

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

ELISAMA FERNANDES ARAUJO

**DO DESENHO À PINTURA: O *VISUALISMO* NA ESCRITA DE CLARICE
LISPECTOR**

Belém /PA

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

ELISAMA FERNANDES ARAUJO

**DO DESENHO À PINTURA: O *VISUALISMO* NA ESCRITA DE CLARICE
LISPECTOR**

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Mayara Ribeiro Guimarães

Belém /PA

2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Araújo, Elisama Fernandes, 1987-

Do desenho à pintura : o visualismo na escrita de
Clarice Lispector / Elisama Fernandes Araújo. - 2016.

Orientadora: Mayara Ribeiro Guimarães.
Dissertação (Mestrado) - Universidade
Federal do Pará, Instituto de Letras e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em
Letras, Belém, 2016.

1. Lispector, Clarice - Crítica e
interpretação. 2. Arte e literatura. 3.
Estética. I. Título.

CDD 22. ed. 869.909

FOLHA DE APROVAÇÃO

ELISAMA FERNANDES ARAUJO

DO DESENHO À PINTURA: O *VISUALISMO* NA ESCRITA DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Mayara Ribeiro Guimarães

Aprovado em: ___ / ___ / ___

Conceito: _____

Menção: _____

Banca examinadora

Professor (a): _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Professor (a): _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Professor (a): _____

Instituição _____ Assinatura: _____

*Para Alê,
Eterna.*

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. (Clarice Lispector)

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho de me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras – quais? Talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo. (Clarice Lispector)

AGRADECIMENTOS

A Deus, por tornar perfeito o meu caminho e me cingir de força quando mais precisei.

Aos meus pais, João e Teresinha, por fazerem a mim e aos meus irmãos a prioridade na terra. Minhas dádivas.

Ao meu Felipe, por ser o amor que me ampara.

À Débora, Diana e Elienai por vibrarem a cada conquista.

Às minhas amigas de todos os tempos verbais: Carolina, Lidiane, Amanda, Rafaella, Eva, Jaqueline, Karen... Vocês são partes essenciais de mim! Obrigada pela amizade e por apoio durante esse processo.

À Mayara, minha orientadora mais que querida. Quando as palavras não dão conta de descrever, receba meu abraço e minha gratidão.

Aos professores que, gentilmente, aceitaram o convite para estarem presentes na banca da qualificação e da defesa, obrigada.

À FAPESPA pela bolsa concedida.

RESUMO

Esta pesquisa objetiva traçar um diálogo interartístico entre desenho, pintura e escrita, tendo como recorte o visualismo presente em *Água Viva* e *Um Sopro De Vida* de Clarice Lispector. Para embasar esta pesquisa, convocamos os estudos do filósofo Georges Didi-Huberman por meio de seus livros *O que vemos, o que nos olha* e *Sobrevivência dos vaga-lumes* e os estudos de Gerd Bornheim a fim de fazer uma “revisão histórica” do ato de ver, e de Maurice Blanchot, no intuito de situar a questão da importância do *olhar* e do vazio que se abrem em decorrência disso, pois esse processo funciona como o propulsor das imagens presentes na narrativa clariciana. Nos apropriamos ainda dos estudos de Sônia Roncador com o propósito de discorrer sobre um efeito de deflação que ocorre nos textos claricianos da década de setenta, e, para isso, citamos Roland Barthes uma vez que o termo “deflação” aparece em seus ensaios críticos sobre as pinturas e desenhos do artista plástico norte-americano Cy Twombly. Michel Foucault e Walter Benjamin entram no diálogo a fim de discorrermos sobre a transformação que ocorreu na passagem da era clássica para a era moderna e quais implicações esse processo trouxe para a linguagem, no contexto da obra de Clarice Lispector. Também se faz presente nessa dissertação o estudo de Carlos Mendes de Sousa sobre a obra de Clarice Lispector, que renova a fortuna crítica clariciana, com o objetivo de dissertar em torno do tema sobre o visualismo e seus desdobramentos na relação entre palavra e imagem. Utilizaremos ainda o conceito de *devenir* de Gilles Deleuze e Félix Guattari, para entendermos em que sentido o texto literário é uma *composição* que aponta para a escrita como devir e como a *palavra* em *Água viva* “devém-imagem”.

Palavras-chave: Linguagem, escrita, imagem, pintura, desenho.

RESUME

Cette recherche vise à établir un dialogue entre le dessin, la peinture et l'écriture, ayant comme coupe le visualisme présent dans *Água Viva* et *Um Sopro De Vida* de Clarice Lispector. Pour soutenir cette recherche, nous appelons les études du philosophe Georges Didi-Huberman à travers ses livres *O que vemos, o que nos olha* et *Sobrevivência dos vaga-lumes* et les études de Gerd Bornheim afin de faire un "examen historique" de l'acte de voir dès la philosophie classique, les philosophes présocratiques jusqu'à la métaphysique occidentale et Maurice Blanchot, afin de placer la question de l'importance du regard et de la vacuité qui s'en ouvre à la suite, puisque ce processus fonctionne comme le propulseur des images dans le récit de Clarice. Nous nous approprions encore les études de Sonia Roncador afin de discuter sur un effet de déflation qui se produit dans les textes clariceanos des années soixante-dix, et pour cela, nous citons Roland Barthes précisément parce que le terme apparaît d'abord dans ses essais critiques sur les peintures et dessins de l'artiste américain Cy Twombly. Michel Foucault et Walter Benjamin entrent dans le dialogue afin de discourir au sujet de la transformation qui a eu lieu dans le passage de l'ère classique à l'ère moderne et sur quelles implications ce processus a apporté à la langue. Il est également présent dans cette dissertation l'étude de Carlos Mendes de Sousa sur l'oeuvre de Clarice Lispector, qui renouele la fortune de la critique de Clarice, afin de disserter autour du thème du visualisme et ses développements dans la relation entre le mot et l'image. Nous utiliserons encore le concept de *devenir* de Gilles Deleuze et Félix Guattari, pour comprendre dans quel sens le texte littéraire est une *composition* qui désigne l'écriture comme *devenir* et comme la parole dans *Água viva* "devenir-image".

Mots-clés: Langue, écriture, image, peinture, dessin.

**LISTA DE ABREVIATURAS DOS LIVROS DE CLARICE LISPECTOR
CITADOS NESTA DISSERTAÇÃO**

AV – *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

PCS - *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

USP - *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DM – *A Descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. SOBRE O OLHAR QUE <i>TOMA CONTA DO MUNDO</i>	14
1.1 A deflação da tradição estética	21
1.2 A noção de deflação e as artes plásticas	26
1.3 O olhar diante da perda	37
1.4 A imagem subversiva das flores.....	45
1.5 O olhar que se volta para a solidão	53
2. QUANDO A LINGUAGEM ANUNCIA UM NOVO SENTIDO PARA A PALAVRA – SOBRE O VISUALISMO NA ESCRITA DE CLARICE LISPECTOR	62
2.1 Sobre a linguagem-anjo.....	70
2.2 A escrita que devém-imagem	74
2.3 A vertente plástica na prosa clariciana.....	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94

INTRODUÇÃO

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.

O crítico literário português Carlos Mendes de Sousa ressalta que o primeiro romance de Clarice Lispector já continha, mesmo que embrionariamente, aquilo que iria perpassar por toda sua obra. Por isso, a linguagem empregada por Lispector ao longo de sua produção literária foi prenunciada já em 1943 no seu romance de estréia *Perto do coração selvagem* quando, ao final da narrativa, a personagem prediz que um dia lhe virá uma linguagem em que todo seu movimento será criação, nascimento e, mais ainda: “eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei para mim mesma que não há o que temer [...] e quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas, não levemente sentidas” (PCS, p. 201).

Esse “movimento”, que será criação e que, por sua vez, está fortemente ligado a romper “todos os nãos que existem dentro de mim”, já é um prenúncio do que trinta anos mais tarde viria compor o romance *Água Viva*, de 1973, possuidor de uma palavra que devém-imagem¹ como sua personagem principal. Esse dia, em que todo o seu movimento será *criação*, aponta, acredito, para o gesto pictural presente no romance *Água Viva* de 1973, uma vez que o “movimento” suscita o ritmo do corpo com o qual a pintora-narradora de *Água Viva* pinta seus quadros: “é também com o corpo todo que eu pinto meus quadros”, movimento esse próprio das artes plásticas.

¹Nos pautaremos no conceito filosófico proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre o *devenir* que gera um movimento contínuo, sempre inacabado, sempre dinâmico e de intercâmbio, para o trabalho que propomos. Um movimento que entrelaça escrita, desenho e pintura numa simbiose constante, pois, como veremos, a escrita de Clarice Lispector está embriagada de traços que participam das demais artes, como é o caso do desenho e da pintura. Escrever, portanto, como uma questão de *devenir*, *vir a ser* uma outra coisa, diferente daquilo que é, mas não abandonando sua essência.

Diante do exposto, nosso estudo visa deslindar o processo de criação da palavra que devém-imagem desde o papel da potência do *olhar* até a composição de *Água viva*, como um texto-tela, por meio da técnica pictórica usada por Clarice Lispector, onde as imagens são apresentadas ao leitor por meio de metáforas, paradoxos, sensações sinestésicas, jogos de luz e sombra, descrições, inscrevendo, dessa forma, o tema do *visualismo* na prosa poética clariciana.

Com efeito, essa pesquisa se justifica uma vez que o *visualismo* se configura como um tema anunciado por Olga de Sá no seu livro “A escritura de Clarice Lispector” de 1979, de forma não sistemática. Entretanto, somente com a guinada nos estudos claricianos, a partir de 2000, a pesquisa sistemática do diálogo semiótico entre pintura e literatura torna-se enfática – sobretudo com a contribuição do crítico português Carlos Mendes de Sousa em seus livros *Figuras da Escrita e Clarice Lispector: Pinturas*, que tratam, entre outros temas, da relação de Lispector com as artes plásticas. Por conta disso, a crítica dos últimos anos tem apontado esse aspecto, especialmente no que concerne às últimas produções de Clarice. E o propósito dessa pesquisa é dialogar com essa vertente. Fazendo assim, dialogamos também com Evando Nascimento, Lúcia Helena, Nilson Dinis, Ricardo Iannace, que fazem parte da crítica recente clariciana.

O *visualismo*, pautado em uma captação sinestésica do real, como afirma Sousa (2000), se configura como uma hibridização de estilos que envolve as artes plásticas e tece relações entre diferentes campos da experiência sensível, a saber: fotografia, música, desenho e pintura que são essenciais para esta dissertação, pois constroem a relação entre a escrita de Clarice Lispector, as imagens que dessa escrita derivam e o ato de pintura enquanto diálogo semiótico com a narrativa. O que é atestado pela crítica clariciana, que destaca a dimensão visual, a “vertente plástica da prosa de Lispector, servindo-se muitas vezes do campo metafórico da pintura” (SOUSA, 2000, p. 65), afinal, o diálogo semiótico invalida o pensamento de que o significado só pode ser traduzido quando as palavras são convocadas. Nesse sentido, resolvemos eleger dois livros de Clarice Lispector para fazer parte desta dissertação que enleia literatura, escrita, imagem, desenho e pintura numa simbiose de sensações. São eles: *Água Viva e Um Sopro de Vida*.

Para tanto, esse trabalho se constitui de dois capítulos, a saber, no primeiro: “Sobre o olhar que *toma conta do mundo*” em que discorreremos sobre a potência do olhar que olha o objeto e, em contrapartida, é também olhado por ele causando uma

apreensão além do visível. Para isso, a fundamentação teórica que convocamos pauta-se nos textos do filósofo Gerd Bornheim sobre as metamorfoses do olhar, Maurice Merleau-Ponty, Georges Didi-Huberman, Sônia Roncador, Roland Barthes e Maurice Blanchot a respeito da visão e seus desdobramentos que ocupam uma “centralidade espantosa, nos níveis mais diversos, desde as frequências das formas verbais ligadas ao visualismo até o impacto das tramas narrativas” (SOUSA, 2000, p. 77), na obra de Lispector. O segundo capítulo, cujo título é “Quando a linguagem anuncia um novo sentido para a palavra – sobre o visualismo na escrita de Clarice Lispector” centra-se no aspecto da escrita que devém-imagem, que devém-pintura propriamente dito, já que foi a própria Clarice que confessou: “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 por Olga Borelli, 1981). Trata, portanto, da analogia entre o escrever, o pintar e o desenhar.

Nesse capítulo convocamos os estudos de Gilles Deleuze a fim de dissertar sobre o *devir* que ampara a análise que propomos; Walter Benjamin, Michel Foucault, Susan Buck-Mors também entram na discussão no intuito de entendermos a crise da linguagem que vigora na modernidade e como a poética de Clarice dialoga com essa questão, porquanto faz da manipulação da linguagem uma ponte para constituir imagens que confirmam o fracasso das palavras. Além disso, nos valem dos estudos de Jacques Aumont e Octávio Paz a fim de elucidar sobre o conceito de imagem no qual nos pautaremos.

CAPÍTULO I: SOBRE O OLHAR QUE *TOMA CONTA DO MUNDO*

Você há de me perguntar por que tomo conta do mundo. É que nasci incumbida ((LISPECTOR, Clarice. 1998, p.61)

O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha (LISPECTOR, Clarice, 1998, p.17)

Num pequeno ensaio intitulado *As Metamorfoses do olhar*, o professor, filósofo e crítico de teatro brasileiro Gerd A. Bornheim traça um itinerário que busca indicar os momentos essenciais da história do ato de *ver* que, para ele, acompanham os marcos decisivos do evoluir da cultura ocidental. Sob um olhar atento capaz de captar as mais sensíveis sensações, ocorre, para ele, uma educação do olhar na qual se institui toda a filosofia e as ciências do ocidente e que vai do ver grego até o ver metafísico. Para dissertar sobre o assunto, primeiro, o filósofo inicia seu texto abordando as pesquisas feitas por Bruno Snell sobre a língua grega, na qual vincula-se o verbo *ver* ao ato de conhecimento.

Bornheim afirma que a língua grega “é singularmente pródiga em modalidade do verbo *ver*”² dado que, só no contexto homérico, Snell enumera nove modalidades do verbo. Entretanto, como é próprio da atualização, com o passar do tempo, algumas dessas modalidades desapareceram e outras surgiram em seu lugar. O fato é que nesse aparecimento/desaparecimento de sentidos Bornheim cita um traço característico notado por Snell nos seus estudos: o de que nessa riqueza toda, algo está sempre associado aos modos do verbo *ver* que implica modos de conhecer. Ou seja, se fosse possível traduzir a assertiva para uma linguagem matemática, poderia se expor da seguinte forma: *ver* = conhecer. O verbo *ver*, na língua grega, está sempre associado a formas particulares de conhecimento. E, mais ainda:

A ação de ver concentra-se em si própria na ação de olhar em si mesma, assim, de meramente exterior, ela passa a educar-se nas dimensões de seu próprio exercício. [...]. Sem dúvida, a teoria é apenas isto: um ver concentrado e repetido, um ver que sabe ver, que inventa meios para ver cada vez melhor³.

Há uma história do ato de ver que vai desde a língua grega (como já mencionado), de Homero à Platão, de Platão à Aristóteles, até chegar aos dias de hoje.

² BORNHEIM, Gerd A. *As Metamorfoses do olhar*. In: NOVAES, Adauto (Org). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 89.

³ Ibidem.

Com Platão e Aristóteles, a educação do olhar se impõe como definitiva para toda a metafísica ocidental e Gerd A. Bornheim nos dá o exemplo do mito da caverna de Platão. O crítico afirma que, a partir daí, o olhar passa a ser orientado de maneira metafísica, pois, nesse contexto, o olhar é arrancado de seu estatuto “natural” e passa a ser orientado por uma educação que exige a elevação dos olhos – olhar para o “alto” - como forma de apreensão do mundo circundante, como forma de contemplação das coisas divinas. Para o filósofo, com o mito da caverna: “Platão preconiza uma verdadeira transubstanciação do olhar, cujo escopo definitivo prende-se à vontade de divinização da realidade humana – ideal que será repetido em Aristóteles e se fará presente em toda a metafísica ocidental⁴”.

Aí, em Platão, se instaura uma importante evolução metafísica da visão. O homem, prisioneiro por nascença do mundo das trevas, prisioneiro da caverna, tem a possibilidade de libertar-se, romper com o mundo da escravidão, tem a possibilidade de orientar seu olhar na direção certa, conhecer o conceito de *orthotes* - que é o ver corretamente na direção certa, como salienta o filósofo. O homem, a partir dessa premissa, tem a possibilidade de determinar a sua verdade enquanto adequação e então a natureza já não mais se manifesta a partir de si mesma, “posto que a verdade passa a vincular-se à justeza do olhar⁵”

O platonismo inaugurou a crença de que a verdade passa a depender de um certo cultivo da visão e abre-se aí uma nova etapa dessa metamorfose do olhar, ou, como Bornheim prefere chamar, *evolução do olhar*, que é justamente uma nova etapa da educação do olhar: sua ligação com a interioridade. Difícil, no entanto, definir em qual momento essa prerrogativa se arroga, mas o professor diz que ela já começa na poesia lírica arcaica ou então: “pense-se no fragmento 45 do Heráclito, que afirma que, ao contrário do que acontece no mundo físico, jamais se poderá encontrar os limites da alma, tão profundo é o seu *logos*, ou seja, ela se estende para além de todo o limite⁶”. Estamos, agora, diante da descoberta da subjetividade. A vida interior se instaura para fins analíticos e o olhar se volta para o interior do homem.

Portanto, do ver grego ao ver metafísico, há algo que sobressai, algo que sai do simples ver como ato de conhecimento das coisas sensíveis ou divinas – exterior - e

⁴ BORNHEIM, Gerd A. Op. Cit., p. 90.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

caminha para a interioridade. Ocorre, então, uma transmutação do ver físico para o ver metafísico no qual o objeto visto passa a ser tido como construção, já que nesse processo ele é a síntese entre a atividade subjetiva e a realidade exterior. Esse objeto visto e construído, a partir da metafísica ocidental, “não apresentava como finalidade tão-somente o conhecimento do real, mas sim, e muito mais que isso, a possibilidade de sua manipulação⁷”. A realidade, portanto, passa a configurar um objeto manipulável pelo homem. O homem tem a oportunidade, a partir dessa lógica, não somente de criar a sua verdade como também criar o real, é o que Bornheim chama de “êxito do olhar engenheiro”, aquele olhar inventivo, híbrido.

Ora, não é exatamente ou próximo a isso que encontramos a obra de Clarice Lispector? Uma literatura que é comprometida com a recusa dos estilos e com a fixação do real como mera representação na qual se busca uma conscientização do ato de linguagem, na constituição de um novo real? Lispector combate a tradição que imita o real, aquela que transpõe-no a serviço de uma mera ordenação como, por exemplo, nos romances realistas/naturalistas, “que percorre a série literária brasileira e, normalmente, concebe o texto como captação especular de fatos externos, ou compreende os personagens como essências estáveis, ou ainda configura as dimensões físico-cronológicas de espaço e tempo como sendo estanques e ‘reais⁸’”. Como bem salientou a professora e pesquisadora Lúcia Helena, Lispector busca a ‘parte intangível’ do real, e, ao fazê-lo “abandona a tendência realista de transcrever e representar e vai buscar no fragmento [...] as malhas vivas que tece a sua ‘densa selva de palavras’, para escrever ‘como quem aprende’ (AV, 15)”.

A romancista se recusa a ficar restrita à mera atenção do detalhe de toque realista, ou mesmo ficar restrita ao descritivo, como ocorre no naturalismo. Segundo Helena, Clarice tenciona discutir “a tradição realista e naturalista de caracterizar detalhes ambientes, circunstâncias e personagens para dar-lhes dimensão e consistência⁹”. Por isso, “O real eu atinjo através do sonho. E eu te invento, realidade” (AV, p.74). Assim, com sua literatura, instaura outra natureza do literário, outro limite do real.

⁷BORNHEIM, Gerd A. Op. Cit., p.91

⁸HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. 2ed. Rio de Janeiro: editora da Universidade Federal Fluminense, 2006, p.44.

⁹HELENA, Lúcia. Op. Cit., p.40

A literatura não é uma simetria espelhada do mundo, tampouco uma transparência do real. E isso Clarice demonstra-o saber bem. Seu olhar perscrutador sonda o universo real e tudo quanto nele habita para, assim, construir na sua literatura esse real que não tem um contorno nítido, um preenchimento fixo, uma forma estável. Assim, sua criação literária haure certos recursos literários para a invenção desse novo real. A linguagem clariciana

[...] cria, em cima da existência, uma casca feita de aparência, um ser de expressão que jamais coincide com o real. [...]. A literatura volta-se sobre si mesma, de modo que a ação narrada é a própria situação problemática das personagens em busca de si mesmas¹⁰.

Tudo isso perfaz o trabalho de uma escrita que suplanta a tradição literária do romance sob a égide de um olhar inovador que se produz a partir de dobras e devires de um *eu* no *outro*, do homem com o mundo. Por conta disso, se faz presente neste texto o diálogo com, o ensaio de Borheim pois a obra de Clarice Lispector, em muito, deixa entrever aspectos da metafísica, sobretudo, a respeito do olhar que se volta para o interior tentando apreender cada instante da percepção de uma experiência que não se pode narrar, tampouco traduzir com palavras.

Isto posto, Clarice faz uso de artifícios literários que estão internalizados no bojo de sua produção poética como, por exemplo, os citados por Sônia Roncador em *Poéticas do empobrecimento*, como: “a discussão em torno de um estado de vida além da consciência e o conhecimento intuitivo que se pode ter dessa vida, o tema de sua “incompreensão ilimitada”, a figura dos animais como o estado de vida instintiva, a figura do mar dentre outros aspectos que tornam peculiar tal escrita”¹¹. Momentos esses de profunda reflexão, intensa introspecção.

A narrativa tecida por Lispector é feita por meio de digressões e interrupções. Contudo, há algo que sempre surge no texto clariciano que provoca um efeito de deflação, segundo o que nos diz Sônia Roncador. No primeiro capítulo do livro *Poéticas do empobrecimento* denominado “*Clarice Lispector esconde um objeto gritante*”: *Notas sobre um projeto abandonado*, a professora sustenta a tese de que o romance *Água Viva*, de 1973 e o manuscrito considerado, por muitos críticos, sua primeira versão e

¹⁰SÁ, Olga de Sá. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: vozes, 1979, p.52.

¹¹RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento a escrita derradeira de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2002 p.74-75.

que se encontra na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, chamado *Objeto Gritante*, são, na verdade, dois projetos estéticos literários diferentes. E ela nos dá inúmeras razões que sustentam sua tese.

Dentre as razões pelas quais a autora afirma que *Água Viva* e *Objeto Gritante* são projetos independentes está o argumento de que no manuscrito há marcas de elementos autobiográficos. Diz Roncador que nele há um desejo de “autoexposição” no qual a vida diária de Clarice como escritora é revelada constantemente. Além disso, a pesquisadora salienta que: “Na revisão de *Objeto Gritante* Clarice eliminou aspectos formais que segundo Pessanha impediam esse manuscrito de ser classificado como uma ‘obra de ficção¹²’”. Outro argumento apresentado (e este é o que nos interessa para a discussão que mais à frente será apresentada) é o de que em *Objeto Gritante* há uma mudança de enfoque a todo momento, já em *Água Viva*, há uma continuidade temática. Tal mudança de enfoque é orientada por um efeito de deflação que ocorre quando a escritora incute no texto elementos triviais da sua vida, por assim dizer, certas referências pessoais que produzem o efeito de deflação de sua escrita. Sobre esse aspecto, Roncador diz o seguinte:

Nesse texto a autora frequentemente subverte o nível de certos temas (os ‘grandes temas’ de sua literatura, nas palavras de vários de seus críticos), contaminando-os com a presença de outros temas ‘menores’, triviais, e até mesmo indecorosos. [...] ¹³.

Para elucidar tal processo de deflação, Roncador afirma que quando a escritora se encontra em um momento denso e de profunda reflexão, mergulhada em lembranças e reminiscências, isto é, experiências sublimes – os chamados momentos “inflados” por Pessanha - logo algo surge para aviltar e comprometer o tom solene, ou, como a pesquisadora prefere: “circunspecto de toda a sequência”, pois, a entrada desses elementos, conduzem o leitor de volta “à banalidade do seu dia-a-dia¹⁴” ou que destoam do aspecto meditabundo da narrativa clariciana como quando, em *Objeto Gritante*, a narradora encontra-se com uma macaca em um jardim zoológico em Zurique, ao mesmo tempo que demonstra ser uma espectadora interessada e ávida pelo mistério que circunda o mundo animal¹⁵, ela orienta sua narrativa para os gestos grotescos que a macaca realiza como os gestos de “cuspir” e “esfregar” que, para

¹²RONCADOR, Sônia. Op. Cit., p.56.

¹³RONCADOR, Sônia. Op. Cit., p. 74.

¹⁴RONCADOR, Sônia. Op. Cit., p. 76.

¹⁵Sendo o tema do encontro com animais um dos mais recorrentes em sua prosa, pois esses encontros constituem-se como máxima expressão de seu ser.

Roncador, emitem um certo “tom farsesco que invade a cena” e que “destoa do tom enfático e sério que normalmente acompanha sua representação com animais¹⁶”.

A esse recurso dá-se o nome de “efeitos de deflação” que se manifestam por meio da inserção de elementos deslocados, triviais à linearidade narrativa e que, por sua vez, produzem um efeito de estranhamento no texto, destoando deste, portanto. Destarte, para referendar tal conceito, Sônia Roncador se apropria de dois textos cujos títulos são: “Sagesse de l’art” (Sabedoria da arte) e “Cy Twombly ou ‘non multa sed multum’”, ambos republicados na coletânea *O óbvio e o obtuso*, de 1990, escritos pelo filósofo francês Roland Barthes a respeito da obra do artista norte-americano Cy Twombly no intuito de discorrer sobre uma certa noção de operação estética de deflação nos quadros do pintor¹⁷.

Cy Twombly foi um artista que inovou sua obra ao incluir em sua pintura, sobretudo no que data à época de 60 e 70, palavras chamadas de “grafismos pictóricos” por muitos de seus críticos. Os rabiscos por ele executados como, por exemplo, em *Virgul, The Italians, Mars and the artist*, são por muitos considerados uma referência à antiguidade clássica, à arte do passado como para Heiner Bastian, ao que indica Sônia Roncador¹⁸. Todavia, mais que isso, para Roland Barthes, esses nomes grafados quase que de maneira infantil, como se feitos pelas mãos de uma criança, são na verdade: “[...] não apenas infantis: há algo de mais, ou de menos, mas trata-se antes de algo de muito diferente, a partir *disto* ou *daquilo*: em uma palavra, ambígua porque literal e metafórica, é *déplacée*¹⁹” e que significa, traduzindo, *deslocado*.

Em outras palavras, movido, fora de lugar, desajustado. Traços malfeitos deslocados de seu contexto, que conseguem “‘quebrar’ a solenidade de uma cor, de um título, de um estilo, etc²⁰” e que produzem o que Barthes chama de *efeito de deflação*. Cy Twombly opera um gesto “deflacionário” quando incorpora traços desajeitados no campo da tela.

¹⁶RONCADOR, Sônia. Op. Cit., p. 82.

¹⁷Isso significa esclarecer que, primeiramente, quem atentou, aplicou e conceituou o efeito de deflação foi Roland Barthes.

¹⁸RONCADOR, Sônia. Op. Cit., p. 77

¹⁹BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.143.

²⁰RONCADOR, Sônia. Op. Cit., p.79.

Ampliando esse horizonte de perspectiva, podemos concluir que Clarice Lispector realiza o mesmo procedimento em sua obra. Evidentemente, Sônia Roncador utiliza tal conceito no intuito de amparar sua tese e aplicá-la à discussão do livro em questão - *Objeto Gritante* - que precedeu *Água Viva*. Para a professora, Clarice “Introduz nesse texto elementos de certa forma deslocados, ou fora de lugar, em relação aos temas aí presentes, elementos que são uma afronta à grandiosidade dos temas recorrentes em sua literatura, e também à eloquência de sua prosa²¹”.

Entretanto, é preciso salientar que o mesmo procedimento de deflação percorre toda sua obra. Ora, se Cy Twombly realiza o procedimento de deflação quando insere a letra no campo da pintura, Clarice Lispector o faz quando insere a pintura no campo da escrita em *Água Viva*, livro no qual ela reflete sobre o processo de criação. Roncador salienta que: “Segundo vários críticos de *Água viva*, essa novela problematiza certas noções clássicas de narratividade, e questiona, sobretudo, a noção de literatura enquanto repositório de gêneros e estilos preestabelecidos²²”. O romance de 1973 repudia enredos convencionais e intenciona ser fruto de uma escrita espontânea, resultado de improvisação.

Clarice opera o gesto de deflação quando as palavras, que a tudo nomeiam, não conseguem exprimir sequer uma experiência, um *instante* em sua literatura e que, por isso, são *deslocadas* de seu contexto habitual para expressarem algo inexprimível, sendo, muitas vezes, um projeto fracassado, como se pode perceber em *A paixão segundo G.H.* Já em *Água Viva* a palavra é deslocada de seu contexto original – nomear - para o campo da pintura, pois a autora supersensibiliza a linguagem a fim expressar o *instante-já*. O que a personagem de *Água Viva* sabe sobre o mundo, não pode dizer nem escrever, aliás, só pode se for “pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido” (AV, p. 11). Entretanto, como ela mesma declara: “mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa” (AV,p.14)

Lembremos do conto *Miss Algrave* no ponto em que há o rebaixamento do nível retórico da linguagem quando a personagem, por exemplo, pronuncia, ao homem que lhe introduziu ao mundo do prazer, “Ixtlan, tudo o que você quiser que eu faça, eu faço. Só que morria de saudade. Volte, my Love”. Ou ainda quando escreve em *A paixão*

²¹RONCADOR, Sônia. Op. Cit., p.80.

²²RONCADOR, Sônia. Op. Cit., p.69.

segundo GH: “Sinto que uma primeira liberdade está pouco a pouco me tomando... pois nunca até hoje temi tão pouco a falta de bom gosto: escrevi ‘vagalhões de mudez’, o que antes eu não diria porque sempre respeitei a beleza e sua moderação intrínseca” (APSG, p. 19).

As palavras são deslocadas de seu contexto rígido para o “sem sentido”, ou melhor, para o grotesco, trivial, exagerado, hiperbólico, antitético, paradoxal frente à tradução do “sublime” ansiado por sua obra. Quando a personagem declara: “escrevi ‘vagalhões de mudez’”, violenta o sentido lógico da frase. E quando escreve “Volte, my Love” faz uso de um descuido proposital da linguagem em contraste ao culto ao bom gosto. Clarice se compraz em fugir do que é convencional, do *bom senso e do bom gosto* à medida em que subverte, parodia, carnavaliza a linguagem deslocando ou inserindo elementos que parecem estar fora de contexto. A escritora deflaciona o belo. Deflaciona o sublime. Rebaixa, portanto, o tom sublime das passagens e, por sua vez, da escrita.

1.1 A deflação da tradição estética do *bom senso e do bom gosto*

Num capítulo chamado “A tradição antropofágica: Gregório de Matos”, Lúcia Helena nos fala sobre a ideologia do muito riso pouco siso em contraste à ideologia do bom senso e do bom gosto. A autora apresenta a ideia do embate que havia entre uma tradição do riso carnavalizante em oposição a uma tradição da ideologia da seriedade, onde a primeira pautava-se na estética do *muito riso, pouco siso* em confronto com a estética do *bom senso e do bom gosto* que:

determina o que é válido, belo, assim como exorciza o que lhe é marginal e contestador. A ideologia da seriedade opera por um tratamento sisudo e bem comportado, e seleciona um repertório nobre: de preferência, os sentimentos elevados e sublimes que engrandecem a alma humana. De tal modo que o cotidiano, o vício, a impureza estão distantes de seu interesse, e são recalcados, fazendo parte de uma espécie de índice proibido. [...] ²³

A ideologia do *muito riso, pouco siso*, por sua vez, deixa entrever um riso carnavalizante que traz à tona “o dizer velado do outro que o poder reprime”. É um riso mascarado, pois denunciador. Um riso que à medida que ri, denuncia. Denúncia que se

²³HELENA, Lúcia. Uma literatura antropofágica. *Uma literatura antropofágica*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1981, p. 27.

faz através da paródia, através do riso, do carnaval. A estética do *muito riso, pouco siso*: “penetra no poderoso universo do sublime e o desconstrói pela sátira, pela ironia e, num grau mais intenso, pela paródia demolidora e crítica²⁴”. Tudo isso é pensado a partir de um jogo de máscaras que apresentam uma multiplicidade de contradições que se afirmam e que se desmentem, segundo a autora. Jogo de máscaras que também se apresenta na obra de Clarice Lispector. O crítico português Carlos Mendes de Sousa salienta que há, não só na obra machadiana como também obra clariciana, uma:

reflexão central em torno das máscaras, em torno da sobreposição de planos: por um lado, o que socialmente se mostra ou se diz, por outro lado, o que está por detrás dessas capas, o que verdadeiramente se pensa, o que verdadeiramente se é²⁵.

Sobre esse aspecto Nilze Reguera, em “Clarice Lispector e a encenação da escritura em *A via crucis do corpo*”, discursa sobre o processo de mascaramento que existe na obra da escritora. A pesquisadora apresenta o jogo de simulação e (dis)simulação que ocorre na escrita clariciana, sobretudo na obra *A via crucis do corpo* (onde está inserido o conto anteriormente mencionado – *Miss Algrave* -). Reguera discute as noções de “boa” e “má” literatura relacionadas ao texto de Clarice, especialmente no livro em questão, feito sob encomenda, quando Clarice passava por dificuldades financeiras, chegando a ser considerado como uma obra menor, inferior, ou, como a própria romancista afirma, “lixo”. A autora desabafa no prefácio do livro: “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo²⁶”. *A via crucis do corpo* é um projeto literário em que vigora um processo de mascaramento, de fingimento, (dis)simulação *da e na* obra clariciana, segundo Reguera. Em contrapartida,

Se de um lado encontra-se a perspectiva defendendo que *A via crucis do corpo* não se enquadra à produção de Lispector, por ser uma obra menor, de outro, encontra-se a posição que focaliza como um projeto literário em que são questionadas e perturbadas as convenções de nosso sistema literário, isto é, os papéis atribuídos a autor, editor, leitor, obra, contexto. Essa perturbação dá-se, pelo menos, por meio do procedimento de mascaramento e de (dis)simulação; por meio das relações de sentido suscitadas pela ambivalência da linguagem dos textos; por meio do encadeamento enunciativo-narrativo e da

²⁴Ibidem.

²⁵SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*. 1ª ed., Braga, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000, p. 409.

²⁶Está no prefácio “Explicação” de *A via crucis do corpo*.

disposição destes no livro; por meio da focalização das personagens, etc²⁷.

Tudo isso porque o livro “feito sob encomenda”, que deveria ser de cunho erótico, deflaciona a imagem que a escritora tinha de escrever voltada para os grandes temas e para uma literatura que trata do epifânico e do sublime; subverte a ideia de que um escritor deve ser impulsionado a escrever por inspiração, por “vocação” e não sob encomenda, por dinheiro. Os procedimentos adotados pela escritora ao longo da obra geram esse jogo de simulação, de fingimento, de encenação em relação às convenções do sistema literário que canonizam a “boa” literatura. Fingimento, (dis)simulação e encenação porque logo após afirmar que alguém considerou sua obra como um “lixo”, Clarice refuta: “Mas há também a hora do lixo”. E a “hora do lixo” serve para desvelar a ironia que existe sob essa máscara, que conduz à crítica em relação ao que seja o “fazer literário”, ao que seja “a boa literatura”. Reguera diz:

“A hora do lixo”, termo presente em “Explicação”, corporifica o projeto literário de *A via crucis do corpo*: a encenação/representação de “um lixo” – um livro de contos eróticos escritos por encomenda – que, paradoxalmente, não se constitui meramente em “um lixo”. Um livro em que o erotismo se mostra rarefeito em favor do viés irônico e crítico articulado por meio do enredamento das ações, na camada enunciativa dos textos²⁸.

O livro visto como “um lixo” permite a encenação de uma escrita que ratifica o “muito riso, pouco siso”, isto é, a encenação, a (dis)simulação em ironia quanto ao espaço da “seriedade” no intuito de discutir o que é literatura ao mesmo tempo em que critica a tradição literária, a produção intelectual, o mercado editorial, a crítica, a recepção, mostrando que há muito siso nessa ironia. Evitando, assim, o efeito superficial do riso.

Não só esse livro como a produção artística clariciana “frustra qualquer tentativa de rotulação de sua obra²⁹”. O discurso híbrido presente nos textos claricianos desarticula o cânone que influenciou o sistema literário, bem como abala as próprias concepções de “boa e má literatura”. Lispector desestabiliza as fronteiras tradicionais da literatura. Trata-se de uma reavaliação do modo de fazer literário com certas noções de narrar já cristalizadas. Àquilo que se considera como, tradicionalmente, estilo, gênero,

²⁷REGUERA, Nilze Maria de A. *Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo*. São Paulo: Editora UNESP, 2006, p.85

²⁸REGUERA, NILZE M. de A., Op. Cit., p.114

²⁹Ibidem.

literatura abrem caminho para se pensar como é feito o “trabalho com a linguagem” ao estilo clariciano. Para usarmos o termo de Reguera, Clarice “brinca seriamente” com a linguagem.

Para dissertar a respeito da “má literatura” propomos a apropriação dos conceitos de *desterritorialização e reterritorialização* da língua expostos por Gilles Deleuze e Felix Guattari em *Kafka, para uma literatura menor*. No capítulo três intitulado “O que é uma literatura menor?” os autores elencam três categorias que constituem uma literatura menor, baixa, que são: a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político e o agenciamento coletivo de enunciação na tentativa de responder a indagação presente no título. Para cada categoria, Deleuze e Guattari buscam na literatura de Kafka o seu modelo e a situação em que se encontravam os judeus de Praga, os judeus checos que escreviam em alemão, que *desterritorializaram* sua língua em detrimento de uma língua “maior”, a alemã. E, apesar de todas essas categorias serem importantes para se compreender a essência da literatura menor, a que escolhemos para conduzir nosso pensamento é a *desterritorialização da língua*, pois esta se faz presente também na obra de Clarice Lispector. Deleuze e Guattari definem esse conceito da seguinte forma:

Qualquer linguagem, rica ou pobre, implica sempre em desterritorialização da boca, da língua, dos dentes. A boca, a língua e os dentes encontram a territorialidade primitiva nos alimentos. A boca, a língua e os dentes desterritorializam-se ao consagrarem-se à articulação dos sons. Há, pois, uma certa disjunção entre comer e falar – e mais ainda, apesar das aparências, entre comer e escrever³⁰.

Para discorrer acerca do conceito de desterritorialização, Deleuze e Guattari utilizam, metaforicamente, o exemplo “da boca, da língua e dos dentes” mostrando que a linguagem retira-os de sua função principal, para os quais foram primeiramente designados enquanto órgãos de mastigação, de modo a desterritorializá-los: retirá-los do seu território principal. Pois à medida que a boca, a língua e os dentes deixam de executar dois “papéis” primordiais que lhe cabem (como o de mastigar e o de falar) em função da linguagem, eles se desterritorializam e da mesma forma a língua de Kafka também o faz quando deixa de ser “órgão de um sentido e torna-se instrumento *do*

³⁰DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Kafka para uma literatura menor*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003, p.43

Sentido³¹”, isto é, abandona um território e caminha em direção a outro, muito maior, embora fale a partir de língua considerada “menor”. No entanto, “só o que é menor é grande e revolucionário”. Essa é a situação de desterritorialização dos judeus que abandonaram o checo em função do alemão, como destacam Deleuze e Guattari.

De acordo com os autores, uma literatura menor não pertence a uma língua menor, pelo contrário, pertence à uma língua que “uma minoria constrói numa língua maior” e foi exatamente isso que a obra de Kafka fez ao representar a língua dos judeus de Praga: desterritorializou sua língua, colocando-a em contraponto com uma língua maior e predominante: a língua alemã. É a partir desse pensamento que é possível extrair da própria língua uma literatura menor capaz de pensar a linguagem e fazê-la conforme uma linha revolucionária sóbria³². A desterritorialização pauta-se, portanto, em desabitatar um território e passar a habitar outro.

Atrelando esse conceito à literatura de Clarice, suponhamos, então, que a “língua maior” seja a tradição literária e a língua menor seja a literatura subversiva de Clarice Lispector porquanto está deslocada de um cânone que privilegiava o enredo bem delineado, a descrição exacerbada, o rebuscamento da linguagem, que apresentava seus personagens com ideais românticos da tradição literária e etc. Por isso, é *deplacée*, termo que, na música, pode significar dissonante, e que, na pintura, é o abstrato, podendo-se aproximar-se de uma hibridização de estilos, na literatura, que faz com que o texto não se feche e a obra se torne aberta, o que rompe com a ideia de representação, assim, o termo “menor” que “já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida)³³”. Ou seja, a luta em ir de encontro ao que está estabelecido, ao que é considerado maior, proeminente, legitimado. Recordemos, assim, que “a glória de uma tal literatura está em ser menor, isto é, revolucionária para qualquer literatura³⁴”. Deleuze ainda acentua: “Wagenbach insiste nesse ponto: todas as características de pobreza de uma língua se encontram em Kafka, extraídas, no entanto, de modo

³¹DELEUZE & GUATTARI, Op. Cit., p.45

³²Ibidem

³³DELEUZE & GUATTARI, Op. Cit., p.41

³⁴DELEUZE & GUATTARI, Op. Cit., p.43

criativo... ao serviço de uma nova sobriedade, de uma nova expressividade, de uma nova flexibilidade, de uma nova intensidade³⁵”.

Ao atentarmos para a literatura claricena percebe-se também o desenvolvimento de um processo de desterritorialização. Carlos Mendes de Sousa se vale do conceito dessa dialética da desterritorialização *versus* reterritorialização para discorrer sobre a obra da escritora. Para Sousa, essa dialética é, primeiro, uma experiência do lugar para depois se tornar experiência da língua. Essa experiência da língua é comum tanto a Kafka – seu precursor - quanto a Clarice; já a experiência do lugar – proposta por Sousa – faz alusão, exclusivamente, à escrita clariciana.

A desterritorialização do lugar pode, portanto, ser entendida justamente como o desabitatar um ambiente, no caso da escrita clariciana, a do romance de modelo tradicional para habitar um outro lugar. Encontramos na prosa de Lispector uma escrita que *co-abita* com outras artes, que cede lugar, que se desterritorializa e permite o hibridismo, a dinâmica. A escrita sai de seus limites e situa-se num outro horizonte: o do desenho e o da pintura. Temos, assim, a abertura para as outras artes. Nesse ponto, acontece, então, a reterritorialização da linguagem num outro campo, pois constrói-se um território novo para a palavra no intuito de atribuir-lhe um novo sentido.

1.2 A noção de deflação e as artes plásticas

Por isso *Água viva* dialoga com as artes plásticas, operando um deslocamento através da deflação da palavra, do sublime – quando caminha em direção ao banal, cotidiano, coloquial, grotesco, à “má literatura” - e do próprio fazer literário, perturbando o conceito de literatura, pois Lispector intenta uma nova forma de fazer escrita à proporção que a arte moderna intenta uma nova forma de fazer arte. Por conta disso, a prosa ficcional clariciana tangencia o domínio das artes plásticas, especialmente o domínio do desenho, da pintura e da música, quando opera um deslocamento no pensamento e no uso da linguagem e vai buscar no campo das outras artes um complemento que as palavras não dão conta de transcrever e, com isso, encaminha-se para o universo das sensações. Assim, temos em *Água viva* as cores e a tela da pintura, os traços do desenho e a vibração da música: “O que pinteí nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical” (AV, p.11).

³⁵DELEUZE & GUATTARI, Op. Cit.,p.49

É oportuno lembrar nesse espaço a gravura feita a carvão de um homem, uma mulher e um cão nus no quarto de Janair – empregada de G.H – que se converte em cena e realiza-se enquanto escrita sobre a parede do quarto, permitindo que o interdito venha à tona desnudando o ser, a pessoa. Eis o relato de GH:

E foi numa das paredes que num movimento de surpresa e recuo vi o inesperado mural. Na parede caiada, contígua à porta [...] estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão. [...] O traço era grosso, feito com ponta quebrada de carvão. Em alguns trechos o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro. Um tremor seco de carvão seco. A rigidez das linhas incrustava as figuras agigantadas e atoleimadas na parede, como três autômatos [...] (APSGH, p.38)

G.H tem diante de si um grafismo: um desenho feito a carvão de um homem, uma mulher e um cão nus que revelam além das linhas traçadas na parede, afinal, como garante a personagem: “é que cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto. *O desenho não era um ornamento: era uma escrita*” (APSGH, p.39). Esse episódio acontece antes do encontro transcendental entre G.H e a barata que é o símbolo de todo processo de despersonalização do eu e manifestação de um mundo para além das palavras já que incessantemente G.H tenta relatar o que lhe ocorreu, porém, sem sucesso quando, então, descobre-se o fracasso da linguagem. Até esse encontro ocorrer, G.H hesitara em compreender, desviara os olhos. Porém, a busca por novos conceitos em descobrir o mistério das coisas a tomava e, nesse momento, GH entra no quarto de sua empregada e aí se inicia todo caminho da “paixão”.

Essa cena é que mais importa para a leitura que propomos. Esse desenho, que “não era um ornamento” e sim “uma escrita”, nos leva ao caminho traçado por esse trabalho, pois nessa afirmação revela-se a essência presente internalizada no bojo do projeto estético clariciano que faz uso de imagens no intuito de revelar e dizer o que as palavras não conseguem exprimir e com isso encaminha-se para as outras linguagens. Barthes diz que o “infortúnio do escritor, sua diferença (em relação ao pintor de escritura como Cy Twombly) é que o grafite lhe é proibido³⁶”. E percebemos claramente que essa determinação não se aplica à Clarice Lispector, pois o grafismo na parede do quarto de Janair revela o contrário. Roland Barthes, ao discorrer sobre os rabiscos de Cy Twombly em seus quadros, enfatiza:

³⁶BARTHES, Roland. Op. Cit., p. 151.

o que faz o grafite não é na verdade, nem a inscrição nem a sua mensagem. É a parede, o fundo, a mesa; é porque o fundo já tem existencia total, enquanto objeto já viveu, que a escritura, sobre esse fundo torna-se suplemento enigmático: o que perturba a ordem é o que está demais, em demasia, for de seu lugar³⁷

Partindo desse excerto entendemos o grafismo como contendo um caráter subversivo justamente porque se encontra inserido num “fundo” diferente. O grafite é marca de ousadia, movimento desautorizado. Sônia Roncador ressalta que “o grafite é uma invasão, uma presença inoportuna de uma marca pessoal³⁸”. Nos apropriando dessa acepção, podemos reconhecer no episódio do desenho “hierático” (como chamou G.H a respeito da gravura) uma marca pessoal do estilo clariciano que insere o grafite num “fundo” diferente: a literatura.

A página é manchada pelos traços do desenho, ressaltando a marca do autor. Tanto é que, por causa do desenho, G.H se dá conta da presença de sua empregada e confessa: “coagida com a presença que Janair deixara de si mesma num quarto de minha casa, eu percebia que as três figuras angulares de zumbis” (APSGH, p.40). Em outro trecho a personagem reitera: “e ali pareciam ter sido deixadas por Janair como mensagem bruta para quando eu abrisse a porta” (APSGH, p.39). Da mesma forma, Clarice Lispector deixa sua mensagem ao inserir desenho e pintura em suas produções. O domínio das artes aparece mais uma vez para realçar a recusa da escritora em escrever a partir das convenções do romance.

Estar “fora de lugar” vale, então, para esses elementos que outrora não se misturavam no estilo literário, não se hibridizavam mas que, no texto clariciano, ganham ressonância. Vislumbrando discorrer acerca de uma nova forma de fazer arte, um novo modo de escrever, uma nova maneira de abordar a linguagem, o desenho e a pintura estão, por assim dizer, “fora de lugar” mas muito bem colocados na prosa poética de Clarice.

Assim, o jogo de máscaras e de fingimento presente em *Água Viva* aparece, sobretudo, quando a personagem-narradora-pintora pretende escrever como que improvisando, deixando as palavras soltas ao correr das mãos, quando pretende uma escrita fruto de improvisação, uma escrita espontânea: “escrevo ao correr das palavras” (AV, p.35). Entretanto, o manuscrito *Objeto Gritante* é um vestígio de que há algo por

³⁷Ibidem.

³⁸RONCADOR, Sônia. Op. Cit., p. 78.

trás dessa máscara criada por Clarice Lispector, pois sabemos que, até a finalização do livro que conhecemos como *Água Viva*, houve um longo e trabalhoso processo de reescrita, de seleção, cortes, colagens. Passagens e páginas inteiras foram retiradas, outras, transformadas em contos, como destaca sua fortuna crítica.

E a partir dessa teatralização feita através do jogo de máscaras, Clarice vai desconstruindo, na sua narrativa, toda a tradição literária de romance e, mais que isso, desconstruindo toda uma visão dicotômica de mundo. O riso presente no jogo de máscaras diz respeito à consciência da escritora em relação ao seu trabalho com a linguagem, descortinando um jogo de sentidos. A linguagem encena e é deflacionada. A paródia, segundo Linda Hutcheon, citada por Reguera, é um “modo sério³⁹”.

Por isso, Clarice parodia, carnavaliza para destruir a noção de literatura como ‘espelho da realidade’. Assim, o jogo de máscaras funciona também como um efeito de deflação na prosa clariciana, pois através dele, o paradoxo, a antítese, o ínfimo, os tons mais “baixos” aparecem na sua escrita. Por meio do fingimento, da encenação, Clarice se inscreve numa tradição de romance irônico. Sua ironia crítica, como jogo de máscaras entre o real e o ficcional, pintura e escrita, visível e invisível confundem a visão de mundo binária no limiar onde as duas coisas se tocam e se entrelaçam. Esse jogo de máscaras surge para mostrar um texto esgarçado, fragmentado, no intuito de descortinar e conjugar uma estrutura de romance implodida e, mais do que isso, para mostrar o quanto sua prosa é mistura, mescla, hibridismo ou, dialogando com Gilles Deleuze, dobra.

Quando Deleuze escreve *A dobra: Leibniz e o barroco*, além do crítico dissertar sobre o pensamento de Leibniz, filósofo do Barroco, discute também e, principalmente, sobre esse estilo artístico que surgiu no final século XVI, já que o conceito de dobra torna-se indissociável do Barroco. Para escrever seu ensaio sobre tal concepção, Deleuze primeiramente afirma que a dobra é “o critério ou o conceito operativo de barroco” estando “em toda sua compreensão e extensão: dobra conforme dobra⁴⁰”. O autor defende a tese de que o traço característico do barroco é a dobra que vai ao infinito, pois nele há “todas as dobras vindas do oriente, dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas. Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito,

³⁹REGUERA, NILZE M. de A., op. Cit., p.201.

⁴⁰DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papyrus, 1991, p. 57

dobra sobre dobra, dobra conforme dobra⁴¹”, isto é, mesclando, enredando uma série de elementos.

Nele estão contidas “todas as dobras” porque esse foi o estilo artístico que mais mesclou os elementos, os sentimentos, aproximou as dualidades. O barroco, como nos ensina o texto *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho, preenche o vazio entre o renascimento e o classicismo onde emergiram diversas obras que refletem um estado de espírito comum em todas as literaturas de todo o mundo no século XVII. Entretanto, o barroco nasce como “um novo estilo de vida”, que traduz o caráter dilemático da época em todas as artes, pois insere-se num período marcado pelo duelo, pela oposição, contradição, conflito entre o espírito cristão, antiterreno, teocêntrico, que fora tão vivo na Idade Média, e o elemento pagão, racionalista, humanista, espírito secular com a qual se depara a alma barroca, causando um estado de tensão, de dualidade e dilema no qual se tenta, esforçadamente, conciliar esses dois polos, tidos como inconciliáveis, a razão e a fé. Coutinho assegura:

O barroco é uma época em que se dão os mais fortes contrastes. Um enorme progresso no pensamento racional, no conhecimento da natureza, junto as crassas superstições [...]; a aparição de critérios de tolerância ao lado de fanatismos religiosos [...]; um manifesto deleite na magnificência e no fausto junto da recusa à ostentação exterior e à resignação reflexiva. [...]. Isso empresta ao barroco seu caráter complexo, dual e vário. Sentimo-nos transportados em meio de uma fervente massa agitada por incessantes ondas, palpitações e clarões⁴².

O espírito conturbado que paira sobre o homem do século XVII marca um estado de tensão interior na alma barroca. Um espírito que se expressa, esteticamente, através de antíteses, paradoxos - como dor e prazer, pureza e pecado, tranquilidade e êxtase, arrependimento e alegria, vergonha e esperança, medo e beatitude, virtude e fraqueza – surge por meio de metáforas, sinestesia e hipérboles. Além disso:

De um simples adjetivo, a palavra evolui, portanto, para um conceito avaliativo, baseado não em critério subjetivo porém na análise e descrição de traços específicos de natureza intrínseca e estilística encontrados em manifestações artísticas e literárias de determinada época⁴³

⁴¹ DELEUZE, Gilles. Op. Cit., p.13

⁴² COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 1968, p.142.

⁴³ COUTINHO, Afrânio. Op. Cit., p. 137

De acordo com tal afirmação, pode-se inferir que o termo barroco, possui então, um teor avaliativo que está absolutamente ligado às manifestações artísticas de uma época específica, pois, além de tecer esse espírito dual por qual passara o homem, também exprime um sentido de conteúdo estético, com “traços específicos”. Para Coutinho, o barroco é uma forma de alto valor artístico que, enquanto estilo com qualidade e elementos estéticos próprios e peculiares, oferece autonomia à história literária em relação à história política e social. Há uma busca ostensiva aos esclarecimentos dos fenômenos estilísticos que eram, até esse momento, obscuros e resistentes cuja interpretação irá classificar e avaliar a literatura seiscentista. René Wellek salienta que o barroco estético “abre o caminho para a síntese, afasta nosso espírito da mera acumulação de observações e fatos, e prepara o terreno para a futura história da literatura concebida como uma arte⁴⁴”.

A síntese é a fusão. O barroco é a estética da fusão. O fusionismo é um dos mais importantes temas do barroco, pois expressa todo o drama do homem e do mundo. Esse conceito surgiu pelo processo de adaptação feito pela literatura barroca, que, se utilizando da regra aristotélica de elementos isolados, aplicou esses elementos num organismo vivo, “unidade indestrutível”, “a unificação dos detalhes”, ou seja, um corpo com todos os seus membros, indissolúveis no qual, por exemplo, tem-se o belo e o feio habitando um corpo só. Tem-se ainda a fusão da luz com as trevas como um de seus aspectos relevantes, a fusão material da qual a pintura barroca muito se apropriou, por exemplo.

O Barroco, então, é a construção de “dobras”, infinitas dobras. Dobra que, como sublinha o texto de Deleuze, é inseparável do vento, que “não é a matéria através da qual se vê”, mas é “a alma a qual se lê”, pois o barroco tenta expressar na forma aquilo que é indefinido no próprio artista. Nele, tem-se a inseparabilidade da luz e escuridão, do exterior e interior, de luz e sombras, alto e baixo, claro e escuro, dentro e fora, um preenchendo o outro, pois uma das principais características estéticas presente no Barroco é a Dobra, como processo extensivo e infinito.

O barroco é, de fato, uma dobra aberta, pois ele quebra a lógica das estruturas rígidas (e dicotômicas, das binomias). O alto e o baixo se confundem. Há a “presença do alto embaixo”, como nos diz Deleuze, isto é, os polos opostos parecem inseparáveis. O

⁴⁴ Ibidem.

alto se deflaciona embaixo, se *desterritorializa*, se inebria de “baixo”, pois “o andar de cima dobra-se sobre o de baixo. Não há ação de um sobre o outro, mas uma dupla presença⁴⁵”. Não sabendo onde acaba um e começa o outro, onde acaba o sensível e começa o inteligível

E, mesmo sendo o período subsequente ao renascimento, o barroco não deixa de se renovar e reaparecer, pois, enquanto dobra: “não se projeta somente na sua própria moda. Em todos os tempos, em todo lugar, ele projeta as mil dobras de vestes que tendem a reunir seus respectivos portadores, a transbordar suas atitudes, a ultrapassar suas condições corporais e a fazer de suas cabeças outros tantos nadadores⁴⁶”.

Por isso convocamos o texto de Deleuze para dialogar com as questões acerca da prosa clariciana, pois, tal qual o Barroco, a obra clariciana é dobra. Uma dobra que tende ao infinito, que mescla polos antagônicos: bem e mal, luz e sombras, cheio e vazio, alto e baixo, falso e verdadeiro, corpo e espírito, literatura e artes plásticas, boa literatura e má literatura.

Assim, trazendo esse conceito para os estudos sobre Clarice Lispector, o lugar da dobra é o lugar no qual a linguagem está em toda a sua força de construção, como afirma Lúcia Helena, cujo lugar é o da metáfora e não do conceito, isto é, o lugar do cruzamento:

Há uma fascinante experiência do limite em Clarice Lispector. Matéria da escrita, o nada abre e fecha a ambição de totalidade que pulsa em seus textos e, a partir de suas investidas, a alma e as vísceras, o escuro e a incandescência, o vazio e o pleno se fundem e confundem⁴⁷

E, indo além, onde pintura, desenho e escrita se fundem e confundem, isto é, se dobram e desdobram. Olga de Sá, ao citar Gilda de Melo e Sousa, assegura que Clarice Lispector é uma escritora ambiciosa e que nisto reside sua “majestade barroca com que avança pelos problemas mais complicados, tentando resolvê-los⁴⁸”. Problema da literatura, da linguagem? Problema em torno do sentido?

O drama do artista é dizer o novo. É enveredar pelos problemas suscitados pela arte tentando, senão resolvê-los, discuti-los. O que há mais para ser dito? Como dizer o

⁴⁵DELEUZE, Gilles. Op. Cit., p.179

⁴⁶DELEUZE, Gilles. Op. Cit., p.183.

⁴⁷HELENA, Lúcia. Op. Cit., p. 119

⁴⁸SÁ, 1979 p. 37.

inominável? Por isso, Clarice dobra a linguagem fazendo aparecer uma escrita completamente livre em *Água viva*: “e eu não sei aonde me levará essa minha liberdade” (AV, p.33). Essa liberdade a conduz a uma “realidade delicadíssima” (AV, p.21) fruto de sua liberdade criadora que busca nas demais artes seu ponto de referência. Por isso, ao abrirmos as páginas de *Água viva* temos a impressão de que foi escrito não à caneta (ou à máquina de datilografia), mas à pincel, dado seu alto grau de interferência do domínio das artes plásticas a saber: desenho, pintura, fotografia.

É possível afirmar que em *Água viva* há uma discussão intrínseca envolvendo literatura e arte moderna desencadeada pela escrita clariciana. Tal qual a arte moderna, no que diz respeito à pintura abstrata, a literatura clariciana ansiava descobrir novas harmonias, novos recursos estilísticos, novas estratégias para abordar o real, romper com os padrões tradicionais, perseguir constantemente novas formas de expressão.

Antes, porém, de discorrermos sobre a situação de ruptura profunda pela qual pautava-se a arte moderna, não podemos deixar de mencionar um aspecto importante e imprescindível sobre a arte moderna que se aproxima da escrita clariciana enquanto *dobra* que é o “não-fechamento”, pois a arte moderna é hibridismo, contaminação, troca. Nesse sentido, se faz oportuno ressaltar aqui o conceito de “moderno” oferecido por Octávio Paz em “Tradição da ruptura”, presente no livro *Os filhos do barro*. Atesta o crítico:

A época moderna – esse período que se inicia no século XVIII e que talvez chegue agora a seu ocaso – é a primeira época que exalta a mudança e a transforma em fundamento. Diferença, separação, heterogeneidade, pluralidade, novidade, evolução, desenvolvimento, revolução, história – todos esses nomes condensam-se em um: futuro. Não o passado nem a eternidade, não o tempo que é, mas o tempo que ainda não é que sempre está a ponto de ser⁴⁹.

Essa é a história da literatura concebida enquanto arte da qual falou René Wellek: construir um novo futuro para a palavra, para a arte, para a literatura. A tradição moderna tem por substrato o heterogêneo e visa não um tempo linear, mas um contínuo, um tempo prenhe de acontecimentos variados e que se misturam e se *dobram*, pois a modernidade “nunca é ela mesma, é sempre outra⁵⁰” como assinala o crítico. A arte moderna assina um estilo híbrido, novo. Recordemos o quadro “Les demoiselles-d'Avignon”, de Pablo Picasso que, apesar de marcar o início dos seus experimentos com

⁴⁹PAZ, Octavio. “A tradição da ruptura”. In.: *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Ed: Nova fronteira, 1984, p.34

⁵⁰PAZ, Octavio. Op. Cit., p. 18.

a arte cubista, traz em suas cores e formas um aspecto da matriz africana, a máscara, por exemplo. No prefácio escrito por Günther Regel do livro *Sobre a arte moderna e outros ensaios: Paul Klee*, o filósofo chama atenção para o fato de Klee que, para muitos é considerado moderno, não se enquadrar em nenhuma escola artística, já que o artista “escapa de fato a toda tentativa de rotulá-lo⁵¹” Regel assegura:

A noção que Klee tinha da essência e da situação histórica da arte na virada do século, que ele tinha previsto muito antes e à qual reagiria intuitivamente em seu trabalho plástico, permitia que ele desse atenção especialmente para a originalidade da produção artística. Era claro para ele que a arte se achava numa situação de ruptura profunda e tinha que se renovar por meio da ação criadora dos artistas. [...]. Contudo, para ele isso não significava que era preciso partir do zero, rompendo com todas as tradições artísticas, e sim ‘encontrar o caminho a partir dos destroços’ e construir algo novo, desenvolver um tipo de linguagem das formas e das cores que possibilitasse conferir à sua relação presente com o mundo e à sua imagem artística do mundo uma expressão visível⁵².

A partir disso, lemos a função da arte moderna enquanto mosaico, dinâmica, dobra, mistura. Assim como Klee, Clarice Lispector também escapa a toda e qualquer classificação. Fazer parte da arte moderna é participar, sim, da ruptura mas também, a partir “dos destroços”, para compor algo novo. Esse é o princípio estético que rege o projeto modernista no qual resgatam-se os valores nacionais em detrimento do que vigorava na Europa por um processo autêntico e legítimo. A partir dessa consciência é que surge o movimento antropofágico no Brasil, por exemplo. Afinal:

O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas é também crítica de si mesma⁵³.

Klee e Clarice procuravam uma nova forma de fazer arte. Ambos foram além de seu tempo e não se enrijeceram em uma determinada escola artística ou literária e se consagraram justamente pelo oposto: por não fazerem parte de nenhum tipo de classificação, foi possível descobrir novas formas e experimentar a linguagem artística ao máximo de sua expressão. Por isso é possível realizar a leitura que propomos de *Água viva*. Por isso também convidamos o texto “Paul Klee”, escrito por Clarice Lispector e publicado em *Para não esquecer*. Apresento o texto:

⁵¹REGEL, Günter. *O fenômeno Paul Klee*. In: *Sobre a arte moderna e outros ensaios: Paul Klee*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p.38

⁵²REGEL, Günter. Op. Cit., p.32

⁵³PAZ, Octavio. Op. Cit., p. 20.

Paul Klee

Se eu me demorar demais olhando *Paysage aux oiseaux jaunes*, de Paul Klee, nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jogo que se joga a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a da liberdade. O hábito de olhar através das grades da prisão, o conforto de segurar com as duas mãos as barras, enquanto olho. A prisão é a segurança, as barras o apoio para as mãos. Então reconheço que a liberdade é só para muito poucos. De novo coragem e covardia se jogaram: minha coragem, inteiramente possível, me amedronta. Pois sei que minha coragem é possível. Começo então a pensar que entre os loucos há os que não são loucos. É que a possibilidade, que é verdadeiramente realizada, não é para ser entendida. E à medida que a pessoa quiser explicar, ela estará perdendo a coragem, ela já estará pedindo; *Paysage aux oiseaux jaunes* não pede. Pelo menos calculo o que seria a liberdade, e é isso o que torna intolerável a segurança das grades; o conforto desta prisão me bate na cara. Tudo o que eu tenho aguentado – só para não ser livre...

Como é possível identificar no título, o texto trata de Paul Klee, pintor nascido em 1879 e falecido em 1940. Sobre o texto acima transcrito, nota-se a referência ao quadro “*Paysage aux oiseaux jaunes*” (Paisagem com pássaros amarelos), porém em nenhum momento Clarice faz uma “análise” do quadro enquanto forma, cores, composição. O que faz a escritora escrever acerca de “*Paysage aux oiseaux jaunes*” é o que diretamente chega a ela por intermédio do que imediatamente vê. Carlos Mendes de Sousa sublinha que “curiosamente o diálogo estabelecido nesse fragmento não vem de uma qualquer aproximação aos aspectos pictóricos da obra de Klee, mas apresenta, a partir de um quadro do pintor, uma reflexão sobre um dado tema decisivo, aliás, na afirmação da poética clariciana: a liberdade⁵⁴”. A pintura que está diante de Clarice provoca um sentimento de liberdade que é uma possibilidade plenamente realizável, mas ao mesmo tempo, requer coragem, pois a liberdade é para os mais ousados: “só para muitos poucos”. Propor uma nova forma de fazer escrita e arte é sair da prisão, das algemas do automatismo, das fórmulas prontas. Clarice e Klee produziram uma arte cuja essência é a libertação.

Liberdade e prisão são temas recorrentes na prosa poética da escritora. A prisão da linguagem nomeadora e a libertação da palavra são vias que constantemente percorrem as personagens claricianas. Há uma tendência em “sair” do quadro, sair da prisão, deixar de olhar “por entre as grades”. O texto busca uma saída para a linguagem que é fracasso e encontra seu ponto de apoio, seu prolongamento, sua realização no

⁵⁴SOUSA, Carlos Mendes de. Op. Cit, p. 288

registro do desenho e da pintura, pois: “se o Barroco instaurou uma arte total ou uma unidade das artes, isso se deu primeiramente em extensão, tendendo a arte a se prolongar e mesmo a se realizar na arte seguinte, que a transborda⁵⁵”. *Água viva* se prolonga, se realiza no desenho e na pintura, e assim, a literatura clariciana se instala entre artes, espaço de intercâmbio.

Por isso, a aproximação da obra clariciana com a arte moderna é realizável, pois essa arte, enquanto “libertação”, é o discurso da polifonia, da dobra, da mistura e do híbrido. Deleuze afirma que na arte moderna parece haver uma ambição de cobrir a tela com dobras: “dobra por todo lado, a dobra *all-over*⁵⁶”, o filósofo diz ainda que na arte moderna “a pintura sai da sua moldura e realiza-se na escultura e a escultura ultrapassa-se e realiza-se na arquitetura⁵⁷”, ocasionando, assim, um processo de desdobramento ininterrupto. Clarice realiza o mesmo procedimento em sua escrita, pois o desenho e a pintura desdobram-se na escrita. Dobrar e desdobrar, envolver-desenvolver são as constantes dessa operação no Barroco que, da cela escura, deixa uma fresta de luz da qual a arte moderna e a escrita clariciana fazem uso.

Para isso, era preciso ancorar-se na liberdade de criação, na liberdade de expressão para fugir dos imperativos que atingiram as enrijecidas artes. Paul Valéry diz no livro *Degas, dança, desenho* que a arte moderna “tende a explorar quase exclusivamente a sensibilidade *sensorial*⁵⁸” e é exatamente isso que Clarice pretende ao misturar desenho e pintura em *Água viva*: explorar a sensibilidade num contexto de endurecimento sensitivo que é a modernidade. A arte moderna, ou a “Grande Arte”, como Valéry denomina: “é simplesmente a arte que exige que *todas as faculdades* de um homem sejam utilizadas nela, e cujas obras sejam tais que *todas as faculdades* de outro sejam invocadas e se interessem por entendê-las⁵⁹”. Por isso, em *Água viva*, a narradora atinge “o âmago sensível”.

Clarice Lispector tem uma incrível e inconfundível sensibilidade. Em sua escrita se misturam claramente o conteúdo da escritora e a forma plástica da pintura. Ao escrever *Água viva*, exibiu um equivalente visual para aquilo que as palavras não conseguiam exprimir, ofereceu uma plasticidade às palavras para traduzir o inaudito.

⁵⁵DELEUZE, Gilles. Op. Cit., p.187

⁵⁶DELEUZE, Gilles. Op. Cit., p.185

⁵⁷DELEUZE, Gilles. Op. Cit., p.187

⁵⁸VALÉRY, Paul. *Degas, dança, desenho*. São Paulo: Cosac Naif, 2012, p.133

⁵⁹Ibidem.

Com isso, esta obra se reconhece no corpo de um outro, o da arte moderna. *Água viva* é o próprio tema da arte moderna e do fazer poético.

Sua literatura, enquanto arte sinestésica – no caso de *Água viva* -, encontra equivalência na arte moderna, porquanto esta se propunha à negação da arte e a literatura de Clarice propunha a negação da tradição literária e se configura, assim, como “antinarrativa”, “antitradição”, “antiliteratura”, pois Clarice desestabiliza as fronteiras tradicionais dos gêneros literários e com isso problematiza “a suposição generalizada de que a literatura é um local privilegiado de produção e fruição do prazer estético⁶⁰”, tal como frisa Sônia Roncador.

No intuito de fugir dos padrões estéticos bem definidos, a arte moderna desconstrói a representação do corpo, até chegar ao abstrato e, firme nesse propósito, conjuga a crise da representação que fragmenta o corpo, a crise da representação do real, pois “a arte não reproduz o visível⁶¹”, mas sua essência conduz à “abstração⁶²”. Portanto, a descrição em torno da qual se constitui o realismo e que teve por função estética a perfeição, a exatidão, o belo, o representativo, vai ser suprimido com a arte moderna.

Com isso, passa-se a uma finalidade estética não descritiva, desviando a representação, construindo um novo real. Por isso, muda-se a técnica da pintura, do fazer artístico e, em Clarice, do fazer literário. Reinventa-se a maneira de pintar e de escrever. E, assim como o cubismo, por exemplo, introduz uma nova técnica de pintura, da mesma forma a literatura clariciana muda as técnicas de escrita. Tem-se, portanto, o desejo de desenvolver um novo idioma na pintura e na escrita que permitisse expressar esta nova realidade, expressar o invisível de um novo modo.

1.3 O olhar diante da perda

Nos deparamos em *Água Viva* com uma pintora que se aventura pelo universo das palavras e, ao fazê-lo, encontra “a grande medida do silêncio (AV, p.13), pois as experiências vividas são impossíveis de serem transpostas em palavras. A narradora só poderá transmitir as sensações, as experiências adentrando o universo do inominável. E,

⁶⁰ RONCADOR, Sônia. Op. Cit., p.19

⁶¹ KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios: Paul Klee*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 43

⁶² Ibidem.

para mostrá-lo, as palavras não satisfazem. O olhar é redirecionado para as coisas, para os objetos, para os animais, para os seres inanimados que, por sua vez, *devolvem o olhar* comunicando um vazio, uma perda que as palavras não dão conta de preencher.

Essa *devolução do olhar que comunica uma perda* é pensada a partir do que Georges Didi-Huberman enuncia logo no primeiro capítulo *A inelutável cisão do ver*, contido no livro *O que vemos o que nos olha*, no qual o olhar, objeto de investigação tradicional da filosofia, da História, da Teoria da Arte e da literatura ganha um papel de destaque e se faz *presença* - presença que se constitui por causa de uma ausência, como se verá mais adiante. Há poderes *do e no* visual.

Nesse capítulo, o crítico diz que “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha⁶³”, isto é, o ato de ver abre-se em dois – visível e invisível; olhante e olhado. Para discorrer sobre tal aspecto, Didi-Huberman cita a arte minimalista e a coloca sob o ônus de dar a entender que há sempre algo que nos devolve o olhar, quando olhamos, pois, para o filósofo, da aparente simplicidade dos objetos minimalistas há sempre *algo que nos olha*. Do simples *deslocamento* desses objetos, há *algo que nos olha*. A carência de detalhes, a falta de “ilusão” servem, na verdade, como pano de fundo de uma experiência muito maior, de acordo com o crítico.

Didi-Huberman convoca também uma passagem retirada de *Ulisses* de James Joyce quando o personagem Stephen Dadalus vê os olhos de sua mãe, antes de sucumbir no leito de morte, erguerem-se para ele como que implorando por algo. Logo depois, vê esses mesmos olhos cerrarem-se. “Fechemos os olhos para ver” é o que sugere toda a passagem, pois, somente quando os olhos da mãe do personagem se fecham é que ele pode vislumbrar não só os olhos cerrados de sua mãe, mas também, e o mais importante, toda uma experiência que transcende o visual, uma vez que, salienta Didi-Huberman: “*tudo o que se apresenta a ver é olhado pela perda de sua mãe*⁶⁴”.

Alguma coisa, assim, sempre nos olha impondo um *em*, um *dentro* quando vemos. Olhar, portanto, como o campo no qual visível e invisível se fundem, como é possível ler no seguinte trecho retirado de *Água Viva*, em que a narradora relata o encontro, ou melhor, *olha* um objeto qualquer, inanimado, que é a cadeira e, à medida que olha esse objeto, também é olhada por ele, pois: “Olho a cadeira e desta vez foi

⁶³DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit., p.29.

⁶⁴DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit., p.32.

como se ela também tivesse me olhado e visto. [...]. Quem terá inventado a cadeira? É preciso coragem para escrever o que me vem: nunca se sabe o que pode vir e assustar” (AV, p. 85). Desse encontro de olhares sobrevém à narradora uma inspiração ou ainda uma revelação, algo que para ser escrito, isto é, para ser expresso em palavras é preciso que o escritor tenha coragem, pois “nunca se sabe o que pode vir e assustar”, mais uma vez, as palavras não satisfazem a tradução da experiência.

É preciso partir em direção a um “reino novo”, o reino da visibilidade, onde imperam as sensações, a percepção, a fim de ao menos vislumbrar o inominável. A sensação é a maneira de captar o que acontece, afinal diz a narradora-pintora “não sei captar o que existe senão vivendo aqui cada coisa que surgir e não importa o que [...]” (AV, p.19). Em Clarice, essa perda é acompanhada de um olhar que quer, mais que descobrir, captar o mistério das coisas, entretanto, como enfatiza a narradora de *Água Viva*: “Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras.” (AV, p. 29).

Assim, encontramos na escrita clariciana um olhar que deseja traduzir o inominável, a experiência única. Recordemos o caso de G.H. O encontro com a barata configura-se como o ponto de ruptura do sistema sempre organizado e estável no qual a personagem vive. G.H deseja nomear algo que não é da ordem da representação e, sim, da ordem da fulguração do instante. Olhar a barata e ser olhada por ela conduz a personagem à tentativa de encontrar uma nova palavra que dê conta de expressar o que viu, entretanto, a personagem volta com o indizível, com o vazio, com a perda. O indizível só lhe poderá ser dado através do fracasso da linguagem:

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. [...] ⁶⁵

Ao tentar traduzir uma experiência, a personagem vai buscar a linguagem que, na realidade, é sua “matéria-prima”. E, como não encontra, reconhece que “é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço”. Assim, a narrativa de Lispector procura narrar-se para tentar “chegar ao esvaziamento,

⁶⁵ LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 176

ao *eu* sem máscara, tendo como horizonte [...] a identificação entre o ser e o dizer, entre o signo escrito e a vivência da coisa, indizível e silenciosa⁶⁶”

Essa ideia é central nos estudos claricianos, porquanto percorre toda sua poética. Em *Água Viva*, o olhar da personagem frente ao mundo e as coisas que a rodeiam preenche o vazio deixado por uma linguagem inominável. Por isso, na obra em questão o vazio e a perda se fundem e se confundem com o pleno, com o sublime, com o mistério de vida, por meio das imagens suscitadas pelo olhar inventivo.

A perda é o alicerce que conduz toda reflexão proposta por Didi-Huberman. É por ela e por meio dela que tudo é dado a ver. O crítico afirma que existe uma cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha e que esta cisão é *inelutável*, isto é, contra aquilo que não se pode lutar, vencer. Algo que impera. Essa cisão abre-se mediante a perda, o vazio daquilo que nos olha. O olhar, enquanto dimensão humana da visão definindo sua intencionalidade e finalidade, segundo Jacques Aumont, constitui-se como uma obra de perda que nos toca em nosso ser mais profundo “e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue⁶⁷”. A perda está intimamente ligada com o *ser* e não com o *ter* porquanto:

[...] a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí⁶⁸.

Para a afirmação “Quando ver é perder”, instaura-se a seguinte premissa: quando *perder* é *ter*. Por isso, é possível ler a seguinte declaração de G.H: “eu tenho muito mais à medida que não consigo designar” (APSGH, p. 176). A perda, portanto, com seu caráter de fazer escapar, opera um duplo movimento no qual o “Fechemos os olhos para ver⁶⁹” deságua em “*Abramos os olhos para experimentar o que não vemos*⁷⁰”, percebido quando aquilo que olhamos nos afeta de maneira imediata. Desse modo, no cerne dessa questão se inscreve a obra de Clarice Lispector e é nesse sentido que convocamos a obra clariciana, sobretudo *Água Viva*, para dialogarmos com o que Didi-Huberman propôs.

⁶⁶ NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 12ed. São Paulo: Editora Ática, 1995, p. 155.

⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit., p.33.

⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit., p.34.

⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit., p.34.

⁷⁰ *Ibidem*.

Em *Água Viva* a personagem narradora desabafa: “É tão difícil falar e dizer coisas que não podem ser ditas. É tão silencioso. Como traduzir o silêncio do encontro real entre nós dois? Dificílimo contar: olhei para você por alguns instantes. Tais momentos são o meu segredo” (AV, p. 54). Isso significa afirmar que quando as palavras não conseguem traduzir o silêncio - ou tantos outros temas presentes na poética clariciana,-, quando as palavras denunciam uma perda, algo que escapa vinculado à intraduzibilidade, é o olhar quem desponta como o responsável sensível que transmite tal momento, tal segredo.

O mundo sensível está ao alcance única e exclusivamente do olhar. Merleau-Ponty salienta, em um dos trechos de *O olho e o espírito*, que “o vidente não se apropria daquilo que vê: só se aproxima dele pelo olhar, abre-se para o mundo⁷¹”. Tudo o que o vidente vê e sente está ao alcance do seu olhar. Para falar sobre o instante de visão, por exemplo, a narradora de *Água Viva* afirma a necessidade de ser mais discursiva do que o próprio instante, dando a entender o esforço das palavras em exprimir esses momentos de percepção, enquanto que, apenas o movimento de olhar já é o suficiente para captar o relance. Prova disso é quando afirma: “muitos instantes se passarão antes que eu desdobre e esgote a complexidade una e rápida de um relance” (AV, p.54), ou seja, até conseguir concatenar em palavras a complexidade una e rápida de apenas um único relance, muitos outros já se passaram e a personagem não daria conta de exprimir tal evento.

Assim sendo, em *Água Viva*, notamos algumas relações importantes a respeito do olhar e suas implicações nesse liame entre olhante e olhado. Por isso, a personagem principal busca estabelecer relações possíveis entre o visível e o invisível que se enleiam no ato de ver e daquilo que nos olha. A obra, por muitos considerada a mais experimental de suas narrativas, alude a uma produção ficcional de cunho heterogêneo e híbrido, ratificado por sua personagem principal - subterfugiada por vezes sob o pronome *eu* - ao declarar que é “inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (AV, p.13). O livro pode ser considerado um romance, uma crônica, um diário, uma vez que se apresenta como junção, mistura, hibridismo de um olhar engenheiro, inventivo, do qual Bornheim falava.

⁷¹Merleau-Ponty, Maurice. *O olho e o espírito*, In: Os Pensadores, São Paulo: Abril, 1975. p. 278

Sônia Roncador, ainda em *Poéticas do empobrecimento*, propõe a tese de que entre o fim dos anos 60 e início dos anos 70, a escritora brasileira “embarca em novos projetos estéticos⁷²”, dentre eles a construção de um modelo de composição baseado na montagem. Segundo a pesquisadora, esses últimos trabalhos de Clarice são marcados por uma heterogeneidade. Diário, conversa informal, justaposição de imagens e de falas; “montagem de fragmentos discrepantes ou de fragmentos de níveis retóricos diferentes⁷³” fazem parte desse universo de escrita clariciano do final da década de 60 a início dos anos 70. A escritora se vale de um método de montagem, com o qual almeja produzir, por exemplo, uma espécie de *efeito mau gosto*. À medida que Clarice compõe um texto através da montagem de elementos justapostos, diferentes entre si, como os elementos nobres e baixos, provoca a *deflação estética* de sua escrita, anteriormente mencionada.

Assim, no texto de 1973 encontramos uma linguagem que luta por se desvencilhar da rigidez da nomeação, de uma linguagem representativa. Encontramos uma linguagem fugidia daquela zona onde as coisas têm forma fixa. Tudo isso proposto por esse novo projeto estético-literário clariciano, no qual há uma mudança estrutural significativa culminando em textos híbridos que eliminam a sequência temporal narrativa, o estilo lírico, de tom mais coloquial, propondo uma narrativa que carece de enredo, afinal em *Água Viva* há “um tema atemático”. A mensagem que quer ser transmitida é a de que seu texto não é fechado, não se constitui de um gênero só, pelo contrário, ele é mistura, justaposição, montagem e, mais do que isso, imagem. Imagens que se formam na busca por aquilo que fica atrás do pensamento. Clarice por vezes afirma uma peregrinação constante em busca, ou melhor, “atrás” do que fica o “atrás do pensamento”. E o que se tem atrás do pensamento são as imagens, uma vez que a imagem vem antes da palavra, ela antecede o texto no processo de significação. Esse é o seu senso de descoberta, aquilo que a guia na busca do inominável.

Os textos claricianos desenham um mundo agônico, segundo Lúcia Helena (2006) e o que encontramos na produção de 1973 é justamente isso: um sujeito que reflete sobre o ato de escrita e, ao fazê-lo, mergulha na dor, na não aceitação de um mundo que categoriza os seres e a vida, no desamparo, medo e perda. Todos esses elementos que figuram uma subjetividade desconcertante sob um sôfrego olhar atento a

⁷²RONCADOR, Sônia. Op. Cit., p.13

⁷³ RONCADOR, Sônia. Op. Cit., p. 34

tudo, que reflete sobre tudo, improvisando sobre temas que norteiam sua vida versando, assim, sobre morte, vida, pintura, escrita, flores, animais, etc.

Karl Erik Shollhammer, em *Além do visível: o olhar da literatura*, frisa que “as imagens visíveis são fontes de inspiração para a literatura, mas na literatura as imagens visíveis se cruzam com as não-visíveis e estabelecem com elas uma relação de mútua inspiração⁷⁴”. Isso ocorre quando aceitamos o convite de fecharmos os olhos “para ver” e abrimos os olhos “para experimentar o que não vemos” no domínio do invisível, do não-verbal.

Por conta disso, cremos que o interesse pela dimensão do visível, do visualismo em Clarice Lispector surge quando as palavras não dão conta de transmitir um estado de espírito, um estado “atrás do pensamento”. A escritora recorre, portanto, às imagens para dizer o indizível, ou melhor, para sugerir o indizível. E essas imagens são vistas por meio de palavras. O olhar da autora, então, surge vinculado a esses temas e se propõe como esteio de uma estética que privilegia as imagens que, por sua vez, projetam uma transgressão por meio da linguagem, como no caso das flores sobre o qual mais tarde discorreremos. As imagens, assim, se vinculam à crise da linguagem, ao heterogêneo, ao tema da morte, dos animais, de uma experiência interior inenarrável. As imagens se impõem além dos limites do registro das palavras. Tudo isso amparado pelo olhar, *um olhar que toma conta do mundo*.

A narradora-pintora diz: “Estou cansada. Meu cansaço vem muito porque sou uma pessoa extremamente ocupada: tomo conta do mundo” (AV, p.60) e, a partir dessa pequena declaração, a narradora/pintora vai enumerando os fatos pelos quais toma conta do mundo. Eis alguns deles: ela olha pelo terraço de sua casa para o pedaço de praia com o mar; olha as amendoeiras da rua onde mora; vê o céu da noite estrelado e azul-marinho; diz que toma conta do menino de nove anos de idade e que está vestido de trapos e magérrimo; a personagem testemunha ainda que toma conta do jardim botânico e diz ficar “exaurida”, e acrescenta: “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” (AV, p.60). Dessa maneira, percebemos que seus olhos testemunham a vida nascer, crescer e morrer, como é possível observar em outras passagens.

⁷⁴SHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível o olhar da literatura*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2007,p.10

Essas e outras imagens exprimem o inexpressivo que, por sua vez, não é passível de forma, ele, na verdade, se pensarmos por outro viés, é a forma de expressão do vazio, da falta, da perda. Notemos a seguinte declaração da narradora: “Repare que não menciono minhas impressões emotivas: lucidamente falo de algumas das milhares de coisas e pessoas das quais tomo conta. Também não se trata de emprego pois dinheiro não ganho por isto. Fico apenas sabendo como é o mundo” (AV, p.60). Seu olhar vislumbra e testemunha o inexpressivo que a impede de imprimir suas impressões emotivas diante do mundo do qual “toma conta”. Ele carrega em si a falta, o vazio.

Em Clarice Lispector, o inexpressivo é o *it*, o neutro, o não humano. Por conta disso, diante da vitória-régia, das amendoeiras, do menino de nove anos, do céu estrelado e azul-marinho, a narradora fica diante do inexpressivo no qual o mundo lhe escapa, atingindo, assim, o limite da linguagem que passa a ser expresso mediante a visão dessas coisas. A personagem não menciona suas impressões sobre o mundo, fica apenas sabendo como o mundo é, pelo olhar que incide sobre o inexpressivo. E, portanto, consegue apreender o inexpressivo, o inorgânico presente nos objetos à sua volta. Como aponta Mayara R. Guimarães acerca do romance *A paixão segundo G.H.* :

Quando entende que para atingir o inumano precisa primeiro atingir o núcleo vivo, descobre que é necessário inventar uma linguagem que possa dar forma ao inexprimível – o neutro – através da palavra, e que não repita a expressividade tradicional da obra de arte. Com isso, a narradora percebe que a única forma de expressão do vazio, do neutro - que é o mais profundo núcleo vivo - é o inexpressivo. (...) Para Lispector, o expressivo é a forma artística representada pela subjetividade que define o belo, a ordenação da forma e os valores⁷⁵.

Nos textos claricianos, portanto, percebe-se o desejo de construção de uma literatura que propõe o abandono da representação e da expressividade. Entretanto, a única forma de expressão de vazio, do neutro é o inexpressivo que sempre foi uma busca “cega e secreta” desde *A Paixão Segundo G.H.*, onde lemos a seguinte declaração: “não quero a meia luz não quero a cara bem feita, não quero o expressivo. Quero o inexpressivo. Quero o inumano dentro da pessoa”.

Em *Água Viva*, por sua vez, o que encontramos é uma personagem que almeja o inesperado, o silêncio, o sem sentido que provém do inexpressivo. Segundo suas

⁷⁵GUIMARÃES, MR. *Clarice Lispector e a deriva dos continentes: da descoberta do mundo à encenação da escrita*. 2009. 249f. Tese (Doutorado Letras Vernáculas) – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2009, p. 32.

palavras: “Tu me lês em silêncio. Mas nesse ilimitado campo mudo desdobro as asas, livre para viver. Então aceito o pior e entro no âmago da morte e para isto estou viva. O âmago sensível. E vibra-me esse it” (AV, p. 56), ou seja, a narradora aceita o silêncio – que faz parte do universo do inexpressivo – e entra no âmago da morte. Entretanto, ao adentrá-lo, concomitantemente, ela adentra o âmago do sensível também. Isso significa afirmar que, através do inexpressivo, a personagem sai de uma escrita enrijecida, categórica e quando isto ocorre, enfim, é possível adentrar o âmago do sensível, para o qual as imagens desempenham papel central. Afinal de contas, a arte boa é aquela que “toca o inexpressivo”.

“Tomar conta do mundo” é tocar o inexpressivo, é senti-lo e isso outorga-lhe o poder de ficar sabendo como o mundo é, no entanto, essa missão vem acompanhada por uma via dolorosa que a obriga, por exemplo, a: “lembrar do rosto inexpressivo e por isso assustador da mulher que vi na rua. Com os olhos tomo conta da miséria dos que vivem encosta acima” (AV, p.61). Por meio disso, é possível observar que é o olhar quem lhe confere impressões emotivas e é ele quem direciona sua percepção do mundo. É por meio do olhar que a personagem apreende os instantes que tanto anela.

1.5 A imagem subversiva das flores

Dito de outra forma, seu olhar vai além do banal. Por exemplo, dentre tantas passagens encontramos a que se refere à imagem das flores na qual a narradora/pintora tece uma série de considerações íntimas, reflexivas, sublimes a respeito delas: “Agora vou falar da dolência das flores” (AV, p.56) e, não somente isso, olha para flores e pode desconstruir um olhar tradicional por muito tempo propagado sobre elas como o fez Georges Bataille no ensaio denominado *A linguagem das flores*. Nesse pequeno texto, o escritor francês almeja desconstruir a visão tradicional e simbólica de beleza que se tem das flores, sobretudo das rosas, como imagem do amor.

Bataille discute a respeito da metamorfose do ideal de flor, discorrendo sobre o valor da flor no mundo. Afirma que na flor há uma pulsão de morte e de vida que lhe é intrínseca e que, comumente, os elementos decorativos nas flores substituem os órgãos essenciais que lhe proporcionam vida e morte culminando na seguinte afirmação: “o amor tem cheiro da morte⁷⁶”. Por conseguinte, entende-se que o amor não significa

⁷⁶BATAILLE, George. *A linguagem das flores*. In: Inimigo rumor revista de poesia. Rio de Janeiro: 7Letras/ São Paulo: Cosac Naify, 2007

uma rosa vermelha, é bem mais que isso. Diz o crítico: “é interessante observar que se dizemos que as flores são belas é porque elas parecem *conformes ao que deve ser*, isto é, porque representam, por aquilo que são, o *ideal humano*”, entretanto, tirando as pétalas pode-se encontrar a parte *menor, baixa* da flor. Podemos encontrar o *feio*, restando apenas o tufo “de aspecto sórdido”.

Bataille investiga “a linguagem das flores” a fim de nos mostrar que o ideal de beleza desaparece em decorrência do feio, que, por sua vez, está ligado à morte, ao grotesco. O autor discorre sobre os elementos fisicamente baixos, feios que constituem um ideal simbólico de beleza disseminado sobre as flores. Em oposição a isso, o crítico salienta: “Com efeito, a maioria das flores tem apenas um desenvolvimento medíocre e mal se distinguem da folhagem, algumas chegam a ser desagradáveis se não horríveis”. Bataille faz uma anatomia da flor, com o claro intuito de mostrar o feio que só é visto quando se tira as pétalas da flor. Focaliza o interior, que não corresponde à sua beleza exterior, e de lá tece suas considerações.

O autor discorre, por exemplo, sobre a sujeira de seus órgãos (*salissure*), fala sobre a corola e seu sinal de falência porque ela “apodrece impudentemente ao sol”. Bataille diz ainda: “retirado da pestilência do esterco a flor parece bruscamente recorrer à sua imundície primitiva”. Dessa forma, a flor é apresentada como um “sacrilégio imundo e resplandecente”. O autor mostra o reverso da idealização, do ideal de flor porquanto retira o lirismo, a beleza, os mais puros sentimentos - aquilo que conduz à ascese da visão da flor - e enxerta o lado obscuro e mortífero presente nela. Aquilo que é tido como elevado, nobre, sagrado é rebaixado por uma visão subversiva.

Dito isso, orientamos nosso olhar às cenas em que as flores aparecem na prosa clariciana, sobretudo em *Água Viva*. Há algumas páginas inteiras nas quais a personagem tece algumas considerações sobre as flores que nos fazem querer dialogar junto ao texto de Bataille. Primeiramente, ela inicia afirmando que: “Agora vou falar da dolência das flores” (AV, p. 56), já apontando não para o ideal da beleza comumente propagado, como vimos, mas, sim, daquilo que é “dolente”, característico daquilo que se encontra em sofrimento, aflição. É o que as flores representam ao seu olhar, ao seu sentir ou mesmo naquele momento de improvisação.

Embora diga que a “Rosa é a flor feminina que se dá toda e tanto que para ela só resta a alegria de se ter dado. Seu perfume é mistério. [...] O modo de se abrir em

mulher é belíssimo” (AV, p.57), enfatizando, portanto, a visão erótica da rosa, em outras passagens diz que a angélica é perigosa; a orquídea é *exquise* e antipática; a sempre-viva é sempre morta; a dama-da-noite “tem perfume de lua cheia. É fantasmagórica e um pouco assustada e é para quem ama o perigo. Só sai de noite com seu cheiro tonteador. É perigosíssima: é um assobio no escuro, o que ninguém aguenta. Mas eu aguento porque amo o perigo” (AV, p. 59); já o cravo “tem uma agressividade que vem de certa irritação. São ásperas e arrebitadas as pontas de suas pétalas. O perfume do cravo é de algum modo mortal” (AV, p. 57) e, mais diz ainda que alguns deles lembram caixão de criança defunta.

A flor, portanto, desempenha aí não aquela representação angelical oferecida por certos poetas, mas é fruto de um olhar subversivo, transgressor. Tudo isso porque “a visão dessa flor provoca no espírito reações muito mais consequentes pelo fato de expressar uma obscura decisão da natureza vegetal⁷⁷”. A cor, o cheiro, o pólen, o pistilo revelam muito mais que beleza, elementos outros que a linguagem não dá conta de expressar. Por meio do olhar a personagem de *Água viva* oferece uma adjetivação às flores que escapa à representação do ideal de beleza a elas dado.

Ainda sobre esse aspecto, julgamos imprescindível mencionar a poesia de João Cabral de Melo Neto, pois o poeta adota o mesmo procedimento ao escrever “Antiode”. Nesse poema, João Cabral usa a visão da flor no intuito de mostrar aquilo que vai de encontro à Ode - uma forma artística de origem grega que possuía como temática a homenagem em tom grave e solene -, isto é, contra o enaltecimento, o pudor, o sublime, a “pureza”, o “belo”, os sentimentos românticos ditos profundos no qual claramente percebemos a intenção do poeta em despertar a flor a fim de discutir o processo de construção do texto literário.

Em consonância com Clarice e Bataille, o poeta decompõe a imagem da flor até chegar ao “estrume do poema”. Percebemos que sua postura contra à sacralização da linguagem poética é explícita logo quando lemos o título e o subtítulo – “contra a poesia dita profunda” -, já denunciando a tônica do versos. Sua poesia é incisiva ao declarar:

Poesia te escrevia: flor! Conhecendo
que és fezes. Fezes como qualquer,
gerando cogumelos

⁷⁷BATAILLE, George. Op. Cit., p.

(raros, frágeis, cogumelos) no úmido calor de nossa boca.

Percebemos que em “Antiode” existem várias passagens que fazem menção ao corpóreo, ao orgânico como por meio das palavras “ovário, intestinações, fezes, boca, vômito, cuspe”; mostrando-nos o “corpo” de uma poesia que se transforma. Uma poesia que admite não uma “flor-virtude”, mas, sim, “morte e vida” nas suas entranhas. Assim como Clarice, João Cabral rebaixa os níveis retóricos do poema e faz emergir aquelas palavras “impossíveis de poema”, palavras grotescas. Ambos contra o ornamental e o poético no sentido da tradição do *bom gosto*, ambos enfatizando um trabalho literário antinarrativo, antiliteratura. Benedito Nunes nos lembra que “Antiode” faz parte do trípico da poética negativa de João Cabral, pois lembremos das marcas recorrentes da lírica moderna que Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna* (1978) , elenca como “categorias negativas” que são o feio, a decomposição, o grotesco, a deformação, a desumanização, o estranhamento, o absurdo, dado seu alto coeficiente de elementos negativos.

Em uma de suas cartas à Clarice, o próprio poeta assume: “V. sabe perfeitamente que escreve a única prosa de autor brasileiro atual que eu gostaria de escrever⁷⁸”, revelando uma afinidade com a poética da escritora, que também trata de todas essas categorias acima citadas. Na linguagem de ambos, a flor está a serviço da intenção do artista, escultor, poeta já que a imagem da flor se abre em dois polos, ou como diz o poema, em “duas pontas”:

Depois eu descobria

Que era lícito

Te chamar: flor!

(flor, imagem de duas pontas, como uma corda).....

Repudiando a linguagem elevada, a poesia profunda e retirando o emblema de sublime comumente relacionado à imagem da flor, há nesse poema o descobrimento, ou o desabrochar, de uma outra flor: a flor que é fezes. Benedito Nunes, ao dissertar sobre a poesia do poeta pernambucano, salienta que nessa segunda seção:

Faz-se menção à imagem que se usa e à qual se atribuem propriedades que não pertencem mais ao primitivo objeto. É a ‘imagem da flor’, e não a flor objeto, que tem duas pontas, como uma corda. Da flor como objeto, imagem de primeiro grau, passamos a uma de segundo grau, que é a imagem da flor mencionada entre parênteses. Não estamos no plano da metáfora apenas, mas

⁷⁸LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002, p.216

no da análise da metáfora, cujos elementos aí se apresentam dissociados e a caminho de outras dissociações possíveis⁷⁹.

Nesse excerto, Nunes evidencia que há duas imagens propiciadas pela flor contidas no poema: uma de primeiro grau, que é a flor objeto, e outra de segundo grau, que poderíamos muito bem assinalar como a construção poética. A flor “entre parênteses” desdobra-se, uma vez que ela é quem propicia a imagem “de duas pontas”, que continua a ser desenvolvida e, a partir dela, novas imagens são produzidas:

... Depois
 eu descobriria
 as duas pontas
 da flor; as duas
 bocas da imagem da flor: a boca que come o defunto
 e a boca que orna o defunto com outro
 defunto, com flores,
 - cristais de vômito.

Agora, a flor que é palavra se abre em duas imagens de boca: uma que desempenha sua função enquanto órgão do sentido, “a boca que come”, e a outra, “a boca que orna”, está a serviço do fazer poético, pois aí encontram-se “as duas bocas da imagem da flor”: a real e a criada, a ficcional. A imagem da boca, portanto, enquanto imagem da flor-palavra, está a serviço do fazer poético. O poema, então, passa a ser visto como “máquina”: a máquina da linguagem que fabrica novas imagens. A flor que a linguagem permite e que focaliza a construção: “poesia, sei que outras palavras és”, como em outro verso diz. A flor e a boca, portanto, tornam-se, mais que objetos, matérias de poesia. A flor “é a palavra”, “salto”, “explosão”, “máquina”.

Vale lembrar que “Antiode” está inserido em *Psicologia da composição*, obra que reúne oito poemas que ressaltam o processo de criação poética e *Água viva* é um livro que, da mesma forma, trata do fazer poético, do fazer literário. Em um de seus trechos a narradora garante: “Quando a pessoa já está sem respiração faz-se a respiração bucal: cola-se boca a boca do outro e se respira. E a outra recomeça a respirar. Essa troca de aspirações é uma das coisas mais belas que já ouvi dizerem na vida” (AV, p. 64). Tanto no poema como no trecho retirado do livro, testemunhamos a imagem da

⁷⁹NUNES, Benedito. “Desagregação da metáfora”. In: *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2007, p.40.

boca como alguma coisa que vai além de um órgão dos sentidos. Temos no excerto a imagem da boca que precisa de uma outra boca para dela retirar sua respiração. Poderíamos ler o trecho como a falta que a palavra possui em nomear e, a partir daí, é preciso fazer um “boca a boca” com as demais artes. A dinâmica da respiração bucal é metáfora para entender o movimento gerador da criação. Um alimenta o outro. Para dissertar sobre o processo criativo Clarice “respira”, absorve o “oxigênio” das outras artes. A literatura liepectoriana “suga”, faz respiração bucal com a poesia, com a pintura, com o desenho, com a música. E a boca torna-se, então, criação literária. Tudo isso está no domínio das artes, já que “Não, isto tudo na acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu” (AV, p.21).

Por isso, flor é boca, fezes que, por sua vez, são, também, poesia. Na imagem de flor vista como fezes e como boca que “orna o defunto” “despoja-se a poesia de todas as roupagens supérfluas e de toda profundidade ilusória de todos os ornamentos da fantasia e da sublimação dos sentimentos⁸⁰”, traço explorado tanto por João Cabral, como por Clarice e Bataille. Existe, portanto, uma flor objeto e a flor fezes construída pelo poema, isto é, a flor criada, artística que se desdobra em flor, em boca, em fezes e dessacraliza a linguagem poética.

Tudo isso por intermédio do Olhar. Olhar alguma coisa é apreendê-la além do visível, longe das zonas fronteiriças na qual ela se manifesta imediatamente aos nossos olhos, pois urdimos com ela um movimento de percepção proporcionado pelos sentidos, a saber, nesse caso, a visão. Portanto, fica fácil perceber que Clarice e Bataille tecem uma relação íntima entre linguagem e imagem, concretude material *versus* abstração da ideia. Ambos perseguem a invisibilidade que se faz presente pela ausência. Ausência da palavra, afinal, a visão da flor e tudo que a isso está intrinsecamente ligado, como “a cor da corola, do pólen, o frescor do pistilo” demonstram, segundo Bataille, que: “certamente não pode ser adequadamente expresso com a ajuda da linguagem”.

É preciso, agora, voltarmos ao início da discussão que fora proposta por Didi-Huberman ao dizer que algo retorna o olhar quando vemos, mas que o faz por meio de um vazio, uma perda. Em *Água Viva*, a narradora relata que:

⁸⁰NUNES, Benedito. Op. Cit., p.45

Há coisa no ar – o corpo avisa que virá algo novo e eu me alvoroço toda. Não sei para quê. Naquela mesma primavera ganhei uma planta chamada prímula. É tão misteriosa que no seu mistério está contido o inexplicável da natureza. Aparentemente nada tem de singular. Mas no dia exato em que começa a primavera as folhas morrem e em seu lugar nascem flores fechadas que tem um perfume feminino e masculino extremamente estonteador (AV, p.63).

A prímula, uma planta que aparentemente nada tem de singular – tal qual os objetos minimalistas que eram tidos apenas como simples volumes geométricos – inquieta o olhar da personagem e lhe causa um mistério tão grandioso que, mesmo sentindo seu corpo “todo alvoroçado” diante desse mistério, não consegue encontrar a explicação diante do cheiro de “coisa nova” que a planta suscita, pois a prímula contém o *inexplicável da natureza*. Assim, imediatamente somos convidados pela narradora a entrar num reino novo: “Preste atenção e é um favor: estou convidando você para mudar-se para reino novo” (AV, p.58), reino no qual a narradora/pintora não promete história, “mas tem it” (AV, p.38). Reino do sensível no qual palavra, imagem e olhar governam juntos.

Como não consegue apreender a total essência das coisas e dos objetos, o olhar circunscrito em *Água Viva* entrega-se “a uma pesada vida toda em símbolos” (AV, p.20) sobretudo quando a narradora-pintora discorre sobre os instantes fugidios, incapazes de se apreender em sua totalidade. A perda que ocorre no instante em que o olhar procura dar significação às coisas, aos objetos, é redirecionada na aproximação da personagem com os objetos. Por vezes nos deparamos com passagens que testemunham isso. Na prosa clariciana, o olhar opera de diferentes maneiras, um deles é quando o olhar remete a uma identificação com animais que se constitui como um outro aspecto recorrente na prosa clariciana. Leiamos o relato da narradora de *Água Viva* ao se deparar certa vez com uma pantera negra enjaulada:

Uma vez olhei bem nos olhos de uma pantera e ela me olhou bem nos meus olhos. Transmutamo-nos. Aquele medo. Saí de lá toda ofuscada por dentro, o ‘X’ inquieto. Tudo se passara atrás do pensamento. Estou com saudade daquele terror que me deu trocar de olhar com a pantera negra (AV, p.80).

Não é a primeira vez que encontramos esse tipo de cena na obra de Lispector. Recordemos não só o encontro de G.H com uma barata, mas também a troca de olhares que sucedeu desse encontro: “Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira” (APSGH, p.55). Tal encontro com a barata gerou um vínculo de afinidade da personagem com o seu contrário, pois o que foi visto impôs-se ao olhar, e a

maneira de ver tornou-se uma identificação, ou, como no caso do excerto acima, uma transmutação, isto é, a possibilidade de ser para si mesma aquilo que se espelha no olhar da outra.

Em um *Sopro De Vida* encontramos o seguinte relato: “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, de vazio, impenetrável e de plena identificação mútua” (USV, p. 125). Com isso, quando se olha “a coisa na coisa” ocorre a transmutação. Os bichos, as coisas, os objetos devolvem o olhar e comunicam inúmeras sensações e pulsões.

Transmutação esta vista sob diversos vieses, dentre eles: um que pode ser lido como o lado animal da obra que, segundo Carlos Mendes de Sousa, “é uma revelação do animal interior que nos habita – em alguns casos, enjaulado dentro de nós”; e outro quando a palavra, por se apresentar nesse estado de oco e vazio, deságua na imagem, pois só a imagem é capaz de exprimir essa forma muda “absolutamente intraduzível por palavras” (USV, p. 125).

Desse modo, é possível afirmar que o encontro com a pantera gerou uma profunda identificação e interação entre olhante e olhado a tal ponto de ambos transmutarem-se, isto é, a personagem esvazia-se de sua condição humana para se igualar ao animal, afinal, em trechos anteriores ela já havia relatado que: “Não humanizo bicho porque é ofensa – há de respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo” (AV, p.49). A potência do olhar presente aí identifica o ser humano à coisa, ao animal. De acordo com Evando Nascimento em *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, o olhar:

Não mais como suplente da razão, tal como *theóréó* (contemplar; observar, examinar, olhar com interesse; considerar com a inteligência) grego sugere, mas como deflagradora perigosa experiência coisal, que nos leva aos confins do humano, ali onde os homens confinam com bichos e coisas em geral⁸¹

Encontramos, assim, em Clarice uma literatura sagaz em desvendar os mistérios da vida, sobretudo da vida inumana. Por isso, há sempre uma intertroca. O eu no outro. Um constituindo-se do outro. Nascimento afirma que *Água Viva* “tem algo de tornar-se-

⁸¹NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2012, p.70

animal, de tornar-se-planta, de tornar-se-coisa”. Trata-se de um livro “quase objeto, quase planta, quase bicho⁸²”. Os bichos, as plantas, as flores, as coisas, enfim, os objetos vigoram, pensam, refletem uma literatura intransponível. Assim, o processo de descoberta dos mistérios da vida, e também sobre o fazer que rege a literatura, emerge das imagens através de um olhar fenomenológico.

1.6 O olhar que se volta para a solidão

Por isso, ainda sobre a passagem da pantera negra enjaulada, a narradora associa os olhos da pantera à escuridão que a fere, a aprisiona e esse é outro motivo presente no olhar clariciano: a relação da escuridão com a criação, segundo o crítico português Carlos Mendes de Sousa. Para o crítico, a ideia vinculada da escuridão enquanto criação foi inaugurada em *A Maçã no Escuro* e de lá até aqui: “A ideia de que é na escuridão que o mundo é criado ou que qualquer coisa no mundo se cria a partir da escuridão passa a ser recorrente em toda a obra⁸³”. A pantera negra enjaulada causa-lhe uma fascinação, mas também um terror. Essa transmutação que ocorre pode-se relacionar ao nível da linguagem, uma vez que a pantera enjaulada abre precedente para se pensar numa linguagem enjaulada que deseja se libertar. A linguagem de Clarice é como essa *pantera negra enjaulada*, que ofusca quem a observa, quem a lê, que deixa o X – que nada mais é que instante-já segundo Sônia Roncador – inquieto, mas que está enjaulada já que “X é palavra? A palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim” (AV, p.80) e o único meio de apreendê-la, é mergulhando no universo do sensível.

Assim, na mesma medida em que a barata causa uma fascinação em G.H pela busca de designação do inominável, a pantera negra enjaulada provoca uma comunhão transcendental entre quem vê e quem olha, extrapolando os limites do visível e coadunando-se no instante-já. Por conta disso, a figura do animal fascina a narradora. A esse propósito, cito Blanchot:

O que nos fascina arrebatando o nosso poder de atribuir um sentido, abandona a sua natureza ‘sensível’, abandona o mundo, retira-se para aquém do mundo e nos atrai, já não se nos revela e, no entanto, afirma-se numa presença estranha ao presente do tempo e à presença do espaço⁸⁴.

⁸²NASCIMENTO, Evando. Op. Cit. p.53

⁸³SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*. 1ª ed., Braga, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000, p. 227.

⁸⁴BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.23.

Diz respeito, portanto, ao figurativo do inominável posto que só se figura, em se tratando da obra de Lispector, o que é intraduzível, inominável. Diz a narradora/pintora de *Água Viva* que a sua história “é de uma escuridão tranquila, de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume. E em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável. [...]” (AV, p.81), ou seja, uma composição que tenta dar conta do inexprimível. De certa forma, a identificação com a pantera negra a conduz à ausência, ao vazio, ao nada e que remetem à criação.

Essencialmente, o *nada* expressa uma falta. E essa falta, em Clarice Lispector, advém por meio de algo que não está ali, isto é, da traduzibilidade de sensações. Do mesmo modo, as flores, os bichos, o espelho, o mar, a percepção do mundo daria à personagem clariciana uma plenitude de ser, porém, a ausência de linguagem encarregada de traduzir essa vivência faz com que a personagem tenha uma experiência do nada, do vazio, da solidão. Porém, de acordo com Blanchot, existe na solidão uma essência onde “O fascínio é o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável⁸⁵” que desemboca num olhar, numa “visão que já não é possibilidade de ver mas impossibilidade de não ver [...]”⁸⁶.

A perda que se tem diante do objeto, culmina na *intraduzibilidade* dessa experiência inefável, e, então, aí nasce algo que a narradora “não conhecia”. Nasce uma linguagem até então desconhecida. A perda é fundamental para o nascimento dessa coisa que *é-se*: “nasce uma coisa que é. É-se. É duro como uma pedra seca. Mas o âmago é it mole e vivo, perecível, periclitante” (AV, p.45), que simplesmente *é*. Diante disso, surge então uma linguagem que diz:

Sou um coração batendo no mundo.

Você que me lê que me ajude a nascer.

Está ficando escuro. Mais.

Mais escuro.

O instante é um escuro total.

Continua,

Espere: começo a vislumbrar uma coisa. Uma forma luminescente. Barriga leitosa com umbigo? Espere – pois sairei desta escuridão onde tenho medo, escuridão e êxtase. Sou o coração da treva.

⁸⁵Ibidem.

⁸⁶Ibidem.

O problema é que na janela de meu quarto há um defeito na cortina. Ela não corre e não fecha portanto. Então a lua cheia toda vem fosforecer de silêncios o quarto: é horrível.

Agora as trevas vão se dissipando.

Nasci.

Pausa.

Maravilhoso escândalo: nasço (AV, p.36).

A escuridão testemunha o nascimento da escrita. A figuração da escrita encontra-se nos gestos aludidos à noite, à escuridão, pois ela é a própria possibilidade da escrita, como nos ensina o crítico português Carlos Mendes de Sousa. Na escuridão é que a perda mais claramente, e subversivamente, se manifesta e toma forma. Assim lemos a declaração: “Quando se vê, o ato de vê não tem forma – o que se vê às vezes tem forma, às vezes não. O ato de ver é inefável. E às vezes o que é visto também é inefável” (AV, p.89) Carlos Mendes de Sousa afirma que na obra de Clarice Lispector a criação vem de dentro pra fora, de dentro do dentro, de dentro da noite, “do dentro do informe, matéria escura como a noite⁸⁷”.

Como é comum aos textos claricianos, o texto de *Água Viva* herda as inquietações sobre a existência humana vinculada a uma linguagem não nomeadora que foge ao convencional e que circunscreve o espaço de uma perda associada ao sentido de morte, ausência, solidão e também criação, em que se constitui o ato de ver. Em *Água Viva* há um redimensionamento do olhar para uma simbiose de instantes na qual o presente em que se vive é capturado, por um imediatismo que o torna já passado, como a roda do automóvel que toca no chão e esse instante já vira passado. A partir da simbiose de instantes é que a narrativa vai se desenrolando.

Como se pode observar, o objetivo deste estudo tem como esteio o romance de 1973 porque a perda que nele está presente, como vimos, aparece num jogo rítmico e visual. Algo que aparece e desaparece suscitando, dessa forma, uma perda, uma neutralidade, um vazio, isto, é, “uma obra de ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora de nossa visão⁸⁸”. Ricardo Iannace salienta que tanto em *Água viva* como em *Um sopro de vida*: “o experimentalismo quanto a forma de narrar insufla o oculto. [...] Aspira-se pela palavra em estado puro, persegue-se o silêncio e o vazio⁸⁹”. Trata-se,

⁸⁷SOUSA, Carlos Mendes de. Op. Cit., p. 230.

⁸⁸DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: editora 34, 2010, p.148

⁸⁹Iannace p.147

portanto, de uma linguagem pirilampo, isto é, uma linguagem que escapa ao modelo de representação do romance tradicional. Vejamos o motivo de tal afirmação.

No romance de 1973 percebemos uma força que irrompe a escrita a partir de um espírito desassossegado que nos é transmitido por um *sentir visual*⁹⁰ proporcionado pela potência do olhar no qual todas as sensações se rendem, se encontram, se cruzam e condensam, como já destacamos. O olhar permite a continuação da coisa, incessante, interminável:

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

Pois é o olhar quem possibilita a personagem adentrar o universo das sensações e destruir convenções tradicionais que são todas interrogadas por Clarice, que, por sua vez, pretende uma escrita da ruptura e da subversão, como já mencionamos. O olhar traz o sentido das coisas, pois é por meio dele que se percebe o indizível na escrita de Clarice. É do encontro de olhares entre G.H e a barata, por exemplo, que a crise da linguagem vem à tona, e G.H se despersonaliza e o drama da linguagem vem à tona:

é o animal que a leva a dar o passo no caminho da desordem, da desorganização e da tragédia. Sem ele jamais alcançaria o clímax de sua existência [...] o confronto com a barata marca o início de uma ruptura não apenas na maneira de viver, mas com a engrenagem⁹¹.

E, assim, G.H não consegue dar nome à experiência e procura a todo instante traduzir o inefável. De acordo com Benedito Nunes, o drama da linguagem reside quando “a narrativa é o espaço agônico do sujeito e do sentido – espaço onde ele erra, isto é, onde ele busca – o deserto em que se perde e se reencontra para de novo perder-se, juntamente com o sentido daquilo que narra, num processo em círculo, que termina

⁹⁰O crítico português Carlos Mendes de Sousa cita que o termo foi exposto por Maria Bonomi na apresentação do texto “Brasília: esplendor”, 2013, p. 60

⁹¹NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 12ed. São Paulo: Editora ática, 1995, p. 61.

para recomeçar, e cujo início não pode ser mais do que um retorno⁹²”, isto é, dar nome ao inominável, encontrar o esplendor da linguagem ao dizer o indizível. Em *Água viva* é a imagem a resposta ao drama da linguagem, de como sair do universo representacional e ultrapassar o metafísico, tocando no intraduzível. É por intermédio do olhar que se apreendem as sensações uma vez que, enquanto o olho vê, o olhar capta a imagem, o todo. Sousa salienta que em *Água Viva*:

Abre-se a uma pregnante mescla e mesmo a uma interpenetração de sentidos, uma captação sinestésica do real. [...] a força da imagem resulta do modo como a percepção sonora se torna visual e, reversivamente, num indistinto jogo, o som se torna luz, cor: [...] na imagem verbal repercute o som e a luz, como quadro vivo⁹³.

No intuito de discutir sobre esse “indistinto jogo no qual o som se torna luz, cor” transmitida pela imagem verbal presente na obra de Clarice Lispector, faz-se necessário convidar o recente estudo de Georges Didi-Huberman sobre a *Sobrevivência dos vagalumes* a fim de relacioná-lo ao texto clariciano.

Primeiramente, há que se mencionar que o texto do crítico francês é uma resposta à tese defendida por Pier Paolo Pasolini. Pasolini, como se sabe, foi, por muito tempo, um artista apaixonado pelo ser humano; o cineasta devotava um amor sem igual ao povo italiano. Em suas produções, ele se propunha a mostrar o poder do povo, a sua força, e, assim, destacava a voz dos excluídos, dos subjugados, da massa, em todas as suas produções, desenvolvendo, com isso, um dos seus grandes temas que se pauta no “genocídio cultural” no qual o artista ataca o fascismo como o grande responsável pelo atrofiamento do povo.

Entretanto, em 1975, Pasolini anuncia uma grande tragédia: a de que não existem mais seres humanos, só se veem “engenhocas que se lançam umas contra as outras”. Isto refere-se à perda da sensibilidade humana, da indiferença do ser humano. uma vez que, no contexto da modernidade e das guerras do século XX, o homem está anestesiado e, com isso, Pasolini anuncia o desaparecimento dos vagalumes. Ele renuncia ao que por muito tempo foi o combustível de sua produção poética e cinematográfica: seu amor e sua crença no povo.

⁹²NUNES, Benedito. op. Cit., p. 76.

⁹³SOUSA, Carlos Mendes de. Op. Cit., p. 67

A imagem do desaparecimento dos vagalumes é, na verdade, toda uma realidade do povo que está prestes a desaparecer. Pasolini faz referência à sociedade do espetáculo no qual o próprio ser humano é protagonista. Não há mais povos, não há mais vagalumes. Os seres humanos que se tornavam vagalumes na obra de Pier Paolo Pasolini, não existem mais. Os vagalumes desapareceram, na “ofuscante claridade dos ‘ferozes’ projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão⁹⁴”. No entanto, a *sobrevivência dos vaga-lumes* é a metáfora do ser humano que resiste, no momento do desaparecimento:

Mas os vaga-lumes desapareceram nessa época de ditadura industrial e consumista em que cada um acaba se exibindo como se fosse uma mercadoria em sua vitrine, uma forma justamente de *não aparecer*. Uma forma de trocar a dignidade civil por um espetáculo indefinidamente comercializável. Os projetores tomaram todo o espaço social, ninguém mais escapa a seus ‘ferozes olhos mecânicos’⁹⁵

O homem, inaugurado pela modernidade, é quem protagoniza o espetáculo. A cultura, a qual Pasolini amava, estava circunscrita numa época de resistência, que, com a modernidade torna-se instrumento de barbárie. Entretanto, contrariando a visão de Pasolini, Didi-Huberman magistralmente expõe sua tese para nos dizer que acreditar que os vagalumes desapareceram é “agir como vencidos”, “é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada”. E conclui: “É, portanto, não ver o espaço das aberturas, dos possíveis, dos lampejos dos *apesar de tudo*⁹⁶”. Didi-Huberman pergunta:

Mas no que se tornaram hoje os sinais luminosos evocados por Pasolini, em 1941, e, em seguida, tristemente revogados em 1975? Quais são as chances de aparição ou as zonas de apagamento, as potências ou as fragilidades? A que *parte* da realidade a imagem dos vaga-lumes pode hoje se dirigir?⁹⁷

E, então, como se dialogasse com a pergunta que Didi-Huberman faria em 2011, Clarice Lispector já havia refletido sobre a questão posta, em 1973, com a seguinte declaração:

⁹⁴DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p.30

⁹⁵DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit., p. 38)

⁹⁶DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit., p.42

⁹⁷DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit., p.43

Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. [...]. eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita. O desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o fluxo (AV, p.16).

A intermitência da escrita clariciana nos conduz à metáfora dos vagalumes proposta por Didi-Huberman no livro em questão. Em Clarice, os vagalumes aparecem como metáfora de uma linguagem que não desapareceu, como previra Pasolini, pois apesar da máquina, apesar do capitalismo desenfreado, apesar de todas as transformações decorridas da modernidade, ainda há vagalumes que emitem seus sinais intercadentes, luminosos. É sumariamente isso que Didi-Huberman defende em seu livro. Suas luzes ora aparecem, ora escapam-nos.

A escrita clariciana se recusa a ficar em seu lugar e, então, vai em busca desse pirilampo, dessa linguagem fugidia que repudia a representação, dessa linguagem que é luz e que manifesta-se mediante *cenãs* de relampejo da linguagem inominável, indizível que só pode ser lido através do seu fracasso da linguagem, um dos temas presentes em seu projeto estético literário: “Isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei dizendo e fazendo: é história de instantes que fogem como trilhos fugitivos que se veem da janela do trem” (AV, p.73). Em outras palavras, *Água Viva* é a história da sucessão de instantes dotados de força própria.

Dessa maneira, a prosa clariciana é tal qual o fenômeno da bioluminescência estudada por Osamu Shimomura: um vagalume que emite luz após resistir à linguagem nomeadora, àquela que perde seu lugar fixo e se reinventa, tornando-se, assim, uma *imagem vagalume*: lampejos de uma linguagem fugidia que escapa à representação clássica, por isso, seus mistérios, seu *it*, seus segredos só são captados num universo “que se irradia em raios luminosos” (AV, p.45). O jogo que a linguagem pirilampo realiza é aquele que vai do simples plano óptico até uma potência visual que nos olha, inebriada de avanços e recuos, aparecimento e desaparecimento, testemunhados pela pintora/narradora de *Água Viva*. Toda a imagética de Clarice vai mergulhar nessa vertigem do que é sempre fugaz, escorregadio, difícil de apreender e, assim, o visível na escrita de Lispector acaba sendo o lugar habitado pelo abstrato, erradio. O olhar não se limita, portanto, precisamente ao nível dos olhos, está além.

Toda paisagem por onde passeia o olhar da personagem é uma cena sem nome, sentida por intermédio das sensações sinestésicas, pois são impossíveis de apreender na sua totalidade e transcritas em palavras, assim como alguns títulos de objetos minimalistas que estão grafados como “*sem título*”, dado a sua complexidade de tradução. Diante disso, podemos afirmar que o olhar feito palavra que de lá nos olha invertendo o foco convencional de visão, apresentados por lampejos de revelação, é o que encontramos nesse texto de 1973.

Como a sepultura eterniza a morte para os vivos, segundo Didi-Huberman, podemos dizer que a linguagem de Clarice eterniza uma linguagem intraduzível e o olhar é quem vai testificar isso. A “veemência do olhar”, destacada por Sousa, portanto, é quem conduz a escritora ao tema do visualismo. A poética do olhar na literatura de Lispector se configura na tentativa de tradução do inaudito. Fazemos menção à Sousa quando destaca uma das cartas de Clarice endereçada às irmãs, em 26 de novembro de 1945, na qual ela relata o desejo de compartilhar com elas a totalidade do que *viu* na sua viagem à Florença, mas a deficiência das palavras imobiliza-a:

Quanto a Florença, é uma maravilha. É verdade que eu imaginei + bonita ainda. Mas é um lugar ideal. Toda minha angústia quando eu vejo coisas é que vocês não estão vendo comigo. E eu não sei descrever. Vi coisas de Michelangelo, de Botticelli, de Rafael, de Benvenuto Cellini, de Brunelleschi, 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 Andrade⁹⁸.

Portanto, ver e descrever não fazem parte da mesma semântica. Ver está muito aquém da decifração, da descrição. E essa premissa ganhará relevo na sua prosa. Olga de Sá, em texto de 1979, afirma que a obra de Clarice Lispector aspira ser “uma fotografia, uma pintura, vibração do som que se ouve com as mãos”, o que significa dizer que a obra de Lispector almeja ser uma escrita aberta ao olhar, aos sentidos, perpetuando, dessa forma, as sensações pois “o que te escrevo continua”. Escrita que se abre para a linguagem do infinito da imagem, pois, para usarmos as palavras de

⁹⁸SOUSA, Carlos Mendes de. Op. Cit. p. 25.

Blanchot, escrever “é retirar a palavra do curso do mundo” e, além disso, é “entregar-se ao interminável⁹⁹”.

⁹⁹BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.16-17

CAPÍTULO 2: QUANDO A LINGUAGEM ANUNCIA UM NOVO SENTIDO PARA A PALAVRA – SOBRE O VISUALISMO NA ESCRITA DE CLARICE LISPECTOR

Preste atenção e é um favor: estou convidando você para mudar-se para reino novo (LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. p. 58)

Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos. (LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida*, p.14)

O projeto estético literário proposto por Clarice Lispector ancora-se na tentativa de concretização de uma experiência intraduzível em palavras, posto que a relação entre a palavra e seu suposto significado muitas vezes não comporta uma correspondência fidedigna em relação às experiências sublimes pelas quais passam as personagens claricianas. Destarte, Clarice Lispector busca desconstruir a visão clássica do modelo representacional, assim, seu projeto de escrita anula o sujeito e faz emergir a linguagem pura, consubstanciada no próprio ato de escrita. É o que encontramos no ápice de seus textos *Água viva* e *Um sopro de vida*, que datam os anos de 1973 e 1978, respectivamente.

Nilson Dinis aponta que *Água viva* “é o grande laboratório experimental clariciano¹⁰⁰” e afirmamos o ser também o texto de 1978, já que esses textos aludem à fase final da escritora na qual Clarice se aventura por um novo projeto estético que tem o hibridismo como emblema, como destaca Sônia Roncador. Tais textos coadunam um tema que, como vimos, será muito recorrente nos últimos escritos da escritora: trata-se da fusão, da mistura, mescla, ou, como preferimos, de *deflação* de sua própria obra no intuito de fazer emergir a pura linguagem, pois, como nos ensina o texto “No começo era de fato o verbo”, de Antonio Candido, o que Clarice Lispector propôs de mais revolucionário foi instaurar “as aventuras do verbo, fazendo sentir com força a dignidade própria da linguagem¹⁰¹”.

A questão central que perpassa os escritos de Clarice, sobretudo nos dois textos supracitados, é a questão da linguagem e da eliminação das designações dadas pelo homem. Seu trabalho com a palavra transcende os limites textuais e encaminha-se para

¹⁰⁰DINIS, Nilson. *A arte da fuga em Clarice Lispector*. Londrina: Uel, 2001, p. 31

¹⁰¹CANDIDO, Antonio. No começo era de fato o verbo, apud LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição Crítica, Benedito Nunes. 2 ed. Madri: Allca XX/ Scipione Cultural, 1997.

um “reino novo” ao qual Clarice convida seu leitor a mudar-se. Reino esse pautado em sensações, como já ressaltamos. Reino em que encontramos uma escrita que devém-imagem¹⁰², sobre o qual mais à frente se discorrerá.

Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, discute o movimento de passagem do pensamento clássico para o pensamento moderno que desencadeou o processo de crise da representação da linguagem. O seu estudo mostra as teorias da representação e da linguagem tratando das ordens naturais, da riqueza e do valor das coisas na idade clássica (por volta dos meados do século XVII) até o início do século XIX, que marca o limiar de nossa modernidade, segundo o autor.

Valer-se do estudo dessa obra é imprescindível para o entendimento do modo de escrita clariciano, pois o pensamento clássico, ancorado na crença de que a imitação era procedimento inato ao homem, se configurava como pensamento da representação, da classificação, da taxionomia, marcado pela ordem da natureza e que a escritora busca desconstruir em sua obra, pois, como a narradora-pintora de *Água Viva* indaga: “Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica o atrás do pensamento” (AV, p.13). E, na busca por esse estado “atrás do pensamento”, a palavra rígida e nominável não cabe nessa procura, pelo contrário, a autora busca incansavelmente desconstruir.

Para o pensamento clássico, a linguagem não existia fora da representação. Significava uma linguagem mecânica, que tornara a natureza calculável, matematizada. Segundo Foucault, o saber clássico mantinha uma relação íntima com a *máthêsis*, entendida como ciência universal da medida e da ordem, como se observa no trecho a seguir: “De sorte que a relação de todo conhecimento com a *máthêsis* se oferece como a possibilidade de estabelecer entre as coisas, mesmo não-mensuráveis, uma sucessão ordenada¹⁰³”.

A ordem era o caráter essencial para a idade clássica, pois por meio da ordem e da medida, as relações entre os seres eram pensadas. Esse pensamento, representativo, racionalista e ordenado, buscava atingir o divino, o absoluto. No entanto, a modernidade trouxe consigo a ideia de desequilíbrio da natureza, pois, os valores absolutos, próprios do pensamento clássico, abriram caminho para o surgimento de

¹⁰²Mais à frente, no tópico 2.1 chamado “a escrita que devém-imagem” trataremos com maior detalhe sobre as imagens que emergem do texto clariciano, provocando uma escrita imagética.

¹⁰³ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes. 1999, p. 77.

valores demasiadamente humanos, uma vez que o limiar que nos aparta do pensamento clássico e constitui a nossa modernidade é marcado pelo aparecimento da figura do homem como a figura do saber que não mais estava a cargo da natureza.

Sendo assim, os saberes clássicos de essência e absoluto, na modernidade, foram substituídos pelos saberes de sujeito e de objeto, o que significa dizer, nas palavras de Roberto Machado, que: “na modernidade, ou melhor, só na modernidade o homem aparece na dupla posição de objeto de conhecimento e de sujeito que conhece, ou como aquilo que é preciso conhecer e aquilo a partir do que é preciso pensar¹⁰⁴”.

A partir de então, o homem passa a ser objeto do saber e o “centro” do conhecimento, pois, na passagem do pensamento clássico para o moderno, ele, como sujeito finito, substitui o lugar de Deus. Assim, a constituição do sentido das coisas passa a ser dada pelo homem. No entanto: “Traduzir a linguagem das coisas para a linguagem do homem não consiste apenas em traduzir o que é mudo para o que é sonoro, mas em traduzir aquilo que não tem nome em nome¹⁰⁵”.

A natureza foi emudecida quando passou-se a nomeá-la e, com isso, perde-se a pureza eterna do nome da palavra imediata dada por Deus e que, no momento da queda do pecado original, foi lesada e em seu lugar surge a palavra judicante, a palavra mais severa do julgamento que determina o certo e o errado, o bem e o mal, a palavra do discurso lógico. Quando o homem nomeia a coisa, ele diz o que ela é. Todavia, no século XX, o homem é destronizado do seu lugar “soberano” do conhecimento e passa a ser, como afirma Machado, “objeto” de conhecimento, conferindo à linguagem o centro do pensamento e não mais o sujeito, uma vez que a linguagem é reveladora desse homem moderno, finito, e é por meio dela que é possível o homem conhecer o mundo e a si próprio. Mas essa linguagem que a modernidade irá inaugurar, assegura Roberto Machado:

É também elisão do sujeito, da alma, da interioridade, da consciência, do vivido, da reflexão, da dialética, do tempo, da memória... No momento em que a linguagem escapa da representação clássica e é tematizada como significação na modernidade, a palavra literária se desenvolve, se desdobra, se reduplica a partir de si própria, não como interiorização, psicologização, mas como exteriorização, passagem para fora, afastamento, distanciamento, diferenciação, fratura, dispersão em relação ao sujeito, que ela apaga, anula, exclui, despossui, fazendo aparecer um espaço vazio: o espaço de uma

¹⁰⁴MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 86

¹⁰⁵BENJAMIN, Walter. Op. Cit. p.64

linguagem neutra, anônima. O aparecimento ou reaparecimento do ser da linguagem é o desaparecimento do sujeito¹⁰⁶.

A linguagem que anula o sujeito, a linguagem que “apaga, exclui, despossui fazendo aparecer um espaço vazio: o espaço de uma linguagem neutra, anônima”, diz respeito à linguagem destacada da representação. A linguagem surge por si mesma, ela nada “mais designa do que ela própria¹⁰⁷”, pois no século XX descobre-se a finitude do homem e, afinal, indaga Foucault:

[...] como ele pode ser o sujeito de uma linguagem que desde há milênios se formou sem ele, cujo sistema lhe escapa, cujo sentido dorme, num sono quase invencível, nas palavras que faz por um instante cintilar mediante o discurso, e no interior do que é, logo de início, obrigada a alojar as palavras e os pensamentos, como se eles nada mais fizessem do que animar durante algum tempo um segmento sobre essa trama de possibilidades inumeráveis? (FOUCAULT, 2000, p.421).

O homem não é o senhor da palavra. A linguagem por si só é. Como então deslocar o sentido da palavra fixa, imutável e construir um novo sentido para ela? Como recolocar a linguagem no centro de tudo? De fato, as palavras e as coisas irão separar-se, no entanto, essa separação não apartará a linguagem do mundo, como salienta Foucault: “continua, sob uma outra forma, a ser o lugar das revelações e a fazer parte do espaço onde a verdade, ao mesmo tempo, se manifesta e se enuncia¹⁰⁸”.

Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* reflete sobre o caminho que trilha a arte nessa passagem da era clássica para a modernidade e nos diz que ideia da reprodutibilidade técnica transformou a noção de arte, pois antes o valor da arte era mensurado pelo seu valor de culto que dizia respeito a práticas mágicas, cerimônias ritualísticas e culturais ao qual um objeto, até então único, estava inserido. Nesse contexto do valor de culto, o que estava em voga era a existência do objeto e não a sua exposição. Entretanto, o valor de culto se desprende da imagem quando, no contexto da reprodutibilidade, o homem cria meios de reproduzi-la sob diversas formas, comprometendo, assim, a autenticidade daquele objeto.

Tudo isso patrocinado pela indústria cultural que, no intuito de obter lucro, cria diversas formas de reprodução daquilo que antes era exclusivo. A partir disso, Walter

¹⁰⁶MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. p. 115

¹⁰⁷FOUCAULT, Michel. Op.Cit. p. 418

¹⁰⁸FOUCAULT, Michel. Op.Cit. p.50

Benjamin lança uma nova reflexão sobre essa arte no contexto da modernidade afirmando que há uma *refuncionalização* da arte, pois, como o filósofo declara: “o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência¹⁰⁹”.

Aí, nesse contexto, surge uma nova arte. Passa-se a ter a montagem como essência da arte na época da reprodutibilidade, pois “na melhor das hipóteses, a obra de arte surge através da montagem¹¹⁰” que consiste no recorte, na seleção de fragmentos, de imagens, baseando-se num critério de escolha e, nesse ato, surge o processo de *criação* que por sua vez é arte.

Além desse aspecto advindo da era da reprodutibilidade técnica, no qual a obra de arte perde seu valor de culto face ao seu valor de exposição, houve uma outra consequência que autenticou uma nova era, um novo contexto atestando que a forma de percepção humana, bem como seu modo de existência, transforma-se ao longo do tempo. Trata-se da perda da aura, autenticada pelo processo de montagem que destrói o valor de culto. Trata-se da a perda da linguagem pura que se atrofiou com a era da reprodução técnica da arte. Era esta que aniquila tal conceito, pois a aura enquanto “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja¹¹¹” entra em decadência na era da reprodutibilidade técnica.

Sendo assim, o caráter único, irreprodutível que constitui a aura é destruído com a reprodução técnica, própria do contexto da modernidade, posto que nesse contexto, é impossível apreender tudo quanto a envolve. Diante de tal conjuntura, temos a literatura que reivindica seu lugar enquanto arte. Dessa forma, paira no ar o questionamento: como a arte pode sustentar a aura na modernidade? Nesse cenário de mecanização, entorpecimento do homem? Pois sabemos que na era da reprodutibilidade técnica o homem encontra-se anestesiado, automatizado, despossuído de sensibilidade, surgindo como figura controladora, inserido no processo de declínio da aura.

Aquele homem do qual fala Foucault, inaugurado na passagem da era clássica para a era moderna, “literalmente produz a si mesmo, gera a si mesmo”, culminando num homem que tem a ilusão de controle total sobre as coisas, sobre os sentidos e as

¹⁰⁹BENJAMIN, Walter. Op. Cit., p. 174

¹¹⁰BENJAMIN, Walter. Op. Cit., p. 178

¹¹¹BENJAMIN, Walter. Op. Cit., p. 170

emoções, que, por seu turno, encontram-se anestesiadas. Susan Buck-Mors, no texto *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*, diz que a anestesia tornou-se uma técnica esmerada na última parte do século XIX e acrescenta: “Nessa situação de ‘crise na percepção’ a questão já não é educar o ouvido rude para ouvir música, mas devolver a audição. Já não se trata de treinar o olho para ver a beleza, mas reestabelecer a ‘perceptibilidade’¹¹²”. Isso significa dizer que era preciso restaurar a percepção humana e, diante desse cenário, o que se produz com essa ameaça? Como o discurso artístico sobrevive nesse contexto no qual *esgotaram-se os significados*?

Num texto intitulado *A literatura e o direito à morte*, Maurice Blanchot recupera a visibilidade poética da palavra quando esta encontrava-se sujeita à dissolução da literatura na era moderna afirmando, em linhas gerais, que a literatura se edifica sobre suas ruínas enquanto arte no contexto da modernidade. Ora, o romance, por exemplo, é um tipo de gênero tipicamente moderno porquanto substitui a narrativa nesse contexto da modernidade. O romance, enquanto forma acabada, possui como protagonista um sujeito depressivo, angustiado diante dos fatos da vida, que conta suas experiências individuais e não mais algo do coletivo como nas narrativas.

Esse é um dos aspectos apontados por Benjamin sobre a arte no contexto da modernidade: o declínio da arte de narrar quando a capacidade de trocar experiências, própria das narrativas, cede lugar às experiências individuais de um sujeito anestesiado, hipertorfiado da modernidade. E como fica a linguagem diante de tal situação? A linguagem, diz Blanchot, só começa com o vazio, o vazio que foi aberto quando passou-se a nomeá-la devendo seu sentido, agora, como diz Blanchot: “não ao que existe mas ao seu recuo diante da existência¹¹³”. A existência da linguagem, portanto, deve-se à exatamente o que não se pode denominar.

Toda essa reflexão, não por acaso, nos conduz ao texto da escritora ucraniana radicada no Brasil que, como sabemos, dentre tantos aspectos, trata da crise do sujeito e da linguagem no contexto da modernidade. Na verdade, o romance moderno intenta, entre outras coisas, se não dar voz, ao menos tentar compreender esse homem fruto de profundas mudanças sociais, submerso num frenético ritmo de modificações e

¹¹²BUCK-MORS, Susan. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: contraponto, 2012, p.169

¹¹³BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p.312

transformações sociais que o circundam, como a busca pelo conhecimento, o avanço da ciência e da psicologia.

De uma forma genuína, pode-se afirmar que no romance moderno reside um espírito conturbado que paira sobre o homem do século XX. Um espírito que se expressa, esteticamente, através de antíteses, paradoxos, metáforas. Tudo isso no intuito de traduzir o tom, por vezes melancólico, pessimista e, mais que isso, existencial, que arrebatava a alma moderna vislumbrando contrapor a isso a verdade, a tradição lógica do pensamento que não compactua com o delírio. A modernidade, portanto, vem desvelar essa crise do sujeito e da linguagem. E, como numa espécie de desabafo, a narradora de *Água Viva* nos diz:

O mecanicismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeço totalmente: se tenho que ser um objeto, que eu seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro. (AV, 86)

Um objeto que grita, e não mecanizado, que aceita tudo. Contra a nomeação. Contra o mecanismo. Contra a representação. Não é à toa que a narradora de *Água Viva* inicia seu monólogo com a vida com a seguinte declaração “É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica” (AV, p.9). Percebemos que há o grito da dor, do desespero da separação, mas ao mesmo tempo, é um grito de “libertação”, de “felicidade diabólica”. É um uivo prolongado, sofrido, no entanto, libertador, que aproxima opostos, que faz o paradoxo “felicidade diabólica” se converter em imagem para além do visível, movimento este próprio da escrita clariciana. Sobre esta cena, Lúcia Helena tem algo a declarar:

Cena de um nascimento? Aleluia pelo que nasce? Uivo do feto que se separa da placenta? Grito de felicidade diabólica do que foi expulso do paraíso? Não há como afirmar ou negar, num terreno de tal modo deslizante, como se a narrativa tematisasse que não existe mais uma totalidade de sentidos, mas somente trechos de histórias e de sonhos. Fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra, indubitavelmente uma ameaça de destruição – e ao mesmo tempo- esperança e possibilidade de novas significações (Gagnebin, 1985, 18)¹¹⁴

¹¹⁴HELENA, Lúcia. *Nem musa nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. 2ed. Rio de Janeiro: editora da Universidade Federal Fluminense, 2006. p. 94

O grito, nesse contexto, surge vinculado ao nascimento. A imagem do grito, na verdade, é o anúncio de um nascimento, do parto de um novo ser, ou melhor, de uma nova arte manifestada através do nascimento da palavra nova, liberta das amarras do tradicionalismo. Trata-se de uma escrita que se desprende da representação clássica e da tradição literária do romance. Enquanto que em *A paixão segundo G.H* o ato de escrever era apresentado como uma incompletude, como nos assegura Sousa, em *Água Viva*, a escrita (re)nasce por meio das sensações sinestésicas, por meio do universo pictórico que inaugura o livro com uma primeira imagem que transcende a superfície textual e abre à novas significações. Como afirma Guimarães acerca de *Água viva*:

Nesta obra, Clarice se liberta da dependência da norma, elaborando uma escrita em que interligará os sistemas da literatura, pintura e música, em direção à recuperação de uma linguagem mais abstrata, porém extremamente sensível, para tratar do que chama de “neutro” ou *it*, isto é, o estado de ser devenida, instaurando um diálogo entre silêncio e palavra, imagem e conceito, concreto e abstrato, fundo e forma. Ao convocar o ato de olhar para a leitura do texto, a narradora de *Água viva* indica o caminho sinestésico que mobiliza o leitor em sua tarefa: “O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha” (LISPECTOR, 1978a: 17). Depreende-se de tal gesto que o texto é construído não apenas para ser lido, mas para ser visto, como se fosse um quadro¹¹⁵.

Em vista disso, Clarice propõe uma escrita original e revolucionária que conduz a uma multiplicidade e heterogeneidade de elementos, de significações e que peregrina na busca por essências, recolocando a linguagem no centro de tudo. Seu texto estabelece uma poética feita de restos, de fragmentos, do inacabado e valoriza a ruína, o fragmentário.

Nas *Teses sobre o conceito de história* de Walter Benjamin, aparece uma figura emblemática que desejamos rememorar a fim de discutir essa valorização que Clarice Lispector faz, na literatura, sobre a ruína, o destruído, o acabado. Trata-se do anjo da história. O anjo da história que deseja lutar contra a tempestade do progresso, que o impele irresistivelmente para o futuro, embora possua um rosto que “está dirigido para o passado”. Algo atrai e repele o olhar do anjo. Parece uma figura assustadora. Evidentemente, o anjo da história é uma alegoria criada por Benjamin no intuito de discorrer sobre a questão da história em relação ao historicismo que contém em si uma determinada noção de progresso profundamente criticada por Benjamin. Nas *Teses sobre o conceito de história* ele procura contrapor radicalmente o materialismo histórico

¹¹⁵GUIMARÃES. MR. Op. Cit., p. 160

ao historicismo. O anjo da história, representado no quadro *Angelus Novus* de Klee, é uma figura alegórica que esclarece o procedimento histórico abordado por Benjamin.

Entretanto, a figura do anjo, para a análise que desejamos propor, oferece subsídios para entender toda a discussão a respeito da linguagem que hora executamos, pois no contexto da modernidade, quando nada tem um nome, quando a linguagem perdeu seu poder de designação, encontramos em *Um Sopro De Vida* uma linguagem que possui um nome. Essa linguagem chama-se Ângela. O texto clariciano comporta muitas portas de entrada, é um texto-rizoma¹¹⁶. Por conta disso, acreditamos que Ângela não é só um personagem, não é apenas a identificação com o “Autor”, ela é a própria linguagem. E, mais que isso, uma linguagem que tem nome.

2.1 Sobre a linguagem-anjo

Ora, Ângela, segundo o dicionário de símbolos, significa “mensageira”, palavra derivada de “Ângelo” que, por sua vez, deriva do latim *Angelus* que quer dizer “anjo”. Porque, então, Clarice Lispector daria um nome para seu personagem - e não uma sigla como no caso de G.H.-? O Autor de *Um Sopro De Vida* declara: “Ângela é o meu personagem mais quebradiço. Se é que chega a ser personagem: é mais uma demonstração de vida além-escritura como além-vida e além-palavra” (USP, p.38). Ângela está além da palavra, ela é a própria linguagem. Linguagem-Ângela. Linguagem-anjo.

Dito de outra forma, linguagem que anuncia, mensageira tal qual o *Angelus novus* de Klee ou o anjo que traz a boa nova para a Virgem Maria retratado no quadro

¹¹⁶Conceito que aparece no livro *Kafka, para uma literatura menor*, de Gilles Deleuze e Felix Guattari o qual, a propósito da obra de Kafka, dizem tratar-se de um *texto-rizoma*. Os autores deixam claro que a obra de Kafka possui um “Princípio de entradas múltiplas” constituindo-se como um *texto-rizoma* no qual o ato de escrita configura-se como um mapeamento, ou seja, cartografia de regiões que ainda estão por vir na obra escrita. O *texto-rizoma*, por assim dizer, está comprometido em ligar qualquer extremidade de um texto. Nele, há pontos de conexão para as múltiplas entradas que um texto pode apresentar. Deleuze e Guattari nos apresentam a capacidade que uma obra possui de articular múltiplas imagens, isto é, várias entradas: “Poder-se-á apenas procurar com que pontos se liga aquele por onde se entrar, por que cruzamentos e galerias se passa para ligar dois pontos, qual é o mapa do rizoma e como é que este, de repente, se modifica se se entrar por qualquer outro ponto” (DELEUZE E GUATTARI, 2003, p. 19). Por isso declaramos que a obra de Clarice também é *rizoma*, pois como bem salientou Benedito Nunes, a ficção de Clarice Lispector trabalha “aludindo a problemas complexos como a angústia, o nada, o fracasso, a linguagem, alguns deles ignorados ou deixados em segundo plano pela filosofia tradicional”. (NUNES, 1969, p. 93-102), fornecendo, assim, algumas possíveis “entradas” ao texto clariciano já que este faz referência a tantos temas que norteiam a vida humana.

de Angelo Savelli. Essa tela do artista plástico italiano chama-se *Anunciação*. E é uma tela recorrente nos textos claricianos juntamente com sua temática. É possível vê-lo dependurado na parede ao fundo de algumas fotografias de Clarice. Importa ressaltar a importância que Clarice deu a esse quadro e de que forma ele é revisitado ao longo de sua escrita, pois o tema da anunciação sempre renasce em sua obra e isso não exclui *Água viva*. Em um dos fragmentos do *Jornal do Brasil*, datado em 21 de dezembro de 1968, Clarice escreve:

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 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 na vida, a anunciação de que há uma missão a cumprir.

A missão não é leve: cada homem é responsável pelo mundo inteiro. (DM, p. 158)

Clarice descreve o quadro que retrata o preciso momento em que Maria fora avisada pelo anjo Gabriel que estaria grávida. Maria, como se não “suportasse o que lhe fora anunciado”, “aperta com a mão a garganta”, com “surpresa e angústia”. E, além do que a escritora vê na tela, ela entende que “cada ser humano recebe a anunciação”, “como se houvesse para cada um, em algum momento da vida, a anunciação de que há uma missão a cumprir”. Missão esta dada também pela literatura? O anjo de Savelli anuncia à virgem que está grávida. O anjo de Clarice, por meio da personagem Ângela, anuncia um novo futuro às palavras:

Tudo ganha uma espécie de nimbo que não é imaginário: vem do esplendor da irradiação matemática das coisas e da lembrança das pessoas. Passa-se a sentir que tudo o que existe respira e exala um finíssimo resplendor de energia. A verdade do mundo, porém, é impalpável.

Não é nem de longe o que mal imagino deve ser o estado de graça dos santos. Este estado jamais conheci e nem sequer consigo advinha-lo. [...]

As descobertas nesse sentido são indizíveis e incomunicáveis. E impensáveis. É por isso que na graça eu me mantive sentada, quieta, silenciosa. É como numa anunciação. Não sendo porém precedida por anjos. Mas é como se o anjo da vida viesse me anunciar o mundo (AV, p. 88)

Estar diante desse “estado de graça” faz parte da *Anunciação*. O indizível, o incomunicável, o impensável é dado por meio da *Anunciação*. Como narrar o indizível? Como dar um nome àquilo que não pode ser expresso por meio de palavras? Ou, como indaga Ricardo Piglia - em *Uma proposta para o novo milênio* -: “Como narrar o horror? Como transmitir a experiência do horror e não só informar sobre ele?”. Piglia, ao tentar elaborar a sexta proposta deixada em aberto pelo escritor italiano Ítalo Calvino, ressalta que “A literatura prova que há acontecimentos que são muito difíceis, quase impossíveis, de transmitir: supõe uma relação nova com a linguagem dos limites¹¹⁷”.

Ricardo Piglia escreve esse texto fazendo alusão à sexta proposta não elencada por Calvino em seu ensaio *Seis propostas para o próximo milênio*. Calvino faleceu antes que a sexta proposta fosse exteriorizada. O escritor italiano escreve esse texto que, na verdade, são uma série de conferências para serem lidas em Harvard sobre o que acontecerá com a literatura do futuro e, então, pretende elencar seis valores ou qualidades que a literatura não deve jamais perder. Porém, consegue apenas elencar cinco que são: a leveza, a rapidez, a exatidão, a visibilidade, a multiplicidade. A partir disso, Ricardo Piglia tenta propor a sexta proposta para a literatura do futuro: “pensei que talvez se pudesse escrever essa proposta que falta. Qual seria a sexta proposta escrita para o próximo milênio?¹¹⁸”.

E, então, o crítico destaca: “Há uma sexta proposta. A proposta que eu chamaria, então, de distância, deslocamento, mudança de lugar. Sair do centro, deixar que a linguagem fale também na margem, no que se ouve, no que chega de outro¹¹⁹”, pois, para o autor, há algo que foge à linguagem, há uma ruína, uma fratura que as palavras

¹¹⁷PIGLIA, Ricardo. *Uma proposta para o novo milênio*. Disponível em: <http://chaodafeira.com/cadernos/uma-proposta-para-o-novo-milenio/>, p. 2. Consultado em 13/01/2016.

¹¹⁸Ibidem.

¹¹⁹PIGLIA, Ricardo. Op. Cit., p.4.

não dão conta de exprimir. E, com isso, elabora uma sexta proposta que a literatura deve ter diante do futuro. Essa proposta é *o deslocamento*, isto é, deixar para um outro dizer o impronunciável, o inexprimível. A fim de explicitar isso, Piglia nos fornece o exemplo do escritor argentino Rodolfo Walsh quando este, ao narrar a morte de sua filha, deu voz a um outro para pronunciar tal acontecimento:

Gostaria de recordar o modo como Walsh conta a morte de sua filha e escreve o que se conhece como “Carta a Vicky”. Depois de reconstruir o momento em que se inteira da morte e o gesto que acompanha essa revelação (“Escutei teu nome mal pronunciado, e demorei um segundo para assimilá-lo. Maquinalmente comecei a benzer-me como quando era criança”), escreve: “Esta noite tive um pesadelo torrencial no qual havia uma coluna de fogo, poderosa, mas contida em seus limites, que brotava de alguma profundidade”. Um pesadelo quase sem conteúdo, condensado em uma imagem quase abstrata. E depois escreve: “Hoje no trem um homem dizia: ‘Sofro muito. Queria deitar e dormir e acordar daqui a um ano’”. E conclui Walsh: “Falava por ele, mas também por mim”¹²⁰.

Para Piglia, a sexta proposta que a literatura deve dispor, portanto, é a que se respalda na ideia de deslocamento, de distância, na mudança de lugar: “Fazer na linguagem um lugar para que o outro possa falar. A literatura seria o lugar em que é sempre outro quem vem dizer. ‘Eu sou outro’, como dizia Rimbaud. Sempre há outro aí. Esse outro é o que se deve saber ouvir para que aquilo que se conta não seja mera informação, mas tenha a forma da experiência”¹²¹.

Retornando a Ângela, à linguagem-ângela, à anunciação, enfim, aos temas que vigoram na escrita clariciana em diálogo com a sexta proposta de Ricardo Piglia, é possível descrever o horror, o impronunciável, o impossível, isto é, as experiências que a literatura não consegue transmitir *deslocando* para um outro poder dizer, poder narrar. Esse outro, poderíamos considerar, em se tratando da prosa clariciana, são as imagens, o diálogo com as artes plásticas, a linguagem inominável que anunciam um sentido inédito para as palavras.

Linguagem que olha a ruína do passado e vislumbra um novo futuro para a palavra, pois, como observamos na seguinte declaração: “O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livros querem dizer que eu trabalho em ruínas” (USP, 20). O Autor diz mais: “Ela é uma ideia encarnada no ser. No começo

¹²⁰Ibidem.

¹²¹Ibidem.

só havia ideia. Depois o verbo veio ao encontro da ideia. E depois o verbo já não era meu: me transcendia, era de todo o mundo, era de Ângela.” (USP, p.30). *No começo era de fato o verbo*, pois recolocar a linguagem no centro de tudo configura-se como um princípio estético estruturante nos textos claricianos.

2.1 A escrita que devém-imagem

A tarefa infinita da linguagem é debruçar-se constantemente sobre o que não pode ser dito, tentando, por este procedimento, atingir a relação estabelecida na linguagem dos nomes, onde conhecimento e linguagem eram simultâneos. Entretanto, essa é uma tarefa impossível, como assegura G.H. Assim, é no diálogo com o passado arruinado que a linguagem procura construir novas significações para a palavra, num momento no qual “esgotaram-se os significados”. Clarice escreve num contexto em que se constata a

insuficiência das palavras para atingir a profundidade das coisas, para encontrar um sentido para o desconcertante caos em que a vida aparece mergulhada. A palavra revela-se-lhe incapaz de aprender a realidade e de traduzir o inefável¹²².

Por conta disso, na literatura clariciano vamos nos deparar com uma escrita que *devém-imagem*, já que escrever é uma questão de *devir*, segundo o que expôs o filósofo francês Gilles Deleuze no ensaio chamado “A literatura e a vida”, incluído no livro *Crítica e clínica*. O conceito de *devir* é explorado por Deleuze ao longo de toda sua obra e, especialmente nesse livro, encontramos a definição de *devir* atrelada à literatura, à escrita. Este *devir* é um conceito filosófico intrinsecamente ligado a ideia de mudança constante. Trata-se de movimento contínuo, sempre inacabado, sempre a se fazer. No conceito deleuziano de *devir* tudo opera em fluxo, não havendo espaço para o fixo, rígido ou cristalizado. É uma disposição ao inacabado que, por sua vez, conduz à possibilidade da invenção de novas formas. Por isso, a escrita clariciano *devém-imagem*, pois, para o autor, a escrita é “inseparável do *devir*”¹²³. Escrever, para Deleuze,

não é impor uma forma (de expressão) a uma matéria, a do vivido. A literatura tem que ver, em contrapartida, com o informe, com o

¹²²SOUSA, Carlos Mendes de. Op. Cit., p. 109

¹²³DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 11-16.

inacabado [...] Escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravasa toda a matéria vivível ou vivida¹²⁴

Nesse sentido, devir é um *vir a ser* constante, pois o trabalho da literatura nunca cessa. É sempre uma forma de renovação da escrita e é exatamente o que Clarice Lispector propõe-se a realizar em seu percurso literário onde a imagem, que é também ritmo e poesia, ocupa papel de destaque. Como afirma Guimarães:

Se desde seu primeiro livro encontramos referências explícitas a um grafismo que começa a tornar-se mais expressivo, é ao longo de sua obra que podemos notar mais claramente a presença e importância da imagem em sua forma artística. À medida em que as imagens vão sendo desenhadas, esculpidas e pintadas, a compreensão acerca do ser vai se estampando no papel¹²⁵.

A escrita clariciana está em constante processo de transformação, processo esse esmiuçado pelas imagens que seus textos suscitam. Na escrita de Lispector, sobretudo em *Água Viva* e em *Um Sopro De Vida*, entendemos o devir-imagem enquanto ato de resistir a uma linguagem nomeadora e seus desdobramentos na experiência estética. A escrita de Clarice Lispector é uma escrita que opera em devires, pois ele, além de se opor à imitação, não se encaixa a um modelo preestabelecido, determinado. Destarte, a palavra sai do seu território de nomeação e vai constituir imagens, já que “os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos¹²⁶”. Devir é estar “entre” que, no caso da escrita clariciana, se instala “entre” duas artes, dois reinos: o do desenho, pintura e o da escrita, como já ressaltamos.

Assim, encontramos nos textos claricianos, um devir que *desterritorializa* a rigidez da palavra nomeável, fixa e a transpõe a um lugar móvel, dinâmico, metamórfico. As palavras, portanto, experimentam a desterritorialização da nomeação e vão em busca de novas significações para o texto. Por isso, encontramos em Lispector um texto que devém-desenho, devém-pintura, enfim, de uma literatura que devém-imagem como forma de “traduzir o inefável”. Deleuze destaca:

Para escrever, talvez seja necessário que a língua materna seja odiosa, mas de maneira tal que uma criação sintáctica trace aí uma espécie

¹²⁴Ibidem.

¹²⁵GUIMARÃES, MR. Op. Cit., p. 162

¹²⁶apud ZOURABICHVILI: 2004, p.24

de língua estrangeira, e que a linguagem toda inteira revele o seu lado de fora, para além de toda a sintaxe¹²⁷.

E, mais ainda, para além do visível já que o *devoir*, enquanto linha de fuga, suscita uma literatura que flui construindo com a linguagem e a imagem alianças para além do visível, legível, para além de toda a sintaxe. Somos estrangeiros em terras claricianas e só conseguimos captar sua mensagem abrindo os sentidos, pois sua escrita convoca a uma exploração máxima dos sentidos, que toca o essencial à vida. O *devoir*-imagem é uma tendência na sua literatura. Afinal, “cada escritor é obrigado a fabricar para si sua língua... Dir-se-ia que a língua é tomada por um delírio que a faz precisamente sair de seus próprios sulcos¹²⁸”.

Por isso, como um instrumento de desestabilização das coisas, não há, na escrita clariciana, uma preocupação com a organização formal da obra, pelo contrário, busca-se fugir disso. A escrita de Lispector não almeja fazer um sentido, mas, sim ressignificar todo e qualquer sentido já enrijecido pela designação humana que a tudo quer estabelecer uma forma. Desse modo, Clarice estranha a palavra e a transfere para um reino novo, onde imperam as sensações, os sentidos, pois “quando estranho a palavra aí é que começa a vida” (AV, p.83).

Tal qual o anjo da história, que olha a ruína da linguagem, constrói a partir dela alguma coisa, da mesma forma, as personagens de *Água Viva* e *Um Sopro De Vida* o fazem. Conseguem olhar a ruína da linguagem e construir, a partir desse episódio, alguma coisa “mais verdadeira”. Constrói um futuro, portanto, pautado em sensações. Nota-se esta assertiva, com a seguinte declaração: “Minha vida é feita de fragmentos e assim acontece com Ângela. [...]. Um amontoado de fatos em que só a sensação é que explicaria” (USP, 20). E com isso, a escritora violenta a escrita da nomeação, pois passa a abordar a relação existente entre a nomeação e a existência e, ao fazê-lo, Lúcia Helena assegura que se passa a lidar com uma “delicadíssima questão” concernente à existência das coisas, pois “elas existem por si mesmas em um mundo fora da linguagem?¹²⁹”.

No capítulo anterior discorremos sobre a potência do olhar que existe entre olhante e olhado, e, de acordo com Didi-Huberman, nesse processo há um jogo rítmico entre o ir e vir, entre o olhar e ser olhado. E este jogo se faz presente na escrita

¹²⁷DELEUZE, Gilles. “A literatura e a vida”. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: editora 34, 2006 1993, p. 8

¹²⁸DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.*, p. 15.

¹²⁹HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: editora da Universidade Federal Fluminense, 2006, p. 91

clariciana por intermédio de uma linguagem pirilampo “que acende e paga, acende e apaga” (AV, p. 16) a qual nos propusemos outrora abordar. Por meio dessa linguagem encontrada nos textos de Lispector, percebe-se o jogo do *vai e vem*, do aparecimento *versus* desaparecimento. Um jogo rítmico, pois segundo, Octavio Paz, o ritmo “não é composto só de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos ou pausas”, ele é também “imagem e sentido¹³⁰”. Imagem que, na escrita clariciana, encontramos apresentada na figura da linguagem *pirilampo*. Em *Um Sopro De Vida* lemos a seguinte declaração:

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. Mas na verdade trata-se de retratar rápidos vislumbres meus e rápidos vislumbres de meu personagem Ângela. Eu poderia pegar cada vislumbre e dissertar durante páginas sobre ele. Mas acontece que no vislumbre é às vezes que está a essência da coisa. (USV, p. 20)

No vislumbre é que está a essência das coisas na qual há uma forma luminescente que se recusa a ser expressa na linguagem. Em Clarice Lispector é a metáfora da linguagem aurática: “Lê a energia que está no meu silêncio” e, com isso, transfigura a realidade. É a derrocada da linguagem representativa. As palavras fazem uma cena aparecer, o mundo exterior é apreendido pelo sujeito e transformado em imagens com cor, formas e luz próprias. E tudo isso é possível, graças ao vazio que se abre a partir do jogo rítmico e como aprendemos com Blanchot, a literatura começa no vazio.

Clarice Lispector vai em busca desse pirilampo, dessa linguagem fugidia, pois, como confessa a personagem Autor de um *Sopro De Vida*: “Fico tenso em relação à espécie de relaxamento em que Ângela vive. Não consigo alcançá-la – ela ora me foge, ora fica ao alcance de minhas mãos – e quando penso que está ao meu alcance, ela se subleva, intrínseca” (USV, p.133). Encontramos aí, rastros de uma linguagem que é luz e manifesta-se mediante às cenas de lampejo da linguagem inominável, indizível.

A escritora, portanto, não resiste à corrente rítmica que tende a se manifestar, sobretudo na poesia e, por conseguinte, nas imagens. A imagem, fazendo ecoar o escrito de Octavio Paz, diz o que a linguagem vela, encobre e parece esconder. A imagem revela os escombros. Segundo o autor: “A imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras,

¹³⁰PAZ, Octavio. Op. Cit., p. 13

sem excluir os significados primários e secundários¹³¹”. E, apesar da pluralidade de significados que a imagem comporta, nenhum deles é suprimido, pois o sentido é a própria imagem já que “a imagem explica-se a si mesma¹³²”.

Para Barthes (1990), a imagem não é um código definido porque ela sempre será um trabalho de codificação, de significação. Diferentemente da imagem da publicidade, por exemplo, que precisa de um fechamento, de um sentido e um encaminhamento, a imagem poética e literária não se fecha, pelo contrário, se abre. Assim, para o esgotamento dos sentidos corriqueiros às palavras, temos a imagem que, assim como a linguagem, tem um sentido próprio.

Toda imagem diz o indizível e, para que isso seja possível, “há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer¹³³”. Por conta disso, recorreremos tanto ao texto de Octavio Paz quanto ao de Jacques Aumont, intitulado *A imagem*, a fim de esclarecer sobre qual conceito de imagem nos pautaremos.

Orientamos nossa visão à imagem que suplanta a referência direta à realidade, aquela cuja prerrogativa pauta-se na cópia, imitação, repetição, representação da realidade. Ao contrário, nos pautaremos na imagem abstrata que questiona a representatividade da realidade e, por sua vez, tece uma íntima relação com a imagem “pura” desligada de sua referência à realidade ao qual, junto dela surge a noção de *plasticidade* dessa imagem. Nos estudos de Jacques Aumont sobre as artes plásticas o autor observa :

Em seu uso corrente, extra-artístico essa noção significa flexibilidade, a variabilidade, a ‘modelabilidade’, se assim se pode dizer. A imagem será pois concebida como plástica se for modelável de modo flexível, sobre o modelo sempre implícito da arte mais plástica, a escultura (em particular, o estágio da escultura em que se faz um esboço em argila, em modificação incessante)¹³⁴.

Há um texto no acervo de Clarice no Rio de Janeiro que é preciso convocar para essa discussão. Esse texto chama-se *Uma Lição De Escultura*. Nele, Clarice Lispector discorre sobre a vida do escultor baiano Mário Cravo. E, dentre tantos aspectos

¹³¹PAZ, Octavio. Op. Cit., p. 45

¹³² PAZ, Octavio *O Arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 133.

¹³³PAZ, Octavio. Op. Cit., p. 44

¹³⁴AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 1993, p. 263.

mencionados sobre a vida do artista, Clarice escreve algo precioso sobre o pensamento de Mário Cravo no que, para ele, compõe um artista. Escreve ela a respeito de Cravo:

Acha que o que faz de um homem um artista é primeiro ser essencialmente homem. Segundo, ter uma dose acima da média de sensibilidade. Terceiro, a capacidade de controlar e orientar em termos construtivos essa força interior. Querer, como todo homem, transformar o mundo, interferir nele.

E acrescenta:

Mas só aprende o indivíduo que tem potencializadas certas características fundamentais. Por exemplo, um homem que tem aversão ao uso das mãos estará menos aparelhado para absorver a técnica. Há necessidade de perseverança, continuidade, intensidade, etc. A escultura tem muito a ver com a ação física, embora seja resultante de uma válvula sensorial e intelectual. Parte do eu é transmitida.

O uso das mãos é essencial para produzir uma imagem plástica, dito de outra forma, uma imagem flexível, variável, “maleável”, como prefere Aumont. A escultura e a pintura são domínios artísticos que mais exploraram esse recurso. Ambas, no texto de Clarice, se impõem como reflexão do seu fazer literário que é fronteiro ao gesto realizado pelo escultor que molda a obra a seu bel prazer. Há, tanto na pintura quando na escultura, um gesto executado pelo artista e, em ambos os casos, ele manipula sua arte com as mãos. O gesto do pintor, como nos diz Aumont: “espalha a massa sobre a tela, pincela-a, manipula-a com as diversas ferramentas e em última instância com as mãos¹³⁵.” É o que podemos observar em *Água Viva* quando a narradora-pintora quer “poder pegar com a mão a palavra” (AV, p. 12) e em *Um Sopro De Vida* quando Ângela executa tal movimento nos afirmando: “Pego a palavra e faço dela coisa” (USV, p. 113), isto é, pega a palavra e a molda segundo seu desejo de captar o instante-já, o mistério das coisas e, nesse gesto, produz efeitos metafóricos intrínsecos ao mundo das artes plásticas¹³⁶, pois, seu desejo é “sentir nas mãos o nervo fremente e vivaz do já” (AV, p. 19).

¹³⁵Ibidem.

¹³⁶Faz-se importante ressaltar também que esse gesto do pintor tece uma íntima relação com o movimento do corpo, uma vez que a noção de estética na sua essência, de acordo com Susan Buck-Morss, se vincula à relação sensório-corporal, isto é, ao reino das sensações para o qual a palavra será redirecionada, como na obra de Clarice. Para ratificar tal afirmação, a narradora-pintora de *Água Viva* diz: “é também com o corpo todo que pinto meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma” (AV, p10). Ao realizar tal tarefa, Clarice resgata a noção de arte vinculada aos sentidos.

Esse é um dos artifícios narrativos que Clarice empresta do campo das artes plásticas no intuito de mostrar seu processo de escrita que manipula a palavra segundo suas vontades e convicções, supersensibilizando, assim, a linguagem. Modela a palavra a cada linha, a cada página fazendo dela uma força imagética que se aproxima da pintura, do desenho e da escultura. Fazendo dela uma imagem advinda do domínio plástico que possui movimento e leveza. É uma imagem *in absentia* presente na relação imagem/texto nos escritos claricianos, pois concordamos com o crítico português Carlos Mendes de Sousa quando salienta: “Quando se fala da relação texto/imagem *in absentia* deve ter-se em conta a ausência material da imagem que o texto apenas evoca. [...] As imagens são apreendidas na letra do texto, captadas na única dimensão do legível”.

Partindo desse princípio, entendemos os textos de 1973 e o de 1978, portanto, como aqueles que evocam uma imagem enquanto expressão verbal dotada de jogos de palavras, comparações, metáforas, símiles e também de *plasticidade* dado o seu grau de leveza, mobilidade enquanto aproximação ao domínio das artes plásticas. Não é à toa a imagem da “Água Viva” que empresta não somente seu nome ao livro, mas também, como presença metafórica, fornece toda uma significação enquanto forma movente que habita a escrita clariciana: leve, fluida, fugidia, tal qual a água viva que penetra, fere, queima quando é tocada. Fluidez da forma, fluidez de significações penetrando os meandros da escrita clariciana para algo que não há tradução, mas, sim, vida. Há um sopro de vida aflando na criação poética, “sopro que aquece o decorrer das sílabas” (AV, p. 27). É na própria epígrafe de *Água Viva* que está circunscrito o sentido do projeto estético clariciano do livro. Diz a epígrafe:

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 existência¹³⁷.

Uma pintura que privilegie a experiência de uma imagética que envolve todo o campo do sensível. Uma pintura “livre da dependência do objeto”, ou seja, que toque o abstrato. Trata-se de uma pintura que busca capturar o instante-já, aquele momento em que tudo acontece, cada coisa que ocorre e que a narradora de *Água Viva* luta para “fixar”, porém, trata-se de um momento atemporal, que consagra apenas a experiência sentida. Vale salientar ainda que Michel Seuphor está vinculado ao movimento

¹³⁷Epígrafe de Michel Seuphor escolhida por Clarice Lispector em *Água Viva*.

Neoplasticista e, segundo Ferreira Gullar, foi ele quem realizou uma primeira tentativa de encontrar “a síntese da nova linguagem plástica não figurativa¹³⁸”. Clarice propõe, portanto, uma construção literária que toca a ordem puramente sensível, convocada pela composição de forças imagéticas, visuais e pictóricas.

2.2 A vertente plástica na prosa clariciana

Tudo isso perfaz um trabalho minucioso que reenvia a imagem a um estado “atrás do pensamento”, já que nele “não há palavras: é-se” (AV, p.29). A imagem invade o texto e imprime nele a essência do que não pode ser traduzido por palavras, do que é inatingível, intocável. Surge, com isso, “uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim”, segundo nos conta a narradora-pintora de *Água Viva*. Sendo assim, podemos encontrar na prosa poética de Clarice Lispector um viés plástico, pictural. A linguagem que não se faz apenas por palavras, mas por imagens; a linguagem da pintura. A palavra pintada. *Água viva*, especialmente, é a história da perda da linguagem comum para uma outra linguagem: a pictórica.

Carlos Mendes de Sousa nos diz num livro recentemente lançado pela editora Rocco cujo título é: *Clarice Lispector: pinturas*, que “desde cedo os críticos chamaram a atenção para a dimensão visual, para a vertente plástica da prosa de Lispector, servindo-se muitas vezes do campo metafórico da pintura¹³⁹”. Num outro texto, o pesquisador afirma que é:

Sobretudo a partir de *A paixão segundo G.H.* que o domínio das artes plásticas aparece recorrentemente tematizado na obra da autora. A verdade é que desde logo nas primeiras produções se subteve a dimensão escultural e pictórica de muitos dos seus textos. Olga de Sá chama mesmo a atenção para ‘uma espécie de talento visual e plástico’ (Sá, 1979:114) que caracteriza um estilo Lispector. A manifestação desse talento revelar-se-ia através de um uso próximo das técnicas expressionistas na tentativa de captar o mundo das sensações¹⁴⁰.

¹³⁸GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

¹³⁹SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 65

¹⁴⁰SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*. 1ª ed., Braga, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000, p. 274.

Como é possível depreender a partir do exposto, em alguns aspectos, a prosa clariciana – mais especificamente o romance *Água Viva* – se aproxima de alguns movimentos artísticos do século XX, período em que se originava a arte moderna como outrora ressaltamos. Carlos Mendes de Sousa é resolutivo ao afirmar que esse talento exibido em *Água viva*, mas que se faz presente desde *A paixão segundo GH*, se revelaria próximo das “técnicas expressionistas”.

Sob esse prisma, Mário De Micheli, crítico de arte, diz que o expressionismo eclodiu sob uma base de protesto e de crítica e é, ou pretendia ser, o oposto do positivismo: “Trata-se de um amplo movimento, que dificilmente pode ser encerrado numa definição ou é delimitado dependendo da forma em que se manifesta [...]”¹⁴¹. O crítico afirma ainda que esse movimento é uma “arte de oposição” em relação tanto à tradição da pintura clássica como ao naturalismo, ao impressionismo, por exemplo. Segundo Micheli:

Se para o artista naturalista e impressionista, a realidade permanecia de fato sempre algo a ser olhado do *exterior*, para o expressionista era, ao contrário, algo que se devia penetrar, *dentro* da qual se devia viver. [...]. No fundo, porém, mais ainda que o cientificismo positivista, o que talvez mais incomodasse os expressionistas era aquele tom de felicidade, de sensível edonismo, de “leveza”, próprio de alguns impressionistas¹⁴².

Essa “felicidade” ignorava os problemas que fervilhavam, sob a calma aparente da organização social, os problemas mais recônditos da alma humana como o desespero, a dor, o fracasso, o medo, a angústia. Temas que, por sua vez, encontram-se atados à escrita clariciana que, como vimos, trabalha aludindo a esses problemas mais profundos. De acordo com os estudos de Micheli, o primeiro crítico que tentou resumir de maneira eficaz o sentido do expressionismo foi Hermann Bahr em seu ensaio publicado em 1916, que realça:

Nós não vivemos mais, somos vividos. Não temos mais liberdade, não sabemos mais nos decidir, o homem é privado da alma, a natureza é privada do homem... Nunca houve época mais perturbada pelo desespero, pelo horror da morte. Nunca silêncio mais sepulcral reinou sobre o mundo. Nunca o homem foi menor. Nunca esteve mais irrequieto. Nunca a alegria esteve mais ausente, e a liberdade mais morta. E eis que grita o desespero: o homem pede gritando a sua alma, um único grito de angústia se eleva do nosso tempo. A arte também

¹⁴¹MICHELI, Mário de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 60

¹⁴²MICHELI, Mário de. *Op. Cit.*, p. 61

grita nas trevas, pede socorro, invoca o espírito: é o expressionismo. [...] ¹⁴³.

Bahr escrevia essas palavras frente ao avanço do determinismo positivista e à classe burguesa na sua fase de “prepotente desenvolvimento econômico”, no entanto, a primeira guerra já eclodira e esse determinismo do progresso despedaçara-se nos campos europeus. Era preciso, então, uma arte que contracenasse com a realidade vigente, daí surge o expressionismo que, a contrapelo do impressionismo, tem uma atitude volitiva e passional (e não passiva) diante da realidade, recriando-a e invalidando o tradicional sistema de representação da forma clássica que admitia um contemplador passivo. A proposta consistia não apenas em absorver, reproduzir ou contemplar o mundo e a realidade, mas, antes, deformá-los e recriá-los, refletindo assim sobre eles. Pautado nessa premissa, o expressionismo se configura, dessa maneira, como uma *estética da expressão* em oposição à *estética da contemplação*.

Tal movimento foi um forte instrumento de denúncias sociais. A pintura, então, torna-se para os artistas “uma maneira de expressar na tela a violência das próprias emoções ¹⁴⁴”. Era preciso uma pintura que gritasse as mazelas sociais e denunciasse os sentimentos humanos mais profundos. Por isso, encontramos a desarmonia, a deformação, o irracional, o distanciamento da figuratividade, o uso de traços e cores fortes, dominantes no expressionismo de forma a pulverizar a ordem e a beleza das coisas vistas como essência e profundidade. O expressionismo, então, é uma resposta artística frente aos avanços do positivismo. Dialogando com a citação, tem-se a prosa de Clarice Lispector que também em é uma arte de oposição que tem voz e grita. Para respaldar o que afirma, Sousa cita Pellengrino:

Volto a dizer: Clarice foi um ser assinalado, convocado a revelar o mistério que arde no coração das pessoas – e das coisas. À semelhança de Van Gogh, ela sabia, com a pele do corpo - e da alma -, que debaixo de tudo lavra um incêndio. E dedicou-se a dizê-lo, através da linguagem ¹⁴⁵.

Clarice Lispector, à semelhança dos artistas modernos, e de Van Gogh – que foi um dos grandes nomes do expressionismo – segundo Pellengrino, sabia que há muito mais nas “entrelinhas”, no “it”, no intervalo, no *é* da coisa e que é possível dizê-lo, se não por meio da palavra, mas por intermédio da imagem que a linguagem é capaz de

¹⁴³Ibidem.

¹⁴⁴MICHELI, Mário de. Op. Cit., p. 64.

¹⁴⁵SOUSA, Carlos Mendes de. Op. Cit., p. 61

formar. Sua proposta estética invita um forte conteúdo imagético. A poética de Clarice, tal qual as convicções expressionistas, consiste em criar uma nova maneira de ver e abordar a realidade circundante por meio de um expressivo número de imagens. Porém, ao contrário da arte expressionista, na escrita clariciana a expressão não se opõe à contemplação, ao contrário, é o seu complemento dialético, por isso a narradora em muitos trechos afirma que contempla o mundo, “toma conta do mundo”. A escrita de Clarice Lispector conjuga a contemplação e a expressão e se relaciona a elas como *mediação*.

Guilherme Figueiredo comenta sobre um “temperamento visual” da escritora: “Um temperamento visual, sim, pois seu livro está inundado de luzes, de pinceladas de cor por cima dos sentimentos, por um prazer tátil e caleidoscópico das coisas¹⁴⁶”. Da mesma forma, como já mencionado, Olga de Sá diz que o processo de escrita clariciana aspirava ser “uma fotografia, uma pintura, vibração do som que se ouve com as mãos¹⁴⁷”.

Sendo assim, *Água Viva* e *Um Sopro De Vida* - especialmente o livro de Ângela - contam a história de instantes. E, para fazê-lo, Lispector convida as sensações para guiar as palavras, pois é o indizível, nos livros em questão, que direciona nossa percepção à escrita imagética. Tais livros nos fazem entender o processo de uma escrita na qual tudo ocorre por uma *meditação visual* que, desde *A paixão segundo G.H.*, já estivera presente na prosa poética de Clarice: “Não, em tudo isso eu não estivera enlouquecida ou fora de mim. Tratava-se apenas de uma meditação visual” (APSGH, p. 112). A linguagem, portanto, vai se deslocar de um lugar para outro e, assim, acresce um novo sentido para a palavra. Trata-se de uma linguagem em busca de si mesma. Com isso, Lispector nos mostra como a linguagem se relaciona com algo que não pode ser definido por termos lógicos e racionais da cultura, como já observara Lucia Helena. A aproximação de seu texto ao universo pictórico, especialmente ao campo da pintura moderna, subverte a perspectiva e a representação do mundo e da vida nos moldes realistas.

Carlos Mendes de Sousa, no intuito de discorrer sobre a vertente imagética na prosa de Lispector, escreve, no livro *Clarice Lispector: figuras da escrita*, um capítulo

¹⁴⁶SOUSA, Carlos M. de. Op. Cit. p. 65

¹⁴⁷SÁ, Olga de. 1979

chamado “Do desenho, da escultura e da pintura” no qual, em linhas gerais, o crítico esboça as nuances oferecidas pelo projeto estético de Clarice que se aproxima desses três domínios artísticos. Nas suas reflexões em torno da escrita clariciana o crítico afirma: “uma forma de arte é contraposta ao escrever. Trata-se de uma expressão artística que aparece de certo modo idealizada – justamente o desenho, a pintura [...]”¹⁴⁸. Por isso as referências ao grafismo, à pintura, ao desenho e a toda atmosfera imagética e pictórica na escrita de Clarice Lispector.

Num primeiro momento, na seção sobre o desenho, Sousa destaca o aparecimento das linhas, dos círculos, dos traços geométricos não só em *Água Viva*, como também em outros textos, como em *O lustre*, por exemplo. Essas referências a letras desenhadas funcionam, para o crítico, como a figuração da escrita “redonda, enovelada e tépida” (AV, p.11) presente no contundente estilo clariciano. Uma escrita oblíqua, inclinada, cujo traço não segue uma linha reta, já que “escrevo tosco e sem ordem” (AV, p. 10). Trata-se de um risco, em ambos os sentidos – enquanto perigo e enquanto traço - que busca descobrir terra nova: “o risco – estou arriscando descobrir terra nova” (AV, p.44).

O desenho aí funciona como metáfora de uma linguagem de múltiplas percepções, fragmentadas, fissuradas, transfiguradas como se Clarice quisesse tornar visível o modo como conduz sua obra, por isso, ela é considerada *o figurativo do inominável*, composição que tenta dar conta do inexprimível. A autora busca, por sua vez, demonstrá-lo através de seu fazer literário no intuito de captar “a quarta dimensão da palavra” e, ao tentar transpor isso em palavras, borra o traço de sua escrita, confunde-o com outras formas. A abstração tem uma forma e essa forma nos é dada pelo traço que remete a um “fora”, apontando para uma exterioridade da obra. Daí a escrita “torta” que a escritora-narradora-pintora de *Água Viva* diz ter, adquirindo, assim, um registro simbólico de desconstrução frente a toda uma tradição literária de romance. Carlos Mendes de Sousa salienta: “O texto (o livro) formando-se em linhas que devêm curvas, em círculos quebrando-se num descentramento aéreo e fugidio”¹⁴⁹.

A escrita clariciana se mostra, ou seja, figura-se por meio de uma forma irregular, riscada, rabiscada, um verdadeiro caleidoscópio de letras, cores, sensações e

¹⁴⁸SOUSA. Carlos M. de. Op. Cit., p. 88

¹⁴⁹ SOUSA, Carlos Mendes de. Op. Cit., p. 280.

imagens como nos diz a narradora: “Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano, mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio” (AV, p.14). Em *Água Viva* a solução encontrada para expressar a realidade nova, a sensação nova, é dada por meio do desenho, da pintura, da música. Quanto ao desenho, Degas, citado por Valéry, nos diz que ele “é o modo de ver a forma¹⁵⁰”. Entretanto, qual seria essa forma? Uma forma disforme. Uma forma abstrata, figurativa, expressada por meio de linhas tortas. Forma que a escritora-pintora deixa que “se forme sozinha” como a leveza da mão que desenha, que pinta, que escreve tal qual a de Cy Twombly, “*deixando-a correr*: um rabisco, quase uma mancha, uma negligência¹⁵¹”. Os movimentos circulares traçados pela mão *gauche* da narradora de *Água Viva* nos mostram a possibilidade de figurar o mundo abstrato. E, se tratando de uma dobra, como é o caso da escrita clariciana, “não afeta somente todas as matérias, que se tornam, assim, matérias de expressão, de acordo com escalas, velocidades e vetores diferentes” mas “ela determina e faz aparecer uma forma, fazendo dela uma forma de expressão, *Gestaltung* [...]”¹⁵², fazendo aparecer, ressaltamos, uma forma *disforme* que exprime o abstrato, pois:

Dizer que são coisas informes é dizer não que não tem *formas*, mas que suas formas não encontram em nós nada que permita substituí-las por um ato de traçado ou reconhecimento nítido. E, de fato, as formas informes não deixam outra lembrança senão a de uma possibilidade...¹⁵³

Assim como a figura apresenta, mostra, da mesma forma o desenho mostra o que a escrita de Clarice é: linhas que se abrem para o infinito, linhas que, ao se cruzarem, geram novas formas. Seus traços, pontos, linhas nos servem de vitrine para apresentar o inacabado, o fragmentário, próprio do fazer literário clariciano. Não é por acaso que a escrita clariciana é considerada uma *escrita figurativamente disforme* porque ao deformar, ela mostra, ou seja, metaforiza a vida por meio das “letras tortas” de uma escrita que percebe: “uma realidade enviesada. Vista por um corte oblíquo. Só agora pressenti o oblíquo da vida. Antes só via através de cortes retos e paralelos. Não percebia o sonso traço enviesado” (AV, p.68).

¹⁵⁰VALÉRY, Paul. Op. Cit, p.107

¹⁵¹BARTHES, Roland. Op. Cit., p.144

¹⁵²DELEUZE, Gilles. Op. Cit., p.58.

¹⁵³VALÉRY, Paul. op. cit., p.79

Fica fácil perceber tal singularidade da escrita de Clarice quando, ao abrir as páginas de *Monólogo com a vida*, mais conhecido entre os estudiosos da obra clariciana como “Objeto gritante” – primeiro título dado ao livro que conhecemos hoje como *Água Viva* - percebemos uma primeira imagem, na página número 1 do datiloscrito, uma confusão de imagens, uma abertura visual que justapõe inúmeras rasuras feitas à mão, cada rasura denunciando que algo estava sendo mortificado naquela escritura. Muitos números anotados. Nas bordas, vários desenhos rabiscados. A página número um de *Monólogo com a vida*, nos oferece uma primeira imagem do que viria a ser a escrita enviesada, geométrica, na qual “formas redondas e redondas se entrecruzam no ar” (AV, p.26). A forma, portanto, diz muito sobre o conteúdo. Como a própria autora afirma num trecho que se encontra riscado na folha 69 de *Objeto Gritante*: “A luta entre forma e conteúdo está no próprio pensamento-sentimento: o conteúdo luta por se formar. Para falar a verdade não se pode pensar-sentir em conteúdo sem a forma¹⁵⁴”.

Fronteiriço ao movimento executado pelo desenho na prosa de Lispector, Carlos Mendes de Sousa chama ainda a atenção para uma atmosférica pictórica que, segundo ele: “parece contaminar a escrita de Clarice Lispector em aspectos mais ou menos visíveis, como nos jogos de luz e sombra, nos recortes formais, nas descrições, etc.¹⁵⁵”. Tudo isso porque *Água Viva* põe em evidência o próprio processo de escrita em movimento, o ato de linguagem próximo ao ato de pintar no qual a narradora escreve em “signos” que são “mais um gesto que voz” (AV, p.24). O tema é o instante em que as coisas acontecem. O tema é o presente e também a própria linguagem. A palavra em *Água Viva* refere-se apenas a uma coisa e esta “é sempre inalcançável por mim”, afirma a personagem-narradora e prossegue: “cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência do real” (AV, p.199).

Água viva é o extremo dessa linguagem fragmentária, desarticulada da trama, destruindo qualquer possibilidade de enredo bem articulado. Por conta disso, sua narradora-escritora vai escrever “redondo, enovelado e tépido” mas também “às vezes frígido como instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma” (AV, p.11) escrevendo frases com palavras feitas apenas “dos instantes-já” (AV, p.11).

¹⁵⁴ Trecho retirado do manuscrito *Objeto Gritante* que encontra-se na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹⁵⁵ SOUSA, Carlos Mendes. de. Op. Cit., p. 287

Por isso, é em *Água Viva* que esse processo de escrita se dá de forma mais gritante. Lucia Helena assegura:

Em *Água Viva* instala-se, igualmente, o questionamento do limiar da fatalidade de escrever com um tipo de escrita que se realiza como intervalo, entre o vazio e a ânsia de plenitude e concretude, falta que a palavra jamais poderá preencher, mas que é, paradoxalmente, sua ‘*pedra fundamental*’. [...] ¹⁵⁶.

Assim, a autora “mergulha nas *águas vivas* da linguagem” e para dizer o indizível, *pintar o silêncio*, a palavra já não é mais suficiente, é preciso convocar as sensações, as imagens, no intuito de revelar o que está além dos limites textuais, aquilo que está sob o poder apenas da quarta dimensão da palavra, afinal, como denuncia a narradora de 1973: “O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa” (AV, p.14). Por conta disso, tudo que a escritora pretende dizer, ela não o sabe se não for “pintando” e, se tem que exprimir uma experiência e repassá-la ao leitor por meio de palavras “elas tem que fazer um sentido quase que corpóreo, estou em luta contra a vibração última” (AV, p.11), ou seja, Clarice super sensibiliza a linguagem para poder dizer o indizível, a linguagem se sensibiliza a fim de “fixar o incorpóreo”, isto é, o abstrato. Sobre esse aspecto, o crítico português salienta:

a escrita de Clarice Lispector se encontra mais próxima de um modelo de pintura não figurativa onde se poderia encontrar uma adequação às descrições de estados interiores, a visões interiores do ser. O pendor essencialmente abstrato fica bem fincado em passagens de *água viva* que se reportam à *fixação do incorpóreo*; refira-se ainda a insistência nessa vertente abstracionista quando se leem expressões como ‘pinto ideias’, ‘pinto o indizível’, ‘pinto pintura’ ¹⁵⁷.

A pintura, portanto, sobretudo a abstrata, entra no campo de reflexão e figura os textos de Clarice incorporando, assim, metáforas pictóricas, pois segundo Carlos Mendes de Sousa a polaridade abstrato/figurativo passa a ser um dos temas mais perseguidos pelo pensamento da autora, especialmente no tocante aos seus últimos escritos. A própria autora declara: “tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que se chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu”, pois transcrever o

¹⁵⁶HELENA, Lúcia. Op. Cit., p. 97

¹⁵⁷SOUSA, Carlos Mendes de. Op. Cit., p. 292

real ou representá-lo não compõe seu projeto estético literário. A narradora-pintora de *Água Viva* escreve:

O que se chama de bela paisagem não me causa senão cansaço. Gosto é das paisagens de terra esturricada e seca, com árvores contorcidas e montanhas feitas de rocha e com uma luz alvar e suspensa. Ali, sim, é que a beleza recôndita está. Sei que também não gostas de arte. Nasci dura, heroica, solitária e em pé. E encontrei meu contraponto na paisagem sem pitoresco e sem beleza. A feiura é o meu estandarte de guerra. [...]. (AV, p. 39)

É notório o diálogo estabelecido no excerto acima em relação à linguagem e pintura clássicas. Clarice almeja fugir dos quadros classificatórios e bem delineados de tais representações. Sua escrita não está presa, tampouco delimitada por uma linguagem que nomeia, que articula e desarticula as coisas. Sua pintura contém, diferentemente da pintura clássica, pares opostos que se relacionam. A pintura abstrata figura a escrita clariciana para dar conta das dificuldades existentes na captação desses momentos fugazes.

São vários os elementos que demonstram o interesse da escritora pelo universo das artes plásticas, nesse caso, o da pintura. Há muitas referências ao âmbito pictórico em *Água Viva* e em *Um Sopro De Vida*. Consultando a primeira versão de *Água Viva - Objeto Gritante* - é nítido perceber um trabalho feito por Clarice em selecionar referências de termos pictóricos em seus textos, ou melhor, em suas telas. Em *Objeto Gritante* há trechos inteiros riscados, retirados do que consta na versão de 1973, sobretudo os parágrafos que dissertam sobre o ato de escrever. Muitos deles foram modificados ou mesmo retirados da narrativa, como destaca Carlos Mendes de Sousa no capítulo *Do desenho, da escultura e da pintura*. Além disso, o crítico chama a atenção para a substituição das palavras “escrita”, “escrever”, “escrevendo” por “pintar”, “pintura”, “pintando” em uma quantidade significativa de trechos. A autora sai de um campo semântico e caminha para outro que nos faz perceber a dimensão plástica dos seus textos. O funcionamento da escrita se dá num nível plástico. Outro aspecto importante a ser destacado também pelo crítico é em relação ao plano vocabular que provem do âmbito das artes como por exemplo: esboço, pintura, pintor, tela.

Clarice propõe uma solução plástica “para a possível tradução de um certo modo complexo de ver o real”, como afirma Carlos Mendes de Sousa. Por conta disso, o trabalho pretendido em *Água Viva* é aproximar o gesto de escrever como o gesto de

pintar no intuito de discorrer sobre os modos de captar o fugidio já que *Água Viva* é um livro de instantes em que cada página parece um quadro. Trata-se de uma escrita que se contamina com as cores da tela. O texto é um grande topázio, “palavra que tem luz própria” (AV, p.19), que é transparente em seu estado puro, mas que, quando aquecido, apresenta-se em vários tons. Os quadros que *Água Viva* pinta são *pluri* e não apenas monocromáticos, mas translúcidos, capazes de refletir todas as cores sem precisar chamá-las pelo nome.

Nota-se uma escrita que pretende “misturar as palavras” (AV, p. 17) da mesma forma que o pintor mistura as tintas e forma uma nova cor, uma nova imagem. Afinal, “escrever não é quase pintar com as palavras?”. Há, dessa forma, uma tentativa de abstratizar a língua ao máximo para tocar a parte inatingível do real. A isso deve-se a grande mobilidade visual, sonora, dialógica que o texto suscita.

Seu processo de criação pictural-textual leva em consideração também a descrição dos cenários entrevistados nos universos pictóricos. Descrição como objeto textual o qual faz transitar o objeto de um lugar para outro. Em *Um Sopro De Vida* isso pode ser percebido nitidamente quando o Autor diz que “Ângela ao que parece quer escrever um livro estudando as coisas e objetos e sua aura” (USV, p. 101). E, então, Ângela diz:

Eu gostaria na verdade de descrever naturezas-mortas. Por exemplo, as três garrafas altas e bojudas na mesa de mármore: silentes as garrafas como se elas estivesse sozinhas em casa. Nada do que vejo me pertence na sua essência. E o único uso que faço delas é olhar. (USV, p. 101)

Outro aspecto que se avulta na prosa poética do texto clariciano em relação ao estilo pictórico encontra-se nessa passagem. Natureza-morta é um dos grandes temas da arte pictural, é frequente do impressionismo e de outras vanguardas modernas, como o cubismo, por exemplo. Esse tipo de composição nos ensina a olhar objetos aparentemente “mortos”, inertes, inanimados. Orienta nosso olhar a contemplar diversos tipos de cenas interiores, domésticas que suscitam um olhar mais aguçado do mundo, tanto é que a narradora da cena descrita acima gostaria de descrever os objetos sobrepostos em cima da mesa de mármore, mas não consegue, e a única atitude mais profunda para apreender a cena é olhar. Somente olhar. A potência do olhar reenvia a cena para o domínio de uma sensibilidade outra que não é descrever. Uma sensibilidade

que percebe e revela o impronunciável, que se apercebe de “X” (AV, p.79). “X” é mistério e é *it* também. Afinal, “o que é a natureza senão o mistério que tudo engloba?” (USV, p. 103). Essa sensibilidade que vem antes da palavra, que é percebida na percepção da coisa. É percebida quando se olha “a coisa *na* coisa” (USV, p. 125).

Diante do que podemos notar, Clarice soube, com maestria, incorporar os elementos da pintura em seu texto-tela. Foi impulsionada pelo desejo de reinventar, de procurar novos significados, novos sentidos para as realidades, além da forma como elas nos são apresentadas. Por meio da percepção visual, Clarice almeja atingir o instante-já, o *it*, o “é da coisa”. Suas descrições nos reenviam para universos pictóricos buscando sempre captar o indizível. Por conta disso, procura na matéria, na textura, na cor, nos instantes-já essa pintura abstrata que o texto clariciano nos convida a adentrar, ver, olhar, entender.

Água Viva e *Um Sopro De Vida* saem da linearidade própria do signo linguístico, da superfície textual, e caminham para outras dimensões que atingem o desenho, a partitura musical, a tela. Telas que cobrem os vazios não preenchidos pela palavra. O texto literário de Clarice traz à tona novos sentidos – recursos híbridos visuais e sonoros oferecidos pelo texto. Esses textos nos apresentam a linguagem liberta da nomeação.

Assim as questões claricianas são postas poeticamente ao sabor de sua candura que é, ao mesmo tempo, doce e amarga, dado seu valor de inquietude e subversão a qualquer gênero pré-estabelecido, pois, como já expomos, o texto clariciano é água viva, flutuante, que resvala, mole, quebradiço, não tem forma fixa. Clarice Lispector é uma escritora capaz de fazer de uma borboleta uma epopeia (USV, p.117).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Água viva* notamos uma questão importante e ainda não abordada no decorrer desse texto. Primeiramente leiamos o que a narradora-pintora relata: “Comecei estas páginas também com o fim de preparar-me para pintar. Mas agora estou tomada pelo gosto das palavras, e quase me liberto do domínio das tintas; sinto uma voluptuosidade em ir criando o que te dizer” (AV, p.19). É possível observar, portanto, um movimento novo lançado na prosa clariciana: o movimento que sai da pintura e vai em direção à escrita. Por que criar uma personagem pintora? Porque fazê-la querer escrever? São essas perguntas que guiam nossas questões que agora lançamos.

Em *Água viva* temos uma pintora que envereda pelo universo da escrita. Aí, a novidade é a palavra. Uma pintora, acostumada com uma técnica, com uma outra arte, agora, precisa trocar os pincéis pela caneta ou pela máquina de datilografia. E, surge a questão, por que fazê-lo? As palavras darão conta de comportar o que a pintura pinta? A narradora-pintora focaliza:

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. (AV, p.23)

Ao construir uma personagem pintora, Clarice o faz talvez porque, para ela, a pintura fosse uma técnica de liberdade, pois “qualquer pessoa, contanto que não seja inibida demais, pode seguir essa técnica de liberdade” (USV, p. 53). E, com isso, preenche sua escrita de um diálogo interartes que coloca palavra, desenho e pintura em harmonia, mesmo dentro da desarmonia de palavras, cores, formas, pois “A harmonia secreta da desarmonia” (AV, p. 12). Assim, esses elementos se encaminham para uma poética do “pensar-sentir” cuja evidência se constará quando se entender que escrita e pintura são sintomas de uma arte que tem em comum uma vertente: o instante. Afirmação esta testificada pela narradora de *Água viva*:

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. (AV, p.75).

Para ambas as artes o tema será sempre o instante, captado pelo olhar. Mas, tanto para a escrita quanto para a pintura, a palavra será sempre “inalcançável” como lemos mais acima. E, ao escrever aludindo à pintura, a narradora de *Água viva* encaminha o leitor para aquilo que está além do visível, para o sentir e ver. Isso significa dizer que, no olhar se encontram cingidas todas as coisas, todas as sensações. Ao longo do trabalho pudemos perscrutar a palavra esvaziada de sentido, que proporciona o surgimento uma imagem, que, juntamente com outras imagens, formam um composto de significações por meio da união de linguagens já que “o valor das palavras reside no sentido que ocultam¹⁵⁸” e este sentido “não é senão um esforço para alcançar algo que não pode ser alcançado realmente pelas palavras¹⁵⁹”.

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, lembremos 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. Vemos, em sua obra, “o processo de elaboração, os esboços, a mistura de tintas, vemos as mãos que mexem com as cores e com os traços e vemos as palavras adquirindo forma, em gesto de *devir* texto¹⁶⁰”. Assistimos, com isso, a capacidade que a escritora tinha de expressar o indizível usando recursos emprestados de outras artes, pois, na escrita de Lispector, é possível ver a pintura, o desenho e até mesmo a música em movimento, afinal, trata-se de uma escrita que mistura afresco e adaggio numa potência só: “Minha lengalenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é: pintar um afresco em adaggio” (AV p. 43).

¹⁵⁸PAZ, Octavio. Op. Cit., p.43

¹⁵⁹Ibidem.

¹⁶⁰SOUSA, Carlos Mendes de. Op. Cit., p. 104

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papyrus, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BATAILLE, George. *A linguagem das flores*. In: Inimigo rumor revista de poesia. Rio de Janeiro: 7Letras/ São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *O espaço literário*, Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORNHEIM, Gerd A. *As Metamorfoses do olhar*. In: NOVAES, Adauto (Org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 89- 93.
- BUCK-MORS, Susan. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: contraponto, 2012.
- CANDIDO, Antonio. *No começo era de fato o verbo*, apud LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H. Edição Crítica*, Benedito Nunes. 2 ed. Madri: Allca XX/ Scipione Cultural, 1997.
- COUTINHO, Afranio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: editora 34, 2010.
- _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2011.
- DINIS, Nilson. *A arte da fuga em Clarice Lispector*. Londrina: Uel, 2001.
- DELEUZE, Gilles. “A literatura e a vida”. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. *A dobra Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Ed: Papyrus, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes. 1999, p. 77.
- GUIMARÃES, MR. *Clarice Lispector e a deriva dos continentes: da descoberta do mundo à encenação da escrita*. 2009. 249f. Tese (Doutorado Letras Vernáculas) –

Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2009.

HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. 2ed. Rio de Janeiro: editora da Universidade Federal Fluminense, 2006.

KLEE, Paul. *sobre a arte moderna e outros ensaios: Paul Klee*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

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

_____. *A Descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

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

_____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*, In: Os Pensadores, São Paulo: Abril, 1975.

MICHELI, Mário De. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2012.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 12ed. São Paulo: Editora ática, 1995.

_____. “Desagregação da metáfora”. In: *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2007, p.45

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *O Arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIGLIA, Ricardo. *Uma proposta para o novo milênio*. Disponível em: <http://chaodafeira.com/cadernos/uma-proposta-para-o-novo-milenio/>, Data de acesso: 13/01/2016.

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

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

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*. 1ª ed., Braga, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000.

_____. *Clarice Lispector: Pinturas*. Rio de Janeiro, Rocco, 2013.

VALÉRY, Paul. *Degas, dança, desenho*. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

VASCONCELLOS, Eliane. *Inventário do arquivo Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Cultura Rui Barbosa; Centro de Memória e Difusão Cultural. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, 1993.

ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.