um metadiscurso, uma metacriação, de certo modo, um espécie de *mise en abyme*, que tanto podemos encontrar em *Água Viva* como em *Um Sopro de Vida (Pulsações)*:

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. Assim: poluição. (Lispector 2012b: 12)

Água Viva revela-se uma leitura fundamental se o que se pretende é aprofundar um outro lado da obra de Clarice Lispector. É possível observar que Clarice escreveu com um desejo intenso de pintar e de desenhar — alguns dos seus escritos mostram esta urgência de ver, de extravasar a palavra, acabando a escritora por fazer experimentações no âmbito da literatura e da pintura. A autora percorreu o mistério do processo criativo, algo sobre o qual sempre se indagou e que procurou explorar ao longo da sua obra, tendo-se sempre em conta que “criação é coisa secreta e de natureza obscura.” (Crónica de 8 de

janeiro de 1972 intitulada “Conversa descontraída: 1972” in Lispector 2013: 568) De facto, a reflexão sobre a criação artística constitui um elemento absolutamente vital e o estudo de Clarice Lispector e da sua obra não poderá jamais ficar alheio a esta evidência.

Clarice buscou a imagem na pintura, e na sua escrita indagou sobre a cor e a forma. A autora proclamou a importância dessa busca e transportou dentro de si uma poética do olhar — vê-se o ovo como se vê a barata, observa-se e é-se observado e observamo-nos também a nós mesmos, transcendendo-se, nesse instante de mútua observação, o plano do superficial e alcançando-se uma leitura profunda do “tu”, como se ao olhar se penetrasse o outro. Em Clarice Lispector é possível, então, “ver o ovo, ver o quadro, ver com a palavra, ver a palavra.” (Sousa 2013: 82) Estamos perante a importância do olhar, do seu poder, algo que o leitor de Clarice encontra nas suas obras literárias mas também nas suas pinturas: “Olhares que agigantam, distorcem, retorcem o real exatamente como iremos ver nos quadros pintados por Clarice.” (Id., 78) Em *Água Viva* esse olhar pauta-se pela presença de um certo primitivismo, o olhar de alguém que se descobre no mundo e se oferece à intensidade e violência de existir: “[...] meu olhar deve ser o de uma pessoa primitiva que se entrega toda ao mundo.” (Lispector 2012a: 12)

O desejo de olhar, de observar, é também, de certa forma, uma sede de pintar — e esse desejo é resgatado para dentro da escrita e é também concretizado através do ato de pintar, jamais se capturando o instante, a imagem. *Água Viva* e os quadros de Clarice parecem procurar o “instante-já”, o *it*, o “X”, esse *je ne sais quoi*, assemelhando-se a improvisos musicais, no entanto, pensados, orquestrados. De certo modo, compreende-se a impossibilidade de fixar o real — o peixe de Herberto Helder ensina ao poeta a originalidade, o artista compreende que o que pode fazer é procurar criar:

“X” é o sopro do *it*? é a sua irradiante respiração fria? “X” é palavra? A palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos — tudo ponto de apenas referência ao real. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinónimos. (Id., 65)

A nossa breve reflexão sobre a escrita de Clarice Lispector, particularmente em *Água Viva*, encontra-se intimamente associada a uma outra reflexão, justamente aquela que se debruça sobre uma atenção que vai desde o olhar até à observação e contemplação do mundo em redor e da arte, transformando-se o olhar numa espécie de filtro pelo qual passam as palavras. De certo modo, o que se vê, empírica ou mentalmente, acaba por se imiscuir no texto e fornecer ao leitor uma experiência sinestésica na qual é muitas vezes privilegiada a visão, como se as mais diversas imagens se enovelassem do texto e pairassem diante dos olhos de quem lê nesse momento em que se contacta com as palavras. Não apenas se denota um uso de uma linguagem que remete constantemente à visão, referindo inúmeras vezes o olhar, a capacidade de observação e contemplação do mundo em redor e a apreensão dos objetos e de elementos da natureza através do ato de ver, como a metalinguagem permite que o leitor atente no texto, ao mesmo tempo que este fornece uma forte carga visual, remetendo para lugares que se procura descrever, para sensações, para obras de arte. Tal é visível não apenas em *Água Viva*, cuja componente imagética e ligação à pintura se revelam características fortes dentro da obra, mas também em algumas passagens das crónicas de Clarice que parecem, para um leitor que se inicie na sua obra artística, prepará-lo para o visualismo vincado dessa obra da fase final de Clarice sobre a qual temos vindo a refletir:

Não, não fazia vermelho. Era quase de noite e estava ainda claro. Se pelo menos fosse vermelho à vista como o era intrinsecamente. Mas era um calor de luz sem cor, e parada. Não, a mulher não conseguia transpirar. Estava seca e límpida. E lá fora só voavam pássaros de penas empalhadas. Mas era um calor visível, se ela fechava os olhos para não ver o calor, então vinha a alucinação lenta simbolizando-o: via elefantes grossos se aproximarem, elefantes doces e pesados, de casca seca, embora molhados no interior da carne por uma ternura quente insuportável; eles eram difíceis de se carregarem a si próprios, o que os tornava lentos e pesados. (Crónica de 13 de janeiro de 1968 intitulada “Calor humano” in Lispector 2013: 86)

Nesta crónica o que parece evidenciar-se é uma imagética na qual se renuncia ao olhar para se deixar de ver, uma vez que o olhar possui aqui uma forte presença. É em crónicas de Clarice como esta que parecemos ser resgatados para o interior denso da escrita. De

certo modo, o que este passo parece trazer para um plano de reflexão sobre a escrita plena de visualidade de Lispector, é que, e invocando a experiência da mulher da crónica, o olhar mental se manifesta em toda a sua potência, em contraponto com as imagens que se apreendem fisiologicamente através da visão. Assim, ao fechar os olhos e, com isso, impedindo momentaneamente o processo de visão retiniano, abre-se a possibilidade de alucinar esse calor que, mentalmente, se corporiza na cor vermelha e nos elefantes que caminham entorpecidos. Apesar de o calor se evidenciar no plano do real de forma distinta, a “alucinação” da mulher da crónica parece servir o propósito de ilustrar a forma como esta percebe a sensação de calor, naquele momento em particular. De um certo modo, é esse processo que os textos clariceanos parecem propor — uma visão outra, quando aquela que se encontra acessível através dos sentidos parece fornecer não uma oportunidade de conformação, mas sim uma abertura para o seu extravasamento. Numa outra crónica da autora, é referida uma imagem, uma imagem que é invocada e que parece funcionar como um refúgio, como é espelhado no título.⁷ De um certo modo, o leitor é colocado, através de todo um processo de visualização, não apenas perante uma leitura plena de imagens, mas também parece adentrar nessa mesma floresta sobre a qual se escreve, ao mesmo tempo que cria para si a sua própria imagem desse lugar, um processo particular que se dá no âmago de cada leitor. Assim, estas passagens não apenas ilustram um certo modo de escrita que comunica intensamente com as imagens, como também parecem oferecer ao leitor uma experiência sinestésica, fora de qualquer vivência comum. A floresta da imagem que o “eu” transporta dentro de si, isto é, que desenvolve através do seu olhar mental, revela mais uma vez as possibilidades da exploração da visão: aquilo a que porventura o “eu” tem acesso a nível sensorial é um “campo vazio”, um “descampado” que, resgatado para o plano da imaginação, se sujeita a ser habitado por animais e pintado com diversas cores. De igual forma, este parece ser o mesmo processo a que assistimos ao ler alguns dos textos de Clarice Lispector, não apenas formamos imagens, como estas são constantemente exploradas pelas personagens e trazidas para o interior do texto, tornando-o visível e vívido. Numa crónica de 21 de junho de 1969, intitulada “Olhava longe, sem rancor”, perante uma mesa repleta dos mais variados

⁷ Vd. crónica de 22 de abril de 1972 intitulada “Refúgio” in Lispector 2013: 594-595.

alimentos, o leitor vê as cores de cada fruto, o brilho intocado dos líquidos, e parece ter chegado a esse lugar onde é recebido com uma visão de uma mesa que lhe oferece não apenas uma experiência visual intensa e rica como também lhe poderá fazer chegar os aromas e as texturas dos alimentos.

A autora compreendeu e assimilou a percepção de que a dimensão verbal pode já apresentar uma tendência visual (pensemos nas inúmeras possibilidades oferecidas neste sentido pelo trabalho da linguagem através do recurso à metáfora, à imagem, à descrição pormenorizada de objetos quotidianos como um espelho ou um ovo). Existe em Clarice Lispector a consciência da potência visual da linguagem, e os elementos que surgem em textos como *Água Viva* não se encontram camuflados no interior do texto, pelo contrário, são revestidos de uma atenção renovada que é parte de uma escrita profundamente visual. Lispector corporiza então essa consciência de que a literatura é feita de imagens de um ponto de vista retórico e que muitas dessas imagens implicam um processo de visualização.

Água Viva constitui uma leitura absolutamente obrigatória dentro destas temáticas, tanto do ponto de vista da expressão como do ponto de vista do conteúdo — não apenas a escrita remete para a pintura como, por exemplo, ao nível da mancha gráfica, o texto muitas vezes se fragmenta, como que em largas pinceladas, em rasgos de cor (algo que também acontece em *Um Sopro de Vida (Pulsações)*; *Água Viva* por vezes parece fluir mas também se reparte em blocos): “O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha.” (Lispector 2012a: 15) O ensaísta Carlos Mendes de Sousa aponta para esse carácter fragmentário que permite uma visão do texto e que, de certa forma, é uma das primeiras manifestações visuais quando se lê *Água Viva*, não se sabendo, em momentos pré-leitura, que o que se irá experienciar será um mergulho profundo numa reflexão sobre a existência e sobre a prática artística — desde o início que o leitor se vai envolvendo numa experiência profundamente visual:

Este livro é o marco que torna decisiva a presença da pintura na obra da escritora. Pode-se dizer que *Água viva* também assume uma feição singular do ponto de vista da adequação entre a forma e o conteúdo. Como que se processa uma espécie de mimetização da prática pictórica. Podemos perspectivar uma leitura do fragmentarismo nessa direção:

as manchas gráficas (blocos de escrita) vistas como manchas pictóricas. (Sousa 2013: 83-84)

Efetivamente, revela-se importante fazer essa referência ao “[...] efeito visual da mancha gráfica, como se os textos fossem feitos para serem vistos.” (Id., 86)⁸ Neste sentido, olhamos o texto e compreendemos o leque de possibilidades que tal objeto artístico nos traz, enriquecendo o nosso contacto enquanto leitores críticos e, ao estudarmos tal obra tão singular de Clarice Lispector, compreendemos que todos os elementos que parecem díspares se encontram intrincados, como essa disposição gráfica que nos faz ver o poder visual do texto mas também tudo aquilo que o compõe, a voz da personagem, a reflexão existencial, o olhar pousado na arte pictórica, a presença da natureza, a *água de vida* que brota, como o próprio impulso artístico, que flui mas que por vezes também se retrai: “Creio que foi esta obra que levou mais longe a exploração do impacto do grafismo instaurado a partir de uma espacialidade que fez coincidir o legível com o visível: o fragmento que dá a ver o instante de *Água viva* borbulhante.” (Id., 85) E este fio condutor leva-nos a esse instante que em *Água Viva* é vivido intensamente, e que parece ter uma continuidade como água que sempre vai seguindo e que se vai misturando, como a voz enunciativa, que se imiscui no texto, como se estivéssemos perante um texto falante: “Custa-me crer que eu morra. Pois estou borbulhante numa frescura frígida. Minha vida vai ser longuíssima porque cada instante é. A impressão é que estou por nascer e não consigo.” (Lispector 2012a: 30)

Em *Água Viva*, os pensamentos, as emoções e as sensações da personagem são expostos através de um discurso que subverte por vezes a gramaticalidade, não sendo aprisionado pelas regras gramaticais — essas são as pinceladas que se vão fazendo ao longo da escrita e que sondam o que é ou o que pode ser um ser humano: “No fundo, bem atrás do pensamento, eu vivo dessas idéias, se é que são idéias. São sensações que se

⁸ Recordemos, na senda desta reflexão, os célebres *Calligrammes* de Apollinaire, poemas visuais passíveis de serem lidos e também vistos e que ilustram justamente aquilo que podemos entender como o conceito de “iconicidade”, como este foi explicado por Heffernan (vd. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery* (2004)). Liliane Louvel (vd. *Poetics of the Iconotext*, 2011), fazendo uso do conceito de “iconotexto”, também nos ajuda a compreender que o texto e a imagem como se fundem, possibilitando a leitura do texto e, de igual forma, a sua visualização.

transformam em idéias porque tenho que usar palavras. Usá-las como mentalmente apenas. O “liberdade” liberta-se da escravidão da palavra.” (Id., 74) Neste sentido, o uso da palavra parece refletir toda a prática artística de Clarice, isto é, a possibilidade de enfrentar os limites da palavra e da arte e também a de, subitamente, permitir que se fortifique a atenção do leitor relativamente àquilo que está a ler, como se observasse um quadro que subvertesse uma técnica ou um certo horizonte de expectativas: “Esta é a vida vista pela vida. Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa.” (Id., 13)

O texto parece demonstrar essa possibilidade de ser lido mas também visto e, dessas leituras, também se vão tecendo imagens — aquilo que se torna possível nesse processo é, então, a oportunidade de ver o texto e de ver através do texto:

Vou te dizer uma coisa: não sei pintar nem melhor nem pior do que faço. Eu pinto um “isto”. E escrevo um “isto” — é tudo o que posso. Inquieta. Os litros de sangue que circulam nas veias. Os músculos se contraindo e retraindo. A aura do corpo em plenilúnio. Parambólica — o que quer que queira dizer essa palavra. Parambólica que sou. Não me posso resumir porque não se pode somar uma cadeira e duas maçãs. Eu sou uma cadeira e duas maçãs. E não me somo. (Id., 59-60)

Em *Água Viva* o leitor está perante um “eu” que pinta e que na sua solidão indaga sobre a sua existência e sobre o ato de criar. Esta ficção, este monólogo que se espraia ao longo de várias páginas, é uma reflexão sobre a linguagem, sobre a arte e o poder humano de criação. O plano do quotidiano é um ponto de partida na obra para uma reflexão sobre a existência, uma introspeção profunda e vibrante que projeta imagens diante dos olhos do leitor:

Estou cansada. Meu cansaço vem muito porque sou pessoa extremamente ocupada: tomo conta do mundo. Todos os dias olho pelo terraço para o pedaço de praia com mar e vejo as espessas espumas mais brancas e que durante a noite as águas avançaram inquietas. Vejo isto pela marca que as ondas deixam na areia. Olho as amendoeiras da rua onde moro. Antes de dormir tomo conta do mundo e vejo se o céu da noite está estrelado e

azul-marinho porque em certas noites em vez de negro o céu parece azul-marinho intenso, cor que já pinte em vitral. Gosto de intensidades. Tomo conta do menino que tem nove anos de idade e que está vestido de trapos e magérrimo. Terá tuberculose, se é que já não a tem. No Jardim Botânico, então, fico exaurida. Tenho que tomar conta com o olhar de milhares de plantas e árvores e sobretudo da vitória-régia. Ela está lá. E eu a olho. (Id., 49)

Há, de facto, um desejo de pintura, de cor, de olhar, desejo esse que é resgatado para dentro da escrita através de um processo de visualização e que é também extravasado através da pintura — mas jamais se captura o instante, a imagem, na sua totalidade:

Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo — e não ver através da memória de ter visto num instante passado. O instante é este. O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo que eu o vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante. (Id., 61)

Neste passo, o que parece constituir um ponto relevante neste nosso estudo sobre a poética clariceana, é a reflexão sobre o fenómeno da percepção, que se alia ao momento presente. São inúmeras as passagens nas quais o “eu” privilegia a percepção, refletindo constantemente sobre a forma como absorve o mundo e como esse processo é resgatado para o momento de criação artística. Assim, parece-nos possível compreender a busca de um “instante-já”, jamais se abarcando uma presentificação plena, uma vez que a um instante se segue um outro, impossibilitando a sua captação. No entanto, apesar dessa impossibilidade, o momento presente é perseguido pelo olhar da pintora e escritora e é parte fundamental do seu processo criativo. Neste sentido, ver, quer se associe à escrita ou à pintura, procura ser uma atividade consciente do momento presente e, por isso, consciente também do tempo, do seu fluxo, e ao mesmo tempo, da própria impossibilidade de captação do instante. A poética clariceana transporta dentro de si diversas (im)possibilidades, mas é destas, sobretudo, de que se compõe e a partir das quais nos permite compreender um outro modo de ver.

Neste nosso breve estudo toda a atenção concentrada na linguagem clariceana se encontra ao serviço de um quadro geral, o de buscar entender a forma como a pintura adentrou na escrita da autora e de como o ofício pictórico se revelou essencial no percurso artístico de Clarice Lispector. Assim, o trabalho da linguagem que, como temos vindo a observar, desafia um leitor conformado, resgata elementos visuais para dentro de si, fazendo com que seja possível ler e ver como que simultaneamente e, de igual forma, é-se assaltado por sensações e novas percepções do que pode ser a escrita, um transbordar de imagens nas quais os sentidos possuem um papel principal. Em *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, obra que, não sendo central no nosso estudo, nos ajuda a entender todos estes elementos da poética clariceana, tece-se inúmeras vezes uma reflexão sobre a própria escrita e também se conjuga uma série de sensações: “Escrevo muito simples e muito nu. Por isso fere. Sou uma paisagem cinzenta e azul. Elevo-me na fonte seca e na luz fria.” (Lispector 2012b: 13) Nesta derradeira obra de Clarice Lispector parece imperar, muitas vezes, esse fervor sinestésico que por vezes atinge uma clareza difícil que apenas parece poder ser captada por um leitor que não procurará priorizar uma visão racional e encaixar as palavras de Clarice, ou a sua pintura, por exemplo, em moldes explicativos mas sim deixar fluir essa corrente subjetiva e essas imagens sinestésicas que *Água Viva* já nos havia providenciado: “For her entire life as a writer, Clarice had pushed against the limits of language; here, abandoning intelligibility, she breaks through them entirely, attaining the ideal to which *Água viva* had alluded, when she aimed not at the mind but at the senses.” (Moser, op. cit., 333)

Ainda assim, encontramos nestas obras finais de Clarice Lispector uma grande ênfase dada ao pensamento, palavra que, como vimos, chegou a figurar num dos títulos primeiros de *Água Viva*. No entanto, apesar da presença do pensamento e de uma certa intelectualidade que torna estes textos clariceanos um desafio para o leitor, as reflexões que surgem a partir daqui tombam eventualmente para uma carga visual que parece transportar em si aquelas que seriam as preocupações de um artista plástico: a indagação da cor, a pincelada e o gesto ao serviço de um todo que porventura se imagina e que se encontra ainda embrionário. A reflexão sobre a palavra, sobre a forma como se escreve não apenas nos providencia imagens, como temos vindo a observar, mas também nos faz

compreender que é possível que a literatura seja tocada pelas artes plásticas sem nunca deixar de ser literatura. Sem jamais sairmos dos seus domínios, esta abre-nos portas para um tipo de tessitura de texto que nos reconduz a uma pintura, a um quadro inacabado, a uma tela à espera de um olhar que a pense:

Meu pensamento, com a enunciação das palavras mentalmente brotando, sem depois eu falar ou escrever — esse meu pensamento de palavras é precedido por uma instantânea visão, sem palavras, do pensamento — palavra que se seguirá, quase imediatamente — diferença espacial de menos de um milímetro. Antes de pensar, pois, eu já pensei. Suponho que o compositor de uma sinfonia tem somente o «pensamento antes do pensamento», o que se vê nessa rapidíssima idéia muda é pouco mais que uma atmosfera? Não. Na verdade é uma atmosfera que, colorida já com o símbolo, me faz sentir o ar da atmosfera de onde vem tudo. O pré-pensamento é em preto e branco. O pensamento com palavras tem cores outras. O pré-pensamento é o pré-instante. O pré-pensamento é o passado imediato do instante. Pensar é a concretização, materialização do que se pré-pensou. Na verdade o pré-pensar é o que nos guia, pois está intimamente ligado à minha muda inconsciência. O pré-pensar não é racional. É quase virgem. (Lispector 2012b: 15)

Num grito, num rasgo de cor, somos conduzidos às pinceladas que cobrem as palavras de imagens, sendo impossível não reparar e não atentar não apenas nesse visualismo entranhado no texto, mas também nesse uso plástico da palavra, uma picturalidade⁹ subjacente que demonstra justamente que Clarice Lispector trouxe para dentro da escrita uma dimensão pictórica que parece abranger vários planos. Numa passagem em particular de *Um Sopro de Vida (Pulsações)* é visível essa pincelada: “ÂNGELA. — Eu raramente grito. Quando grito é um grito vermelho e esmeralda.” (Id., 55)

Nas palavras de Ângela, compreendemos também, e como temos vindo a refletir relativamente a *Água Viva*, a importância que a visão adquire e como a forma como esta é encarada nos leva a uma percepção das obras de Clarice. Assim, quando Ângela, em *Um*

⁹ O autor distingue a éfrase da picturalidade, que também associa literatura às artes visuais, mas que procura representar “[...] natural objects and artifacts rather than works of representational art.” (Heffernan 2004: 3) A picturalidade provoca efeitos análogos aos das pinturas — estamos perante um modo de representação do mundo através de técnicas pictóricas e não da representação de pinturas.

Sopro de Vida (Pulsações), refere que “ver é a pura loucura do corpo” (Id., 50), leva-nos justamente a um patamar na qual a visão não é apenas algo útil mas sim algo que vai além disso, algo que pode ser encarado como um meio de transformação, de metamorfose, de criação, de imaginação, e neste sentido a “loucura” aqui não parece constituir um elemento negativo mas sim um ponto fundamental, uma vez que parece indicar que se pode ver mais, que se pode ver além, como alguém que não se faz compreender num mundo em que ser são pode significar ser-se passivo e avesso a estímulos:

ÂNGELA. — Um dia desses vi sobre a mesa uma talhada de melancia. E, assim sobre a mesa nua, parecia o riso de um louco¹⁰ (não sei explicar melhor). Não fosse a resignação a um mundo que me obriga a ser sensata, como eu gritaria de susto às alegres monstruosidades pré-históricas da terra. Só um infante não se espanta: também ele é uma alegre monstruosidade que se repete desde o começo da história do homem. Só depois é que vem o medo, o apaziguamento do medo, a negação do medo — a civilização enfim. Enquanto isso, sobre a mesa nua, a talhada gritante de melancia vermelha. Sou grata a meus olhos que ainda se espantam tanto. Ainda verei muitas coisas. Para falar verdade, mesmo sem melancia, uma mesa nua também é algo para se ver. (Id., 66)

Efetivamente, os textos finais de Clarice Lispector que temos vindo a referir, e dos quais *Água Viva* se destaca, são constituídos por uma forte carga visual, uma densidade imagética que o leitor pode apreender. Estas imagens são trabalhadas pelo meio da palavra de várias formas, como temos vindo a observar, através de uma certa picturalidade, que não apenas fornece uma dimensão imagética mas que também permite ao leitor atentar no manuseio da palavra como se esta fosse um pincel.¹¹ Assim, não apenas o olhar e a visão se revelam de suma importância na poética clariceana, mas também se transformam em elementos trabalhados pela autora, coexistindo nos seus textos profundas marcas de visualismo e de picturalidade — observamos que vemos com

¹⁰ Cf. “Num bairro moderno”, de Cesário Verde.

¹¹ Heffernan define esta pictorialidade (“pictorialism”): “the generation in language of effects similar to those created by pictures” (vd. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery* (2004)). Esta definição permite-nos compreender que é possível atentar em efeitos pictóricos levados a cabo no interior da escrita literária, distintos do processo efrástico e da constante remissão a termos relacionados com o olhar e a pintura.

o texto e através do texto e também o vemos e às suas pinceladas. Carlos Mendes de Sousa faz uma referência a uma certa vertente plástica e pictórica existente na escrita de Lispector desde muito cedo: “A manifestação desse talento revelar-se-ia através de um uso próximo das técnicas impressionistas (utilização de comparações e repetições) e das técnicas expressionistas na tentativa de captar o mundo das sensações.” (Sousa 2000: 274)

Anos antes da escrita de *Água Viva*, a escritora, numa crónica de 18 de novembro de 1967 intitulada “Um encontro perfeito”, relata um encontro com Maria Bonomi, artista plástica que mencionamos anteriormente, e a autora refere a visão e de como aquilo que escreve é entendido como possuindo um carácter visual. A forma como a escritora refere que o processo com que escreve, sendo este encarado como visual, é algo que surge de forma inconsciente, pode ser algo sintomático da sua poética. Neste breve estudo, como temos vindo a observar, o visualismo e a picturalidade da escrita de Clarice Lispector evidenciam-se em várias passagens dos seus textos, no entanto, se estes elementos surgiram de forma consciente ou não por parte da autora, tal revela-se um fator secundário mas que ainda assim pode ajudar a compreender o fluxo de consciência e a fluidez do discurso e do pensamento que a autora imprimiu num texto como *Água Viva*. De qualquer das formas, e lendo as palavras de Clarice, estas parecem confirmar mais ainda que a sua escrita manifesta essas marcas de picturalidade e de visualismo e que a autora não precisaria jamais de se entregar à escrita para cinema para se confirmarem esses mesmos elementos:

O mais impossível ainda é escrever roteiro para filme, como Khouri queria, como Maurício Rittner queria. Um dos argumentos é que o que escrevo é muito visual. Mas se é, é de um modo inconsciente. Do momento em que eu conscientemente tivesse que ter como meta a visão, atrapalhar-me-ia toda. (Lispector 2013: 58)

E desde modo somos sempre reconduzidos ao texto de Clarice Lispector de 1973, que por sua vez nos faz refletir sobre toda a obra da autora. De certa forma, há aspetos que, sendo recorrentes em toda a poética da escritora, parecem intensificar-se ao lermos estes textos finais que temos vindo a referir, que nos ajudam, de facto, a compreender que ler os textos e também as pinturas de Clarice constitui um processo que exige uma

entrega, uma atenção redobrada e, sobretudo, um olhar e uma predisposição para adentrar nas imagens que as palavras transportam dentro de si e que se espraia ao longo do texto. Assim, penetrar nesse universo lispectoriano pressupõe um afastamento de certos cânones e uma entrega outra a uma dimensão sensorial e às densidades de um “eu” perscrutador:

Mistério, medo, questionamento, reflexões sobre o eu submerso no mundo, crise, desdobramentos, fragmentos, ruptura, indagação, morte, vida são algumas das entradas múltiplas que nos oferece o grande acervo literário de Clarice Lispector. Mergulhar no texto clariciano é se inebriar de uma grande mistura de sensações por intermédio de uma linguagem fugidia que escapa a qualquer modelo representativo, criando um texto que oscila entre prosa e poesia com um tom de lirismo. Diante dos textos claricianos somos convidados a adentrar o universo do sensível. Tudo isso porque Clarice não escreve de forma convencional, procurando outros meios a fim de exprimir uma experiência, um pensamento, uma sensação que, por vezes, se fazem inauditas. (Araújo 2015: 11)

Deste modo, o que pretendemos trazer à tona neste capítulo do nosso estudo foi justamente um olhar, uma visão, enfim, uma perspectiva, relativamente à obra escrita de Clarice Lispector, focando particularmente esse texto de 1973, *Água Viva*, que nos permite uma reflexão abrangente e frutífera de toda a obra artística de Clarice Lispector. Tal como esse texto nos ensinou, se assim o podemos formular, na poética clariceana mostra-se mais importante o aprofundamento e não tanto a catalogação, a indeterminação e todo o caráter híbrido sobre o qual refletimos, bem como as questionações sem resposta em redor de preocupações categoriais e classificatórias revelaram-se fundamentais e espelham a atitude da autora perante a criação. Todo o processo de criação de *Água Viva*, o seu devir, demonstra um trabalho moroso que parece ilustrar que a criação de um objeto artístico que trabalha a linguagem de um modo profundo e que nos reconduz constantemente às artes plásticas pode passar por um longo caminho de metamorfose, ainda que este possa parecer ter sido resultado direto de um impulso criador, da espontaneidade, de um improviso. *Água Viva* é como que um paradigma daquilo que parece ser o essencial da poética de Clarice para este estudo, com essa fuga a um rótulo, com esse trabalho moroso da linguagem plena de imagens, com essa escrita que se adensa

pelos caminhos que o “eu” percorre dentro de si, observando o mundo e refletindo sobre o seu poder de criar. Assim, *Água Viva*, como toda a entrega artística da autora, não é unívoco mas sim múltiplo, fragmenta-se, expande-se, não se fixa, mas encontra-se sempre em movimento, buscando, não se fechando, procurando algo que pode não existir ainda, não se conforma, e nele entrevemos as possibilidades artísticas e as inúmeras visões que Clarice Lispector nos trouxe com a sua escrita.

Como que regressando ao início, embora em Clarice Lispector não pareça existir um início ou um fim mas sim a presença forte de um tempo e de um espaço que não se marcam ou se determinam, pensemos nessa que é a epígrafe que inaugura *Água Viva* e que nos transporta para uma reflexão sobre a relação interartística em Clarice Lispector, que já temos vindo a desbravar e que procurará ser expandida neste estudo. Em *Água Viva* o leitor depara-se de imediato com uma proposta, ilustrada de certa forma por um importante paratexto, a epígrafe do pintor e também crítico de arte Michel Seuphor, artista belga ligado ao abstracionismo, cujas palavras parecem moldar um determinado horizonte de expectativas que poderá ser abalado aquando da leitura profunda do texto. No entanto, esta como que iniciação à leitura através das palavras de outrem não parece ter um propósito de antecipar o texto ou de confirmar o que nele podemos encontrar, antes corporiza um desejo, uma aproximação a uma forma de criação que se pauta por um abandono das formas conhecidas e reconhecidas, como uma melodia que se oferece à imaginação e não à absorção de uma narrativa:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura — o objeto — que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência. (Lispector 2012a: 7)

Esta epígrafe parece ser sintomática de um certo entendimento da arte que se irá espalhar ao longo do texto de Clarice Lispector e que podemos de igual forma observar nas suas pinturas. Segundo Carlos Mendes de Sousa, a epígrafe de *Água Viva* constitui um importante ponto de partida para a leitura do texto de Clarice, e traz para diante do leitor desde cedo a pintura e uma reflexão sobre a arte. Muitos dos elementos que temos vindo

a referir nesta tentativa de introdução a um breve estudo da obra de Clarice Lispector deverão ser resgatados novamente ao longo das próximas páginas, como forma de aprofundar o olhar que pousamos no trabalho artístico da autora.

4. Clarice Lispector – uma artista de ofício múltiplo?

Clarice Lispector parece revelar-se, à medida que estudámos a sua poética, uma autora que apresenta inúmeras faces, como temos vindo a entrever através dos seus escritos. Conhecemos acima de tudo a escritora, a viajante e visitante de museus, a perscrutadora, a entrevistadora, mas também a pintora. Apesar de não se identificar a si própria como pintora, numa reconhecida recusa de rótulos sobre a qual já refletimos, usaremos no nosso breve trabalho de alguma liberdade relativamente a esse termo, jamais esquecendo o desinteresse clariceano relativamente a catalogações:

O que *[me]* “descontrai” por incrível que pareça, é pintar. ~~sem~~ *[é não]* ser pintora de forma alguma, *[e]* sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, “quadros” a ninguém. É relaxante *[e ao mesmo tempo excitante]* mexer com cores e formas, sem compromisso com coisa alguma. *[É a coisa mais pura que faço.]* (Lispector 1992b: 128)

Estas palavras de Clarice Lispector, numa conferência sobre a “Literatura de Vanguarda no Brasil”, foram de igual forma sublinhadas pelo estudioso Carlos Mendes de Sousa, que também nos ajuda a compreender a atividade pictórica de Clarice de uma perspetiva cronológica:

1963. Conferência de Clarice sobre “Literatura de vanguarda no Brasil” proferida na Universidade do Texas, Austin, no XI Congresso Internacional de Literatura Ibero-Americana. Posteriormente, no Brasil, Clarice pronunciou esta conferência (com alguns pequenos acréscimos) em várias cidades: Brasília (junho de 1974), Vitória, Belo Horizonte, Campos e Belém do Pará. É nesta versão “brasileira” que vamos encontrar uma referência à sua atividade como pintora. (Sousa 2013: 253)

Esta escritora-pintora, ou melhor, esta artista de ofício múltiplo, se assim o podemos referir, aborda profusamente o tema da pintura na sua obra *Água Viva*, como temos procurado entrever. Interessa-nos refletir sobretudo sobre a dimensão de porosidade existente entre as artes, esse plano dialogante que recusa a sua

compartimentação. Tal como os artistas de ofício múltiplo, comprometidos com diferentes artes, estas não podem ser compartimentadas, catalogadas (como *Água Viva e Um Sopro de Vida (Pulsações)*), que também “fogem” a rótulos).

Assim, será Lispector uma artista de ofício múltiplo? Podemos pensar a sua obra escrita sem considerar a sua obra plástica? Quando a prática desbrava os limites que a teoria havia previsto, passa a existir uma recolocação da teoria — foi o que, efetivamente, os artistas de ofício múltiplo provocaram, essa necessidade de entender o fenómeno dialogante das artes umas com as outras e as contaminações interartísticas. Estamos, assim, perante um fenómeno de contaminação entre as artes, uma vez que os domínios artísticos não são fechados em si mesmos, pelo contrário, entram em diálogo em Clarice Lispector. Deste modo, tal como um pintor experimenta com as cores e as luzes e as sombras, também a autora buscou sempre novas formas de criar — pintar foi essencial para que Clarice descobrisse outras dimensões do ato criador. Em *Ofício Múltiplo — Poetas em Outras Artes*, uma obra que compila inúmeros ensaios sobre questões relativas a diversos artistas que se debruçaram sobre diferentes práticas artísticas, o leitor encontra algumas respostas:

Os autores de ofício múltiplo obrigam, portanto, a reequacionar o sistema das artes, enfatizando diversas possibilidades de cruzamentos de formas, desafiando as fronteiras tácitas que separam os meios (ou que deixaram de os separar efectivamente), dando um novo relevo a obras muitas vezes menos valorizadas por, ao mesmo tempo, pertencerem a diversas artes e a nenhuma. [...] esta pesquisa descreve menos a separação entre as artes do que uma múltipla travessia: obras híbridas, diálogos entre formas, soluções ecfrásticas, renúncias explícitas a uma (auto)catalogação em termos genológicos. Trata-se, pois, de desafiar a separação entre as artes, experimentando formas de encontro: menos a confirmação das fronteiras do que a sua transgressão, ou mesmo o seu esbatimento. E não por desprezo das diferenças mas, ao invés, por uma nova atenção à especificidade dos meios e das suas combinações. (Eiras et alii 2017: 7-9)

A reflexão que tal obra nos propõe revela-se essencial no estudo da poética de Clarice Lispector e da sua prática artística, uma vez que, ao trazer a pintura para dentro da literatura e ao enveredar, de igual forma, pela experimentação pictórica, passa a tornar-se

insuficiente atentar na sua obra não tendo em consideração a sua produção pictórica e a forma como esta demonstrou ser parte importante não apenas numa fase tardia da vida da artista, como também ao longo da sua vida profissional e do seu caminho por entre a arte e a experiência estética. Encarando a autora como artista de ofício múltiplo, Clarice Lispector explorou os meios artísticos de uma forma singular, remetendo-os a um diálogo que, justamente, permite um olhar para além dos muros entrepostos entre as artes — e fê-lo de várias formas, quer através da escrita que resgata a imagem plástica e por vezes se mostra ecfrástica, adotando de igual forma um forte caráter visual, quer através do ato de pintar, que demonstra uma entrega a outra atividade artística que não a escrita literária.

Neste sentido, o que nos parece importante sublinhar é o diálogo interartístico que Clarice Lispector parece propor e que nos conduz a reflexões teóricas que foram sendo debatidas ao longo do tempo pelos artistas de ofício múltiplo. As exigências de um novo tempo, o surgimento de novos *media*, a interação cada vez mais intensa entre diferentes culturas e uma busca incessante pela expressão conduziram os artistas à experimentação que atravessou várias práticas, não as isolando como se cada artista se dedicasse apenas e só a um ofício, como dele poderia ser esperado: “[...] there is a point in not isolating the arts as something ethereal but rather in seeing them as aesthetically developed forms of media.” (Elleström 2010: 11) De certa forma, é possível compreender que a interação dos meios artísticos e até dos meios de comunicação permite encarar a forma como a prática artística se desenvolveu e de como esta não apenas demonstra que o diálogo entre os meios é inevitável, como também saudável e absolutamente necessário. Neste sentido, para Elleström é “[...] unsatisfying to continue talking about ‘writing’, ‘film’, ‘performance’, ‘music’ and ‘television’ as if they were like different persons that can be married and divorced [...]”. (Id., 12)

Reflexões desta natureza exigem um certo conhecimento não apenas de conceitos que foram surgindo à medida que a teoria foi acompanhando a prática artística e os seus desenvolvimentos, como também uma certa compreensão de todo um campo teórico que não se encontra estanque mas que se encontra em constantes investigações. Neste sentido, refletir sobre os estudos interartes e sobre as relações intermediais jamais se revela um percurso com um fim à vista, mas exige uma predisposição para atentar em novas

investigações. No entanto, revela-se importante entender que a intermedialidade é um conceito que abrange muitos outros contextos, usado em campos muito distintos, um termo “guarda-chuva” que diz respeito a muitas disciplinas para referir situações distintas. Assim, a intermedialidade possui uma grande abrangência em termos de objetos, métodos e disciplinas envolvidos. Assim como os textos se relacionam uns com os outros, pensemos na intertextualidade, também existe na produção artística uma interação de diferentes *media*. Irina Rajewsky, uma das maiores especialistas neste domínio, elucidamos relativamente ao entendimento destes conceitos:

Trying to reduce to a common denominator the host of current conceptions of intermediality and the vast range of subject-matter they cover, we are forced to appeal to a very broadly conceived concept which would be limited neither to specific phenomena or media, nor to specific research objectives. In this sense, intermediality may serve foremost as a generic term for all those phenomena that (as indicated by the prefix *inter*) in some way take place *between* media. “Intermedial” therefore designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media, and which thereby can be differentiated from *intramedial* phenomena as well as from *transmedial* phenomena (i.e., the appearance of a certain motif, aesthetic, or discourse across a variety of different media). (Rajewsky 2005: 46)

Deste modo, o conceito de intermedialidade em sentido lato trata de objetos que se encontram “*between media*” (atravessando fronteiras entre diferentes *media*), diferenciando-se da transmedialidade, que constitui um processo retórico que atravessa vários *media*. O conceito de intermedialidade está para os *media* como a intertextualidade (em sentido kristeviano¹²) está para o texto. A intermedialidade é, então, uma categoria crítica do objeto intermedial, inerente ao objeto, que permite um processo de evidenciação

¹² Todo o texto é um “mosaico de citações”, segundo Julia Kristeva, na sua obra *Introdução à semiótica* (1974), p. 64. Neste sentido, nenhum texto é totalmente novo, apropriamo-nos sempre de um discurso anterior. Muitos artistas realizam o exercício de remediação, quando uma arte integra elementos de outra arte. O conceito de “remediação” que nos remete para uma importante obra de Jay David Bolter e Richard Grusin (vd. *Remediation: Understanding New Media* (1999)). O que podemos retirar das reflexões de Rajewsky e das palavras de Kristeva é a noção de que há um diálogo intrínseco entre os textos, como o há entre as artes, e estas resgatam elementos e técnicas umas das outras, jamais se encontrando isoladas, compartimentadas, fechadas em si mesmas.

no próprio objeto. Assim, processos como *transposition d'art* (descrição de um objeto artístico), “filmic writing” (escrita adaptada a filme) e a écfrase (de forma simplista, uma “representação verbal de uma representação visual”, como Heffernan afirma e algo sobre o qual refletiremos brevemente) são todos processos de evidenciação do objeto. Com a transposição intermedial surgiu a adaptação cinematográfica e a novelização, com a combinação intermedial temos práticas artísticas tão diferentes como a ópera, o filme, o teatro, as instalações de arte e som, a BD e as iluminuras e através das referências intermediais, imitando-se técnicas de uma arte numa outra arte, assistimos à musicalização da literatura e à écfrase.

Todos estes conceitos e reflexões em torno dos mesmos se revelam essenciais no estudo de Clarice Lispector e da sua relação com a literatura e a pintura. A autora, que encaramos como uma artista de ofício múltiplo, apresenta uma obra que pode ser lida à luz dos estudos intermediais, uma obra que exige ser estudada tendo em conta práticas e metodologias distintas e não isolada apenas e só no campo literário. Estudar *Água Viva* e as pinturas de Clarice pressupõe uma consciencialização das contaminações entre os meios artísticos, uma vez que estamos perante um texto que dialoga incessantemente com a pintura, a tal ponto que por vezes se poderia confundir com um quadro. E é possível pensar que, observando uma pintura de Clarice Lispector, esta nos remeterá para os seus escritos. Assim, sabemos que a obra clariceana é, de certa forma, contribuidora para uma compreensão dos estudos intermediais, e estes permitem que um leitor habituado a pensar principalmente apenas uma e só arte, abra caminho para a possibilidade de compreender a interação entre os meios, o manuseio de diferentes práticas, a arte como um lugar no qual dialogam os mais diversos olhares. Toda a visão panorâmica que procurámos esboçar ao longo destas páginas encontra a sua justificação em princípios teóricos através dos quais a obra artística clariceana se vai tornando cada vez mais um objeto de estudo complexo, que as seguintes palavras da autora parecem desmistificar: “Quem sabe, escrevo por não saber pintar.”¹³ Neste passo, escrever surge como um *ersatz*, em contraponto com o gesto de pintar, que não se aprendeu. No entanto, é justamente esse “não saber”, essa ausência de técnica que já referimos, que será mais valorizada em

¹³ Vd. “Explicação para quem talvez não entenda”, de *Visão do Esplendor* (1975), obra de Clarice Lispector.

Clarice Lispector, que sabemos ter negado a sua posição como escritora e também como pintora. Esta recusa de catalogações, sobre a qual já refletimos, o híbrido *Água Viva*, a exploração de diferentes métodos e práticas artísticos, parecem ser sintomáticos de uma poética de liberdade, de recusa de estereótipos, uma apologia da curiosidade e da experimentação, sem com isso se buscar teorizar longamente sobre, ou atingir um objetivo específico.

Numa crónica de Clarice Lispector de 24 de maio de 1969, intitulada “Temas que morrem”, são observáveis várias referências ao desenho e à pintura, que seriam porventura a sua “verdadeira vocação”. Nesta crónica, a entrega às artes plásticas forneceria uma concretude que, aos olhos de outrem, poderia constituir uma dimensão abstrata. Encontramo-nos novamente perante o lado de dentro, em contraponto com o exterior, aquilo que pode ser entendido pelo “eu” pode ser e será facilmente desentendido pelo outro, se este não procurar adentrar na palavra, abandonando o pré-conceito, suspendendo a sua necessidade de dicionarizar e compartimentar. A crónica de Clarice fornece, dentro da escrita, um desejo de desenho e de pintura, entrelaçando-os, ao mesmo tempo, com inúmeros temas sobre os quais se poderá escrever. Ao lermos este excerto, parece ser possível entrever o gaguejo e a hesitação perante todas as possibilidades de criação artística que a escrita parece oferecer, como uma tela imaculada que, num primeiro momento, parece espriar diante do pintor as cores, as camadas, as texturas, passando-se dessa oferta de possibilidades para a concretização propriamente dita:

Sinto em mim que há tantas coisas sobre o que escrever. Por que não? O que me impede? A exiguidade do tema talvez, que faria com que este se esgotasse em uma palavra, em uma linha. Às vezes é o horror de tocar numa palavra que desencadeia milhares de outras, não desejadas, estas. No entanto, o impulso de escrever. O impulso puro — mesmo sem tema. Como se eu tivesse a tela, os pincéis e as cores — e me faltasse o grito de libertação, ou a mudez essencial que é necessária para que se digam certas coisas. Às vezes a minha mudez faz com que eu procure pessoas que, sem elas saberem, me darão a palavra-chave. Mas quem? quem me obriga a escrever? O mistério é este: ninguém, e no entanto a força me impelindo.

[...]

Bebo depressa demais, e não há alternativas: ou praticamente adormeço dentro de mim e fico morosa, pensativa sem que um pensamento se esclareça como descoberta, ou fico excitada dizendo tolices do maior brilho instantâneo. Mas — mas há um instante mínimo nesse estado em que simplesmente sei como é a vida, como eu sou, como os outros são, como a arte deveria ser, como o abstracionismo por mais abstrato não é abstrato.

[...]

A verdade é que simplesmente me faltou o dom para a minha verdadeira vocação: a de desenhar. Porque eu poderia, sem finalidade nenhuma, desenhar e pintar um grupo de formigas andando ou paradas — e sentir-me inteiramente realizada nesse trabalho. Ou desenharia linhas e linhas, uma cruzando a outra, e me sentiria toda concreta nessas linhas que os outros talvez chamassem de abstratas.

[...]

Eu falaria sobre frutas e frutos. Mas como quem pintasse com palavras. Aliás, verdadeiramente, escrever não é quase sempre pintar com palavras?

Ah, estou cheia de temas que jamais abordarei. Vivo deles, no entanto. (Lispector 2013: 278-280)

É esse “pintar com palavras” que parece constituir o núcleo da nossa reflexão e que Clarice Lispector parece ter efetivamente realizado em escritos como *Água Viva*. O elemento incolor do título parece propor uma indefinição, mas também faz com que o leitor desague em águas plenas de cor e de sombras, paradoxos que a poética clariceana parece alimentar constantemente.

Numa outra das suas crônicas, de 2 de maio de 1970 — “Lembrança da feitura de um romance” —, o leitor encontra um testemunho acerca do processo de escrita, como já sabemos ser recorrente em Clarice Lispector, que escreveu inúmeras vezes sobre o próprio ato de escrita, momentos de metalinguagem absolutamente fulcrais no estudo da sua obra. Nesta crônica em particular relata-se o processo de criação de um livro que, por não ser especificado, permite que a reflexão sobre a escrita no geral ganhe fôlego. Apesar desta evidência, esta crônica relembra-nos o processo moroso da escrita do livro que atualmente conhecemos como *Água Viva*, todas as suas versões e avanços e recuos que sofreu. A gestação difícil deste texto de 1973 parece assemelhar-se à anunciação (lembremos o quadro de Savelli e as palavras de Clarice acerca do mesmo) de algo

marcante: a possibilidade de criação, quer esta seja a criação de uma vida, ou a de um objeto artístico. O “eu” criador antevê a sua criação numa fase final, e essa “visão inicial” que se refere na crónica constitui não apenas o motor de criação, mas também a idealização da criação, a curiosidade acerca desta. Retornar a essa primeira visão parece ser algo fundamental no processo criativo, uma vez que permite lembrar o que se buscou inicialmente, o impulso, o essencial, o olhar pueril e ainda não habituado e habitado por vivências. Nesta crónica as palavras corporizam um obstáculo, e o que parece intensificar-se não é um desejo de abandono das palavras mas a idealização de uma possibilidade, a de escrever sem palavras, e neste sentido parece tornar-se essencial encarar o ato de escrever como “pintar com palavras”, fazendo uso destas, mas num gesto plástico, pictórico:

Como sempre, a dificuldade maior era a da espera. (Estou sentindo uma coisa estranha, diria a mulher para o médico. É que a senhora vai ter um filho. E eu que pensava que estava morrendo, responderia a mulher.) A alma deformada, crescendo, se avolumando, sem nem ao menos se saber que aquilo é espera de algo que se forma e que virá à luz. Além da espera difícil, a paciência de recompor por escrito paulatinamente a visão inicial que foi instantânea. Recuperar a visão é muito difícil.

E como se isso não bastasse, infelizmente não sei redigir, não consigo relatar uma ideia, não sei «vestir uma ideia com palavras». O que escrevo não se refere ao passado de um pensamento, mas é o pensamento presente: o que vem à tona já vem com suas palavras adequadas e insubstituíveis, ou não existe.

Ao escrevê-lo, de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras. É incômodo. É como se eu quisesse uma comunicação mais direta, uma compreensão muda como acontece às vezes entre pessoas. 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: viveria, não usaria palavras. O que pode vir a ser a minha solução. Se for, bem-vinda. (Id., 404-405)

Em “Escrever”, crônica de 14 de setembro de 1968, Clarice Lispector relata o ato de escrever como uma “maldição” que também é uma “salvação”. Para a autora, a escrita literária parece estar pejada de dor e de sofrimento, mas também parece constituir uma possibilidade de entendimento, de comunicação de algo que de outra forma poderia tornar-se asfixiante.

Deste modo, encontra-se sempre presente o desejo de abandonar por momentos o movimento frenético e mecânico dos dedos sobre a máquina de escrever para encarar o gesto de pintar, de desenhar.

Para Carlos Mendes de Sousa, “a questão essencial prende-se com a eterna insatisfação que comporta o manuseio da matéria-prima usada.” (Sousa 2013: 89). Assim, poderemos estar perante o cansaço da palavra, a consciência dos limites da linguagem¹⁴, partindo-se daqui para um olhar de soslaio para a pintura, esta apresentando-se como uma libertação. Em *Água Viva* a palavra parece corporizar essa libertação, unindo-se a um caráter visual que extravasa o próprio plano textual. Benjamin Moser enfatiza esta peculiaridade de *Água Viva*, ao relembrar o leitor de que a voz enunciativa constitui na versão final uma pintora: “It does not, in fact, resemble anything written at the time, in Brazil or anywhere else. Its closest cousins are visual or musical, a resemblance Clarice emphasizes by turning the narrator, a writer in the earlier versions, into a painter; she herself was dabbling in painting at the time.” (Moser, op. cit., 319) A pintora de *Água Viva* experimenta a escrita como parece nunca ter experimentado anteriormente, refletindo sobre as palavras mas remetendo o leitor para o universo da pintura inúmeras vezes. Numa passagem em particular, esta pintora revela uma forte consciência do poder das palavras, que parecem criar imagens a partir do nada:

É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras — movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de escrever o seguinte: “peregrinos, mercadores e pastores guiavam suas caravanas rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos”. Com esta frase fiz uma cena nascer, como num flash fotográfico. (Lispector 2012a: 20)

¹⁴ Cf. Benedito Nunes, *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1995).

Esta passagem mostra-nos uma escrita que transporta no seu interior uma forte carga imagética, e parece demonstrar-nos que, através de uma única frase, é possível criar um retrato, uma imagem, uma fotografia que capta um momento que apenas se pode rever lendo ou vendo a imagem. Assim, ao captar esta viagem, o leitor é reenviado para um outro tempo e um outro lugar, tornando-se intensa a visualização. Ainda em *Água Viva*, e numa passagem semelhante a esta que referimos, refere-se novamente essa “substituição” da pintura pela escrita, embora, como já referimos e como conhecemos ao estudar este texto final de Clarice, as duas atividades artísticas sejam trazidas para a tessitura do texto. O mistério da criação é constantemente indagado pelo “eu”, que o faz através da escrita, de um escrita que concentra em si uma forte carga visual e que procura, ao mesmo tempo, refletir sobre o olhar, os quadros, e sobre um mistério e silêncio que parece ser transversal e que poderá ser um dos impulsos criativos do “eu”:

É tão curioso e difícil substituir agora o pincel por essa coisa estranhamente familiar mas sempre remota, a palavra. A beleza extrema e íntima está nela. Mas é inalcançável — e quando está ao alcance eis que é ilusório porque de novo continua inalcançável. Evola-se de minha pintura e destas minhas palavras acotoveladas um silêncio que também é como o substrato dos olhos. Há uma coisa que me escapa o tempo todo. Quando não escapa, ganho uma certeza: a vida é outra. Tem um estilo subjacente. (Id., 58-59)

Os domínios artísticos não são fechados em si mesmos, pelo contrário, entram em diálogo em Clarice Lispector — segundo Carlos Mendes de Sousa, trata-se de um “[...] impulso desterritorializador – pretende figurar-se uma expressão mental num horizonte que implique os movimentos de transversalidade das expressões tradicionalmente codificadas.” (Sousa, op. cit., 103-104) Efetivamente, Clarice aproxima a pintura e a literatura constantemente através da sua obra artística, e também nos testemunhos que nos deixou e que se revelam enriquecedores para uma reflexão sobre como as práticas artísticas se envolvem quase que organicamente, como que movidas umas em direção às outras. Deste modo, o diálogo da autora com artistas plásticos e com as artes visuais apenas parece espelhar esse encontro como que natural entre os vários domínios artísticos. A passagem que de seguida referimos invoca necessariamente a entrevista a Iberê

Camargo, uma entrevista que é o espelho da possibilidade de um diálogo interartístico e que sublinha essa aproximação entre os artistas: “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 in: Borelli, Olga. *Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato*, p. 70., apud Sousa 2000: 286) No seio da problematização do diálogo entre os artistas e, necessariamente, entre as várias artes às quais estes se entregam, julgamos poder encontrar alguns elementos valiosos em textos literários que, de forma semelhante a textos de Clarice Lispector como *Água Viva* e *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, parecem ilustrar as relações entre as artes, aproximando-as, muito mais do que as afastando e diferenciando, como podemos observar num texto de Carson McCullers:

— É sempre um pouco reconfortante sentarmo-nos no estúdio de um pintor. Os pintores não têm os problemas dos escritores. Quem ouviu falar de um pintor com bloqueios? Têm algo com que trabalhar... A tela para preparar, os pincéis e por aí adiante. Onde há uma página em branco... Os pintores não são neuróticos como muitos escritores.

— Não sei — disse o jovem. — Van Gogh não cortou a orelha?

— De qualquer maneira, o cheiro das tintas, as cores e a actividade são reconfortantes. Não como uma página vazia e um quarto em silêncio. Os pintores podem assobiar enquanto trabalham, ou até falar com as pessoas. (“Quem viu o vento?”, *Contos Escolhidos* (2012), p. 70)

Na Tisana 459, Ana Hatherly poetiza o trabalho artístico, unindo tanto escritores como pintores, remetendo-nos também à animalidade clariceana sobre a qual refletimos anteriormente. Neste breve texto encontramos o que parece constituir o ponto fulcral da poética interartística em Clarice Lispector, uma vez que, em poucas palavras, se concentra a intensidade poética, visual e sinestésica e a busca intensa pela expressão que sempre encontraremos tanto nos escritos como nas pinturas de Clarice:

O artista, o poeta, o escritor, os que perguntam: todos são caçadores de simulacros, incansáveis calculadores de improbabilidades. Pombas ou abutres, frágeis canários ou

escondidos melros, raspam, rasgam, rompem, sempre roendo as suas próprias garras. O invisível que há neles então emerge. (463 *Tisanas* (2006))

Em Clarice Lispector a pintura e a literatura entrelaçam-se numa relação simbiótica, e o leitor dos escritos é também um leitor das pinturas. De certo modo, jamais pretendendo superiorizar uma forma artística a outra, na obra artística de Clarice, a pintura oferece leituras dos seus textos literários, e a escrita, por seu lado, fornece leituras dos seus quadros: “É [...] muito interessante perseguir as múltiplas aproximações à pintura em Clarice, que nos conduzirão a estimulantes leituras da obra escrita e dos seus próprios quadros.” (Sousa 2013: 91)

5. Uma aproximação a *Água Viva* e aos quadros de Clarice.

Água Viva e os quadros que Clarice Lispector pintou ao longo de vários anos mostram não apenas ter entre si a autoria como denominador comum, mas também a proximidade temporal em que foram produzidos. Poder-se-ia, neste sentido, referir que a fase final da produção artística de Clarice se concentra em grande medida num interesse cada vez mais crescente relativamente à pintura:

Just as Lúcio Cardoso turned to painting after his stroke made it impossible for him to use language, Clarice, too, began to paint. She had been dabbling in painting since the time of *Água viva*. In the first versions of the manuscript, the narrator is a writer; in the published version she has been transformed into a painter. (Moser, op. cit., 353)

Benjamin Moser aproxima Lúcio Cardoso e Clarice neste interesse mútuo pela pintura que ambos os artistas revelaram mais diretamente numa fase tardia das suas vidas. Como sabemos, as palavras foram parte integrante da vida de Lispector até à sua morte, e a pintura, quer esta seja encarada como experimentação, como libertação, como expressão, parece ter sido igualmente fundamental no percurso artístico da autora. *Água Viva* ilustra essa relevância, parecendo corporizar muitas vezes um quadro: “It can be opened to any page, just as a painting can be viewed from any angle, and it pulses with a sensuality that gives it an unequaled and direct emotional appeal (...).” (Id., 320)

Efetivamente, *Água Viva* poderia ser o título de um dos quadros de Lispector, sendo-o de uma outra forma, e apelando a uma abertura por parte do leitor, que ver-se-á diante de um texto denso, não apenas ao nível das palavras e da rede de significações em que estas se complexificam, mas também a toda a temática e técnica que retornam constantemente ao universo pictórico:

Realizando uma leitura poética do real, Clarice faz de *Água viva* um texto-tela no qual as sensações são transformadas em imagens verbais. Sua linguagem literária própria e inconfundível, incorpora elementos sobre a arte de escrever e pintar produzindo um diálogo interartístico no qual a narrativa é reduzida a uma imagem abstrata. Porém,

lembramos que o abstracionismo tem em seu cerne a liberdade criadora. Assim, na escrita clariciana, fabrica-se, uma palavra que adquire dimensão além do nível textual, pois Clarice Lispector empresta à sua poética uma cor, um ritmo, um traço, um peso, uma textura particular próprios dos domínios plásticos. (Araújo, op. cit., 93)

Neste sentido, será *Água Viva* o ponto de encontro de todos os elementos da poética interartística de Clarice Lispector? Nele parecem concentrar-se a apologia da liberdade poética, a defesa do mistério do processo criativo, a ausência de respostas tácitas para questões existenciais e de foro ontológico e um adensamento de inúmeros elementos que a autora procurou sempre ter em conta na sua produção artística. De certo modo, um testemunho específico de Clarice Lispector parece ser ilustrativo daquilo que a autora empreendeu com a criação de *Água Viva* e das suas pinturas, mantendo nestes, vivo e pulsante, o mistério, a ambiguidade, uma certa escuridão que se alimenta:

“Para me divertir eu poderia inventar muitos fatos e criar histórias, inventar é fácil e não me falta a capacidade. Mas não quero usar esse dom que eu desprezo, pois ‘sentir’ é mais inalcançável e ao mesmo tempo mais arriscado. Sentindo-se pode-se cair num abismo mortal.

O que procuro? Procuro o deslumbramento. O deslumbramento que eu só conseguirei através da abstração total de mim.

Eu quero não a idéia e sim o nervo do sonho que resulta na única realidade onde posso encontrar uma verdade. É como se eu tivesse inventado a vida – e – *fiat lux*. Mas o deslumbramento que eu tenho dura o espaço instantâneo de uma visão e eis-me de novo no escuro.” (*Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector*, op. cit., 94-95, apud Borelli, Olga. *Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato*, p. 79)

Deste modo, quanto mais se mergulha nos escritos de Clarice Lispector, em particular no texto de 1973, mais parece completar-se a rede de associações entre esses inúmeros elementos, que somos capazes de reconhecer após um estudo demorado da obra da autora. No entanto, e não sendo possível esgotar o estudo da sua poética de forma totalizadora, somos confrontados com a necessidade de atentar em fragmentos, retirados da obra integral, pequenas mas densas constelações que fazem parte de uma muito mais vasta

galáxia, que é não apenas o universo literário e pictórico, como também o clariceano. Desta forma, e olhando para lá dos factos, como Clarice defende, somos levados a atentar de igual forma no carácter indubitavelmente fragmentário de *Água Viva*, que parece jamais perder a sua força visual e literária e o todo de que faz parte, ao ser repartido, uma vez que num único fragmento é possível encontrar os diversos elementos que referimos.

Esses fragmentos permitem-nos, então, conhecer mais profundamente a obra artística de Clarice e abrem a possibilidade, de igual forma, de os aproximar das suas pinturas, de os ler juntamente com os seus quadros, e de procurar leituras transversais, leituras que atravessem campos disciplinares e que conduzam a um todo. É nesta relação dos fragmentos literários com as suas pinturas que parecemos alcançar uma visão panorâmica da poética lispectoriana, dentro da qual se comunicam inúmeros elementos:

Clarice é uma diferença. E assim vemos nos seus quadros um estilo, uma assinatura. Podemos cortar, infinitos fragmentos (pedaços de textos) e colocá-los ao lado dos quadros. Não se trata simplesmente de uma busca (uma caça), mas de um encontro de ecos. (Sousa 2013: 163)

Deste modo, o que se pretende empreender é uma articulação do texto literário com os quadros, numa abordagem que permita que as duas práticas artísticas, isto é, a literatura e a pintura, dialoguem:

Com efeito, se tudo o que envolve a prática pictórica da escritora suscita alguma curiosidade, esta produção reveste-se de uma importância considerável pela luz que pode trazer para a leitura do seu processo criativo. Não se tratará propriamente de pretender ler a obra a partir das pinturas, mas de lê-la com as pinturas. (Id., 161)

Ao atentarmos neste lado da prática artística da escritora que foi também pintora, uma dimensão que durante bastante tempo não foi estudada demoradamente, existem questões que se impõem, às quais não procurámos dar resposta. No entanto, e como temos vindo a compreender, questões sem resposta são recorrentes ao estudar-se uma autora como

Clarice Lispector, e a não resolução e presença constante de uma certa dubiedade parecem revelar-se elementos saudáveis no estudo de Clarice.

As pinturas realizadas por Clarice espelham como que os mesmos elementos que conhecemos lendo os seus escritos. *Água Viva* constitui apenas um exemplo de como o desconforto e a perturbação podem ser trazidos para o interior de um texto literário (um pouco como *A Paixão segundo G. H.* já nos ensinara), e de como podem ser extravasados e levados até ao universo pictórico. Não pretendemos, no entanto, apoiar o nosso estudo numa perspetiva que isola o leitor na sua experiência particular com a obra artística de Lispector, mas sim de atentar num estranhamento que parece emanar tanto dos seus textos, como dos seus quadros. Este estranhamento encontra as suas raízes em particularidades do percurso da artista que referimos anteriormente: a recusa de catalogações, a exploração de uma dimensão híbrida do texto literário, a ausência de respostas em contraponto com a dúvida permanente, a curiosidade conduzida ao experimentalismo, a apologia da liberdade criativa. O caminho pelo qual a autora enveredou exige do leitor uma atenção redobrada, e ao mesmo tempo, uma entrega a esse desconforto, uma vez que em Clarice Lispector encontrámos o cru e o nu do processo artístico e, ao mesmo tempo, uma exploração tantas vezes visceral daquilo que podemos entender como *humano*:

Não vê que isto aqui é como filho nascendo? Dói. Dor é vida exacerbada. O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa. É o espreguiçamento amplo até onde a pessoa pode se esticar. E o sangue agradece. Respiro, respiro. O ar é it. Ar com vento já é um ele ou ela. Se eu tivesse que me esforçar para te escrever ia ficar tão triste. Às vezes não agüento a força da inspiração. Então pinto abafado. É tão bom que as coisas não dependam de mim. (Lispector 2012a: 52)

O que Clarice Lispector consegue fazer em *Água Viva* é justamente persistir numa linguagem que se desautomatiza, que se faz notar por causar estranhamento. A opacidade da linguagem¹⁵ assemelha-se aqui às suas pinturas, que chamam a atenção sobretudo para

¹⁵ Joelma Santana Siqueira faz alusão a Ortega y Gasset (Ortega y Gasset, José. *A desumanização da arte*, Trad. Ricardo Araújo. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2005, p. 27), que ao refletir sobre a arte moderna nos parece

a cor e para a forma, quase como se fossem pinturas gritantes. No livro, os papéis são invertidos relativamente à vida real — Clarice cria uma pintora que começa a escrever e mais tarde a autora começaria a pintar com mais frequência. Há uma relação de simbiose — escreve-se como se se pintasse e pinta-se como se se escrevesse.

As pinturas de Clarice Lispector, como a sua escrita, causam desconforto, perturbação, estranhamento — assistimos à mistura e à sobreposição de cores fortes, a um caos de traços e pinceladas, à busca do irracional, de uma certa impulsividade animal, que se liga à visceralidade, às entranhas. Estamos perante uma certa plasticidade e volatilidade e não de uma dimensão estanque — as pinturas e a escrita tomam novas formas, são fruto da busca de novas formas de criar:

Antes de mais refira-se o estranhamento que os quadros podem produzir, o que não é, afinal, tão diverso do estranhamento que a obra literária de Clarice provoca. A estranheza clariciana revela do modo de entrega ao exercício criador: uma contaminação, um transbordamento, uma intensificação, uma violência nua em que é posto em causa o demônio da analogia, em que é posta em causa a própria identidade. A sombra é flutuante como o olhar não é estável. (Sousa 2013: 162)

No seio desta reflexão torna-se premente refletir brevemente sobre esse estranhamento, e para isso revela-se importante resgatar algumas noções teóricas, para que melhor possamos compreender este fenómeno de forma abrangente e, de igual forma, aplicando-o à poética de Clarice Lispector. A literariedade foi definida por Roman Jakobson como aquilo que faz de um texto um texto literário, e abordada pelos formalistas russos como um sistema inter-relacional de processos formais, um conjunto de elementos que se relacionam — os elementos combinam-se de uma forma particular em cada texto literário. É a literariedade que constitui o objeto de conhecimento da poética e não a

remeter para uma abordagem clariceana da arte: “Fazendo-nos pensar na imagem de um jardim visto de uma janela, o filósofo espanhol observa que, se nosso intuito for ver o jardim, acomodaremos nosso olhar para que o raio da visão penetre o vidro sem deter-se e vá fixar-se nas folhas e folhagem. Quanto mais puro o vidro, menos o veremos. Do contrário, se fizermos um esforço para ver o vidro, o jardim desaparecerá aos nossos olhos e dele só veremos uma massa de coisa confusa que parece grudada ao vidro. Portanto, “ver o jardim e ver o vidro da janela são duas operações incompatíveis: uma exclui a outra e requerem acomodações oculares diferentes”.” (Siqueira 2017: 33)

literatura, a literatura é, de forma sucinta, a linguagem na sua função estética. A literariedade é estudada como categoria universal, uma vez que se encontra em todos os textos literários, mas imiscuindo-se neles de formas distintas. No entanto, essa forma que a literariedade pode assumir no texto literário modifica-se, altera-se (a forma é autossuficiente e engendra-se a si mesma). São essas ruturas que renovam o sistema literatura. Assim, a literariedade não é absoluta, mas sim universal e passa por várias ruturas, várias formas, mudando historicamente e concretizando-se de formas diferentes em cada texto literário. Se assim não fosse perder-se-ia a “ostranénie” (que traduzimos como “estranhamento”), o caráter surpreendente da linguagem. Esta reflexão deve muito ao texto “A Arte como Processo”, escrito por Viktor Chklovski, para quem “a poesia é uma maneira particular de pensar, a saber: um pensamento em imagens [...]” (Todorov 1999: 95) Em Clarice Lispector, particularmente nos seus textos que se assemelham a poemas em prosa, o leitor tem acesso à imagem poética, sobre a qual Chklovski se debruça: “A imagem poética é um dos meios de criar uma impressão máxima. [...] A imagem poética é um dos meios da língua poética.” (Id., 99)

Ao refletir sobre o fenómeno da percepção, e de como esta penetra num ciclo de automatismo na vida quotidiana, Chklovski elucida-nos sobre esse processo:

Se examinarmos as leis gerais da percepção, veremos que, uma vez habituais, as acções tornam-se também automáticas. Assim, todos os nossos hábitos refugiam-se num meio inconsciente e automático; aqueles que podem recordar a sensação que tiveram ao segurarem pela primeira vez uma caneta ou ao falarem pela primeira vez uma língua estrangeira e que podem comparar essa sensação com aquela que experimentam ao fazerem a mesma coisa pela milésima vez, estarão de acordo connosco. As leis do nosso discurso prosaico com a sua frase inacabada e a sua palavra pronunciada apenas metade explicam-se pelo processo de automatização. (Id., 101)

Nesta reflexão sobre a arte como conjunto de processos formais, que se pautam por uma sequência de combinações e não de adições, compreendemos então que a literatura e a linguagem poética são um meio de singularizar o objeto, de alongar e alargar a percepção

artística, um meio de alcançar uma “visão” e o “devir” do objeto e não o seu “reconhecimento”:

E eis que para se ter a sensação da vida, para sentir os objectos, para sentir que a pedra é pedra, existe aquilo a que se chama a arte. A finalidade da arte é dar uma sensação do objecto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização dos objectos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; *a arte é um meio de sentir o devir do objecto, aquilo que já se «tornou» não interessa à arte.* (Id., 103)

A singularização leva à desfamiliarização, à desautomatização, ao estranhamento — vê-se de fora e pela primeira vez como se se pudesse reconstruir um olhar inaugural e pueril perante o real. Trata-se de uma desaprendizagem do olhar que permite um olhar primeiro, um novo olhar, renovado, que a opacidade da linguagem nos permite adquirir:

Os objectos várias vezes percebidos começam a ser percebidos por um reconhecimento: o objecto encontra-se diante de nós, nós sabemos-lo mas já não o vemos. É por isso que não podemos dizer nada sobre ele. Em arte, a libertação do objecto do automatismo perceptivo estabelece-se por meios diferentes [...]. (Id., 104)

Assim, o que em suma Chklovski nos parece indicar é que o reconhecimento conduz à automatização da percepção, e ao retirar-se o objeto dessa esfera de percepção automatizada e desgastada, o ato perceptivo torna-se demorado, para que exista fruição artística, aquilo que porventura podemos referir como a *jouissance* barthesiana.

Todo este processo teorizado por Chklovski se revela de uma enorme relevância quando olhamos a poética clariceana e atentamos nestes elementos que se encontram como que em diferentes momentos do seu percurso artístico, mas que conseguimos identificar e a partir daí tecer inúmeras associações. Assim, numa das passagens de *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, o leitor passa a conhecer uma poética do olhar que se pauta por uma atenção do mundo em redor, em particular uma atenção que se debruça sobre a “coisa”, quer esta seja algo palpável e definido como um objeto em particular, quer esta esteja relacionada

com o mistério da existência e da essência humana. Assim, essa poética do olhar consiste em “ver a coisa na coisa”, como que a desassociando daquilo que a rodeia, apreendendo a sua existência ignorada pelo olhar cansado do quotidiano e deixando que a sua presença hipnotize e perturbe esse mesmo olhar:

AUTOR. — (...)

Descobrir uma nova maneira de viver. Creio que a chave está em ver a coisa na coisa, sem transbordar dela para frente ou para trás, fora do seu contexto. O resultado de um processo tão novo de olhar o momento que passa seria muitas vezes estranhar uma coisa como se pela primeira vez a víssemos. Olhar a coisa na coisa hipnotiza a pessoa que olha o ofuscante objeto olhado. Há um encontro meu e dessa coisa vibrando no ar. Mas o resultado desse olhar é uma sensação de oco, vazio, impenetrável e de plena identificação mútua. Deus me perdoe creio que estou divagando sobre o nada. Mas de uma coisa eu tenho certeza, esse nada é o melhor personagem de um romance. Nesse vácuo do nada inserem-se fatos e coisas. O que se vê nesse modo de tornar tudo absolutamente do estado presente, o resultado não é mental: é uma forma muda de sentir absolutamente intraduzível por palavras.

Eu vou reler só superficialmente o que já escrevi e o que Ângela escreveu porque não quero me influenciar por mim mesmo, não quero copiar. Eu não quero imitar até mesmo a verdade. Talvez por ler apenas superficialmente o já escrito é que perco o fio e sai tudo fragmentário e desconexo. Ou então é desconexo porque eu falo de uma coisa que é do meu caminho, enquanto Ângela fala de outra coisa que é do seu destino. Mas, mesmo fragmentário e dissonante e desafinado, creio que existe em tudo isso uma ordem submersa. E! Existe uma vontade. (Lispector 2012b: 110)

Num outro texto de Clarice Lispector, uma crónica de 6 de setembro de 1969 intitulada “O artista perfeito”, estamos perante uma reflexão de carácter teórico sobre o processo de desautomatização. Ao pensar na possibilidade da libertação total da percepção, não estando esta aprisionada ao hábito, a autora reflete sobre a possibilidade de “educar” uma criança de modo a que esta apenas aprendesse parcas noções básicas de utilidade, reservando-lhe a liberdade de apreender o mundo como este se lhe apresentasse. Pressupondo que essa mesma criança enveredasse pela atividade artística, esta ilustraria essa mesma

possibilidade de encarar o mundo fora dos grilhões utilitários, como Chagall, referido pela autora, também fizera. Segundo a autora, essa criança poderia ser uma pessoa admirada e admirável, mas não um artista propriamente dito, uma vez que o artista não é aquele que revela uma inocência desde o início, mas sim alguém que, no seu percurso, se tornou *inocente*. Para a autora, a arte encontra-se intimamente relacionada com este processo de “purificação”, de “libertação”, em contraponto com um estado distinto. Assim, a arte é essa desautomatização, essa desaprendizagem, esse conforto tornado desconforto e perturbação, e nesta medida todos os conceitos que temos vindo a mencionar ao longo destas últimas reflexões parecem espelhar-se em noções que Clarice Lispector defendera, parecendo propor justamente uma noção de arte que não apenas se une a noções que referimos, como também alia a teoria à sua prática artística:

Não me lembro bem se é em *Les données immédiates de la conscience* que Bergson fala do grande artista que seria aquele que tivesse, não só um, mas todos os sentidos libertos do utilitarismo. O pintor tem mais ou menos liberto o sentido da visão, o músico o sentido da audição.

Mas aquele que estivesse completamente livre de soluções convencionais e utilitárias veria o mundo, ou melhor, teria o mundo de um modo como jamais artista nenhum o teve. Quer dizer, totalmente e na sua verdadeira realidade.

Isso poderia levantar uma hipótese. Suponhamos que se pudesse educar, ou não educar, uma criança, tomando como base a determinação de conservar-lhe os sentidos alertas e puros. Que se não lhe dessem dados, mas que os seus dados fossem apenas os imediatos. Que ela não se *habituasse*. Suponhamos ainda que, com o fim de mantê-la em campo sensato que lhe servisse de denominador comum com os outros homens lhe permitisse certa estabilidade indispensável para viver, dessem-lhe umas poucas noções utilitárias: mas utilitárias para serem utilitárias, comida para ser comida, bebida para ser bebida. E no resto a conservasse livre. Suponhamos então que essa criança se tornasse artista e fosse artista.

O primeiro problema surge: seria ela artista pelo simples fato dessa educação? É de crer que não, arte não é pureza, é purificação, arte não é liberdade, é libertação.

Essa criança seria artista do momento em que descobrisse que há um símbolo utilitário na coisa pura que nos é dada. Ela faria, no entanto, arte se seguisse o caminho inverso ao

dos artistas que não passam por essa impossível educação: ela unificaria as coisas do mundo não pelo seu lado de maravilhosa gratuidade mas pelo seu lado de utilidade maravilhosa. Ela se libertaria. Se pintasse, é provável que chegasse à seguinte *fórmula* explicativa da natureza: pintaria um homem comendo o céu. Nós, os utilitários, ainda conseguimos manter o céu fora de nosso alcance. Apesar de Chagall. É uma das poucas coisas das quais ainda não *servimos*. Essa criança, tornada homem-artista, teria pois os mesmos problemas fundamentais de alquimia.

Mas se homem, esse único, não fosse artista — não sentisse a necessidade de transformar as coisas para lhes dar uma realidade maior — não sentisse enfim necessidade de *arte*, então quando ele falasse nos espantaria. Ele diria as coisas com a pureza de quem viu que o rei está nu. Nós o consultaríamos como cegos e surdos que querem ver e ouvir. Teríamos um profeta, não do futuro, mas do presente. Não teríamos um artista. Teríamos um inocente. E arte, imagino, não é inocência, é tornar-se inocente.

Talvez seja por isso que as exposições de desenhos de crianças, por mais belas, não são propriamente exposições de arte. E é por isso que se as crianças pintam como Picasso, talvez seja mais justo louvar Picasso que as crianças. A criança é inocente, Picasso tornou-se inocente. (Lispector 2013: 324-325)

O que acontece em textos como *Água Viva* e também em *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, bem como nos quadros pintados por Clarice, é justamente a ilustração desta possibilidade de inocência, um recuo a uma pureza sinestésica, a uma apreensão do mundo que não se encontra ainda moldada pelas convenções sociais ou por uma acumulação de aprendizagens. Com as noções de Chklovski e a visão da inocência que Picasso adquiriu, recordamos a “primeiridão” de Manuel António Pina, cujos poemas nos fazem retornar tantas vezes a uma infância que não poderemos vivenciar novamente na sua totalidade. De certa forma, encontramos aquilo que podemos denominar como “primeiridade”, um conceito¹⁶ que se associa a todos os outros que temos vindo a referir e que em Clarice Lispector parece ser tido em conta a todo o momento, nomeadamente nas suas pinturas:

¹⁶ Acerca deste conceito, revela-se importante referir a teoria semiótica de Charles Peirce. O pensamento peirciano defende a existência de três categorias — “Firstness” (“Primeiridade”), “Secondness” (“Secundidade”), “Thirdness” (“Terceiridade”). A “Firstness” consiste, para Peirce, numa categoria ligada à liberdade, à sensação, que existe como que em si mesma: “an instance of that kind of consciousness which involves no analysis, comparison, or any process whatsoever... it has its own quality which consists of

O fluxo do pensamento é um labirinto vertical e, não sendo estático, como flagrá-lo? Aí reside o desafio da personagem. Ela encaminha a linguagem para o universo da sensação, cujo fluxo será sensorializado por meio de imagens, com o intuito de alcançar a qualidade de um estado de primeiridade. (Beserra 2008: 25)¹⁷

De facto, essa “primeiridade” é algo que se busca incessantemente, quer através do impulso animal, que transporta dentro de si uma pureza de intenções inacessível ao humano, quer através da exploração das grutas e da curiosidade relativamente a objetos como o espelho, retirado da sua função utilitária. Em Clarice e, sobretudo, no seu texto de 1973, que nos reconduz incessantemente à pintura, essa busca jamais é apaziguada, no entanto, é esse percurso que mais nos interessa:

O estado completo do ser e da linguagem seria aquele em que a palavra ainda não está em contato com o universo de conceitos empíricos, com a fragmentação da vida e do mundo verbal, pois a personagem busca o retorno à primeiridade, estágio em que não se formula nada, ou seja, de sensação e de qualidade pura [...]. (Ibidem)

Da escrita lispectoriana poder-se-á esperar uma forte expressão do indizível, com as mesmas palavras com que se escreveram outros livros mas estas tendo outro gosto, outra cor. Podemos, de certa forma, esclarecer sobre esse indizível — “de certa forma” porque este encontra-se sujeito a uma disparidade de significados. O universo do indizível lispectoriano pauta-se por uma ambiguidade muito particular, tão reconhecível como a escrita de Saramago. E, ainda que se parta do princípio de que o texto literário é, por si só, ambíguo, o estranhamento não deixa de ser produzido sem previsibilidade, o uso surpreendente da palavra continua a ser a génese de reflexões pós-leitura, um *brainstorming* individual sobre a metalinguagem. E esta possibilidade que nos traz Clarice Lispector, de pensar a literatura através de uma obra em particular, é como um

nothing else.” (*Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, ed. Charles Hartshorne e Paul Weiss (1960), p. 152).

¹⁷ “Primeiridade indica a qualidade da consciência imediata, é uma impressão (sentimento) in totum, indivisível, não analisável, inocente e frágil.” (Santaella, Lúcia, *O que é semiótica* (1983, p. 43), apud Beserra, op. cit., 25.

tão esperado atentado à preguiça literária a que estaremos todos sujeitos se contra tal não lutarmos. Os livros de Clarice são o limbo e o crepúsculo — o momento em que não se adormeceu ainda e se parece flutuar no inconsciente e a instância do dia e da noite que não é nem uma coisa nem outra mas uma simbiose de outros universos, sem espaço ou tempo a eles associados ou, pelo menos, por eles limitados. Ainda assim, o indizível nunca foi tão dizível como o é na escrita de Clarice Lispector e neste breve estudo tentamos abordar essa frescura das palavras que oferecem um gosto primeiro, como se as lêssemos pela primeira vez.

Estamos, então, perante obras que salvam também a literatura da teia dos discursos tipificados e a língua das suas normas limitadoras. Na obra de Lispector, a literatura deixa de ser uma construção para passar a ser uma desconstrução. Afirma ferozmente a autonomia e independência do texto literário, que sobrevive por si mesmo, não precisando do exterior a confirmá-lo. Assim, a linguagem não tem uma finalidade prática, pois não se pauta por uma faceta utilitária e pragmática mas por uma função estética. O texto é, desde modo, capaz de produzir o estranhamento, uma vez que a linguagem foi usada de forma inovadora.

O indizível lispectoriano não subsiste apenas pela certeza de que a linguagem da obra não se faz da forma com que surge no quotidiano, nessa coloquialidade a que estamos habituados, mas pela certeza de que essas palavras são combinadas para designar o que não é óbvio: a percepção, o desejo, a paixão por alguma coisa ou alguém, saber que se existe e se respira. Clarice Lispector, com um olhar agudo pousado na vida interior e no espaço psicológico em que nos encontramos, torna exprimível o que julgávamos ser inexprimível. Não indo tão longe, não penetrando na análise desse indizível dizível através da literatura, as palavras são afastadas do seu uso habitual para adquirirem outro sentido, não importando o uso esperado das palavras.

Roland Barthes, em *Le Plaisir du Texte*, distingue dois termos: *plaisir*, que podemos traduzir por "prazer" e *jouissance*, que se poderá entender por "fruição" ou mesmo por "êxtase" ou "gozo". Segundo o autor, o texto literário poderá conduzir o leitor tanto ao *plaisir* como à *jouissance* — mas é este último que mais eleva a obra sobre a qual nos debruçamos. Há essa procura da definição do *texte de jouissance* que, segundo

o autor, abala tudo o que já se encontra pré-definido e que pode ser um obstáculo ao nosso prazer quando nos dedicamos à leitura de uma obra.¹⁸

Detenhamos o nosso olhar uma vez mais no indizível expressado em *Água Viva*, intimamente ligado à incapacidade de formular inteiramente uma sensação ou algo que se observou:

Foi uma sensação súbita, mas suavíssima. A luminosidade sorria no ar: exatamente isto. Era um suspiro do mundo. Não sei explicar assim como não se sabe contar sobre a aurora a um cego. É indizível o que me aconteceu em forma de sentir: preciso depressa de tua empatia. Sinta comigo. Era uma felicidade suprema. (Lispector 2012a: 70)

Este indizível parece contaminar toda a poética clariceana, desde *Água Viva* até aos quadros, e remete-nos constantemente a uma consciencialização da falha da linguagem, que não conduz ao abandono das palavras, mas impulsiona a criação artística, podendo constituir de igual forma uma adequação ao mistério da existência que, por não ser jamais esclarecido, comunica com a incompreensão, com o desconhecido, com um plano neutro:

A energia que contamina a escrita clariciana implica, por um lado, o excesso manifestado numa torrencialidade de fluxos que tendem a tudo absorver (veja-se a incorporação de todos os restos); por outro lado, conduz a um encontro com o neutro, uma forma que é tangencial aproximação ao silêncio, e onde, ao mesmo tempo, se projeta a mais elevada categoria da pesquisa levada a cabo pela escrita da autora. No plano da enunciação, observe-se o peso das fórmulas que se reportam ao exprimir, ao falar, ao dizível, mas também, e sobretudo, ao indizível; porque muita da força que alimenta esta escrita vem, precisamente, não do tentar dizer o indizível, mas do mostrar o desconhecido indizível [...]. (Sousa 2013: 225-226)

¹⁸ “[...] texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu’à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûtes, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport en langage.” (Barthes, Roland, *Le Plaisir du Texte* (1973), p. 25-26)

Quando em *Água Viva* a voz enunciativa nos dá a conhecer a sua prática pictórica, alia o seu relato a muitas das noções sobre as quais temos vindo a refletir. Deste modo, ao mesmo tempo que o leitor visualiza as pinturas que o “eu” lhe parece mostrar através das palavras, também encontra dentro do texto e das imagens que este providencia uma adequação aos elementos constitutivos da poética clariceana:

Isto tudo que estou escrevendo é tão quente como um ovo quente que a gente passa depressa de uma mão para a outra e de novo da outra para a primeira a fim de não se queimar — já pinte um ovo. E agora como na pintura só digo: ovo e basta.
Não, nunca fui moderna. E acontece o seguinte: quando estranho uma pintura é aí que é pintura. E quando estranho a palavra aí é que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida aí é que começa a vida. (Lispector 2012a: 67)

Esta referência ao ovo remete-nos necessariamente para a crónica da autora intitulada “Atualidade do ovo e da galinha”, na qual se brinca com a linguagem e na qual se procura definir o ovo, olhando-o, contemplando-o. Nesta crónica em particular alia-se o visível ao indizível, ao mesmo tempo que se tece uma reflexão sobre a origem, a génese, a criação, que desemboca num eterno ciclo — ovo-galinha, galinha-ovo. Neste texto o ovo não é tanto encarado como um objeto de consumo, é humanizado.¹⁹

Clarice Lispector, na fase final da sua vida, especificamente no ano de 1975, participou num Congresso de Bruxaria, onde se leu um texto introdutório e “O ovo e a galinha” de *A legião estrangeira*. Nesse texto introdutório, a autora faz uma referência a um quadro da sua autoria, intitulado “Medo”. Este quadro é apenas um dos muitos

¹⁹ Joelma Santana Siqueira reflete sobre o conto “O ovo e a galinha”, que nos providencia um importante momento de reflexão sobre a visão privilegiada por Clarice Lispector: “Ver compara-se ao instante em que o pensamento dá existência às coisas por surpreender o símbolo das coisas nas próprias coisas. O conto “O ovo e a galinha” põe em prática essa percepção do ver.” (Siqueira 2017: 143) Esta visão instituída pela autora dialoga intimamente com a inocência adquirida pelo artista, uma vez que escrever sobre o ovo exige que o vejamos em toda a sua frágil existência, como se dela tivéssemos conhecimento *pela primeira vez*: “Clarice Lispector sabe que o artista não é um inocente. Viu o mundo e se esforça para esquecê-lo, tornar-se inocente. Em “O ovo e a galinha”, a personagem vê o ovo e o esquece, olhando-o como se fosse pela primeira vez. A linguagem está estruturada de modo a que esta percepção originária possa ser visível novamente por quem lê o texto. Por fim, o que vemos é o texto se fazendo em uma forma visível, sensível porque concreta.” (Id., 154)

quadros pintados pela artista no ano de 1975, mas parece ter adquirido um lugar importante no estudo da sua poética:

Há um evento que, nas biografias de Clarice, de uma forma ou de outra, aparece relacionado com a prática pictórica da autora. Refiro-me à sua participação no Congresso de Bruxaria que decorreu em Bogotá de 24 a 28 de agosto deste ano. Não sabemos se os quadros não datados são deste período; com efeito, não temos elementos que permitam afirmar que Clarice tenha desenvolvido muito mais o seu trabalho na pintura depois do mês de agosto. Contudo, para o referido congresso, preparou um texto (que acabou por não ler) intitulado “Literatura e magia”, em que falava de um dos seus quadros mais emblemáticos, talvez até pela atenção que lhe dedicou. (Sousa 2013: 147)

No texto que Clarice Lispector terá preparado para o Congresso de Bruxaria encontramos, efetivamente, uma referência a essa célebre pintura. Este texto revela-nos uma posição defensiva relativamente a esta pintura em particular, uma vez que o quadro é causador de uma sensação de desconforto que a autora descreve com alguma brevidade. Esta perturbação causada pelo quadro lembra *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde e também “O Retrato” de Gogol (autores que, nestes escritos em particular, nos trazem o confronto do “eu” com um quadro que parece adquirir uma presença obscura e avassaladora), sem deixarmos de mencionar a célebre série de Munch, *O Grito*, na qual encontramos um céu fustigado por cores vivas, que parece estar em chamas, cores vivas que parecem inquietas, não transmitindo serenidade mas ofuscação, parecendo pintar o descer da noite numa violência cromática. Esta violência e perturbação encontramos invariavelmente em Clarice Lispector:

Pintei um quadro que uma amiga me aconselhou a não olhar porque me faria mal. Concordei. Porque neste quadro que se chama medo eu conseguira pôr pra fora de mim, quem sabe se magicamente, todo o medo-pânico de um ser no mundo.

É uma tela pintada de preto tendo mais ou menos ao centro uma mancha terrivelmente amarelo-escuro e no meio uma nervura vermelha, preta e de amarelo-ouro. Parece uma boca sem dentes tentando gritar e não conseguindo. Perto dessa massa amarela, em cima

do preto, duas manchas totalmente brancas que são talvez a promessa de um alívio. Faz mal olhar este quadro. (“Magia”, in Borelli, op. cit., 57)

O quadro “Medo”, datado de 16 de maio de 1975, provoca um certo efeito hipnótico, um pouco como *Água Viva*, que nos faz atentar constantemente na linguagem, jamais deixando o leitor abstrair-se numa narrativa fluida. O texto de 1973 parece desde logo iniciar aquele que lê num labirinto, num exercício de hipnose. Nesse quadro intitulado “Medo”, uma figura disforme habita o centro do quadro, e é visível como se espreitasse justamente de dentro de uma gruta, elemento tão marcante em *Água Viva*. Este quadro em particular, a par do título, parece trazer à tona uma certa visceralidade de que a tentativa de representação de uma emoção tão primitiva como o medo necessariamente se reveste. A pintura parece, de igual forma, sublinhar uma estética da desordem e do inacabado, como se, à medida que esse elemento estranho e amarelo que começara a surgir tivesse impedido uma outra concretização:

A mancha amarela esparramada e ameaçadora sobre o fundo negro é um centro? Existe sempre um centro? Ou um permanente descentrar pela explosão? A matéria limita ou faz rebentar a esquadria? O medo é a explosão interiorizante ou a implosão? É a tinta negra que tapa a mancha amarela? Ou é um fundo esse negro? O que importa para o entendimento da poética clariciana é justamente aquilo que o quadro proporciona: o lugar da indistinção que pode ser dado a ver pelo esboçado, pelo inacabado, pelo incompleto. (Sousa 2013: 212)

Existem passagens dos escritos de Clarice²⁰ que nos remetem para a mesma ambiência que “Medo” nos parece devolver — esse desconforto e perturbação, explorados pela artista não apenas a nível pictórico, mas também textual. Quando a voz enunciativa de *Água Viva* relata a sua experiência de pintar grutas, ou nos momentos em que procura demonstrar aquilo de que esse lugar milenar é feito, o leitor parece encontrar todo um

²⁰ Um desses escritos é uma crónica, de seu título “A geleia viva como placenta”, de 29 de janeiro de 1972, na qual uma matéria disforme, que parece atormentar aquele que sonha mas que, ao acordar, se apercebe de que a estranheza provocada por essa “geleia viva” permanece. (vd. Lispector 2013, p. 576-577).

microcosmos no qual habita o ser humano desprovido das vestes sociais, e colocado diante da sua própria animalidade, do seu instinto, do seu *it*:

Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinte – e não sei como. Só repetindo o seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco. (Lispector 2012a: 14)

Em textos como o de 1973 existe, de facto, uma referência constante a elementos da natureza: terra, água, ar, plantas, animais. Neste sentido, o “eu” parece dar-se conta da origem da sua existência orgânica, parece sentir o apelo da terra. Nestas passagens sobre as grutas encontramos uma voz que penetra na gruta como conhecimento de si mesma mas também como se adentrasse no mistério do processo criativo. Assim, o “eu” encontra o seu canto e penetra no universo da escrita como se desse o primeiro passo para o interior de uma gruta, um lugar de descoberta e de nascimento:

Entro lentamente na minha dádiva a mim mesma, esplendor dilacerado pelo cantar último que parece ser o primeiro. Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras — limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer. (Id., 13)

Assim, penetrar na leitura de *Água Viva* é também a experiência de entrar numa gruta, a linguagem adensa-se e torna-se cada vez mais visual, trazendo imagens para diante dos olhos do leitor, e remetendo-o a descrições vívidas de grutas que foram pintadas.²¹ Na ausência dessas pinturas, o leitor adquire a capacidade de visualizar a misteriosa escuridão das grutas:

²¹ Cf. *O Nascimento da Arte*, obra de Georges Bataille (2015), na qual se faz referência à gruta de Lascaux, onde se encontram inúmeras pinturas feitas nas suas paredes, pinturas milenares que nos remetem para essa gruta clariceana, plena de história, e ligada intimamente a um desejo de pintura.

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza — grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo. Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela — de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá. (Id., 14)

Efetivamente, o percurso que poderá delinear-se para um leitor clariceano que se encontre informado acerca da faceta pictórica da autora é justamente atentar nas passagens de *Água Viva* e também de *Um Sopro de Vida (Pulsações)* e ir em busca das pinturas. Muitas vezes, as pinturas reenviam o observador aos escritos, uma vez que, como referimos, a poética de Clarice parece abranger todo o seu percurso artístico, e não apenas os seus textos literários. A autora enveredou pela experimentação pictórica principalmente a partir da década de 70 — 1975 foi uma data frutífera relativamente à produção de pinturas por parte da escritora. O frémito da imagem, o fascínio pela cor e pela forma, a busca de texturas, sombras e luzes, do visceral e do orgânico, conduziram Clarice à concretização pictórica. O interesse pela pintura, explorado sobremaneira em *Água Viva*, leva-nos numa corrente que vai do texto em direção ao quadro, e deste somos transportados novamente até à escrita. Os quadros de Clarice corporizaram-se, sobretudo, em madeira — os seus quadros deixam, por vezes, entrever os anéis da madeira, o que confere uma organicidade muito peculiar às suas pinturas. O método de pintar usado por Clarice pressupõe atentar nos veios da madeira em que se pinta mas seguindo a própria liberdade do ato criativo. A atenção ao gesto, ao suporte e aos materiais fazem parte deste universo da autora que decidiu pintar. Numa passagem de *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, Ângela descreve um

método de pintar que se revela essencial conhecer e que nos transporta justamente aos quadros lispectorianos:

ÂNGELA. — Meu ideal seria pintar um quadro de um quadro.

Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira — pinho de riga é a melhor — e prestar atenção às suas nervuras. De súbito, então vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco mas mantendo a liberdade. Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta. É um modo genérico de pintar. E, inclusive, não se precisa saber pintar: qualquer pessoa, contanto que não seja inibida demais, pode seguir essa técnica de liberdade. E todos os mortais têm subconsciente.²² (Lispector 2012b: 46)

Esta passagem é sintomática de uma atitude relativamente à criação artística, atitude essa que se pauta por uma busca de uma essência perdida em referentes, e por essa razão se busca esse “ideal”, que seria “pintar um quadro de um quadro”, que se associa de igual forma à reflexão sobre o espelho enquanto objeto que existe por si mesmo e não encarado apenas e só do ponto de vista da sua utilidade. Nas suas pinturas encontramos também uma abstração, e nelas a busca do núcleo parece constituir um elemento evidente:

Using this method, she created Rorschach-like images that do indeed seem to be direct flashes of her subconscious life. They have none of the beauty of the language that made her famous. But it may have been easier for her to use color and form to reach the state “beyond thought” that she had sought in mystical writings such as *The Passion According to G. H.* or *Água viva*. After a lifetime of writing, her mastery of her language was so complete that she now had to deliberately seek its roughness and novelty.

²² Este passo deixa entrever aspetos que surgem algumas vezes em *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, como o sonambulismo e o sonho, o estado de dormência que se encontra perto do estado de um “eu” acordado, um limbo que possibilita um impulso criativo. A atividade onírica e a ênfase dada ao subconsciente, remetem-nos à forma como as imagens hipnagógicas, pensadas por Freud, podem constituir não apenas uma janela aberta para a compreensão do “eu”, como também as imagens oníricas podem ser transpostas para o momento de criação artística (acerca destas questões, vd. Freud, *A Interpretação dos Sonhos* (2009) e Villafañe, Justo e Mínguez, Norberto, *Principios de Teoría General de la Imagen* (2000)).

In language, she feared that she could not attain “the symbol of the thing in the thing itself” without being reduced to gibberish and “barking at God.” Perhaps in painting, without the imperfection of words, she could reach that goal more directly. The goal, though, was unchanged. (O que se encontra entre aspas foi retirado de *Perto do Coração Selvagem* e de *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, in Moser, op. cit., 354)

A relação de passagens como esta com a técnica de pintura adotada por Clarice Lispector parece ser inegável. O que Ângela nos parece providenciar é uma oportunidade de conhecer um método de pintar que se liga intimamente ao real orgânico que encontramos nas grutas, e neste sentido estas obras finais parecem unir-se e remeter tanto umas para as outras, como para as pinturas:

Trata-se [...] de captar forças, como se verbaliza em *Água viva*, e como se pode ver em toda a obra. Jamais nenhuma sorte de fronteiras pode ser imposta à imaginação. E não se trata simplesmente de uma “pintura” jogada contra o suporte, este também não funciona como um condicionador de liberdades, pois, [...] trata-se de um modo de o sujeito *se jogar* nessas nervuras, quando aflora a criatividade vinda do subconsciente. A intervenção do sujeito e o seu envolvimento com a matéria levam-no a procurar as coisas que nascem nas linhas que as envolvem. (Sousa 2013: 156)

A pintura torna-se, então, um campo de libertação, uma possibilidade de criar sem as limitações da palavra, mas constantemente tecendo associações a esta. Ao pintar-se sobre madeira e refletindo sobre o material usado, criam-se relações com a escrita, que também reflete sobre o uso das palavras. O relato de Ângela demonstra-nos a diversidade de elementos da relação de Clarice Lispector com a escrita e a pintura, que vão desde o caráter visual da escrita, a referência a pinturas já existentes ou não, a reflexão sobre a matéria utilizada, até ao retorno ao mundo vegetal e animal que figura nas grutas:

Podemos ler nas frases de Ângela um esboço de teorização em torno do modo clariciano de pintar. O que se enuncia como propósito metacriador (“pintar um quadro de um quadro”) é apresentado, em seguida, como um processo que tem em si a espontaneidade de um ato natural e que comporta uma libertação. A personagem esclarece que escolheu

a madeira como suporte para os quadros. As tentativas de pintar nas placas de madeira, seguindo os veios que aí se deixam ver, pretendem revelar o respeito pelo material utilizado. Em outro plano é afinal uma teorização da própria escrita clariciana que acaba por vir à tona: os desenhos das nervuras são como que a língua em que se escreve, e o cavalo entrevisto por Ângela é já a outra língua, a própria escrita. O animal irrompe das nervuras e com ele, nessas dobras, pretende fazer-se emergir o que não pode ser dito. O que é figurado (o cavalo) é a própria assunção do figural e, ao mesmo tempo, a impossibilidade do figurativo. Tenha-se em conta a centralidade do cavalo no universo clariciano, figura que pressupõe uma essencial identificação com a própria pulsão da escrita. (Id., 155-156)

“Gruta”, datado de 7 de março de 1975 e “Interior de gruta”, de 1960, são duas pinturas da autoria de Clarice cuja ligação a *Água Viva* e ao relato de Ângela nos parece evidente. Os textos, como as pinturas, parecem ilustrar um lugar particular: a gruta enquanto lugar genesíaco, de origem, no qual se penetra para se conhecer a raiz da existência. Neste sentido, “em *Água viva*, a gruta surge associada à essencial questão da captação do instante. Na escrita é reinventada, a todo momento, a cena do nascimento, no lugar uterino da gruta [...]” (Id., 189)

Estamos perante uma escrita que não transporta uma preocupação referencializadora, uma escrita despojada de referentes e envolta num tecido de abstração — assim, penetra-se na gruta e olha-se o mar, lugares que não são situados geograficamente mas que ilustram uma vastidão que o “eu” percorre ao mesmo tempo que se conhece a si mesmo, sem os grilhões do real, sem o peso da referencialidade. Encontramo-nos, quando adentramos a gruta dos textos e das pinturas, como que num lugar onde o tempo passado e o tempo futuro parecem ser esquecidos, focando-se o olhar na busca constante do “instante-já”, expressão que não poucas vezes encontramos em *Água Viva*:

A isotopia do parto e do nascimento é uma das mais visíveis nesta sequência que pretende figurar a escrita em formação. O instante é uma das preocupações centrais do livro: num tempo em que o presente é algo assombradamente percebido, tudo leva ao seu rápido esgotamento, ao tempo devorado. [...] Tudo é velozmente percebido: de repente, tudo é

passado, esquecimento, e o que a velocidade nos deixa entre as mãos é um pequeno tempo esvaziado. Procurar captar o instante, reinventar na escrita, a todo o momento, a cena do nascimento, eis um modo de sabiamente resistir [...]. Descreve-se seguidamente o que se pinta (alguma coisa sobre a génese, sobre o processo, sobre a composição: as grutas) e como se opera uma anulação da personagem na cena em que se figura o nascimento. A personagem confunde-se com o quadro e com o texto nascentes. Dir-se-á que na própria obra se dissolve a identidade. Poder-se-á ver aí um apontar para a crise do fechamento da narrativa? Ou, noutra direcção, a sagesa de quem já tem o nome incorporado nas palavras que pronuncia? (Sousa 2000: 131)

Referindo os dois quadros nos quais figuram as grutas, tendo em conta a gruta descrita em *Água Viva*, somos conduzidos à organicidade da gruta através dos anéis da madeira, ao mesmo tempo que visualizamos a natureza em toda a sua desarmonia e caos com o texto de Clarice. As pinturas parecem espelhar o mundo “emaranhado” da gruta textual, e os escritos transportam-nos às cores pardas dos quadros de Clarice Lispector. Ao olharmos os dois quadros, neles encontramos diversas semelhanças, ao nível da cor, imperando o castanho e o ocre e, principalmente, ao nível do percurso dessa mesma cor ao longo dos nervos da matéria usada, e neste sentido tudo parece encontrar-se interligado:

São espantosas as semelhanças cromáticas quando colocamos estes dois quadros um ao lado do outro: dominam as tonalidades do castanho e do vermelho, com pinceladas de outras cores como o preto, o verde e o azul, o amarelo e o branco. Os contornos das nervuras produzem formas arredondadas em desalinho mais ou menos controlado. Os desdobramentos dos traços evidenciam no plano da composição as tensões entre o interior (a gruta) e as forças que nele (ou dele) irrompem (onde se pode ver o cavalo). O que sobrevém é a visualização de um emaranhamento de forças. (Sousa 2013: 194-195)

Debruçando-nos sobre todas estas reflexões anteriores, *Água Viva* e *Um Sopro de Vida* (*Pulsações*) parecem escrever-se sempre no momento presente, figurando um “eu” que se confunde com a escrita e a pintura, um “eu” em estado bruto, como as grutas, que podemos associar ao grotesco, à madeira, à matéria-prima.

Em *Um Sopro de Vida (Pulsações)* é possível atentar numa passagem em particular que nos dá a conhecer uma outra pintura que Ângela realizou. Essa pintura, talvez pelo título que a personagem lhe concede, remete-nos quase que imediatamente para uma pintura de Clarice Lispector:

AUTOR. — (...)

Agora me deu vontade de fazer Ângela pintar.

ÂNGELA. — Estou pintando um quadro com o nome de «Sem Sentido». São coisas soltas — objetos e seres que não se dizem respeito, como borboleta e máquina de costura. (Lispector 2012b: 35-36)

Em *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, Ângela recebeu do seu criador o desejo de pintar e “Tal como acontecia com a descrição de ‘Gruta’, a personagem fala de um quadro pintado pela autora empírica Clarice Lispector [...]” (Sousa 2013: 217) — neste caso, do quadro “Caos, metamorfose, sem sentido”, datado de 19 de junho de 1975, cujo título parece justamente espelhar uma face da poética de Clarice, na sua apologia da incompreensão, da constante mutação, do caótico.²³

Este quadro em particular da autoria de Clarice permite compreender que, em escritos como *Água Viva*, e nos quadros clariceanos, parece existir um gosto pela tentativa de representação do caos, quer este se materialize em relatos da personagem acerca da desordem e da desarmonia da natureza, quer se corporize em pinceladas largas e num uso de materiais diversos que se entrelaçam no quadro, deixando a descoberto partes da madeira, não se almejando uma completude ou sequer uma concretude:

²³ O estudioso Carlos Mendes de Sousa elucida o leitor de Clarice acerca destes elementos que observamos também nas suas pinturas: “Na pintura, a inscrição do título ‘Sem sentido’ no canto inferior direito é feita à esferográfica com uma das cores utilizadas no quadro, a mesma cor usada para a assinatura e para a data. Percebe-se que inicialmente o quadro teve apenas este título. Fechada a esquadria, acrescentam-se, em cima, dois outros nomes (‘caos’, ‘metamorfose’) com outra cor, e percebemos que se trata de um processo de denominação que surgiu após a conclusão do quadro. Caos, sem sentido, metamorfose – termos da criação. Termos da poética clariciana.” (Sousa 2013: 217)

Estamos diante de planos que se indistinguem numa textura onde além da minúscula borboleta se dá a ver a violenta dispersão. Mais do que uma ordenação pós-metamorfose, o que sobrevém parece ser precisamente a representação do caos – um jorro de imagens e enumerações transmite a ideia de descontinuidade, numa superfície em que ficam à vista algumas partes não pintadas. As cores do quadro aproximam-se da tonalidade da madeira: o castanho do desenho que foi esboçado à esferográfica e as pinceladas em rosa, em vermelho e em preto. A bordejar alguns entrelaçamentos da teia criada pelas linhas da esferográfica, Clarice pingou bolas de cera que foram torneadas e pintadas. O que se entrevê é a figuração da obra em processo: a descida ao eu – magma confuso, num caos de imagens, o turbilhão de coisas visíveis misturadas, os vestígios em impura dicção. (Id., 218)

A relação estreita entre as obras finais que temos vindo a referir e as pinturas coloca diante do leitor uma importante questão: Clarice Lispector faz exercícios ecfrásticos em *Água Viva*? Nesta obra (e também em *Um Sopro de Vida (Pulsações)*) fazem-se descrições por vezes indiretas de pinturas que Clarice poderia ter pintado ou que, porventura, poderia vir a pintar, através da pintora do livro. Em *Água Viva* tudo se passa entre a picturalidade e a écfrase, e para o nosso estudo revela-se importante pensar que não é preciso existir uma pintura para a descrever. James Heffernan apresenta-nos a definição contemporânea de écfrase: “[...] *ekphrasis is the verbal representation of visual representation.*” (Heffernan 2004: 3) A écfrase permite que se jogue com a palavra e a imagem. Estamos perante uma espécie de museu de palavras que expõe obras de arte que existem ou que foram porventura imaginadas. Heffernan reflete longamente sobre este termo grego, que no seu significado original remetia para contar, descrever ao pormenor e que foi usado ao longo do tempo transportando várias significações. Para o autor, o entendimento do termo segue a linha de uma descrição retórica de uma obra de arte. Desde sempre a literatura e as artes visuais entraram em contacto — para o autor, a história da literatura é também a da sua ligação às artes visuais. A écfrase constitui um modo de literatura complexo que perpetua e ilustra justamente essa ligação. Em Clarice Lispector podemos de facto afirmar que existem passagens ecfrásticas que são ao mesmo tempo exemplos de uma picturalidade que se intensifica à medida que estudamos os seus

textos. De certo modo, podemos defender a existência de uma metamorfose da escrita, que se transforma ao serviço de um processo de visualização, como se ao mesmo tempo que lemos, as pinturas estivessem presentes. Esta reflexão remete-nos para o conceito operatório que Liliane Louvel designa como *terceiro pictural*:

The word/image relationship, now often thought of as an intermedial feature, is a paradoxical plastic object. It is a kind of apparatus which triggers a “reading event”, provokes the phenomenon of “double exposure” and creates a “double fiction”. It eventually gives rise to the “pictorial third”, an in-between composite picture resulting from the phenomenological experience of the reading event. The intermedial transaction is an artistic negotiation which works on the oscillating mode, when image bargains its inscription with/in the text and demands transposition. (Louvel 2016: 1)

Clarice Lispector pintou vinte e dois quadros — a maioria sobre madeira (sobretudo pinho-de-riça) e alguns sobre tela. O caráter denso dos quadros (o material usado vai desde esmalte, óleo e caneta a cola e cera de vela derretida), parece contribuir para uma estética da desordem e do inacabado, em oposição a uma estética do belo (no sentido clássico). Não nos encontramos, no entanto, perante uma estética do feio, embora se possa encontrar algumas características do mesmo no interior das pinturas.

Platão considera que a melhor forma de chegar ao bem é através da contemplação do belo, que estaria associado à contemplação da verdade. O belo platónico é matemático, rege-se pela medida (tudo aquilo que for caótico é feio). As paixões, a melancolia, a concupiscência, os sonhos aniquilariam a razão e tornariam o ser humano inapto para a contemplação do belo. Sabemos que para Platão, a única realidade verdadeira é o mundo das ideias (o mundo inteligível) — a ideia de mesa é a verdade, uma mesa é uma falsa realidade e ainda mais falsa é a pintura de uma mesa, uma cópia degradada da verdadeira coisa, e assim apenas a filosofia poderia chegar à verdade.

O conceito primacial da Antiguidade Clássica era o belo — a arte seria considerada bela se respeitasse a organização do cosmos, do universo, uma vez que o belo deveria reproduzir microcosmicamente a perfeição do universo (equilíbrio, simetria,

proporção, centramento, determinado, acabado).²⁴ Durante séculos não se discutiu o gosto pois o belo era verificável mediante critérios pré-estabelecidos, o belo era absoluto e “a priori”. Assim, a concepção da arte esteve submetida por defeito ao conceito de beleza clássica até ao momento do surgimento do Barroco, que veio perturbar os espíritos clássicos — pensemos em Bach, com a polifonia, as alternâncias, o caos instrumental e em Velázquez, com “As Meninas”, as figuras encontrando-se deformadas e descentradas.

Com a relativização do belo, entram em discussão outras categorias estéticas e, pensando na poética de Clarice Lispector, parece-nos importante refletir brevemente sobre esses dois conceitos que se opõem: o belo e o feio.²⁵ O prolongamento do feio seria o grotesco, enquanto que o prolongamento do belo seria o sublime — o sublime e o grotesco adquirem independência e autonomia e passam a ser considerados valores estéticos. Contrariamente ao belo platónico, o feio encontra-se ligado ao assimétrico, ao caótico, à desordem. O grande princípio do belo foi, durante muito tempo, aquilo que tem forma (*formosus*), provocando conforto (pensemos num riacho, num fogo controlado). Por seu lado, o sublime não tem forma, provoca terror, revela-se avassalador (pensemos, desta vez, no mar e na sua desmesura e imprevisibilidade, e num incêndio, que fascina, causando medo ao mesmo tempo). Efetivamente, o sublime confronta o pré-conceito que afirma que nós controlamos perceptivelmente as coisas.²⁶

²⁴ No entanto, no século XVII, com a teoria heliocêntrica, o telescópio, o microscópio — os avanços da ciência vêm abalar a perfeição que se pensava do universo. No Barroco há uma grande consciência de mudança, do reboio do universo — tudo é fugaz no Barroco (metamorfose, apologia do passageiro, abolição do estático...). A passagem do tempo é tudo o que existe, no fundo tudo é aparente e encenado.

²⁵ “E na minha noite sinto o mal que me domina. 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 suspensão. Ali, sim, é que a beleza recôndita está. Sei que também não gostas de arte. Nasci dura, heróica, solitária e em pé. E encontrei meu contraponto na paisagem sem pitoresco e sem beleza. A feiúra é o meu estandarte de guerra. Eu amo o feio com um amor de igual para igual. E desafio a morte. Eu — eu sou a minha própria morte. E ninguém vai mais longe. O que há de bárbaro em mim procura o bárbaro cruel fora de mim. 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 miseravelmente o sacrifício da noite.” (Lispector 2012a: 32-33) Nesta passagem encontra-se presente o gosto pela natureza destruída, pela paisagem em ruínas, por aquilo que não é turístico, invejável e que terá sido outrora uno, relembando-nos um pouco o conceito de sublime e um passo de uma célebre obra literária: “Elle n’aimait la mer qu’à cause de ses tempêtes, et la verdure seulement lorsqu’elle était clairsemée parmi les ruines.” (Vd. Gustave Flaubert (2001), *Madame Bovary*, p. 70).

²⁶ Apenas no século XVIII se compreende que é uma categoria que está para além do sensível, ligada ao “supra-sensível”.

Edmund Burke mantém o sublime na esfera da emoção mas uma emoção que não se confunde com o comprazimento (o belo) mas sim com o terror. O sublime é, então, um sentimento que surge face ao grande, que ameaça a auto-conservação do sujeito observador e que constitui uma mistura de medo, terror e prazer. De certa forma, contemplamos o *abismo* sem cairmos nele, algo que se pudéssemos colocar numa equação simplificada poderia tomar a seguinte formulação: terror > prazer (remoção do medo). Aquilo que podemos considerar de mais fascinante no sublime não é a dor mas sim o momento em que a ameaça (a sensação de perigo) e a segurança coincidem. Assim, é possível afirmar que o sublime (a mais forte emoção que a mente pode sentir) opõe-se ao belo (que inspira confiança, é aceite socialmente).²⁷

O grotesco, categoria recente do ponto de vista concetual (assim denominado a partir do século XV, com a descoberta de gravuras numa gruta em Itália), faz imperar uma estética da deformação. Em Clarice encontramos o disforme, aquilo que não é reconhecível por encarnar o mistério e o irracional. O que, de certo modo, encontramos em textos tardios como *Água Viva* e nas suas pinturas é uma apologia do indeterminado, do indefinido, da incompreensão, do caos, do torto, do enviesado, do oblíquo, do acaso — mas há um sentido dentro de tudo isto, uma forma, uma ordem peculiar:

Como vês, é-me impossível aprofundar e apossar-me da vida, ela é aérea, é o meu leve hálito. Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade. Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes. Elas são o já. Quero a experiência de uma falta de construção. Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor — qual? o do mergulho na matéria da palavra? o da paixão? Fio luxurioso, sopra que aquece o decorrer das sílabas. A vida mal e mal me escapa embora me venha a certeza de que a vida é outra e tem um estilo oculto. (Lispector 2012a: 23)

²⁷ Podemos pensar o belo como que ligado à pequenez, à suavidade, ao polimento, à delicadeza, à fraqueza, às cores claras e suaves e à linearidade, confortando e provocando comprazimento. Por seu lado, o sublime associa-se à grandeza, à vastidão, à rugosidade, à dureza, à força, à solidez, à ofuscação, à obscuridade, ao desvio (distância, instinto de preservação), perturbando e provocando terror e assombro com a sua escuridão e mistério, roubando ao indivíduo o poder de agir.

Deste modo, o inacabado e a desordem encontram-se intimamente ligados, enraizando-se nos escritos e nos quadros clariceanos de tal forma que é possível encarar a sua produção artística como vasta e complexa. É possível depreender que este gosto por uma ausência de ordem, que é ao mesmo tempo uma completude que jamais se concretiza se torna parte integrante da poética de Clarice, tão fundamental como todos os elementos que temos vindo a referir e que se pautam de igual forma por uma inadequação, por uma fuga a uma simetria, a um conforto:

Com Clarice Lispector, o movimento da escrita segue outras direcções que não as do susto e paralisia face à desordem; é no mergulho do próprio caos, e para lá da razão, que ela encontra as razões da sua criação, procurando que a sua escrita viva no seio da própria incompreensão. (Sousa 2000: 109)

O que, efetivamente, podemos esperar da poética de Clarice não é apenas uma fuga àquilo que pode ser esperado, uma inquietude, mas sobretudo uma compreensão profunda do processo de criação: “O que em Clarice parece querer dizer-se é que o mundo em si é um mundo de desordens, e por mais que o homem lhe pretenda dar uma ordenação, a todo o momento vem ao de cima a desordem primordial. Assim se passa com a experiência criadora.” (Id., 111) Todos estes elementos se parecem reunir e confundirem-se, permitindo que se vá criando uma noção geral da poética da autora e, de certa forma, aprofundando a nossa compreensão de como os quadros e os escritos dialogam incessantemente, as duas práticas artísticas reunidas sob um único olhar, que em si concentrou a inquietude da criação artística, a desordem da existência humana, a ausência de algo determinado. Por esta razão, as suas pinturas absorveram a tentativa de capturar algo que se mostra incapturável, de formular algo que pode sempre metamorfosear-se e necessitar de uma reformulação. Neste sentido, a criação do objeto artístico, seja este uma pintura ou um texto literário, jamais atinge uma concretização total, fazendo-se uso desse estatuto de inacabado, que parece constituir uma parte intrínseca da própria criação artística:

Estamos diante de uma pintura que corresponde a uma dicção não mimética, de uma expressão representacional que dá conta de uma libertação. Este é o ponto-chave: a libertação é o instante, a escrita. Nos quadros de Clarice, os contrastes extremados e as tensões resultantes desses contrastes estão presentes continuamente. Em um plano imediato, deparamos com óbvios sinais de reconhecimento da tensionalidade nas composições pictóricas. Desde logo as cores fortes e contrastantes e as pinceladas intencionalmente rápidas sobre fundos mais ou menos inacabados são um dos lugares desse combate explicitado. (Sousa 2013: 165/167)

No final de *Um Sopro de Vida (Pulsações)* o leitor não se depara com uma escrita que se fecha, mas que, pelo contrário, parece criar uma abertura, espelhando por si só toda a poética clariceana, que jamais concede respostas ou um fechamento, mas que mostra constantemente o inacabado presente na vida e na criação. Os textos e os seus quadros são estas indeterminações, como se os mesmos expressassem eternamente um “Eu acho que...”. (Lispector 2012b: 141) Ao mesmo tempo que nos encontramos perante o inacabado e o desordenado, podemos olhar os escritos de Clarice, bem como os seus quadros, e encontrar neles não uma manifestação artística que podemos afirmar como figurativa, mas sim uma apologia de uma dimensão abstrata. No entanto, e acima de tudo, aquilo que é fundamental não parece ser a catalogação, mas sim a questionação desses mesmos rótulos. Em Clarice o abstrato parece ser o caminho pelo qual se envereda, mas também este é problematizado: “Minha história é de uma escuridão tranqüila, de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume. E em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável.” (Lispector 2012a: 65) Numa crónica de 10 de outubro de 1970, intitulada “Abstrato é o figurativo”, encontramos justamente uma breve reflexão sobre estas questões, que abalam a divisão que se institui entre os dois conceitos, divisão essa que é questionada e quebrada, de forma semelhante às fronteiras desenhadas entre as diferentes práticas artísticas: “Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu.” (Lispector 2013: 450) Esta reflexão, apesar de colocar em dúvida o entendimento daquilo que pode ser encarado como figurativo ou abstrato, não nega a existência de uma dimensão ou de outra, apenas defende

uma perspetiva diferente. Neste sentido, é possível afirmar que, em *Água Viva* e nas suas pinturas não estamos, de facto, perante o figurativo como este se encontra formulado numa definição dicionarizada:

Podemos mesmo aproximar, em termos globais, a escrita de Clarice Lispector de um modelo de pintura não figurativa, onde ocorre uma adequação às descrições de estados interiores. O pendor essencialmente abstrato fica bem vincado em passagens de *Água viva* que se reportam à *fixação do incorpóreo*; refira-se a insistência nessa vertente abstracionista quando se leem expressões como “pinto ideias”, “pinto o indizível”, “pinto pintura”, ou quando da remissão ao geometrismo abstrato que se percebe na alusão a círculos e a “linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros”. (Sousa 2013: 99)

Onde nos encontramos em *Água Viva* e em *Um Sopro de Vida (Pulsações)*? Parece, por vezes, que nos encontramos num lugar vago, perdidos no vácuo. No entanto, não sabendo localizar-nos concretamente, sabemos que penetramos em grutas, em cavernas, em paisagens onde o silêncio e o tumulto coabitam. É nesta ausência de referentes, neste perder-se no interior da escrita e da pintura, que encontramos o *it*:

Figurar o não figurável, a escrita como *energeia*, processo cujas implicações mais fundas envolvem um horizonte de violência no qual se percebem os movimentos desterritorializadores que imprimem vida à escrita: aí — na busca do nome — neutralizam-se as hierarquias; a palavra enfrenta o mundo; o eu encontra-se com o não-eu, o que não pode ser nomeado; o interior invisível dialectiza-se com o visível nas zonas de fronteira cuja figura mais eloquente em Lispector é o neutro, o insosso, o *it*, a coisa. (Sousa 2000: 55)

O *it* parece espelhar justamente a impossibilidade de concretização e de determinação, a captação do “eu”, que se imiscui na escrita e na pintura e se descobre na sua animalidade, na sua existência plena de obstáculos e de confusão. Neste sentido, o *it* encontra-se ligado à busca do núcleo, da essência que se busca no interior da existência, que coexiste com um desejo de combinar elementos do real sem seguir os seus padrões

normativos mas sim transformando-o.²⁸ O *it* (pronome neutro inglês), encontra-se ligado à busca pelo puro, pela “verdade”, pelo neutro, pelo indizível, por aquilo que está para além da linguagem, lembrando-nos subtilmente do sublime:

Mas há também o mistério do impessoal que é o “it”: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu “it” é duro como uma pedra-seixo.

A transcendência dentro de mim é o “it” vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. Será que a ostra quando arrancada de sua raiz sente ansiedade? Fica inquieta na sua vida sem olhos. Eu costumava pingar limão em cima da ostra viva e via com horror e fascínio ela contorcer-se toda. E eu estava comendo o *it* vivo. O *it* vivo é o Deus. (Lispector 2012a: 25-26)

Aproximando o *it* e a busca do “instante-já”, elementos que estabelecem uma relação entre si, podemos pensar no “eu” que, nascendo, buscará aquilo de que é feito, o *it*, que é também o mistério que revê no outro, na barata, no ovo, na mancha do quadro. Ao longo do seu percurso artístico e também percurso existencial, o “eu” tentará apreender essa matéria, ao mesmo tempo que buscará incessantemente capturar o instante, colocando-se no momento presente que, como a sua existência, apodrece na sua vida efémera:

Eu te digo: 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. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. (Id., 9)

²⁸ “Preciso sentir de novo o *it* dos animais. Há muito tempo que não entro em contato com a vida primitiva animálica. Estou precisando estudar bichos. Quero captar o *it* para poder pintar não uma águia e um cavalo, mas um cavalo com asas abertas de grande águia.” (Lispector 2012a: 40)

Nos quadros e nos escritos tardios de Clarice somos constantemente confrontados com uma apologia do improvisado, da espontaneidade — escreve-se e pinta-se tal como se vive: sem qualquer ensaio ou esboço mas lançando-se e concretizando, um pouco como quando se observa as pinturas de Pollock (que parecem ilustrar o caos).²⁹ Assim, vemos como na sua obra artística todos os elementos que procurámos neste breve estudo aprofundar se conjugam, numa desarmonia que sempre se buscou: “AUTOR. — (...) Cada livro é sangue, é pus, é excremento, é coração retalhado, é nervos fragmentados, é choque elétrico, é sangue coagulado escorrendo como lava fervendo pela montanha abaixo.” (Lispector 2012b: 83)

O que Clarice Lispector parece ter almejado enquanto artista de ofício múltiplo é a busca da expressão do mistério do ser e da existência, procurando captar o pensamento do “eu”, a placidez do objeto que nos parece devolver o olhar, os lugares onde a animalidade e o tempo se unem, onde o húmus ilustra a efemeridade. A autora indagou sobre o que é um espelho retirado da sua função utilitária, sobre o que é um ovo em si mesmo, sobre a forma como se pode ilustrar o medo e o caos. A sua pintura e a sua escrita espelham esta busca, que não se pautou por um desejo de representação, mas por um adentramento naquilo que existe fora da representação possível e que apenas se poderá conhecer mergulhando nesse lado de dentro: ““Quero pintar uma tela branca. Como se faz? É a coisa mais difícil do mundo. A nudez. O número zero. Como atingi-los? Só chegando, suponho, ao núcleo último da pessoa.”” (citação de Clarice Lispector, *in* Sousa 2013, p. 245) Buscando expressar o informulável, o incapturável, num universo que se pauta pela desordem e por uma ausência de completude, a artista combateu o conforto das classificações e enveredou pelo agreste. Os seus escritos e as suas pinturas continuarão a ser fruto de reflexões infindáveis.

*I have suffered the atrocity of sunsets.
Scorched to the root
My red filaments burn and stand, a hand of wires.*
(“Elm”, Sylvia Plath)

²⁹ “Tudo se vive imediatamente pela primeira vez sem preparação. Como se um actor entrasse em cena sem nunca ter ensaiado. Mas o que vale a vida se o primeiro ensaio da vida já é a própria vida? É o que faz com que a vida pareça sempre um esquisso. Mas nem mesmo «esquisso» é a palavra certa, porque um esquisso é sempre o esboço de alguma coisa, a preparação de um quadro, enquanto que o esquisso que a nossa vida é, não é esquisso de nada, é um esboço sem quadro.” (Milan Kundera (2011), *A Insustentável Leveza do Ser*, p. 15).

Considerações finais.

A literatura é como um fluxo de imagens geradas nesse intervalo entre o som e o sentido: “o poema — essa hesitação prolongada entre o som e o sentido.” (Vd. Paul Valéry, *Oeuvres II* (1960)) Assim, de forma alguma “a pintura é poesia muda, a poesia [é] pintura falante.” (Vd. Simónides de Keos, in *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993)), pois cada uma destas artes tem uma voz em si mesma que, por vezes, dialoga com as vozes de outras artes. Clarice Lispector enquanto escritora-pintora pinta muitas vezes linhas em desordem, e os seus traços nessa arte da pintura aproximam-se, muitas vezes, dessa tentativa caótica de penetrar no que de mais fundo existe no humano — as pinturas e as palavras da sua autoria parecem ilustrar esse caos, esse transbordar do ser humano, envolto nos seus medos e na sua vivência do mundo.

Em *Água Viva* e nos quadros de Clarice o que encontramos são contornos difusos, cores que se imiscuem umas nas outras, uma procura da cor dentro da cor, da pincelada que se expande. A protagonista do livro descobre a escrita como Clarice parece ter descoberto a pintura, experimentando, explorando. Em *Água Viva* pintar é uma forma de ver o mundo, um ponto de partida, e pintar e escrever parecem possuir ambos uma grande importância nessa aventura de captura do efêmero. A sua pintura tem marcas de palavras, que parecem espregar do fundo do quadro — mas a pintura é encarada como lugar de liberdade criativa, na qual o criador se liberta de certos limites, como aqueles que possam ser impostos pela palavra. Clarice instaura sempre a questionação, a dúvida, e podemos defender que o tema da liberdade, da fuga àquilo que é comum, é um tema caro à poética clariceana. Um dos exemplos da apologia clariceana da liberdade é justamente a questionação daquilo que é encarado como figurativo ou abstrato. Neste sentido, será que podemos pensar na sua obra, tanto pictórica como literária, como sendo pouco figurativa — no sentido de arte figurativa, da representação de um mundo que é reconhecível? Será que a arte de Clarice revela mais um lado lírico e não tanto narrativo, como talvez um filme de Tarkovski? O estranhamento provocado tanto pela escrita como pela pintura de Clarice pode ser encarado também como o efeito de um modo de dizer único, irrepetível, que jamais se extingue, uma vez que o mistério, que é o seu alimento, se encontra sempre

presente. A autora procurou vários métodos de expressão criativa para transmitir sensações, pensamentos, a matéria, o neutro, o silêncio e o excesso, o animal e o vegetal, o imperfeito e o inacabado, não com uma preocupação mimética. A pintura de Clarice oferece leituras da sua obra literária e a sua escrita oferece, por sua vez, leituras da sua obra pictórica.

Muito mais se poderia ainda escrever sobre Clarice Lispector — esta breve reflexão constitui um mote para reflexões infindáveis sobre a literatura e a sua relação com a pintura, sobre o que artistas como Lispector procuraram fazer: extravasar, experimentar, inovar, os limites da arte, deixar a cor e a forma invadirem a escrita. O seu trabalho enquanto artista de ofício múltiplo, se assim o podemos afirmar, tendo em conta que a sua produção pictórica se concentra numa fase final da sua produção artística, constitui uma fonte inesgotável de reflexões sobre a arte e o processo de criação artística e sobre o diálogo entre as artes, que sempre se interpelam umas às outras. De um certo modo, esta artista não se cingiu a uma única arte. Assim, abraçou as limitações de uma outra arte, a pintura, alargando, ao mesmo tempo, a sua expressão criativa para outras dimensões.

O estranhamento que nos provocam os seus escritos ou as suas pinturas remete-nos para um novo entendimento da prática artística, e sobretudo pousamos um novo olhar sobre a escrita, sobre o quadro, sobre o real. Em Clarice é possível encontrar sempre presente o desejo de abandonar por momentos o movimento frenético e mecânico dos dedos sobre a máquina de escrever para encarar o gesto de pintar, de desenhar. Estamos perante o cansaço da palavra, da consciência dos limites da linguagem, embora jamais se abandone a literatura, e parte-se daqui para um olhar de soslaio para a pintura, esta apresentando-se, talvez, como uma libertação. Clarice buscou o mistério da vida e da morte e a sua revelação, a sua descodificação, mas ao mesmo tempo a permanência desse mesmo mistério, sendo, para muitos, uma escritora visionária, no sentido de “nefelibata” mas também no sentido da busca de um novo olhar pousado sobre o mundo. A autora, com o poder do seu olhar cortante, não apenas *dá a ver*, mas também *dá a pensar*, tanto na sua escrita como na sua pintura.

Referências bibliográficas

Bibliografia Ativa

Andresen, Sophia de Mello Breyner (2015), *Obra Poética*, 3ª ed., Porto, Assírio & Alvim.

Frias, Joana Matos (seleção e prefácio) (2016b), *Passagens. Poesia e artes plásticas*, Porto, Assírio & Alvim.

Fundação Casa de Rui Barbosa (org.) (1994), *Inventário do Arquivo Clarice Lispector*, série CLB; 5, org. Eliane Vasconcellos, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, Centro de Memória e Difusão Cultural, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira.

Lispector, Clarice (1992a), *De corpo inteiro*, 2ª ed., São Paulo, Editora Siciliano.

-- (1992b), “Sobre o conceito de vanguarda”, introdução de Suzi Frankl Sperber, *Remate de Males*, nº 12, Campinas, 117-129.

-- (2012a), *Água Viva*, Lisboa, Relógio D’Água Editores.

-- (2012b), *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, Lisboa, Relógio D’Água Editores.

-- (2013), *A Descoberta do Mundo — Crônicas*, Lisboa, Relógio D’Água Editores.

Plath, Sylvia (2000), *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, ed. Karen V. Kukil, Northampton, Massachusetts, Anchor Books.

Bibliografia Passiva

Almeida, Laura Beatriz Fonseca de (1989), “Água Viva: um desafio para a crítica”, *Organon*, nº 16, Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 128-133.

Andrade, Maria das Graças Fonseca (2007), *Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de Objeto Gritante e Água Viva de Clarice Lispector*, Belo Horizonte, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Tese de Doutorado.

Araújo, Elisama Fernandes (2015), *Do desenho à pintura: o visualismo na escrita de Clarice Lispector*, Belém / PA, Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Letras – Estudos Literários.

-- (2018), “O grito: de Munch a Clarice Lispector”, *Zunái – Revista de Poesia e Debates*, volume 4, número 1, <<http://zunai.com.br/post/106405127073/perisc%C3%B3pio-7>> (último acesso em 20/12/2018).

Beserra, José Rogério (2008), *A imagem no romance Água Viva de Clarice Lispector*, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária.

Bessa-Oliveira, Marcos Antônio (s.d.), “Escritas de si, pinturas de si: (auto)biografias de Clarice Lispector”, Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens – UFMS – Brasil, 234-242.

Besse, Maria Graciete (1997), “*Água Viva* de Clarice Lispector: une écriture rhizomatique”, *Intercâmbio*, nº 8, Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 39-50.

Bomfim, Elisa Victoria Laporte de Nunes da Costa (2009), *Clarice clandestina: uma leitura da tessitura transgressora em Água Viva*, Niterói, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Centro de Estudos Gerais, Mestrado em Letras.

Borelli, Olga (1981), *Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Brasil, Assis (1969), *Clarice Lispector: ensaio*, Rio de Janeiro, Organização Simões.

Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector (2004), vols. 17 e 18, São Paulo, Instituto Moreira Salles.

Frias, Joana Matos (1998), “*Um Sopro de Vida* de Clarice Lispector: a auto-destruição criadora do sujeito moderno”, *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*, XV, Porto, 121-147.

Gotlib, Nádia Battella (2009), *Clarice Fotobiografia*, 2ª ed., São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Hack, Lilian (2017), “Clarice Lispector e as entrevistas com artistas: uma escuta da pintura”, *Revista-Valise*, v. 7, n. 14, ano 7, Porto Alegre, 70-89.

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

Matos, Anderson Hakenhoar de (2009), “‘Romance sem romance’: o caso de *Água Viva* de Clarice Lispector”, Porto Alegre, *Letrônica*, v. 2, n. 1, 306-316.

-- (2012), “Relações de *Água Viva* com a pintura”, Porto Alegre, *Anais do V Colóquio Internacional Sul de Literatura Comparada: Fazeres Indisciplinados*, 1-11.

Moser, Benjamin (2014), *Why This World: A Biography of Clarice Lispector*, Londres, Penguin Books Ltd.

Nóbrega, Livia Pádua / Goiamérico Felício Carneiro dos Santos (2012), “Clarice Lispector no papel de entrevistadora: a subjetividade em cena”, *Revista Nexi*, nº 2, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1-15.

Nunes, Benedito (1995), *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, 2ª ed., São Paulo, Editora Ática.

Oliveira, Solange Ribeiro de (2017), “Literatura e pintura abstrata: *Água Viva* de Clarice Lispector”, *Aletria*, v. 27, n. 2, Belo Horizonte, 261-276.

Severino, Alexandrino E. (1989), “As duas versões de *Água Viva*”, *Remate de Males*, nº 9, Campinas, 115-118.

Silva, Lohanne Gracielle (2011), “O ‘silêncio’ na obra artística de Clarice Lispector”, São Paulo, *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, 1-15.

Siqueira, Joelma Santana (2017), *Figurar a sensação: o espaço na pintura moderna e na narrativa de Clarice Lispector*, Viçosa, Universidade Federal de Viçosa.

Sousa, Carlos Mendes de (2000), *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*, Braga, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos.

-- (2013), *Clarice Lispector: pinturas*, Rio de Janeiro, Rocco.

Bibliografia Geral

Brusatin, Manlio (1987), *Historia de los colores*, trad. de Rosa Premat, pref. de Louis Marin, Barcelona, Paidós.

Carrere, Alberto / José Saborit (2000), *Retórica de la Pintura*, Madrid, Cátedra.

Clüver, Claus (1997), “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos”, *Literatura E Sociedade*, 2(2), Universidade de São Paulo, 37-55.

Eiras et alii (orgs.) (2017), *Ofício Múltiplo – Poetas em Outras Artes*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP) e Edições Afrontamento.

Elleström, Lars (ed.) (2010), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Londres, Palgrave MacMillan.

Frias, Joana Matos (2016a), “Écfrase: 10 aporias”, *Revista eLyra*, nº 8, 33-40.

Gleason, Daniel W. (2009), “The Visual Experience of Image Metaphor: Cognitive Insights into Imagist Figures”, *Poetics Today*, 30(3), Duke University Press, 423-470.

Groupe µ (1993), *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*, trad. de Manuel Talens Carmona, Madrid, Cátedra.

Heffernan, James A. W. (1991), “Ekphrasis and Representation”, *New Literary History*, Vol. 22, nº 2, The Johns Hopkins University Press, 297-316.

-- (2004), *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press.

Lichtenstein, Jacqueline (1989), *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion.

Louvel, Liliane (2016), "A reading event *The Pictorial Third*", *Sillages critiques*, nº 21, <<https://sillagescritiques.revues.org/5015>> (último acesso em 28/11/2017).

Mitchell, W. J. T. (1987), *Iconology: image, text, ideology*, Chicago, The University of Chicago Press.

-- (1994), *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago, The University of Chicago Press.

Rajewsky, Irina O. (2005), "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermédialités*, nº 6, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 43-64.

Rider, Jacques Le (1999), *Les couleurs et les mots*, 2ª ed., Paris, Presses Universitaires de France.

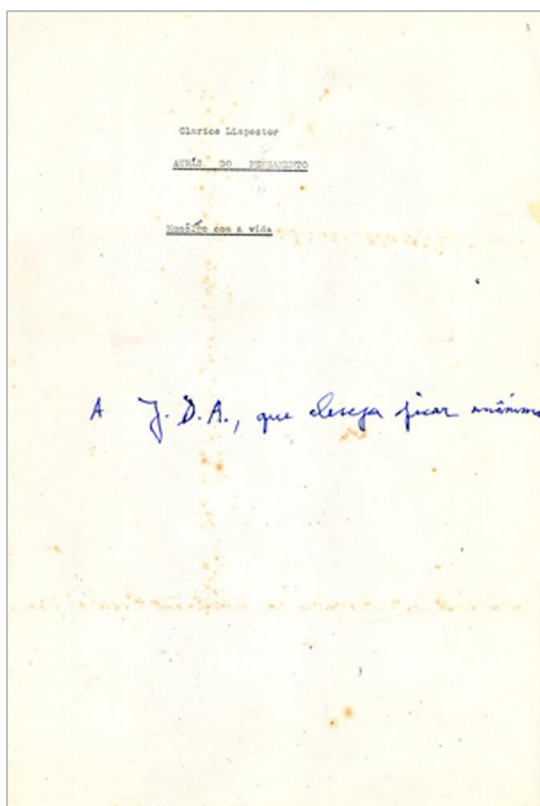
Said, Edward W. (2006), *On late style*, Londres, Bloomsbury.

Todorov, Tzvetan (1999), *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos, 1*, trad. de Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70.

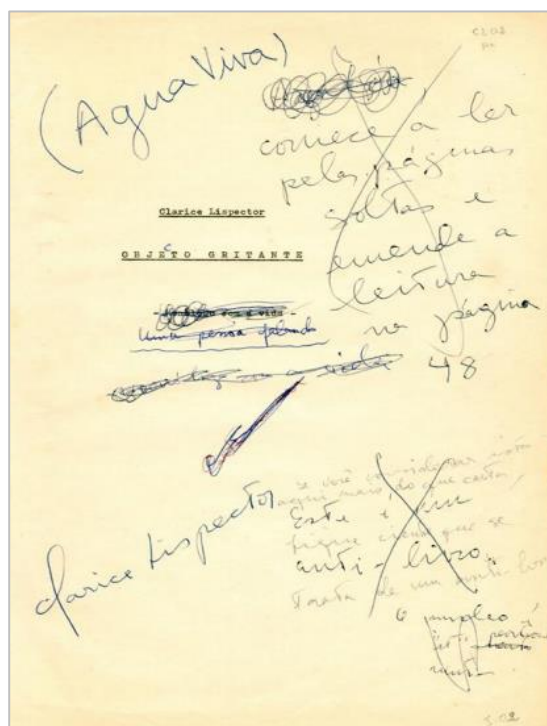
Warren, Austin / René Wellek (1962), *Teoria da Literatura*, trad. de José Palla e Carmo, Lisboa, Publicações Europa-América.

Anexos

Anexo 1 – Um vislumbre do nascimento de *Água Viva**



1. Folha de rosto do datiloscrito *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, com anotação manuscrita de Clarice.



2. Primeira página do datiloscrito *Objeto Gritante*, com anotações da autora. Acervo Clarice Lispector – Instituto Moreira Salles – Fundação Casa de Rui Barbosa.

Anexo 2 – Um museu interior – algumas pinturas de Clarice Lispector

Nesta parte da presente dissertação, procede-se à reprodução fotográfica de algumas das pinturas de Clarice Lispector, como forma de ilustrar as referências às suas obras pictóricas, bem como mostrar ao leitor uma parte da produção pictórica da artista. As seguintes imagens foram retiradas do importante estudo de Carlos Mendes de Sousa, intitulado *Clarice Lispector: pinturas* (Sousa, Carlos Mendes de (2013), *Clarice Lispector: pinturas*, Rio de Janeiro, Rocco.).



5. "Medo", 16 de maio de 1975 (óleo sobre madeira). Um dos quadros mais importantes da autoria de Clarice Lispector e que nos permite desenvolver um olhar atento relativamente à poética clariceana.



6. "Gruta", 7 de março de 1975 (óleo sobre madeira). *Água Viva* e as pinturas de Clarice Lispector fornecem uma visão das grutas, nas quais o leitor e o observador dos quadros podem entrar, aprofundando o seu conhecimento da produção artística da autora.



7. "Interior de gruta", 1960 (óleo sobre madeira). É possível observar a forma como os quadros onde encontramos as grutas clariceanas comunicam, mostrando-nos uma faceta particular da produção pictórica de Clarice Lispector.



8. "Caos, metamorfose, sem sentido", 19 de junho de 1975 (óleo, tinta plástica e tinta hidrocor sobre madeira). Este quadro parece concentrar muitos dos aspetos que podemos encontrar no interior da poética de Clarice Lispector.



9. "Eu te pergunto por quê?", 13 de maio de 1976 (óleo sobre madeira). O quadro coloca-nos uma questão, de forma semelhante aos escritos e às pinturas de Clarice Lispector, que questionam e instauram a dúvida.



10. "Explosão", 1975 (óleo e tinta plástica sobre madeira). Em Clarice Lispector parecemos encontrar a contenção aliada a uma libertação, através da palavra, da cor, da pincelada.