

ESCREVER UM SOPRO
EM PAPEL DE ÁGUA VIVA

**IMAGEM E PINTURA EM
CLARICE LISPECTOR**



LILIAN HACK



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

LILIAN HACK

ESCREVER UM SOPRO
EM PAPEL DE ÁGUA VIVA

**IMAGEM E PINTURA EM
CLARICE LISPECTOR**



Porto Alegre, 2020

CIP - Catalogação na Publicação

Hack, Lilian

Escrever um sopro em papel de água viva: imagem e
pintura em Clarice Lispector / Lilian Hack. -- 2020.
384 f.

Orientador: Paulo Antônio de Menezes Pereira da
Silveira.

Coorientadoras: Renata Azevedo Requião, Androula
Michaël.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2020.

1. Clarice Lispector. 2. Pintura. 3. Imagem. 4.
Literatura. 5. Palavra. I. Silveira, Paulo Antônio de
Menezes Pereira da, orient. II. Requião, Renata
Azevedo, coorient. III. Michaël, Androula, coorient.
IV. Título.

LILIAN HACK

ESCREVER UM SOPRO
EM PAPEL DE ÁGUA VIVA

**IMAGEM E PINTURA EM
CLARICE LISPECTOR**



Tese apresentada por Lilian Hack como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutora em Artes Visuais, na área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

DATA DA DEFESA:

15 de setembro de 2020

ORIENTADORES:

Prof. Dr. Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira (Orientador, PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Renata Azevedo Requião (Coorientadora, PPGAV/UFPEL)

Profa. Dra. Androula Michaël (Coorientadora PDSE/CAPES, UPJV, FRANÇA)

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Veronica Antonine Stigger (PPGPA/FAAP)

Profa. Dra. Rosangela Miranda Cherem (PPGAV/UDESC)

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (PPGAV/UFRGS)

Porto Alegre, 2020

Este trabalho foi desenvolvido junto ao grupo de pesquisa "Fundar: grupo de pesquisa sobre instauradores da arte contemporânea" (UFRGS/CNPq), coordenado pelo professor Dr. Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na cidade Porto Alegre, com o auxílio de Bolsa de Estudos do Programa de Demanda Social da CAPES e do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior da CAPES.

Para Édio, porque tudo que escrevo retorna sem cessar ao coração selvagem de nossas vidas.

AGRADECIMENTOS

ou dos afetos que produziram uma pesquisa

A escrita desta tese envolveu tantos lugares, acontecimentos, livros e imagens, tantas pessoas às quais render reconhecimento. Nos tempos em que esse texto encontrou sua versão final são àqueles dos quais se exigiu permanência e renúncia que agradeço em primeiro lugar. Ao Édio, pela cumplicidade, pelo amor que suporta privações, por ler comigo e escrever em minhas palavras. À Marcela, por me mostrar que cada imagem inventada é real, porque a fantasia é que é a realidade. Aos meus pais e meus irmãos, pelo apoio que se renova a cada trajetória e pelo exemplo.

À CAPES, agradeço o auxílio financeiro fundamental à cada etapa desta pesquisa. À UFRGS e ao PPGAV agradeço o ensino gratuito e de excelência.

À professor Paulo Silveira, agradeço pelas deliciosas conversas, pelas leituras precisas, por sua atenção incansável aos problemas mais inoportunos e por toda confiança no percurso que me levou a um ano de estudos na França. Agradeço também o acolhimento dessa pesquisa em meio a dúvidas e desafios, aceitos sempre com muito humor e leveza.

À professora Renata Requião, agradeço o exemplo de fraternidade, as conversas generosas entre livros e imagens sempre atentas à voz do texto, que foram o impulso fundamental a essa pesquisa. Sua escuta fina lançou cada palavra aos melhores desafios.

À professora Androula Michaël agradeço por convocar com sua escrita e suas conversas a filosofia e a história da arte numa atenção à potência das imagens de Clarice Lispector, vistas uma a uma por ela, com todo cuidado, e especialmente por oferecer liberdade na entrega às experiências em Paris.

Agradeço aos professores de minha banca de qualificação Luciano Bedin, Daniela Kern e Icleia Cattani, pelas sugestões preciosas. E gostaria de dedicar à professora Icleia os capítulos III e IV desta tese.

Agradeço a todos os colegas do PPGAV com os quais a convivência, mesmo breve, trouxe imagens e debates que foram fundamentais à pesquisa. Em particular à Luciane Bucksdricker e Ricardo Ayres pelas conversas e livros, à Viviane Geller pelo acolhimento e cumplicidade, à Thiane Nunes pela força que nos exige “pesquisar como garotas”. Agradeço aos professores do PPGAV pela dedicação, em especial à Eduardo Veras, por sua interlocução desafiadora e pelos encontros entre o Brasil e a França. Agradeço a Edson de Sousa e aos colegas do LAPPAP, pelos encontros que produziram anos de pesquisa.

Agradeço à Veronica Stigger, que em uma conversa breve, mas intensa, fortaleceu meu desejo de seguir com essa pesquisa.

Agradeço à professora Rosangela Cherem por aceitar tão amigavelmente nosso convite para compor a banca de defesa.

Agradeço aos alunos e amigos do Centro de Artes da UFPel, que acolhedoramente recebem e encantam quem passa por seus corredores, formando uma comunidade. Em especial, reconheço o carinho de Lizangela Torres, Clovis Martins Costa, Helene Sacco e Márcia Sousa.

Do percurso aos arquivos, agradeço às equipes do Arquivo de Literatura do Instituto Moreira Salles, e do Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, pelo cuidado com que me receberam. Agradeço, à família de Clarice Lispector pela generosidade em partilhar seus arquivos e permitir o uso das imagens que compõe essa tese. Agradeço também aos amigos que me acolheram no Rio de Janeiro, Giovana, Etiane, Alexandre e Clarissa, pelo carinho e cuidado. Agradeço à Carlos Mendes de Sousa pela conversa tão deliciosamente partilhada numa manhã de pesquisa.

Do percurso em Paris, agradeço à Anne Sauvagnargues por me receber em seu seminário na *Université de Nanterre* e pelas conversas no metrô e no ateliê. Seu pensamento sobre a imagem tornou-se o coração pulsante dessa pesquisa. À Georges Didi-Huberman, pela acolhida irrestrita a todos os estudantes e pesquisadores que circularam por seu fabuloso seminário no *Institut National d'Histoire de l'Art*. À Laurence Bertrand Dorléac por me permitir partilhar a rotina de um grupo de pesquisa junto à *Sciences Po* e à *École du Louvre*. À Hélène Cixous pelo olhar felino e desafiador transmitido em seu seminário na Maison Heinrich Heine. Agradeço às organizadoras do *Colloque Théories et pratiques artistiques dans le contexte académique: polarisations et contaminations*, da APEB-FR, que me permitiram conhecer Bárbara Mól e Anna Kiffer, com quem tive as melhores conversas e trocas em Paris. Agradeço aos colegas e professores do *Cours pour Étudiants Étrangers* da *Université de Nanterre*, com os quais descobri paisagens linguísticas impensadas, nos quais reconheci rostos eslavos e histórias vivas sobre a Ucrânia de Clarice.

E agradeço à Clarice, pela generosidade com a qual compartilhou a vida e por tornar possível, por suas palavras e imagens, uma aprendizagem dos prazeres.

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, 1981

A imagem bate como o sangue, ofega como o sopro, vai e vem como o prazer. Nisso manifesta as "relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e analogias", sem que possamos decidir de uma vez por todas se ela é interior ou exterior, subjetiva ou objetiva, já que pelo seu próprio movimento, que é troca, torna estas fronteiras porosas e voláteis. A imagem é uma respiração fundamental da nossa relação com o mundo e conosco, ou seja, também, da nossa relação com o espaço e o tempo, com o corpo e a linguagem, com o pensamento e o inconsciente, com o luto e o desejo.

Georges Didi-Huberman, 2013

A escrita é essa invenção extraordinária que não exterioriza o pensamento interior, mas que congela o sopro e o faz durar.

Anne Sauvagnargues, 1996

R e s u m o

Diante das afirmações de que a obra literária de Clarice Lispector produz uma cisão na própria literatura, inquieta suas categorias e definições, se oferecendo como uma obra nômade frente às estruturas que lhe conferem lugar, fazendo proliferar seus sentidos, gostaríamos de nos interrogar, na presente pesquisa, sobre o lugar das imagens no interior dessa obra. Gostaríamos de nos ater ao pequeno conjunto de quadros pintados pela escritora entre os anos de 1960 e 1970. Pintura que não tem passado despercebida pela crítica literária, mas que nem sempre é tomada em sua radical diferença material, plástica, visual, na diferença conceitual que produz em relação à sua literatura, se oferecendo enquanto imagem, entregando a já complexa obra literária de Clarice à presença de uma obra visual. Nossa questão principal é: se esse desmonte produzido pela narrativa de Clarice em seus romances e contos, especialmente em *Água Viva*, expõe uma fuga das estruturas literárias, como poderíamos olhar para sua pintura de outra forma senão como parte integrante dessa fuga, ou seja, como mais um desdobramento desse desmonte, cuja elaboração se produz na criação visual? Desde essa perspectiva, gostaríamos de compreender esse conjunto de pinturas como parte de sua obra, na tentativa de pensar esse processo de criação visual descolado do plano representacional dado por sua literatura, ou seja, sem subordinar a pintura ao texto, à literatura da escritora, sem supor que a pintura se ofereça como uma ilustração ao texto. Trata-se de olhar para estas pinturas em suas características plásticas, em sua materialidade, a partir dos elementos visuais que Clarice explora, desde os contextos histórico-artísticos próprios à pintura. E a partir do conceito de imagem oferecido pelo campo da arte, como voltar a ler o que Clarice escreve sobre sua pintura no interior de sua literatura? Para explorar estas questões leremos Clarice sob a perspectiva de sua pintura – e não o contrário – entregues a uma posição crítica, teórica e histórica que passa por montagens visuais, que investiga a presença de uma lógica da sensação na pintura, que se debruça sobre o informe que ela coloca em cena. Pensar a materialidade dessa pintura implica em um mergulho em questões que dizem respeito às especificidades de uma linguagem visual que buscaremos esmiuçar. A pesquisa em arte não é de modo algum alheia à literatura e às construções literárias, se mostra antes radicalmente vasculhada, por vezes esquadrinhada, sempre remontada pela complexa passagem da palavra à imagem, e será desde essa perspectiva que veremos e leremos Clarice Lispector, diante dos contextos históricos, críticos, e teóricos da arte. Contudo, isso não se fará sem uma atenção ao fato de que estes termos, juntos, podem parecer pretenciosos e tão excessivos quanto o termo Literatura, diante de uma Clarice alheia aos academicismos e que insistentemente refutava definições. Ao usar estes termos nos colocamos diante de um território que, como desejamos, será sucessivamente desterritorializado por seu objeto. Porque se a literatura de Clarice demanda um esforço crítico que ultrapassa as categorias literárias, sua pintura convoca a mesma postura.

Palavras-Chave: Clarice Lispector. Imagem. Literatura. Pintura.

R é s u m é

Devant de les affirmations selon lesquelles l'œuvre littéraire de Clarice Lispector produit une scission dans la littérature elle-même, perturbe ses catégories et définitions, s'offrant comme une œuvre nomade face aux structures qui lui donnent lieu, faisant proliférer ses sens, nous voudrions nous interroger, dans cette recherche, sur la place des images dans cette œuvre. Nous voudrions nous en tenir à le petit ensemble d'images peintes par l'écrivaine entre les années 1960 et 1970. Une peinture qui n'est pas passée inaperçue par la critique littéraire, mais qui n'est pas toujours prise dans sa différence matérielle radicale, visuel, dans la différence conceptuelle qu'il produit par rapport à sa littérature, s'offrant comme image, livrant l'œuvre littéraire déjà complexe de Clarice à la présence d'une œuvre visuelle. Notre question principale est: si ce démantèlement produit par le récit de l'écrivaine dans ses romans et nouvelles, en particulier dans *Água Viva*, expose une évasion des structures littéraires, comment pourrions-nous regarder sa peinture d'une autre manière mais comme partie intégrante de cette évasion, c'est-à-dire, encore un autre déroulement de ce démantèlement, dont l'élaboration a lieu dans la création visuelle? De ce point de vue, nous voudrions comprendre cet ensemble de peintures dans le cadre de son oeuvre, c'est à dire, penser ce processus de création visuelle détaché du plan de représentation donné par sa littérature, sans subordonner la peinture au texte, à la littérature de l'écrivaine, sans supposer que la peinture s'offre comme illustration au texte. Il s'agit de regarder ces tableaux dans leurs caractéristiques plastiques, dans leur matérialité, à partir des éléments visuels que Clarice explore, des contextes historico-artistiques propres à la peinture. Et à partir du concept d'image proposé par le domaine de l'art, revenir à la lecture de ce que Clarice écrit sur sa peinture dans sa littérature. Pour explorer ces questions, nous lirons Clarice du point de vue de sa peinture – et non l'inverse – et du concept d'image offert par le domaine complexe des arts visuels, livré à une position critique, théorique et historique qui passe par des montages visuels, qui enquête sur la présence d'une logique de la sensation dans la peinture, qui se penche sur l'informe qu'elle met en scène. Penser sur la matérialité de ces tableaux implique un plongeon dans des enjeux qui concernent les spécificités d'un langage visuel que nous chercherons à analyser. La recherche artistique n'est en rien étrangère à la littérature et aux constructions littéraires, elle est plutôt radicalement recherchée, parfois scannée, toujours remontée par le passage complexe du mot à l'image, et c'est dans cette perspective que nous verrons et lirons Clarice Lispector, devant des contextes historiques, critiques et théoriques de l'art. Cependant, cela ne se fera pas sans prêter attention au fait que ces termes, ensemble, peuvent sembler prétentieux et aussi excessifs que le terme littérature, face à une Clarice étrangère à l'académisme et qui réfute avec insistance les définitions. En utilisant ces termes, nous sommes face à un territoire qui, comme nous le souhaitons, sera successivement déterritorialisé par son objet. Parce que si la littérature de Clarice exige un effort critique qui dépasse les catégories littéraires, sa peinture appelle la même position.

Mots-clés: Clarice Lispector. Image. Littérature. Peinture.

Abstract

In view of the claims that Clarice Lispector's literary work produces a split in the literature itself, disturbs its categories and definitions, offering itself as a nomadic work in face of the structures that gives its place, making its senses proliferate, we would like to ask, in the present research, on the place of images within this work. We would like to stick to the small set of pictures painted by the writer between the years 1960 and 1970. Painting that has not gone unnoticed by literary criticism, but that is not always taken in its radical material difference, as well as plastic and visual, in the conceptual difference it produces in relation to its literature, offering itself as an image, delivering Clarice's already complex literary work to the presence of a visual work. Our main question is: if this dismantling produced by Clarice's narrative in her novels and short stories, especially in *Água Viva*, exposes an escape from literary structures, how could we look at her painting in any other way but as an integral part of this escape, that is, as yet another unfolding of that dismantling, the elaboration of which takes place in visual creation? And from this perspective, we would like to understand this set of paintings as part of her work. How can we think about this process of visual creation detached from the representational plane given by the literature, that is, without subordinating painting to the text, to the writer's literature, without assuming that the painting offers itself as an illustration to the text. It is about to look at these paintings in their plastic characteristics, in their materiality, from the visual elements that Clarice explores, from the historical-artistic contexts proper to painting. And based on the concept of image offered by the field of art, how can one go back to reading what Clarice writes about her painting within her literature? To explore these issues we will read Clarice from the perspective of her painting – and not the other way around – and from the concept of image offered by the complex field of visual arts, delivered to a critical, theoretical and historical position that goes through visual montages, which investigates the presence of a logic of sensation in the painting, which focuses on the formless it puts on the scene. Thinking about the materiality of this painting implies a plunge into issues that concern the specifics of a visual language that we will seek to analyze. Art research is in no way alien to literature and literary constructions, it is rather radically searched, sometimes scanned, always reassembled by the complex passage from word to image, and it will be from this perspective that we will see and read Clarice Lispector, before historical, critical, and theoretical contexts of art. However, this will not be done without paying attention to the fact that these terms, together, may seem pretentious and as excessive as the term Literature, in the face of a Clarice alien to academicism and who insistently refuted definitions. By using these terms, we are facing a territory that, as we wish, will be successively deterritorialized by its object. Because if Clarice's literature demands a critical effort that goes beyond literary categories, her painting calls for the same stance.

Keywords: Clarice Lispector. Image. Literature. Painting.

SUMÁRIO

PRÓLOGO DE IMAGENS.....	22
PRÓLOGO DE VOZES.....	59
INTRODUÇÃO	61
“Exercícios de esboço antes de pintar”	61
A crítica literária e a pintura de Clarice.....	82
Usar as coisas pelo olhar	94
CAPÍTULO I	
A GRUTA ÚTERO DO MUNDO.....	106
No interior da gruta, o rubor da imagem	112
O Arquivo é a Gruta	119
Traço, imagem e arquivo	121
Visualidade e Arquivo	126
Limiar de entrada de ancestral caverna	133
O Diagrama da Gruta	146
“A gruta é um corpo”	166
Borboletas em metamorfose	181
CAPÍTULO II	
UMA ESCUTA DA PINTURA	196
Entrevistar imagens: uma entrega ao plano de imanência	197
Clarice Lispector e as entrevistas com artistas	204
Entrevistas que dizem de um problema a circular	206
Perguntas para uma desclassificação	208
Pergunta de Origem	212
Pergunta de Fuga.....	215

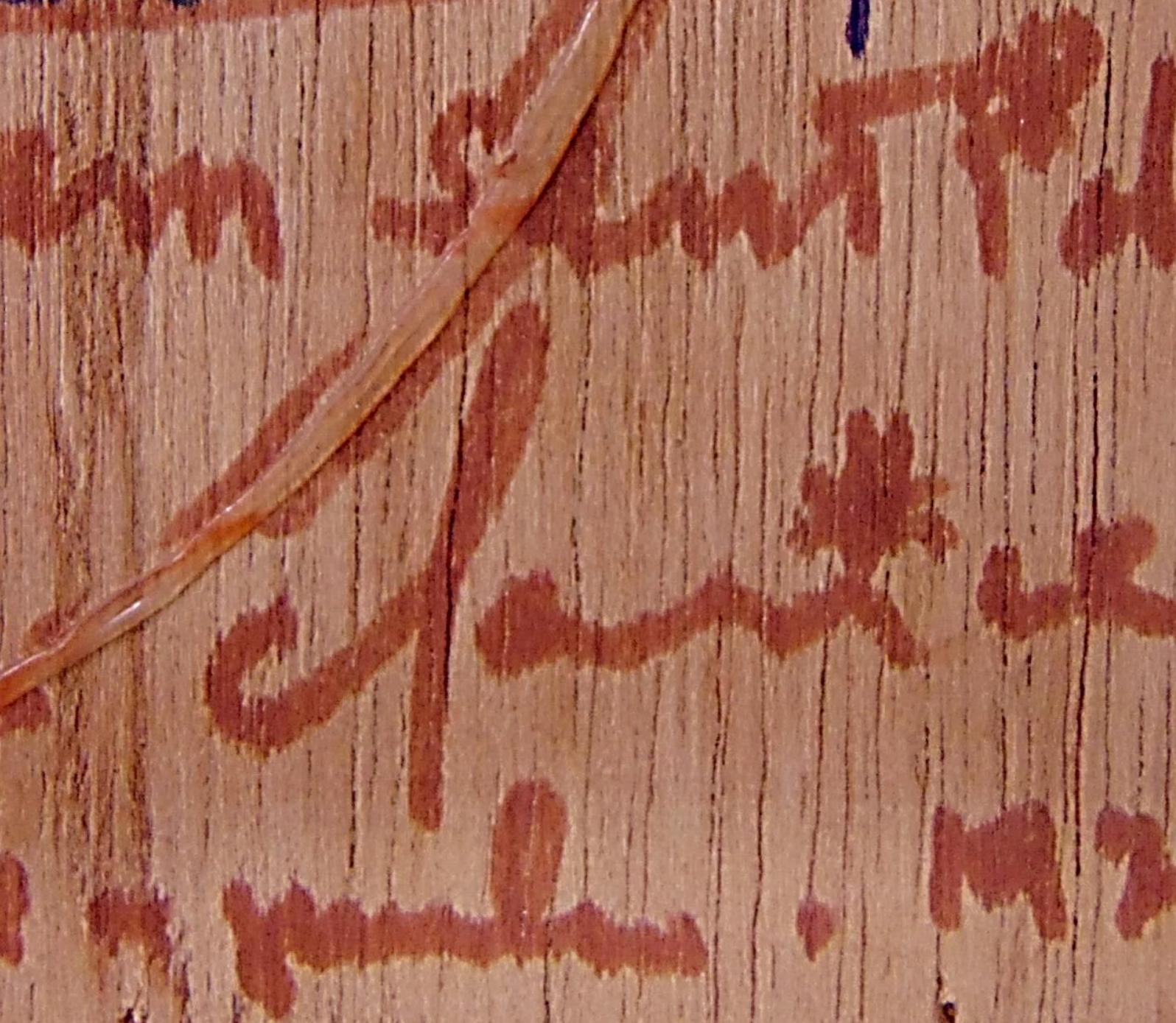
Pergunta de Quebra	221
Entre figuração e abstração: um debate brasileiro no cenário internacional	223
A abstração de Michel Seuphor.....	232
Do Objeto Gritante à Supressão do Objeto	239
CAPÍTULO III	
“EM NADA DISSO EXISTE O ABSTRATO”	246
“As mãos também olham”: Figura, figurativo e figuração.....	247
A semelhança informe na pintura de Clarice	252
Uma paixão pela imagem segundo C. L.....	258
CAPÍTULO IV	
NOTAS SOBRE OS GRAFISMOS E AS CORES NA PINTURA DE CLARICE LISPECTOR	268
Linhas e grafismos	271
Dos títulos na superfície do quadro	274
Instrumentos da pintura	276
Traços e manchas de cor	278
Volumes.....	285
Pintar a luz e a escuridão	286
As “mandalas”	293
Pintar o céu: os limites da superfície da madeira.....	297
Mata	302
“Conheço em mim uma imagem”: autorretratos	309
CAPÍTULO V	
OS AMADORES DE IMAGENS	317
Escrever, desenhar e pintar: uma breve cartografia dos amadores	318
“A hora da respirada”	328
CAPÍTULO VI	

"GÊNERO NÃO ME PEGA": NOTAS SOBRE A IMAGEM EM CLARICE LISPECTOR.....	335
"Uma sensação atrás do pensamento": Fugir da descrição para fazer o sentido vibrar.....	336
"Estou lidando com a matéria-prima"	339
O espaço literário e a exterioridade da imagem	348
O sentido é um sopro.....	352
"Minha pintura não tem palavras"	361
CONCLUSÃO OU UMA APRENDIZAGEM DOS PRAZERES.....	367
REFERÊNCIAS	373

Escrever um sopro em papel de água viva... Escrever não uma vida, mas um *sopro vital*. A vida desde a perspectiva do sopro dá a dimensão da respiração, do ar que entra e sai do corpo. Sopro que pertence a uma exterioridade entregue às forças do movimento no espaço e no tempo: uma esvoaçante força informe, que dispersa soluções sempre provisórias e singulares. Escrever será assim um impulso oferecido por esse sopro, que por sua vez se imprime em papel líquido, feito de água corrente, como a de fontes que borbulham vindas do fundo da terra: *água viva*. A tinta que escreve é assoprada, escorre, percorre veios ao acaso, percorre um rio. Escrever é assim lançar-se nos turbilhões de manchas e cores em fluxo, em redemoinhos conceituais. E cada palavra escrita é apenas mais uma gota nessa imensidão de palavras já escritas. Mas uma gota que atravessou montanhas e mares, soprada pelos ventos, criando assim uma geografia singular, que as palavras que se organizam em um texto se incumbem de cartografar...

caos

campus



Gostaríamos que a forma gráfica <> que aparecerá nas próximas páginas, tomasse a consistência de uma imagem no texto, momento em que as palavras se suspendem, travessia a um outro sentido, ou a um silêncio dos sentidos dados pelas palavras. Por isso <> é também um diagrama da dobra entre palavra e imagem. Como um buraco no texto, uma cavidade, <> também é uma boca. De modo que seu lugar, seu tempo, seu movimento no texto pretendem ser aquele do sopro.

" - - - e conte também com o acaso para fazer uma surpresa a mim mesmo".

Man Ray

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

Michel Seuphor

"- - - não há arte que não aponte sua máscara com o dedo."

Roland Barthes

~~"Uma coisa que descobri é que a melhor técnica é não se ter técnica alguma".~~

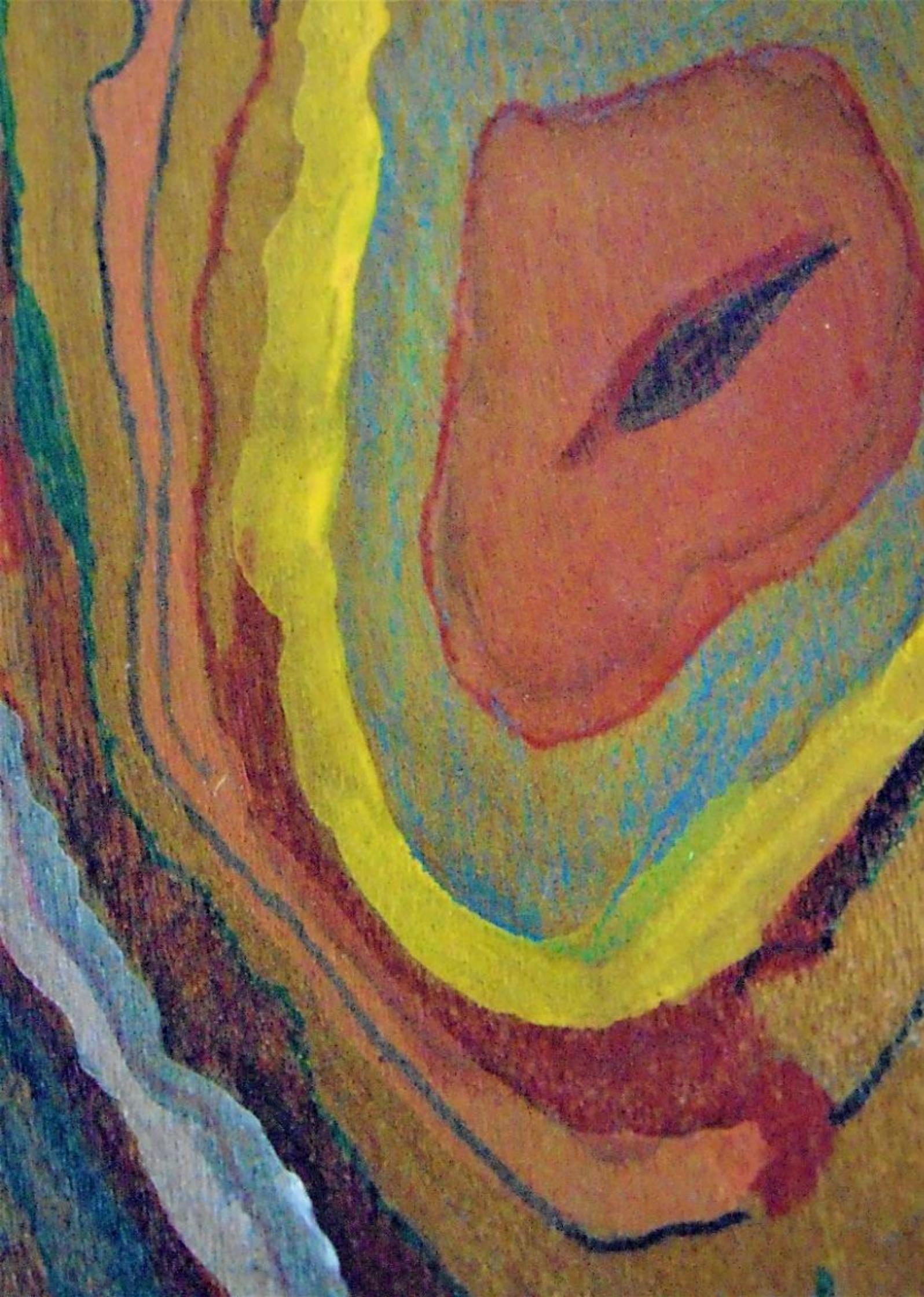
Henry Miller

PRÓLOGO DE IMAGENS



















Quinta - 18/11/1955
Esmeraldas a
Luz, centro
da vida





En te presento
POR QUE
CLOUTIER





LUTA SANGRENHA
pela
paz
deusa







EXPLOSAO

Luz * * 1975

* *



IMEDD

IMEDD



IMEDD



Pássaro

da

liberdade

5 junho 1974

Alentejo







efor * 1975

Sol da m dia - morte







ofarice
maio
15

"Tentativa de ser
alguém!"











* Olga, desejo
que essa mandala
traga riqueza interior
e riqueza material

Jaime

Rio 28 maio 1975







Roteiro

CL 020.4
pi

- Rever (e recopiar o que for necessário) (e trocando por 1974 ou 1975) até o fim do ano, dezembro inclusive.
- Copiar as páginas soltas de antefatos.
- Ser cortando o que não serve ~~para~~
- ~~de~~ -
- Esperar o incedo.
- Enviar sem premissas
- Abolir a crítica que seca tudo.

Inspector

di

PRÓLOGO DE VOZES

INTRODUÇÃO

Esta introdução se desdobra em três movimentos. Primeiro apresentamos a pesquisa, suas questões, objetivos e argumentos. Em seguida traçamos uma breve revisão da bibliografia sobre a pintura de Clarice Lispector. Por fim cercamos uma metodologia desde a qual desejamos olhar e escrever sobre sua pintura.

“Exercícios de esboço antes de pintar”

Escrevo em signos que são mais um gesto que voz. Tudo isso é o que me habituei a pintar mexendo na natureza íntima das coisas.

Clarice Lispector, Água Viva, 1998, p. 2

Clarice Lispector teria levado muitos meses para definir a forma final de *Água Viva*. Segundo afirmam Nadia Batella Gotlib (2008) e Benjamin Moser (2009), este romance seria uma nova versão dos volumosos *Objeto Gritante* e *Monólogo com a Vida*, datiloescritos originais e inéditos, conservados entre os documentos da escritora no Arquivo Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa¹, no Rio de Janeiro. Segundo Clarice:

Esse livrinho tinha 280 páginas; eu fui cortando – cortando e torturando – durante três anos. Eu não sabia o que fazer mais. Eu estava desesperada. Tinha outro nome. Era tudo diferente... [...] Era Objeto Gritante, mas não tem função mais. Eu prefiro Água Viva, coisa que borbulha. Na fonte. (LISPECTOR, *apud* GOTLIB, 2008, p. 399)

Como afirma a pesquisadora Lucia Helena (2006), apesar de seu pequeno formato, *Água Viva*, publicado em 1973, condensa um dos romances mais singulares da literatura brasileira, a ponto de tensionar, no interior da crítica dessa literatura, sua definição dentro do gênero do romance, não apenas por seu tamanho – possui menos de cem páginas e seria chamado assim de uma “narrativa

¹ Arquivos consultados em junho de 2017 e setembro de 2019.

longa” – mas especialmente por seu desmonte sistemático das estruturas literárias. Há uma dissolução do tempo e do espaço da narrativa, uma indistinção entre narrador e personagem. *Água Viva* repete e intensifica um traço da escrita de Clarice, igualmente presente em outros romances e contos da autora em maior ou menor grau, que constitui um dos grandes agentes de quebra da construção literária tradicional que essa escritora lega à literatura brasileira, alçando sua obra ao reconhecimento da literatura internacional.

Um Sopro de Vida também faz parte dessa singularidade literária. Publicado em 1978, no ano seguinte à morte de Clarice, foi organizado, com autorização prévia da autora e de seus familiares, por sua secretária e amiga Olga Borelli a partir de notas e fragmentos. Segundo Borelli, que assina a nota e a pequena biografia de Clarice que aparecem na edição da editora Círculo do Livro, de 1978, este seria seu livro definitivo. Ela o teria iniciado em 1974 e concluído em 1977, às vésperas de sua morte. Ainda que tenha seus dois personagens bem definidos, eles não cessam de se colocar à nu, mostrando seus conflitos subjetivos e expondo a construção literária a uma circularidade, em que transparece a estreita relação entre o processo de escrita e o processo de subjetivação – o processo de constituição disso que chamamos de um sujeito – onde aquele que escreve se escreve, ou seja, escreve uma vida ao traçar as palavras no papel. Clarice escreve expondo o real em seu incessante processo de criação.

Segundo a escritora francesa Hélène Cixous, uma das principais críticas e disseminadoras da obra de Clarice Lispector na França, “o real é, em si mesmo, portador do sentido mais fino. Só os filósofos fizeram o que Clarice faz, mas sem a liberdade que ela, como poeta, tem” (CIXOUS, 1982). Isso equivale a reconhecer, na escrita de Clarice, uma profundidade de pensamento que se assemelha à reflexão filosófica, e será desde essa aproximação que Cixous colocará a escritora brasileira ao lado de Kafka, Rimbaud e Joyce. Nas palavras da pesquisadora Simone Curi, Clarice Lispector elabora uma escritura menor², “à procura de fazer fugir todas as categorias, identidades”, diluir as fronteiras do gênero, e do literário (2001, p. 37), tudo isso “em direção ao real, à vida”. Para o pesquisador e crítico João Camillo Penna “a grande descoberta de Clarice consiste em haver circunscrito esse grande plano exterior ao sistema de referências literárias, como enquadramento de seus textos, situando-o como mediação alegórica no chão sólido e imediato do real” (2010, p. 94). Trata-se de “uma literatura feita da matéria mesma das coisas”, como diz o escritor José Miguel

2 Conceito formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em sua leitura da obra de Franz Kafka: “Uma escritura menor, não de uma língua ou um gênero menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior: traçar um mapa original, produzir o real, a vida” (Curi, 2001, p.37).

Wisnik (2011, palestra no IMS registrada em vídeo). Para o pesquisador e crítico literário Carlos Mendes de Sousa, “Clarice Lispector é a primeira mais radical afirmação de um *não lugar* na literatura brasileira” (2000, p. 14).

Muitas vezes provocando a perspicácia dos críticos dos quais era contemporânea, surpreendendo mesmo seus atuais leitores a cada livro, a obra de Clarice segue em seu deslize diante das definições, o que explica sua fortuna crítica, que não cessa de proliferar desde a publicação de seu primeiro romance. E se repetem assim as palavras que demonstram, como as acima citadas, que a obra literária de Clarice produz uma cisão na própria literatura, inquieta suas categorias e definições, e numa dobra, faz proliferar seus sentidos.

É diante destas afirmações de uma obra nômade frente às estruturas literárias que lhe conferem lugar, que gostaríamos de nos interrogar, na presente pesquisa, sobre um não-lugar no interior da própria obra de Clarice Lispector. Gostaríamos de nos ater a essa fenda ainda mais aberta nessa obra que configura o pequeno conjunto de quadros pintados por ela³ entre os anos de 1960 e 1970. Pintura que não tem passado despercebida pela crítica literária da escritora, mas que nem sempre é tomada em sua radical diferença material, plástica, visual, na diferença conceitual que produz em relação à sua literatura, se oferecendo enquanto imagem. Entregando a já complexa obra literária de Clarice à presença de uma obra visual.

Nossa questão principal é: se esse desmonte produzido pela narrativa de Clarice em seus romances e contos, especialmente em *Água Viva*, expõe uma fuga das estruturas literárias, como poderíamos olhar para sua pintura de outra forma senão como parte integrante dessa fuga, como um desdobramento desse desmonte, cuja elaboração se produz na criação visual, considerando, desde essa perspectiva, esse conjunto de pinturas como parte de sua obra? E como pensar esse processo de criação visual descolado do plano representacional dado por sua literatura, ou seja, sem subordinar a pintura ao texto, à literatura da escritora, sem supor que a pintura se ofereça como uma ilustração ao texto? Como podemos olhar para estas pinturas em suas características plásticas, em sua materialidade, a partir dos elementos visuais que Clarice explora, e a partir dos contextos histórico-artísticos próprios à suas pinturas? Como podemos olhar para estas pinturas

3 Entre os quadros aos quais tivemos acesso desde os arquivos da escritora encontramos 2 (duas) pinturas sobre madeira no Arquivo de Literatura do Instituto Moreira Sales, e 17 (dezesete) quadros no Arquivo Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, dos quais apenas um foi pintado em tela e todos os demais sobre madeira. São conhecidas ainda 3 (três) pinturas pertencentes a acervos pessoais de artistas e escritores.

enquanto imagens? E finalmente, a partir do conceito de imagem oferecido pelo campo da arte, como voltar a ler o que a escritora escreve sobre sua pintura no interior de sua literatura?

Para explorar estas questões leremos Clarice sob a perspectiva de sua pintura – e não o contrário – e a partir do conceito de imagem oferecido pelo campo complexo das artes visuais, entregues a uma posição crítica, teórica e histórica que passa por montagens visuais, que investiga a presença de uma lógica da sensação na pintura, que se debruça sobre o informe que ela coloca em cena. Pensar a materialidade dessa pintura implica em um mergulho em questões que dizem respeito às especificidades da linguagem visual, como veremos ao longo do texto. A pesquisa em arte, por seu turno, não é de modo algum alheia à literatura e às construções literárias, de modo algum se coloca em oposição a estas. Ela se mostra antes radicalmente vasculhada, por vezes esquadrihada, sempre remontada pela complexa passagem da imagem à palavra. Se veremos e leremos Clarice Lispector desde o campo da Arte, e portanto de seus contextos históricos, críticos, e teóricos, isso não se fará sem uma atenção ao fato de que estes termos, juntos, podem parecer pretenciosos e tão excessivos quanto o termo Literatura, diante de uma Clarice alheia aos academicismos, que insistentemente refutava definições. Mas ao usar estes termos nos colocamos diante de um território que, como desejamos, será sucessivamente desterritorializado por seu objeto. Porque se a literatura de Clarice demanda um esforço crítico que ultrapassa as categorias literárias, sua pintura convoca a mesma postura. A pintura de Clarice demanda uma posição que é ela mesma utópica – sem lugar. É preciso imaginar para ela um lugar que ainda não existe. E imaginar é uma tarefa que implica em produzir imagens. Com Clarice, diríamos que as imagens estão perto do coração selvagem da vida, como pressente Joana: “Sim, ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez da falta de estética. Ou receio de alguma revelação [...]” (1998, p. 18). Selvagens, as imagens de Clarice não param de escapar, ariscas. Frente à suas pinturas temos algumas opções. Ou nos petrificamos, como frente à Medusa; ou nos abandonamos ao chamado da sereia, e afundamos em sua água viva; ou nos entregamos à sua imagem, ainda que sob pena de perdemos o objeto de nosso olhar para sempre, como acontece com Orfeu. Mas aqui, nos parece, não há escolhas. A imagem, em sua imperfeição, está sempre longe e perto, ao mesmo tempo, desse selvagem coração da vida.

Clarice Lispector pintou essa série de quadros entre os anos de 1960 e 1970. Exceto por dois sobre tela, todos os outros são pintados sobre um suporte de madeira de pequenas dimensões. *Interior de Gruta* (Figura 1), que se encontra no arquivo da escritora sob guarda do Instituto Moreira Salles, data de 1960, portanto é anterior à publicação de *Água viva*, de 1973. E *Gruta* (Figura 4), que

se encontra no Arquivo Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, data de 1975, ainda que possamos averiguar certa ambiguidade na datação.

Quanto a *Um sopro de vida*, como vimos, Olga Borelli situa o período de sua escrita entre os anos de 1974 e 1977. Sabemos assim que Clarice experimenta a pintura no período em que escreve os datiloescritos e fragmentos que irão compor estes dois romances. E efetivamente neles encontramos diversas passagens em que ela menciona suas pinturas. Importa agora afirmar que esse dado biográfico apenas explicita o fato de que, se Clarice escreve sobre a pintura, não o faz de modo retórico ou metafórico, mas mergulhada na experiência desse processo de criação e nos difíceis paradoxos que envolvem a passagem da escrita à pintura e vice-versa, e que lançam a linguagem ao jogo paradoxal da representação. O que torna essa passagem ainda mais visceral, expondo questões que fazem sentido apenas quando compreendemos que ela escreve diante da própria imagem de suas pinturas, diante do desafio de colocar em palavras a imagem criada, experimentada, tal qual escreve em *Água Viva*:

Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinte
– e não sei como. Só repetindo seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar
de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma
terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma.
Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou,
e sufoco porque sou palavra e também o seu eco. (LISPECTOR, 1998, p. 15-16)

Na escrita sobre arte, sobre os processos de criação visuais, escrever é um exercício que se dobra sobre o exercício do olhar, já que se passa de um plano de signos a outro – da cor à letra, do traço à palavra – numa tensão nunca resolvida, sempre retomada e relançada diante do jogo com a linguagem. Numa tensão que não cessa de fazer repetir que essa passagem não se faz sem uma frustração, pois ao falar da imagem, ao escrever sobre a pintura, ao tentar esboçar os movimentos que lhe dão lugar, a infinidade de acasos e decisões lançadas na tela, estamos sempre à espreita de um silêncio, de uma impossibilidade de nomear. Estamos diante de uma crise do registro representacional entre palavra e imagem⁴. Karine Winkelvoss expressa muito bem essa questão em seu livro *La pensée des yeux* (2004, p. 50), sobre a crítica de arte desenvolvida por Rainer Maria Rilke, que toma a imagem como geradora de seu movimento poético: “Acima de tudo, a oposição

⁴ Crise fartamente documentada e elaborada pela filosofia contemporânea a partir do trabalho visual dos artistas, como é o caso de Michel Foucault com Magritte e Velásquez, de Gilles Deleuze com Bacon e o Cinema, de Didi-Huberman com sua crítica aos modelos metodológicos da História da Arte. Filósofos que se aprofundaram nas questões que envolvem os regimes de visibilidade e dizibilidade na arte.

entre 'ler' e 'olhar' não é uma oposição entre diferentes formas de arte – a poesia de um lado, a pintura do outro –, mas uma oposição interna a toda representação, seja ela verbal ou visual, aberta sobre as palavras ou sobre as cores”⁵. Isso implica em assumir que há uma diferença fundamental entre a linguagem verbal e a linguagem visual. Essa diferença se processa nos signos, e no apelo que convoca, na singularidade de cada caso, à produção de sentidos. Para lermos Clarice e olharmos suas pinturas não podemos nos enganar supondo que seja preciso apagar a diferença entre os signos visuais e os signos verbais, entre a linguagem discursiva da literatura e a linguagem não-discursiva da pintura – essa diferença existe, e é preciso a ressaltar. Embora também não se trate de negar a passagem subterrânea de uma linguagem a outra, as zonas comuns, as linhas de contato. O ponto de tensão é outro: aquele de uma atenção aos jogos de submissão hierárquica aos quais a representação submete as linguagens. A tensão é metodológica: é preciso escapar à suposição de que a palavra – a literatura da escritora – possa definir em essência aquilo que se processa nas imagens – na pintura de Clarice. E pensar o conceito de imagem a partir dessa oposição a toda representação – tanto em relação à escrita de Clarice Lispector e igualmente em relação à sua pintura – será uma das tarefas às quais nos lançaremos nessa pesquisa.

Essa crise na representação enuncia uma quebra nos modelos metodológicos da interpretação concebidos pelas perspectivas representacionais de conhecimento, combatendo as noções que submetem o pensamento a um voluntarismo, à simples reflexão (espelhamento) de outras imagens do pensamento, entregando a história e a filosofia a um sentido positivista – o que se traduz em uma crítica ao modelo platônico do simulacro e da imagem do pensamento como uma verdade universal à qual este estaria submetido. No modelo da representação em Platão, existe uma identidade entre a cópia e o modelo a ser copiado, existe uma “imagem do pensamento” moral e dogmática calcada no senso comum (o modelo é verdadeiro, pois idêntico a si próprio), e o pensamento procede através do exercício de reconhecimento (reconhecer aquilo que permanece idêntico a si próprio, ou seja, reconhecer a verdade). Isso se processa de tal modo que a arte frequentemente é submetida a esse padrão – aquilo que eu não reconheço, aquilo que não imita modelos reconhecíveis, não é belo – portanto não é verdadeiro – portanto não é arte. Uma afirmação que ouvimos diante das pinturas de Clarice em frases como “seus quadros não são bonitos, portanto não podem ser considerados desde a perspectiva histórica da pintura”. Contudo,

⁵ Tradução nossa do original em francês: « Surtout, l'opposition entre 'lire' et 'regarder' n'est pas une opposition entre différentes formes d'art – la poésie d'un côté, la peinture de l'autre –, mais une opposition interne à toute représentation, qu'elle soit verbale ou visuelle, œuvrée dans les mots ou dans les couleurs. »

como nos mostra a filosofia de Gilles Deleuze, o pensamento não está fadado à reconhecimento das coisas, à representação. O pensamento está implicado no ato de pensar, que é criador, que é provocado pelos signos, que muitas vezes são alheios à sistemas pré-determinados de interpretação, e assim violentam o pensamento exigindo que este ultrapasse o nível da reconhecimento. Algo que se processa diante dos signos da arte, e especialmente na pintura. É nesse sentido que o signo coloca novas perguntas, exige diferentes respostas, e transporta o pensamento para uma zona de força de caráter involuntário, onde não é o sujeito aquele que decide o que pensar, mas as forças que se imprimem sobre seu corpo que exigem a composição de novas formas de pensamento, Deleuze dirá, que imprimem a criação de um estilo. Portanto o signo é sempre produtor de diferenças, porque um mesmo signo pode ser experimentado de maneiras diversas por uma mesma pessoa a depender do tempo e do espaço em que se processa essa experiência. E é nesse sentido que a representação entra em ruína, pois o signo é sempre criador.

Clarice também reconhece na imagem, nesse instante de visão, nesse momento em que se vive um “evento em imagem”, como escreve Maurice Blanchot (2011), uma importância fundamental à criação, que não vê separação ou submissão da imagem pela palavra desde sua conflagração no pensamento: “Meu pensamento tem que ser um sentir. Penso tão depressa que não sei o que penso. Penso por imagens mais rápidas que as palavras do pensamento pudessem captar. O vazio, o não pensar, é o melhor estado mental para que as imagens se façam. [...] Às vezes o pensamento é uma cor. Às vezes é um leve tilintar de faca em copo de cristal” (Lispector, *Apud*: Borelli, 1981, p. 78). Desse modo, quando Clarice pinta, ela elabora um outro modo de trabalhar com estas imagens, que por sua vez se dobram na imagem que surge no quadro pintado. É nesse sentido que ela poderá escrever que “seu ideal seria pintar um quadro de um quadro”, como escreve em *Um Sopro de Vida*, numa atitude tal qual a empreendeu um pintor como René Magritte⁶, e não num jogo de interpretação simbólica, como o sugere Benjamin Moser (2012). O problema está não em dizer aquilo que o quadro faz, mas em exibir o fato de que a imagem não afirma nada, que “pintar não é afirmar”, como escreve Michel Foucault (1988, p. 74), sobre *Ceci n’est pas une pipe* (1926), de René Magritte. Se trata antes de sentir, de passar por um outro modo de conhecer (e não de reconhecer, de representar, o que seria tornar a imagem apenas uma reconhecimento oferecida pela linguagem discursiva), e admitir o fato de que, não importa o que seja dito, as palavras não contém uma suposta “verdade da imagem”.

⁶ Podemos citar sua série “A traição das imagens” (1929).

Como escreve a filósofa, escritora e pintora Anne Sauvagnargues (2014, p. 23), pensar a pintura, “expor o efeito da arte fora do efeito literário, solicita uma teoria dos signos não-discursivos que se descola da análise dos signos do discurso, critica tanto a primazia do livro quanto a postura usual do comentário. Ou seja, desenvolve uma crítica da interpretação”⁷. E essa é toda a dificuldade da análise da pintura, da imagem, pois não se pode simplesmente redobrar a obra a descrevendo, o que seria cair no plano da linguagem em geral, do senso comum, da reconhecimento, nem de cair em uma fala sentimental ou metafísica, como observa Sauvagnargues, e menos ainda na submissão da imagem ao registro simbólico e estilístico, como aponta Didi-Huberman, em sua crítica à História da Arte perpetrada por Panofsky e Winkelman. Segundo Sauvagnargues, em *Lógica da Sensação*, Gilles Deleuze imaginou uma semiótica, em oposição a uma semiologia, como um sistema de imagens e de signos independentes da linguagem em geral. Isso significava uma insubmissão à semiologia de Saussure, assentada numa certa dependência da interpretação dos signos segundo as leis da linguística, e estabelecida a partir da relação entre significante e significado. A semiótica de Deleuze exige uma filosofia da arte irreduzível à ordem da significação e do discurso: “remontar de uma experiência sensorial (auditiva, visual) aos dados do problema que coloca essa imagem, sem a traduzir em dados discursivos, nem a reduzir aos modelos de interpretação, da analogia imaginária ou da correspondência simbólica, é o que a semiótica busca” (Sauvagnargues, 2014, p. 21). Isso significa passar do estatuto intelectual do signo a seu meio vital, sua eficácia material, como observa Sauvagnargues. A semiótica de Deleuze é assim noética e vitalista, ao mesmo tempo que se preocupa com os efeitos da matéria, é também uma gênese sensível do pensamento sob o efeito da imagem (Sauvagnargues, 2005, p. 253).

E não seria precisamente essa a exigência da pintura de Clarice? Em entrevista à Celso Arnaldo Araújo, para a Revista Manchete em 1975, ela insiste: “Eu não trago mensagem, só uma forma”, e revela ao jornalista um fragmento escrito no meio da noite, que aparecerá mais tarde em *Um Sopro de Vida*, e que traduz suas próprias imagens: “A vida dela era de matéria plástica” (1975, p. 49). É essa exigência de uma leitura e um olhar que empenham o corpo todo, e não apenas o “intelecto”, que gostaríamos de respeitar diante da pintura de Clarice. Gostaríamos de respeitar sua “existência enquanto matéria plástica”. Pois, se podemos afirmar que o lugar de sua pintura

7 Tradução nossa do original em francês: « Penser la peinture ou le cinéma, exposer l'effet de l'art en dehors de l'effet littéraire réclame une théorie des signes nondiscursifs qui détache l'analyse des signes de l'emprise du discours, critique le primat du livre autant que la posture usuelle du commentaire. C'est à dire, développe une critique de l'interprétation. »

dentro dos discursos da literatura e mesmo da arte é de fato muito frágil, a impressão, a sensação que suas imagens provocam no corpo, não corresponde a essa fragilidade. Sua pintura é visceral, feita com materiais encontrados diante das mãos: o suporte de madeira, o esmalte de unhas, a cera derretida, a esferográfica que sulca traços na madeira, a tinta lançada na tela, livre para escorrer, ou percorrendo em simetria os veios da madeira. Todos estes elementos lançando a pintura a seus “fatos materiais”, como diria Deleuze, permitindo que, desde essa materialidade das formas da superfície da madeira e das manchas de cor, surjam semelhanças informes, como escreverá Didi-Huberman com Bataille. Nesse ponto o signo da pintura é tomado como afecto e relação de forças, como pura sensação, e suplanta o significante linguístico. Nesse ponto as formas entram em um colapso, e entregam-se a um inclassificável, ao informe. Se trata de assumir que estas pinturas de Clarice, que suas imagens, não querem *dizer* nada, não são um símbolo de nada, metafísico ou material, mas dão a pensar. Isso não significa que as imagens sejam privadas de inteligibilidade, mas antes que elas não podem ser reduzidas a uma significação unívoca, ou ainda menos a enunciados que a submeteriam à discursividade de sua obra literária, a uma significação discursiva que seria sua verdade, sua explicação.

Pode-se argumentar, em contraposição a essa perspectiva, o fato de que Clarice intitula suas pinturas sempre cuidadosamente, na maioria das vezes numa borda dos quadros, ao lado de sua assinatura e da datação, por exemplo. Mas nos parece que essa escritura presente na superfície do quadro diz precisamente de uma sensação provocada pela própria pintura, ou seja, Clarice não nomeia seus quadros, ela tenta enunciar suas sensações, algo que ela faz também em sua escrita, diante dos objetos, personagens e cenas narradas. Ao tornar a sensação o procedimento através do qual vemos Clarice trabalhar sua pintura somos colocados diante de uma exigência: não procurar correspondências e comparações com sua literatura (esteja ela nos livros ou nos títulos), isso implica em fugir do “demônio da analogia”, como escreve Roland Barthes⁸, o que significa não naturalizar o “efeito de semelhança” das imagens através da sua interpretação literária. Ou seja, somos de antemão lançados fora de qualquer registro representacional em relação ao texto.

A imagem, como nos mostra Deleuze, trabalha sobre a sensação. Por isso ela é real, e opera efeitos reais: “uma imagem não representa uma realidade suposta, ela é para si mesma toda sua

8 Segundo Roland Barthes “as ‘artes analógicas’ (cinema, fotografia), os ‘métodos analógicos’ (a crítica universitária, por exemplo), são descreditados. Por quê? Por que a analogia implica em um efeito de Natureza: ela constitui o natural como fonte da verdade. [...] Desde que uma forma é vista, é preciso que ela se pareça com qualquer coisa” (1975, p. 54).

realidade" (2016, p. 225). E se quando falamos de imagem pensamos logo em imaginário, será preciso ter em conta que o imaginário "não é irreal, mental e subjetivo, mas propõe uma indiscernibilidade relativa entre real e irreal" (Sauvagnargues, 2014, p.36), de modo que o pensamento não está separado das imagens, e por isso não pode ser significado por elas como um conteúdo abstrato que as representaria. Clarice o repete: "Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade" (1999, p 19). E é precisamente através das imagens que um pensamento pode ser repetido ou retomado de uma arte à outra, como nos mostra Deleuze: "As imagens e meios de expressão podem criar um pensamento que se repete ou que se retoma de uma arte a outra, a cada vez autônomo e completo" (2016, p. 219).

A pesquisadora Maria Lucia Homem observa que, em livros como *Água Viva*, há um constante jogo entre o silêncio e a palavra, onde se questiona "o estatuto da linguagem e o objeto por ela representado", o que leva a pesquisadora a se questionar se não seria "o próprio ato do representar que está em cheque" neste romance, nos colocando no "âmbito de uma *antimimesis*" (2012, p.14). Tendo como pano de fundo tais questões, não será por acaso que vemos a pintura de Clarice surgir não como um desdobramento de sua obra literária, mas como mais um modo de enfrentar, de forma inaudita, esse problema da representação, tal qual ela o faz em um texto como o de *Água Viva*. Que, como veremos, guarda uma intimidade muito mais visceral, real, com sua pintura, do que podemos supor o lendo como um texto que oferece metáforas da passagem entre pintura e escritura. Pintar coloca questões tão cruciais à representação quanto escrever. E em poucas superfícies essa luta é tão explícita como na pintura. Pintar, nos anos 1960 e 1970 em que Clarice pintou, no contexto artístico com o qual convivia, frente a todas as mudanças que a pintura moderna do início do século XX produzia, era reconhecer esse drama ao qual essa prática estava entregue, quando a superfície da pintura era intermitentemente maltratada, perturbada, apaixonadamente retomada por diversos artistas que faziam dela plano para uma verdadeira reformulação crítica da visualidade, das formas como abordamos o visual e a imagem em nossa cultura, num questionamento e desmoronamento das tradições técnicas e conceituais às quais a pintura esteve entregue nos séculos anteriores. Se Clarice escreve no enfrentamento com o real, e no desmonte das estruturas literárias, o mesmo movimento se processa *diante* da pintura, *na* pintura, frente à sua realidade crua. Sua pintura também atravessa e produz um desmonte das estruturas visuais.

É desde essa perspectiva, que não submete o real da pintura e as imagens nela presentes a um suposto imaginário da escrita, que desejamos ler *Água Viva* e *Um Sopro de Vida*. Nestas duas

obras literárias é amplamente reconhecida a repetida referência à pintura, sendo a personagem fugidia de *Água Viva* uma pintora que se lança pela primeira vez à experiência de escrever sobre sua pintura, e *Ângela*, em *Um Sopro de Vida*, igualmente uma pintora e escultora, que se descobre inquieta em meio às palavras que lhe conferem existência pelas mãos do personagem *Autor*. Embora essa referência à pintura receba certa atenção da crítica da autora, nem sempre ela é admitida na rasura que provoca em sua obra, e mais do que isso, não é admitida diante da presença das imagens produzidas pela pintura da própria escritora. A pintura está presente porque ela faz presença aos olhos e às mãos de Clarice Lispector, que pintou esse pequeno conjunto de quadros no mesmo período em que escrevia os textos e fragmentos que compõe estes romances. Desse modo não se trata de acreditar que Clarice escreve metaforicamente sobre a pintura, mas antes metamorficamente, de modo que estes textos seriam também espaço de registro dessa experiência real e concreta com a pintura. Hipótese que pode ser corroborada pela construção fragmentária da escrita de Clarice, de modo que alguns fragmentos de registro de seu próprio processo de pintar irão aparecer nestes romances.

Talvez uma outra evidência estaria no fato de que os textos inéditos⁹ *Monólogo com a vida* (Figura 56) e *Objeto Gritante* (Figura 57) que, segundo vários pesquisadores, darão origem à *Água Viva*, não correspondem ao texto publicado em sua primeira edição pela Editora Artenova (Figura 58). Ou seja, estes manuscritos não trazem as mesmas referências à pintura tal como aparece de forma explícita no livro publicado. Estas extensas modificações e versões registram um romance que se escrevia sob o espectro da vida se fazendo, e assim respeitando aquilo que chegava à Clarice no instante em que escrevia. A narrativa destes dois textos inéditos dá conta de diálogos cotidianos da escritora com amigos e pessoas que encontrava na rua, com quem falava ao telefone, etc. Nota-se em longos trechos uma narrativa direta, sem o filtro ficcional que encontramos na “suposta” versão publicada em *Água Viva*. Segundo as palavras de Clarice, *Objeto Gritante* “é uma pessoa falando o tempo todo” (1972). É assim que lemos a escritora narrar conversas, narrar imagens.

Clarice poderia ter elaborado um livro completamente novo frente à essa experiência radical com a pintura, dando à *Água viva* o tom que reconhecemos: não totalmente distinto daqueles textos inéditos, composto por alguns fragmentos destes, mas acrescido dos fragmentos

⁹ São dois originais datilografados consultados na pesquisa junto ao AMLB/FCRB, *Monólogo com a vida* e *Objeto Gritante*. Ambos apresentam diversas anotações manuscritas que apontam para as modificações no texto e para outros títulos que rasuram o original (alguns também datilografados e outros inscritos em esferográfica, como “transformou-se em *Água Viva*”). Consulta realizada em setembro de 2019.

que escrevia sobre seu próprio processo de criação na pintura. Isso é explícito já nas primeiras páginas do livro publicado, onde Clarice faz referência direta a um de seus primeiros quadros, intitulado *Interior de Gruta*, de 1960, como citamos a pouco. Há ainda a referência explícita, neste texto, ao quadro *Madeira feita cruz*¹⁰, pertencente à escritora Nélide Piñón. Outros fragmentos sobre esse processo viriam compor, mais tarde, *Um Sopro de vida*, que faz referência especialmente à técnica utilizada por Clarice para pintar alguns de seus quadros, assim como à *Gruta* (quadro sob guarda do Arquivo Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa), pintura que apresenta uma datação dupla, 1973-1975, e que, portanto, poderia ter sido feita no mesmo período em que Clarice publica *Água viva*. A escrita fragmentária de Clarice oferece o fascínio e ao mesmo tempo o desafio aos estudiosos de seu processo de criação literária. A pesquisadora Simone Curi expressa muito bem essa construção:

Clarice opera com matéria reciclada – autocitação, uma das características de sua literatura menor – redefinindo-a, reproduzindo-a, logrando assim efeitos de bricolagem. Reelaboração, sem plano prévio, dos elementos pré-existentes. Fragmentos, cacos, resíduos da obra inacabada e já resgatados na reintegração de um novo cenário, uma produção de extensivo repertório. [...] Há uma subversão do trajeto em relação aos pontos: montagem das anotações de inúmeros papéis coletados em distintos instantes de concepção; guardanapos, contas, recibos, talões de cheques, pedaços de papéis por vezes perdidos, por vezes encaixados. Nem corte, nem colagem, nem dobraduras; antes multiplicações, composição metonímica, seguindo dimensões crescentes, reutilizando elementos outrora localizados em uma unidade anterior. (2001, p. 35)

Em livros como *Água Viva* e *Um Sopro de Vida* pressentimos essa forma fragmentária e inacabada, própria a esse processo de criação narrado por Simone Curi. Escrever não é simplesmente impor uma forma de expressão à uma matéria vivida, como observa Gilles Deleuze. A literatura está antes do lado do informe, do inacabamento: “escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre em vias de se fazer, e que transborda toda matéria vivível ou vivida” (DELEUZE, 1997, p. 11). Desse modo, não podemos acreditar que Clarice escreveria sobre a pintura sem tornar a escrita campo experimental desse registro transbordante da matéria vivida em cores, traços, manchas, entregue a essa linguagem visual e informe. Nestes romances Clarice dá pistas do processo de composição de suas pinturas, de seu “método de pintar”, como ela escreve, portanto, torna sua escrita um rastro de sua pintura, e não o contrário. Escrever fará parte dessa experiência

¹⁰ Como nesta pesquisa nos dedicamos aos quadros pertencentes aos arquivos públicos da escritora, os quadros oferecidos por ela a amigos, como este de Nélide Piñón, não serão abordados de forma mais detalhada no presente texto.



Figura 55. Clarice Lispector. Sem data. Os dois manuscritos originais sob guarda do Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. Fonte da imagem: arquivo pessoal

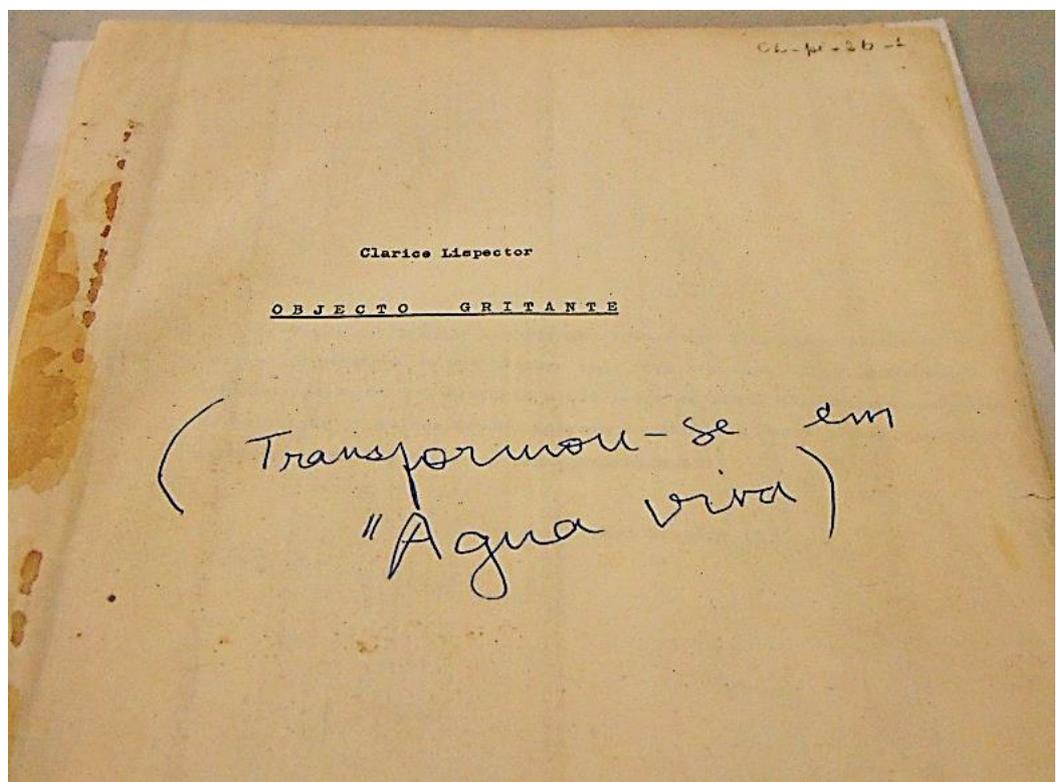


Figura 56. Clarice Lispector. Sem data. Datiloescrito original inédito intitulado *Objeto gritante*. Vemos bem a inscrição "transformou-se em Água viva". Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. Fonte da imagem: arquivo pessoal

Figura 57. Clarice Lispector. Sem data. Datiloscrito original e inédito intitulado *Monólogo com a vida*. Vemos bem as rasuras de Clarice sobre o título anterior, logo abaixo da inscrição *Objeto gritante*. Por fim vemos no alto a inscrição manuscrita *Água viva*. Arquivo Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. Fonte da imagem: arquivo pessoal.

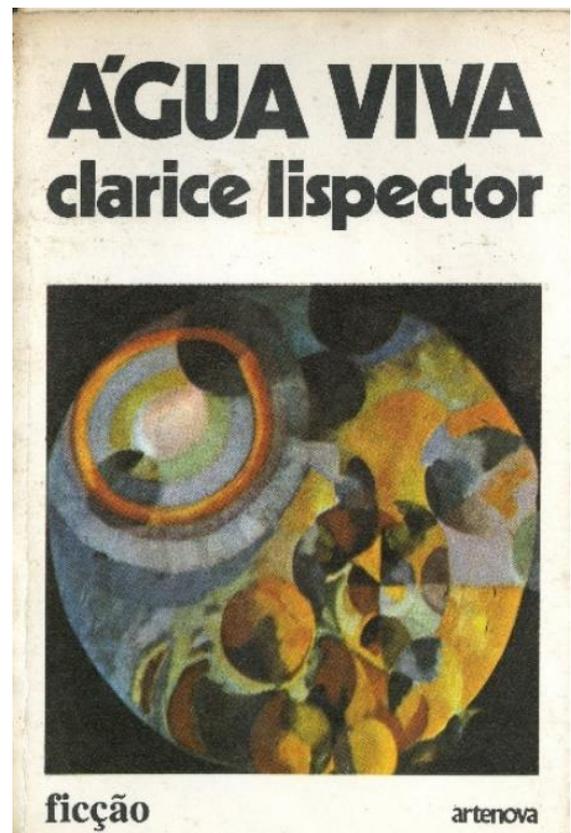
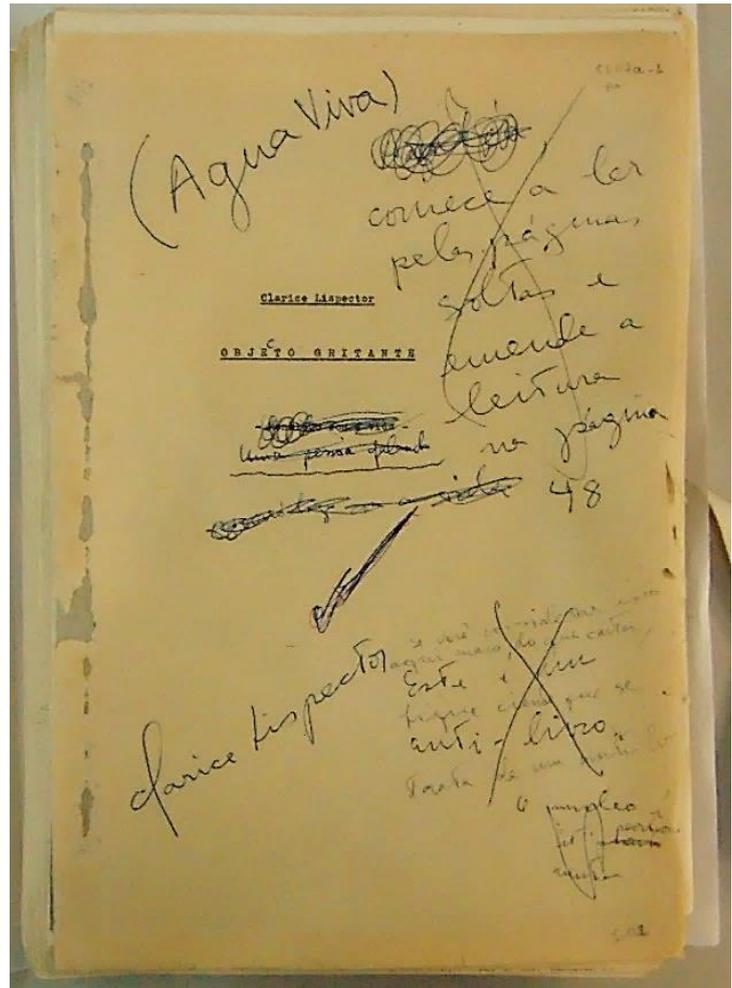


Figura 58. Capa da publicação original de *Água viva* pela Editora Artenova, em 1973. Fonte da imagem: Blog do Instituto Moreira Salles.

com a pintura, porque a escrita não se opõe ao processo de criação visual, ainda que seja uma linguagem completamente distinta desta. Com relação a estes registros é importante compreender que, quando um pintor registra seu processo – como o fez Clarice, ainda que de forma diluída em seus livros – essa escrita deflagra uma nova etapa desse trabalho, pois com ela o pintor assume uma determinada prática, assume sua experiência com o acaso afirmando acontecimentos vividos, o que permite o reconhecimento destes escritos enquanto parte de um processo de criação, enunciando questões desde o interior desse processo. Dentro do campo da pesquisa em arte o reconhecimento dos escritos de artistas como registro de obras experimentais tais como performances, ações, happenings etc., vem crescendo desde o final do século XX, e muitas vezes o próprio registro é considerado a obra ou parte integrante desta. É claro que os artistas fazem seus registros muitas vezes premeditadamente em composição com sua obra ou como forma de a apresentar em exposições etc., mas outras tantas não. Quando isso ocorre se justifica a pesquisa histórica, crítica ou teórica da arte, que se dá por tarefa investigar nestes textos os processos de criação vivenciados pelos artistas e lhes conferir um valor dentro de sua obra, e não a partir de uma determinação exterior. Segundo nos mostra a pesquisadora Anne Moeglin-Delcroix (*Apud*: Corbel, 2012, p. 12), desde Leonardo Da Vinci os artistas reivindicam seu direito à palavra frente aos escritos da crítica, da história e das teorias sobre a arte, tendo em vista sua posição privilegiada diante dos processos de criação. E são inúmeras as declarações de artistas acusando a falsidade da crítica, seu discurso moral e frio frente à força que a prática visual exige, de Delacroix à Courbet. Contudo, segundo a pesquisadora Laurence Corbel (2012), há uma mudança nestas reivindicações a partir dos anos 1960. Com obras radicalmente determinadas por uma pesquisa visual, e no desejo de não separação entre matéria e forma, os artistas, apesar disso, tem feito cada vez mais uso do discurso como parte integrante de suas obras. Se debruçando na pesquisa de diferentes artistas, Corbel nos mostra que a prática artística se construiu, nos últimos cinquenta anos, na recusa de toda tentativa de teorização exterior, na rejeição, a cada vez reafirmada, dos discursos que pretendiam dizer a verdade da arte no lugar dos próprios artistas: “o discurso sobre arte parece ser convocado a ceder seu lugar hegemônico em favor de outras abordagens, de outras lógicas discursivas que emergem no campo artístico”¹¹ (2012, p. 16).

11 Tradução nossa do original em francês: « Les discours sur l'art semble être appelé à ceder sa place hégémonique à la faveur d'autres approches, d'autres logiques discursives qui émergent dans le champ artistique. »

O caminho de Clarice é inverso a esse em que se situa a pesquisa de Laurence Corbel. Entretanto, compreender que há uma transformação na abordagem discursiva da arte que mobiliza com força a produção artística do final do século XX, portanto, o contexto histórico em que Clarice escreve e pinta seus quadros, nos convoca a pensar sua obra desde essa perspectiva, nos convoca a ler *Água viva* e *Um sopro de vida* desde essa mutação, levando em conta o fato de que ela escreve sobre sua pintura em fragmentos que compõe estes livros. Ler estes textos a partir de sua pintura, e não o contrário, pode oferecer imagens inesperadas e ao mesmo tempo ampliar ainda mais a complexidade de seu processo de criação, a complexidade de sua obra. Além disso, é possível perceber nessa relação entre seus escritos e seus quadros a presença de um problema filosófico que inquieta o campo da arte, assim como o campo da literatura: como se dá a passagem da pintura à palavra? E ainda: em que medida objeto, pintura, texto e imagem estão em relação?

Nestes livros de Clarice, mas especialmente em *Água Viva*, o processo de criação literário é colocado em crise pela entrega à pintura. A presença da pintura no texto o entrega a uma dupla presença da imagem. Não se trata de um duplo da imagem – como representação verbal, e como imaginário do texto. A construção do texto também implica na elaboração de imagens. Portanto temos, de um lado, a imagem do quadro pintado por Clarice – especificamente em alguns trechos de *Água viva* é a imagem da gruta – que solicita uma reelaboração do texto, que se dará, por sua vez, também em uma imagem, desde uma outra conflagração – aquela das palavras. “Palavras videntes”. Isso porque Clarice escreve – e não descreve – sua pintura. Clarice faz aquilo que Didi-Huberman consegue enunciar tão bem frente às palavras de Rilke: “É fazendo das suas palavras olhos que o poeta cria imagens” (2010, p. 164). A escrita de Clarice é vidente, ela faz uma obra de palavras envolvidas pelo desejo de ver e fazer ver. Se trata de aprender a ver com palavras, ou melhor, de dar a ver com palavras. Palavras que são visões, audições, que se tornam cores e manchas, antes de serem letras. É um trabalho visual – ou do visível – sobre as palavras, como escreve Didi-Huberman (2013, p. 159): “Tudo está aí. Como escrever esses momentos de mutismo, esses momentos interlocutórios que são, tão frequentemente, os olhares? É preciso, antes de mais, destruir em si mesmo todos os chavões linguísticos que camuflam a aparição por detrás dos seus clichés figurativos”. Para ver as coisas é preciso despojá-las de seus nomes comuns, fazer surgir nas palavras, como escreve Clarice, o “figurativo do inominável”, é preciso encontrar outra coisa que os nomes próprios para dar conta de uma “experiência visual” das cores, das linhas, é preciso um nome que vê, um nome que dê conta de uma “estesia” e não de uma “estase”: é preciso tornar-se água viva, tornar-se um sopro de vida. Ver tem lugar um sopro de ar ou no líquido e incessante turbilhão

da água. A imagem, diante do tempo, é ela mesma esse turbilhão, que carrega em si toda potência de uma vida, de um acontecimento. A imagem é precisamente esse interstício entre o exterior e o interior, essa dobra que vinca ou perfura a história.

Essa perspectiva exige uma leitura que permita admitir características muito distintas entre a imagem e a palavra, assumindo, ao mesmo tempo, uma estreita relação entre ambas. Em nosso argumento, a pintura de Clarice encontra na escrita um lugar de elaboração, e não de representação. Fazer surgir imagens no texto solicita uma escrita que não pretenda esgotar a visão em uma descrição. A imagem *vista pelas palavras*, poderá assim revelar nuances da *imagem vista pelos olhos*. A palavra não assume, no texto, o lugar da pintura, mas torna-se mais uma ferramenta de exploração da imagem, de elaboração das sensações que ela provoca. Tudo isso prende a palavra que escreve a imagem à sua imanência, imanência própria ao processo de criação de Clarice. E Clarice, jamais alheia à materialidade das coisas, era capaz de perceber a materialidade do visível, ela percebia naquilo que via as coisas feitas de sua matéria e olhadas desde essa matéria. E nesse ponto não pode haver uma separação entre imagem e matéria – a imagem é *uma coisa*, é *a coisa*, a imagem está impregnada da matéria. Como escreve Didi-Huberman, “o espectro sensorial da imagem é tão grande, o seu contato é tão poderoso, que nada lhe escapa. Vai do ar mais diáfano à carne mais brutal. Vai das substâncias mais voláteis às substâncias mais viscerais. Ela converte, em si mesma, todos os estados da formação e da dissolução” (2013, p. 163). O que se subleva nesse encontro subterrâneo aos textos e à pintura, nessa dissolução, por fim, é uma estreita relação da escrita com a imagem. E o conceito de imagem abrange questões que dizem respeito tanto ao campo da pesquisa visual, como ao campo da pesquisa literária.



Como movimento inicial diante da pintura de Clarice Lispector, no **Capítulo I – Gruta útero do mundo**, nos reportaremos ao primeiro encontro com seus quadros no Arquivo de Literatura do Instituto Moreira Salles. Ver a pintura de Clarice é ver a *Gruta*, entrar nesse *Interior de Gruta*, o que inventa um sentido não apenas arqueológico à pesquisa, mas também geológico. Será preciso cartografar a passagem de Clarice pela gruta para que nosso caminho possa também ser pensado

desde esse registro do movimento das imagens que ela fabrica, para que possamos inventar um sentido a estas imagens produzidas por ela em sua pintura e que se fazem presentes em seu texto em *Água Viva*. Num segundo momento exploramos o conceito de diagrama, pois é através do diagrama da madeira – que é um diagrama da gruta, como veremos – que Clarice inicia sua aventura exploratória, que Clarice começa a pintar. Argumentamos que é a gruta que oferece os elementos visuais e fatos materiais que a permitirão explorar a pintura. Clarice visita uma gruta na década de 1940, e será essa visita o grande motor de nosso movimento. Veremos assim o contexto histórico dessa visita, e como esse contexto oferece uma percepção muito particular do conceito de imagem para a modernidade. E se Clarice visita a gruta, ela entra em seu corpo, ela explora a gruta enquanto um corpo, pois como nos mostra a pesquisadora e artista Dominique Pasqualini “a gruta é um corpo”. Essa percepção nos coloca em contato com uma posição diante da pintura que implica o corpo.

No **Capítulo II – Uma escuta da pintura**, pretendemos abordar as entrevistas feitas por Clarice com diferentes artistas com os quais conviveu. Desenvolvemos uma metodologia provisória para ler estas entrevistas a fim de situar um problema fundamental à pintura na época, e por isso fundamental à pintura desenvolvida por Clarice: a passagem entre figuração e abstração na pintura moderna. Se Clarice explicitou claramente sua reticência frente à crítica e os desejos de classificação de sua literatura, isso se estende à sua reserva diante de suas pinturas. Nesse sentido, avançar sobre este conjunto de quadros no desejo de elevá-los às classificações de que dispõe a História da Arte, na tentativa de os situar como abstratos ou figurativos, dentro de uma estética surrealista ou expressionista etc., seria agir da mesma forma deplorada pela escritora. Além disso, eles resistem por si sós a estas classificações. Eles também não podem ser observados apenas como um desdobramento de seu processo de criação literária, mas como uma experiência frente ao processo de criação de modo amplo, percorrendo diferentes níveis de relação, que implicam em problemas frente à representação visual. E se Clarice os afirma descolados de sua literatura, é desde essa exigência que eles demandam ser olhados. Assim, situaremos o debate brasileiro sobre a abstração frente ao contexto internacional. Lendo Michel Seuphor, autor citado por Clarice na epígrafe de *Água viva*, e importante teórico da pintura moderna, procuraremos situar o contexto de seu pensamento. Ainda neste capítulo, procurando por linhas de aproximação entre Clarice, Maria Bonomi e Lygia Clark, abordaremos o problema do objeto, de sua afirmação ou supressão, analisando mais detalhadamente o datiloescrito original *Objeto Gritante*.

No **Capítulo III – “Em nada disso existe o abstrato”**, investigaremos em detalhe os conceitos de Figura, figurativo e figuração, de modo a situá-los diante da pintura de Clarice. E explorando o conceito de semelhança informe, elaborado por Georges Didi-Huberman a partir da obra de Georges Bataille, faremos aproximações com sua pintura. Neste ponto é que argumentamos que Clarice trabalha sobre uma representação fraturada, quebrada, posto que sua pintura suspende a figuração, o que não lhe entrega, tão simplesmente, a uma abstração, mas antes a um registro do informe. Assim como sua literatura está mergulhada no jogo de suspensão dos registros identitários de suas personagens. Seus quadros não ocupam um lugar suposto pelo literário das palavras contidas em seus romances, ou num simbólico entregue aos traumas psicológicos do sujeito. Seus quadros derramam sobre sua obra o líquido, a água viva, a matéria viva do real.

No **Capítulo IV – Notas sobre os grafismos e as cores na pintura de Clarice Lispector**, nos lançamos à aventura de um olhar debruçado e demorado sobre os elementos visuais, sobre as características plásticas e materiais da pintura de Clarice, passando em detalhe por algumas das pinturas analisadas nos arquivos, nos lançando a um exercício de olhar embrenhados numa linguagem visual, num pensamento visual – um pensamento das linhas e das cores. Procuramos ainda pensar alguns desenhos produzidos por Clarice em seus manuscritos entre a década de 1940 e 1950, fora do contexto de suas pinturas, mas balizados por alguns conceitos que ajudaram a compor a análise das mesmas.

No **Capítulo V – Os amadores de imagens**, empreendemos uma breve cartografia bibliográfica investigando desenhos e pinturas de diversos escritores, tentando situar um campo complexo de pesquisa de escassa bibliografia nas artes visuais. Como consequência, pensamos as relações entre texto, imagem e ilustração.

E por fim, no **Capítulo V – “Gênero não me pega”**: **Notas sobre imagem em Clarice Lispector**, situamos o conceito de imagem que trama toda a pesquisa, problematizamos a perspectiva fenomenológica de interpretação da percepção e criação visual, e procuramos por pontos de ancoragem destes questionamentos na literatura de Clarice.

Em **Conclusão ou uma aprendizagem dos prazeres**, expomos o percurso que desencadeou esta pesquisa, assim como os principais argumentos desenvolvidos por ela.



Ainda em tempo, é preciso colocar à vista uma armadilha – pois dela gostaríamos de escapar – que espreita a pesquisa sobre as pinturas de Clarice Lispector. Armadilha biográfica. Como observa João Camilo Penna, no artigo *Ruínas da Identidade* (1999): “Em linhas gerais, o ‘problema’ com o qual toda a biografia – ou, no fundo, toda a crítica – de Clarice se depara é o seguinte: Clarice não cessa de se criticar ou de se biografar em seus próprios textos”. Segundo Penna, por um lado, Clarice “ficcionaliza a vida”:

Transforma em ficção o que em geral se mantém como reserva não literária, como se pode ver, por exemplo, nos textos autobiográficos, que biografizam a sua ficção, ou nos depoimentos jornalísticos, que Clarice transforma em confrontos angustiados, revelando ou multiplicando versões de si mesma, manipulando a expectativa do público. (1999)

Por outro lado, e em sentido inverso, Clarice “desficcionaliza a ficção, ou seja, abre dentro da literatura um espaço radicalmente neutro, da ‘brutalidade do fato’, para usar uma expressão de Francis Bacon” (Penna, 1999). Segundo Penna “a personagem que Clarice não cessa de criar dentro e fora da obra não passa desse exercício, um pretexto para a grande descoberta e instrumento de sua obra: a sensação nua, caracteristicamente não-literária, intervenção brutal ou simples do mundo”. Essa realidade brutal do mundo, a exploração sem medida da sensação – que como argumentaremos no decorrer desse trabalho, é o principal tema da pesquisa visual que Clarice realiza em sua pintura –, esse exercício que tem por instrumento a arte, é aquele que nos entrega à uma experimentação de pesquisa que não abandona a vida. Porque a pesquisa, a escrita que se compõe em uma pesquisa, é ela mesma uma obra de vida. E escrever será desfazer-se de si, numa investigação que não tem por objetivo a identidade, mas sua ruína, como sugere Penna.

O caráter biográfico da obra clariciana é fartamente discutido pela crítica da escritora. Não será na tentativa de acrescentar mais fatos a essa literatura que nos sustentaremos na análise de sua pintura. Além disso, essa aproximação se traduziria na suposição de que sua pintura está muito mais ligada à intimidade de sua vida do que à profusão de sua obra – é mesmo curioso notar que alguns ensaios sobre Clarice Lispector e sua pintura trazem, em seus títulos, referências à sua biografia. E contra essa suposição, desejamos insistir que é preciso incluir a pintura produzida por Clarice em sua obra: essa pintura é sua obra visual.

O que importa é notar que Clarice afirmou diversas vezes que escrever lhe era vital, e como uma dobra dessa afirmação, sentimos que sua literatura possui a vitalidade mesma da vida se fazendo. Desde essa perspectiva Vida e Obra não param de se confundir e a ficção não pertence apenas ao texto, mas é o plano de composição da própria vida. Obviamente esse traço se repetirá em sua pintura. Dessa forma, não se trata de abandonar os aspectos biográficos da obra, mas de se alimentar dos mesmos sob uma perspectiva diversa. Nossa pretensão é de que a escrita e a pintura de Clarice sejam tomadas enquanto ponto de vibração do pensamento da escritora, ou melhor de um pensamento sobre a escritura, sobre a pintura e sobre a imagem. Sim, porque, como veremos, as imagens de Clarice pensam. Não nos furtaremos a usar a escrita de Clarice como apoio aos argumentos elaborados. Acreditamos que esse gesto não pretende impor à obra ou à vida uma interpretação, mas fazer com a obra uma experimentação. Como escreve o pesquisador Paulo Germano Barrozo de Albuquerque, em seu livro *Mulheres Claricianas* (2002, p. 15): “e por experimentação na arte, Clarice entende o poder de usá-la não como uma maneira de representar a vida, mas como um ‘instrumento avançado de pesquisa’ da realidade”. É nessa pesquisa da realidade, numa fuga à representação, que desejamos ler os romances de Clarice sem torná-los o centro a partir do qual tem origem sua pintura. Não há nenhum jogo de reflexo entre pintura e texto, ou vice-versa. Tudo é experimentação na obra de Clarice. Entendemos que a chave não está propriamente na leitura, é Clarice mesmo quem nos convoca: “O que estou te escrevendo não é para se ler – é para se ser.” (1998, p. 37) De tal modo ler é entrar em contato com uma intimidade frustrada, uma intimidade perdida, fraturada. Porque o “eu” nunca está ali – seja o “eu” do escritor ou do leitor, como bem nos mostrou Maurice Blanchot (2011). Ler é atualizar no corpo um dentro que não para de se mover, que não está no interior da obra ou do sujeito. Usando uma fórmula oferecida por Hélène Cixous, quando escreve sobre Clarice, ler é aprender a “habitar a intimidade do fora”¹² (1979, p. 73).

12 Tradução nossa do original em francês: « Tout apprendre à la lumière des choses, errer, aimer, ramper, penser, dans l'intimité imense des choses, pousser dans leurs croissance, habiter dans l'intime dehors [...]. »

A crítica literária e a pintura de Clarice

Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além da minha história humana.

Clarice Lispector, 1998, p. 22

A materialidade da pintura de Clarice Lispector é de uma riqueza fascinante para quem se interessa pelo processo de criação visual e pelas imagens que emergem desse processo, pelo jogo de forças que se compõe na superfície pintada. Ela interessa, portanto, ao campo da pesquisa em Arte. Contudo, uma sombra sempre acompanha esse fascínio: Clarice Lispector jamais expôs seus quadros. Sequência que lhes daria o mesmo reconhecimento de obra que a publicação de seus livros ofereceu. Até a doação do espólio da escritora por seus herdeiros ao Arquivo Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa e ao Instituto Moreira Salles, em 1977, estas pinturas eram pouco conhecidas pelos pesquisadores de sua obra. Apesar disso elas estão presentes desde há muitos anos nas biografias da escritora assim como em sua crítica.

Nadia Batella Gotlib, uma das primeiras biógrafas de Clarice Lispector – publicou *Clarice Lispector, uma vida que se conta*, em 1995, livro que já teve diversas reedições, e foi acrescido pelo título *Clarice Fotobiografia*, de 2008, documentado por dados históricos sobre a trajetória de vida de Clarice –, jamais assumiu uma importância a seu conjunto de pinturas. Segundo Gotlib, a pintura fora experimentada como um passatempo, numa atitude completamente descompromissada em relação à dedicação que Clarice empenhava em sua obra literária. A pesquisadora mantém a pintura refém do registro inconsciente:

Foi por volta de 1975, durante uns dois ou três meses, que Clarice se dedicou à pintura, como um mero passatempo. No decorrer desse ano e do seguinte, pintou dezesseis quadros. Essa atividade mostra coerência com os fragmentos que escreve nessa época e que, depois, irão compor o universo da personagem de Um sopro de vida. De fato, nota-se uma tendência para deslocar-se cada vez mais do figurativo, na escrita, aproximando-se do ritmo e de sons puros, desvinculados de compromissos com a linha contínua do discursivo e da história; e na pintura, detendo-se em cores e linhas, com manchas fortes, em construção que indicia inquietação e turbulência interior. (GOTLIB, 1995, p. 477)

A biografia mais recente de Benjamin Moser, lançada em 2011, aborda mais detidamente o contexto no qual Clarice realizou suas pinturas, levanta aspectos da cultura judaica, que podem ter

impresso certa influência sobre seu processo de criação visual, contudo as transporta a uma investigação mística que não condiz com o conjunto como um todo, e reduz aspectos que não passam por essa interpretação. De maneira geral, Moser tende a submeter as imagens ao plano simbólico das interpretações psicológicas do inconsciente, da mesma forma sugerida por Gotlib. Estas afirmações obliteram os aspectos materiais presentes no manejo da pintura, que fazem com que a cor despejada no quadro seja antes presença da coisa, efeito dos fatos materiais da pintura, produzindo semelhanças informes, como veremos com Didi-Huberman e Bataille, e não um símbolo transmitido através de uma expressão consciente ou inconsciente, sugerindo que esse processo está submetido a uma interioridade do sujeito, em uma interpretação clássica da compreensão fenomenológica da criação e da percepção, que ignora a complexidade da criação, as linhas exteriores, linhas errantes, linhas de força que se imprimem sobre o sujeito entregue à criação, o liberando dele mesmo, numa fuga identitária, que seria muito mais coerente com aspectos presentes na obra ficcional de Clarice. Além disso, essas interpretações apagam a relação de Clarice com a pintura enquanto campo de exploração da criação visual, desde os contextos históricos que permeiam essa prática, que a interessavam igualmente, como podemos ler em suas perguntas a diversos artistas plásticos por ela entrevistados, como veremos em um dos capítulos desta pesquisa.

De um modo geral, Moser e Gotlib, assim como outros críticos e biógrafos, não cessam de ver a pintura desde a perspectiva da escrita, que por seu turno a preenche de um significado literário, de uma origem e destino ligadas à criação literária. Segundo Moser “os ideais que Clarice buscava em sua pintura vinham inevitavelmente de sua escrita, e levavam de volta a ela” (2011, p. 603). Contudo, como observa Olga Borelli, fiel amiga de Clarice em seus últimos anos de vida, justamente no período em que ela pinta esse conjunto de quadros – e que cuidadosamente registra manuscritos e fragmentos inéditos da própria escritora em uma obra biográfica¹³, em que o respeito a essa amizade elabora o tom narrativo –, não era o significado das coisas aquilo que a escritora buscava: “Pode parecer paradoxal, mas ela não vivia à cata do significado das coisas: este era puro resultado do texto. Não seria exagero dizer, neste caso, que ela não escrevia seus livros, era escrita por eles” (BORELLI, 1981, p. 79). Podemos supor que a mesma busca atravessa seu gesto de pintar. Olga Borelli ainda nota a importância das imagens no processo de criação da escritora:

¹³ Trata-se do livro *Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato*, publicado pela Editora Nova Fronteira em 1981, e que, infelizmente, não encontrou até hoje uma merecida segunda edição.

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

É nesse âmbito que uma relação entre o processo de criação literário e visual pode encontrar um paralelo, uma linha comum, como bem explicita Clarice, nas palavras recolhidas por Olga: "Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações" (Lispector, apud Borelli, 1981, p. 70). É no nível da captura das forças, da sensação, no nível do sentir que estes processos se encontram amalgamados. Mas a partir do momento em que o gesto imprime a marca no papel ou a mancha no quadro, os signos tomam formas completamente distintas, e duas linguagens surgem. Que uma tente embrenhar-se na outra, isso é inevitável, desejável, e em todos os tempos encontraremos diferentes níveis de relação – hierarquizadas, ou não. Importante seria compreender que a presença da imagem no processo de criação de Clarice não se restringe às imagens do imaginário, desse interior do sujeito do qual emanam "puras inspirações", que encontram uma representação através das figuras de escrita em sua literatura ou do figurativo da semelhança mimética em sua pintura. As imagens estão fora, no exterior do sujeito, são uma presença exterior que produz a fascinação e o deslumbramento que leva à criação: "O que procuro? Procuro o deslumbramento que eu só conseguirei através da abstração total de mim" (Lispector, Apud: Borelli, 1981, p. 79). Veremos de perto estas questões ao longo deste texto.

Mas é numa afirmação, também recolhida por Borelli, que os argumentos de que a pintura era um passatempo para Clarice encontram eco:

O que me "descontrai", por incrível que pareça, é pintar. Sem ser pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas "quadros", a ninguém. É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas sem compromisso com coisa alguma. É a coisa mais pura que faço. (LISPECTOR, Apud: Borelli, 1981, p. 70).

Clarice parece antes se cercar de uma certa defesa de sua ousadia. Quer se proteger de sua própria ingenuidade frente às tintas. Pintar não é tarefa fácil. Estamos diante de uma outra linguagem que não aquela do discurso verbal, e que, por seu turno, é igualmente complexa. Certamente ao pintar ela se confrontou com desafios técnicos, certamente se frustrou. Mas em

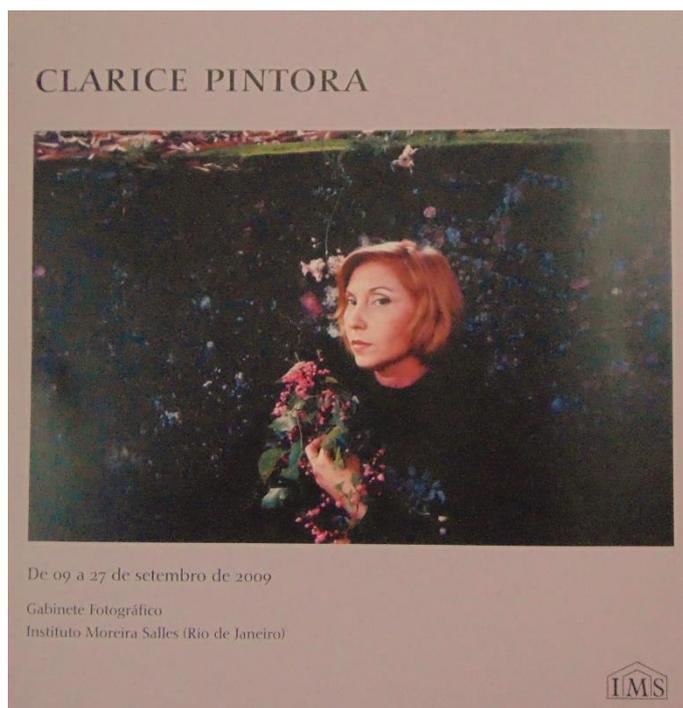
nada sua tentativa parece estar submetida a um objetivo, a uma decisão, a uma tentativa de pintar segundo “as regras da pintura”. E é nesse ponto que seus argumentos de que pinta para se descontraír a liberam para descobrir a pintura na crueza da sensação e do confronto com a matéria, sem objetivos representacionais, miméticos, etc. É preciso ainda observar que não é verdadeira sua afirmação de que não mostrava seus quadros a ninguém, pois afinal ela ofereceu ao menos três deles a amigos, como já mencionamos, à Nérida Piñón, Autran Dourado e Maria Bonomi, e ainda duas “mandalas” à Olga Borelli (quadros que se encontram no AMLB/FCRB). Podemos também reconhecer alguns de seus quadros nas paredes de seu apartamento, que servem de fundo para várias fotos tiradas nesse período em entrevistas publicadas em jornais, como observa Mendes de Sousa (2013). A modéstia de Clarice não seria falsa, mas não serve de argumento definitivo. Há, nos parece, um certo pudor em torno destas imagens. Pudor de Clarice, e de nós, que as olhamos, certamente inquietos. Mas que uma imagem produza tamanho indecoro em simplesmente existir, isso torna evidente sua eficácia sobre nossos sentidos, sobre nossas sensações.

Em 2009 a exposição *Clarice Pintora* organizada pelo IMS exibiu pela primeira vez o conjunto de dezenove quadros pertencentes ao acervo do AMLB/FCRB e de dois quadros pertencentes ao IMS. Sob coordenação e curadoria de Lilitiana Giusti Serra, com textos de Heloísa Espada e Rodrigo Lacerda no catálogo, a exposição pretendia apresentar “aos leitores uma faceta desconhecida da autora que já se tornou um clássico da literatura brasileira” (2009). Segundo os autores, “ao descrever seus ideais como pintora, especialmente através de sua personagem Ângela, em *Um sopro de vida*, Clarice parece teorizar sua própria escrita” (2009). Citando o pesquisador Carlos Mendes de Sousa, os autores afirmam:

Os desenhos das nervuras são como que a língua em que se escreve, e o cavalo é já a outra língua, a própria escrita. O animal irrompe das nervuras e, com ele, nas dobras dessas nervuras, pretende fazer-se emergir o que não pode ser dito. O que é figurado (o cavalo) é a própria assunção do figural e, ao mesmo tempo, a impossibilidade do figurativo.

De modo geral, pode-se considerar que foi apenas nos últimos 10 anos que alguns pesquisadores fizeram as pinturas de Clarice figurar como um dos temas centrais de suas investigações. A exibição destas pinturas certamente contribuiu para esse fato. Contudo, pesquisas anteriores não deixaram de mencionar estes quadros, ainda que lhes dando menor destaque.

Figura 59. Catálogo da exposição Clarice Pintora, realizada em 2009 no Instituto Moreira Salles. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.



Entre as principais obras publicadas às quais esta pesquisa teve acesso, incluindo artigos acadêmicos, pode-se listar alguns trabalhos.

Nem Musa Nem Medusa – Itinerários da Escrita em Clarice Lispector (2006), de Lucia Helena, publicado em 1997 e reeditado em 2006, traz diversos comentários sobre a pintura de Clarice, mas é no artigo intitulado *Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os 'quadros' de Clarice Lispector*, publicado em 2003, que Helena descreve algumas destas pinturas de modo mais detalhado, em uma análise comparativa da produção pictórica de Clarice e da composição do diário de Frida Kahlo. Segundo ela:

O fato é que interessa pois à história da cultura considerar esses produtos marginais [os quadros de Clarice e o Diário de Frida Kahlo], já que, no seu modo imperfeito de ser, cintilam veios significantes que abrem caminho para outro modo de conhecer os sujeitos públicos. Clarice e Kahlo inscrevem nas obras nascidas da intimidade os signos das pulsões vitais que mobilizam sua força criadora e, assim fazendo, dão-se a conhecer a si-mesmas, artífices que foram de um perfil identitário complexo e múltiplo. (2003, p. 79)

Para Helena, “Clarice vai expressar o seu ‘tormento essencial’ entregando-se aos exercícios de pintura, sem técnica nem beleza”:

Salta por sobre o senso crítico, libera a mão, libera o imaginário, a caneta assume outra função, acompanha os veios da madeira e forma figuras indefinidas, experimenta as cores e brinca com a assinatura, superpondo sempre uma estrelinha sobre a letra i. Seria essa experiência lúdica uma maneira de responder negativamente à cobrança pública de escrever e publicar a cada dia um livro melhor? Em lugar dos livros publicáveis e vendáveis, a escritora se dedica a produzir essas imagens, rudes e feias, às vezes sem acabamento, outras desagradáveis de olhar, como observa Nádía Gotlib. (2003, p.85)

Lúcia Helena mantém uma leitura identitária da pintura, tanto no nível de submissão ao biográfico, como no nível da representação simbólica das imagens, e de sua interpretação a partir do texto de Clarice. Segundo ela, citada pelos autores do Catálogo da exposição de Clarice no IMS (2009), “a pintura atenderia ao propósito corajoso da escritora de desarticular-se para enveredar pelos caminhos que a levassem à estrutura capaz de representar o momento iniciático do escrever. Clarice chega a pensar nesse momento como um ideal de escritura ‘pura’”.

Em *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector – Ensaios sobre Literatura e Pintura*, de Joel Rosa de Almeida, publicado em 2004, o autor explora o conceito de grotesco derivado da categoria estética teorizada por Wolfgang Kayser, numa análise histórica e biográfica do livro de contos *Onde estivestes de noite*, publicado em 1974. Embora mencione as pinturas de Clarice ao longo do texto, apenas o quadro intitulado *Gruta* é analisado e reproduzido no livro a partir do conceito chave de leitura. Localizando o quadro no texto de Clarice, e fazendo sua descrição, Almeida considera a abstração o principal conceito que configura esse espaço de relação entre texto e pintura:

Ainda que essa descrição suponha o figurativo, o espaço imagético se aproxima de uma das telas abstratas pintadas pela própria CL, intitulada ‘Gruta’. O abstrato, que para a escritora CL permite o nomeável e a aderência de frases soltas no espaço pictórico do quadro, vai aos poucos seduzindo o figurativo. Assim a descrição, particularmente as de *Água Viva* e *Um Sopro de Vida*, dialoga com a abstração, que se figurativiza aos olhos do leitor-espectador, mesmo que esse figurativo por vezes vislumbre o inominável. (2004, p. 186).

No livro *Retratos em Clarice Lispector – Literatura, pintura e fotografia*, de Ricardo Iannace, publicado em 2009, são reproduzidas pela primeira vez boa parte das pinturas sob guarda dos acervos do AMLB/FCRB e do IMS, logo nas primeiras páginas do livro. Iannace investe em uma leitura de cada um dos quadros, levantando algumas hipóteses sobre sua relação com a biografia e a obra literária da escritora, se utilizando da análise comparativa da literatura, afirmando aproximações entre a composição literária e pictórica, baseadas nos conceitos de figuração e abstração. Segundo o autor, os quadros de Clarice

São expressões abstratas, não de todo divorciadas do figurativo. As pinceladas sugerem a ausência de planos como prévia para a composição. Parecem mesmo inacabadas, ter despontado às pressas, chegando, na maior parte, a emblemar estudos dos quais só em seguida se originaria a versão definitiva. Falta demão de tinta em vários pontos da madeira, como nas margens laterais que costeiam os desenhos. (2009, p. 64)

Essa dicotomia entre abstração e figuração é recorrente nas análises da pintura de Clarice. Contudo, não nos parece que estas definições, vindas das artes visuais, sejam tomadas em sua radicalidade história frente à pintura, servindo apenas como uma chave interpretativa que diz muito pouco dos aspectos reais da prática de pintura da escritora.

Clarice Lispector Pintora: uma biopictografia, de Marcos Antônio Bessa-Oliveira, publicado em 2013, se propõe a uma análise da obra de Clarice incluindo sua pintura, a partir do conceito de crítica biográfica. O autor trata especialmente da amizade de Clarice com alguns artistas, instrumentalizado por conceitos de Jacques Derrida. Sobre a pintura de Clarice, o autor escreve:

Consciente ou inconscientemente, Clarice Lispector vale-se da vida real para criar suas pinturas também em suporte de madeira. Isso demonstra a transposição da realidade em ficção e vice-versa, já que, como demonstrei antes, ora a autora pinta o que vai escrever, ora a escritora escreve o que pintou ou ia pintar e, por vezes, as práticas e artistas se misturam num jogo artístico inominável. (2013, p. 265)

Bessa-Oliveira irá publicar ainda diversos artigos acadêmicos que se dedicam a diferentes análises destas pinturas, e levantam a hipótese de sua relação com a ditadura vivenciada por Clarice nesse período.

Clarice Lispector – Pinturas, de Carlos Mendes de Sousa, publicado também em 2013, já se apresenta como uma publicação singular. Neste livro o autor tem o cuidado de contextualizar a pintura de Clarice desde um amplo espectro de relações com a arte, para além das amizades com artistas, como, por exemplo, com as leituras que a escritora empreende, para enfim afirmar que, para a escritora, pintar era mais um modo de se interrogar sobre o ato criador:

O que Clarice terá lido, nos anos 1940, irá iluminar, na década de 1970, um modo de criar que seguirá o lema da procura mais funda que sempre a orientou. Até chegar ao ponto de ela própria pintar, naturalmente, não por acaso, mas como um modo de se interrogar no interior do ato criativo. (2013, p. 23)

Pesquisador da obra literária de Clarice, tendo sua tese *Clarice Lispector: Figuras da escrita* publicada pelo IMS em 2012, este pesquisador oferece um levantamento generoso da coleção de obras de arte pertencentes à coleção particular de Clarice (especialmente pinturas e gravuras), que

se encontram no acervo de sua família, além de um levantamento biográfico da relação de Clarice com diferentes pintores e artistas que conheceu e visitou em suas viagens pela Europa, nos primeiros anos de sua carreira. Mendes de Sousa também se esforçou por retirar estes quadros da marginalidade que os afirmava como um mero passatempo da escritora:

Podemos nos interrogar sobre que lugar reservou Clarice para estes quadros. Talvez seja redutor afirmar que as pinturas constituem tão só uma atitude descomprometida, mero exercício de relaxamento, puro gesto libertador, seguindo de perto as palavras da autora. Naturalmente que foi isso, mas existem com certeza outras implicações a ter em conta. (2013, p. 139)

Com um cuidado crítico oferecido a cada quadro, Mendes de Sousa, contudo, não se detém em aproximações mais detalhadas dos aspectos e contextos histórico-artísticos em que as pinturas de Clarice se situam, nem explora mais detidamente seus aspectos materiais. Contudo, sentimos que ele mantém a potência das pinturas de Clarice em aberto, precisamente no ponto em que é capaz de ouvir delas certo silêncio. E é neste ponto que a leitura de seu livro provocou a elaboração dessa tese.

Podemos afirmar que, apesar das diferentes abordagens, a crítica ainda se aproxima timidamente das pinturas de Clarice Lispector, raramente se aprofundando nos aspectos plásticos e visuais destes quadros, sem se deter em sua “materialidade de coisa”. E tendendo a uma análise comparativa entre pintura e literatura, que passa pelos conceitos de figuração e abstração, raramente situados nas implicações profundas que estes conceitos legam à pintura, à visualidade, e à própria fratura entre o discurso verbal e a linguagem visual.

Investigando a complexidade do conceito de figura na obra de Rilke, Karine Winkelvoss (2004) afirma que há um duplo jogo poético e estético em seus textos. Entretanto o modo da crítica interpretar esse jogo, geralmente, consiste em fazer a figura plástica ou pictórica aparecer como um homônimo da noção poética correspondente. Poderíamos supor que ocorre algo semelhante com a obra de Clarice Lispector, e daí vem uma das dificuldades da abordagem de sua pintura. Segundo Winkelvoss, onde certas análises literárias “veem na figuração o abandono de toda referência e de toda intenção de representação em proveito de estruturas puramente autorreferenciais e abstratas da realidade”, a terminologia aplicada às artes visuais faria da figuração, da arte figurativa, “um sinônimo de representação mimética do aspecto visível das coisas, em oposição à abstração e ao não-figurativo” (2004, p. 22). Assim a reflexão literária da figura se desenvolveu fora da referência às artes visuais, segundo a autora, e frequentemente

negligenciou a crítica que se interessou por esse aspecto. Desse modo o conceito de figura na literatura não somente não expõe o debate entre abstração e figuração que aparece nas artes visuais, mas, no caso da obra de Clarice Lispector e de sua relação com a pintura, oferece um desafio à sua crítica, pois há uma verdadeira sobreinterpretação que leva a classificar *Água Viva* como um romance abstrato, e concomitantemente, estabelecer essa mesma interpretação em relação às pinturas de Clarice. O debate entre abstração e figuração era fulgurante no Brasil em que Clarice viveu, e ela o sentiu nas entrevistas que realizou com diversos artistas, o sentiu em sua própria pintura. Mas de modo algum ela escolhe uma posição na qual jogar, como se exigia dos artistas na época.

Androula Michaël (2008), em seu livro *Picasso Poète* (2008), nos mostra como é preciso investigar a singularidade das passagens entre pintura e escritura, abandonando a lógica semiológica do texto. Androula palmilha a obra poética de Picasso em conversa com sua pintura, respeitando as diferenças disparadas por cada signo. Pensando o manuscrito em sua visualidade, em sua presença enquanto imagem, ela nos mostra que “tudo que figura sobre o manuscrito participa do sentido” (2008). Numa investigação¹⁴ inversa à pesquisa que nos propomos diante das pinturas de Clarice Lispector, mas proporcional em seus termos conceituais, Androula nos mostra, junto com Deleuze, Blanchot e Bataille, que as imagens não estão presas à pintura, mas proliferam pelo texto, pois é o corpo, a sensação aquilo que coloca em funcionamento o texto, assim como a pintura. De modo que, segundo ela, a escritura de Picasso, diferente do que afirmaram muitos críticos, “não é uma atividade de circunstâncias provocadas pelos episódios de sua vida privada, nem um jogo que ele teria emprestado ocasionalmente dos surrealistas. Ela lhe oferece respostas novas a preocupações mais antigas” (2008, p. 8).

Acreditamos que é exatamente isso o que se passa com Clarice Lispector quando ela decide pintar. A pintura é uma questão de sensações, de captura de forças, que procuram novas formas de expressão, novos métodos de conflagração, exigidos por questões que estão presentes antes mesmo da pintura ter lugar, que fazem parte de seu processo de criação, mas que lhe oferecem respostas e também novas perguntas, completamente distintas daquelas produzidas pela literatura. E será frente a essa diferença fundamental que suas imagens demandam ser olhadas.

14 No percurso de pesquisa de professora Androula Michaël a presente pesquisa encontrou a coragem de enfrentar o desafio desse cruzamento entre campos de conhecimento, partindo da crítica, história e teoria da arte. Apoio fundamental buscado na coorientação desta pesquisa durante período de estágio de doutoramento sanduíche (2018-2019), na Université de Picardie Jules Verne, na França.

Clarice estava imersa nos debates modernos sobre a tensa diferença entre figuração e abstração, e não será por acaso que essa tensão irá aparecer em sua pintura. Mas permanecemos acoplados a estes conceitos para analisar seus quadros nos parece redutor. Nos parece agir de forma a catalogar sua pintura dentro de um registro pronto, fabricado pela História da Arte para dar conta de práticas modernas que são elas mesmas inclassificáveis. Estas obras são antes registros de uma crise pela qual passa a representação em nossa cultura, registros de uma mutação nas formas utilizadas para abordarmos a visualidade e a multiplicidade de produções visuais às quais estamos entregues. Não se trata de abandonar estas referências, mas de nos agarrarmos ao rastro que a pintura de Clarice oferece dado pelo traço de fuga que ela produz nas classificações da literatura assim como da pintura. É certo que ela não o faz premeditadamente, posto que sua obra está mergulhada no próprio emaranhado das mudanças que dão lugar à passagem da modernidade a uma contemporaneidade, que está em vias de se inventar, incessantemente. Ou melhor, Clarice mantém em sua obra esse traço intempestivo, extemporâneo, tal qual Nietzsche (2014) o pensou em suas teses sobre o conceito de história.

As teorias da Arte, a crítica e a História da Arte (que interpelam uma à outra, inevitavelmente), já estão há tempos também cansadas de suas próprias classificações, e as crises e revisões conceituais, pelas quais os campos de conhecimento produzidos pela Arte têm passado nas últimas décadas, não cessa de fazer o lugar de cada peça desse complexo jogo se mover. Desde *O Fim da Arte*, do filósofo norte americano Artur Danto, do *Fim da História da Arte* do historiador da arte alemão Hans Belting, e de *Diante do Tempo – História da Arte e anacronismo das imagens*, do filósofo francês Georges Didi-Huberman – apenas para citar alguns dos principais autores contemporâneos que promovem estes debates desde o interior da pesquisa em história da arte, e que se diversificam para além destes nomes, numa visada ampla que envolve a filosofia sobre a imagem e a filosofia da arte – uma série de novas questões e metodologias têm sido levantadas em torno da pesquisa sobre as imagens produzidas pela Arte. Turbulência propícia a novos métodos, novos objetos, novas práticas de pesquisa e escrita. Portanto, é lícito que um campo em movimento se lance à novos desafios à altura de sua queda. Sim, sua queda, porque não se trata aqui de imagens de progresso e conquista, mas de queda. Diante da pintura de Clarice se trata de ir ao “chão do real”.

Se o conceito de real na psicanálise se refere àquilo que escapa ao simbólico e ao imaginário, na crítica que o pensamento de Gilles Deleuze faz à psicanálise o real está sempre em justaposição com o imaginário, pois “no limite o imaginário é uma imagem virtual que se cola ao objeto real, e

inversamente, para construir um inconsciente”, e o inconsciente não está preso ao sujeito, mas pertence também às máquinas, aos objetos – os agenciamentos maquínicos produzem um inconsciente. Real e imaginário se dobram um sobre o outro. Nesse sentido, a sequência do pensamento de Deleuze expressa uma superação destes conceitos em favor do devir. Assim o real não está em oposição ao imaginário, mas o que se passa é uma coalescência, em que o que se experimenta é o devir. Desse modo as imagens experimentam um devir objeto (atualizam algo à realidade desse objeto – na arte isso significa dar ao objeto uma visibilidade que ele não possuía antes, por exemplo), e os objetos experimentam um devir imagem (atualizam algo à essa imagem – isso é próprio do pensamento anacrônico da história e da anacronia das imagens. Aliás, toda tarefa da filosofia da imagem de Didi-Huberman, quando esta se aproxima do pensamento sobre a imagem em Freud, é uma luta contra essa separação entre real, imaginário e simbólico que está presente na iconologia de Panofsky (Didi-Huberman o explicita bem quando narra em tom por sinal muito cômico a conversa com Pierre Fédida, que pergunta: “Panofsky terá sido afinal o Freud ou o Charcot de vocês?” (p.17, 2013. Diante da Imagem). Finalmente, esse “chão do real” de Clarice se refere a esse real em coalescência com o imaginário, que não se submete a um simbólico que o significaria.

Quando a pintura de uma escritora como Clarice Lispector surge diante de uma disciplina em crise, é preciso agarrar a surpresa de estar diante da matéria da coisa, sem o desejo de nomear, de explicar, sem a arrogância da apropriação, no entusiasmo da pulsação infinita entre palavra e imagem que salta desse encontro, impulsionados pela potência das imagens. Roland Barthes, filósofo que mergulhou de forma profunda na escritura, incluindo aquela interpelada pelas imagens – que aliás, também ele fez, como Clarice Lispector, pintando durante um longo período de sua vida, ainda que à procura de outras intensidades –, teria dito certa vez que, diante da arte, é preciso inventar uma ciência nova para cada objeto (1982). É assim que a pesquisa visual e sobre o visual se faria de uma entrega experimental, já que é preciso desenhar seus percursos, desenhar os mapas afetivos, perceptivos e motores dessa investigação, assumindo que o corpo daquele que pesquisa está presente e se arrisca a *testar* hipóteses e não a *afirmá-las* como verdades. Isso também significa dizer que os pesquisadores da arte, para construir suas investigações e obter resultados, precisam agir exatamente como os artistas, inventando formas e as testando em sua prática, como sugere Didi-Huberman (2019). É assim que diante das pinturas de Clarice Lispector será preciso inventar um mapa, um modo de olhar que corresponda à exigência de suas imagens, de modo que a tarefa de tal pesquisa será cartografar a errância desse corpo em crise diante de um campo de

investigação complexo e ao mesmo tempo atraente, entregue ao fascínio do objeto que constitui estas pinturas.

Como observa a pesquisadora Rebecca Monteiro (2008), “a fortuna crítica da obra de Clarice se divide em torno de pelo menos quatro grandes eixos de leitura: biográfica, filosófica, psicanalítica e de gênero (*gender*)”. Mas, segundo ela, “embora essas leituras tenham contribuído para levar ainda mais longe muitas das questões que a autora põe em movimento, não cessa de vibrar, no interior da obra clariciana, toda uma série de problemas e impasses que a indagação analítica não consegue racionalizar nem nomear” (2008, p. 10). Essa leitura é precisa e coerente com a postura inquieta da própria escritora, que preservava diante dos objetos sua existência singular de coisa, preservava sua presença inominável, de objeto sempre estranho ao olhar. É isso que Hélène Cixous compreende em *Vivre l’Orange*, ensaio dedicado à Clarice Lispector:

Clarice fechava os olhos para melhor tocar a laranja, para a segurar mais levemente, a deixar pesar mais livremente sobre seu texto. Há mulheres que falam para cuidar e velar, e não para possuir. [...] Na escola de Clarice nós podemos ter lições de ver as coisas vivendo, aprender a ver de muito perto, a prever. É tão claro sob os olhos de Clarice.¹⁵ (1979, pp.19 e 87).

Essa Clarice mulher da qual fala Cixous, inevitavelmente nos levará a olhar e a escrever frente ao corpo da mulher, tendo o útero como uma imagem da metamorfose e do devir, presente tanto na pintura como na escrita sobre essa pintura. Como escreve Cixous, em Clarice, o nome, a palavra, serve para olhar as coisas, não para as possuir. E os nomes, as palavras usadas para escrever, tornam-se assim também coisas, matéria com a qual se escreve. É assim que “escrever é o modo de quem tem a palavra como isca”, como escreve Clarice (1998, p. 21). Isca para se aproximar dessas coisas olhadas, isca para se aproximar da imagem.

¹⁵ Tradução nossa do original: « Clarice fermait les yeux pour mieux toucher l’orange, pour la tenir plus légèrement, la laisser peser plus librement sur son texte. Il y a des femmes qui parlent pour veiller et pour sauver, non pas pour attraper. [...] À l’école de Clarice nous pouvons prendre les leçons de voir vivant, apprendre à voir de trop près, à prévoir. Il fait si clair sous les yeux de Clarice. »

Usar as coisas pelo olhar

Ver é a pura loucura do corpo.

Clarice Lispector, 1978, p. 61

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 estivessem sozinhas em casa. Nada do que vejo me pertence na sua essência. E o único uso que faço delas é o olhar.

Clarice Lispector, 1978, p.111

Diante destas três garrafas altas e bojudas sobre uma mesa de mármore, como lemos na epígrafe citada acima, Clarice enuncia uma certa expectativa frente às palavras: “gostaria de descrever...”. Mas sem resignação alguma, antes entregue a um fracasso iminente, ela chega à conclusão de que nada do que via lhe pertencia em sua essência e que o único uso que poderia fazer delas era o olhar. Usar as coisas pelo olhar. Nessa construção narrativa Clarice expõe a frustração que sempre ronda a tentativa de descrever pelas palavras isso que se entrega ao olhar. Frustração dessa passagem dos sentidos um ao outro (ver, tocar, saborear, ouvir, cheirar). Antes mesmo de *falarmos* a palavra poderíamos pensar no seu sentido gustativo, obscurecido pela linguagem verbal. Dizemos a palavra e assim ela está na língua, entre os lábio, na boca, ela atravessa esse sentido do tato ao paladar, para muito além da escuta. Assim compreenderíamos que mastigamos as palavras como um alimento, posto que seu sentido é substância no corpo, fortalece, seduz, envenena, neutraliza. De modo que essa frustração na passagem entre os sentidos é criadora: dessa tentativa o inesperado sempre surge. A cada sentido comprimido por seu silêncio, uma nova linguagem se inventa. Clarice escreve sobre isso em *Um sopro de vida*:

Um dos modos de viver mais é o de usar os sentidos num campo que não é propriamente o deles. Por exemplo: eu vejo uma mesa de mármore que é naturalmente para ser vista. Mas eu passo a mão o mais sutilmente possível pela forma da mesa, sinto-lhe o frio, imagino-lhe um cheiro de “coisa” que o mármore deve ter, cheiro que para nós ultrapassa a barreira do faro e nós não conseguimos senti-lo pelo olfato, só podemos imaginá-lo. (1978, p.126)

“Usar as coisas pelo olhar” seria uma outra maneira de dizer “imaginar”, ou ainda de “fazer uma imagem”. Mas não no sentido de que a imagem seria espécie de duplo do objeto (um duplo da mesa de mármore e das garrafas, por exemplo). Imagens são acontecimentos, empenham ações, por isso dizemos “eu fiz uma imagem”. Imagens são coisas que não se confundem com o objeto do olhar. Chafurdando nessa frase de Clarice encontraríamos aquilo que Anne Sauvagnargues define perfeitamente com Bergson, negando a imagem enquanto fenômeno da percepção:

Bergson apresenta uma imagem em si que frustra qualquer intencionalidade. A imagem não precisa se manifestar a uma consciência para aparecer. Isso possibilita definir uma imagem totalmente descentrada, que não solicita ser relacionada nem a um sujeito que a experimentaria, nem ser colocada como uma duplicata de um objeto que seria seu alvo. Uma tal imagem é estritamente imanente e desafia todo dualismo da consciência e das coisas. É nisso que ela instala, como quis Bergson, a percepção na matéria.¹⁶ (2007, p. 158).

Temos assim uma percepção sem que seja necessário lhe dar um sujeito ou um objeto que seriam sua origem. Portanto, sem dizer “há alguém que percebe”, “uma coisa que é percebida”. O que se destaca aqui é justamente o questionamento em relação a uma teleologia, geralmente ligada ao plano da percepção. O visível não se confunde com a percepção de um sujeito que lhe dá lugar. Se trata de ultrapassar o *cogito* também desde a maneira como olhamos, como produzimos imagens e, portanto, como pensamos estas imagens, ultrapassando o ideal do Homem como medida da existência das coisas. Marie-José Mondzain também explicita isso muito bem em sua teoria sobre o *Homo Spectator* quando escreve:

Pode dar-se o nome imagem a tudo o que faz de um sujeito que vê um sujeito capaz de estabelecer com o visível uma relação de espectador. Este ponto de partida levanta, pois, a questão da relação com as imagens por parte de um sujeito que não vê ou que vê mal. Estará um cego, por isso, privado de qualquer relação com a imagem?” E prossegue: “já não se deve considerar o visível nem a imagem como o material sensível de uma experiência sensorial primeira, nem fazer do visível a causa da visão.” (2015, p.19)

Ainda para Anne Sauvagnargues, cujo pensamento é mais radical nesse sentido, nosso corpo seria apenas um sistema perceptivo como outros – como a máquina fotográfica, a tela do

¹⁶ Tradução nossa do original: « Dans cette mesure l’image n’est pas un phénomène. Bergson pose une image en soi qui déjoue toute intencionalité. L’image n’as pas besoin de se manifester à une conscience pour apparaître. Cela permet de définir une image entièrement acentrée, qui ne réclame ni d’être rapportée dativement à un sujet qui l’éprouverait, ni d’être posée comme le duplicata d’un objet qu’elle viserait. Une telle image est strictement immanente et récuse tout dualisme de la conscience et des choses. C’est en cela qu’elle installe, comme le voulait Bergson, la perception dans la matière ».

computador, os olhos de um cavalo – que enquadra as imagens e que, portanto, pode cessar de enquadrar. A imagem é um modo da matéria, um movimento real, e o efeito da arte deve ser compreendido nesse plano. Longe de ser uma ficção da cultura, um critério antropológico, a arte toma a consistência e a inocência de um efeito de subjetivação, que faz palpitar afectos na matéria (Sauvagnargues, 2014, p. 35), ou seja, em nosso próprio corpo. O filósofo francês Emanuele Coccia, afirma algo bem parecido em seu livro *La Vie Sensible*:

As imagens não têm nada de antropológico ou de cultural, como elas não tem nada de simplesmente natural. O sensível se situa além de toda oposição entre natureza e cultura, vida e história, precisamente como o médium está além de toda dialética inepta entre sujeito e objeto.¹⁷ (2018, p. 62)

Uma imagem, portanto, não é matéria de uma percepção (o que vemos), nem mesmo um ideal sensível (o duplo das coisas construído por nosso espírito). As imagens são coisas, elas são indivisíveis de sua matéria. É o que explicita Didi-Huberman em *Diante do Tempo – História da Arte e Anacronismo das Imagens*, quando escreve que:

A imagem não é a imitação das coisas, mas o intervalo tornado visível, a linha de fratura entre as coisas, e isso se deve ao fato de que o lugar da imagem não é determinado de uma vez por todas: seu movimento visa uma desterritorialização generalizada. A imagem pode ser, ao mesmo tempo, material e psíquica, externa e interna, espacial e linguageira, morfológica e informe, plástica e descontínua... (2015, p.126).

Neste ponto o que está em jogo é a afirmação de uma multiplicidade da imagem e ao mesmo tempo a compreensão de que a imagem tem fontes múltiplas, e que não é constituída pelo olhar de um sujeito que seria sua origem. Impossível a definir, seria antes preciso “se perguntar o que é essa imagem em particular, qual seu valor de uso, qual sua dimensão ética e política?”, como nos mostra Didi-Huberman (2018). Isso porque nenhum dispositivo visual contém em si o seu próprio significado. Diante disso é que é preciso se perguntar qual é o valor de uso das imagens. Mas não se trataria de dar às imagens uma função, ou de acreditá-las submetidas a um valor comercial, se trata de compreender que existe toda uma “economia do olhar”, como nos mostra Mondzain (2013), que constantemente fabrica nossas relações com a imagem. E nesta pesquisa, se trata de estar bem perto disso que Clarice conseguiu dizer de modo muito simples: olhar é fazer

¹⁷ Tradução nossa do original: « Les images n’ont rien d’antropologique ou de culturel, comme eles n’ont rien de simplement naturel. Le sensible se situe au-delà de toute opposition entre nature et culture, vie et histoire, précisément comme le medium est en deçà de toute dialectique inepte entre sujet et objet. »

uso das coisas. E usar as coisas seria fazer delas uma diferença, inventar com elas uma relação, e não delas se apropriar. Usar não é possuir. Ao escrever sobre a força paralisadora e amedrontadora das imagens que cria, Clarice reforça a sensação de que suas pinturas produzem contato, imprimem uma força sobre o corpo, agem sobre os olhos como gritos estridentes. Clarice trata sua pintura como uma coisa. E é assim que vemos nelas esse registro de uma força. Uma força de contato e não de distanciamento.

Em seu livro *Clarice Lispector, Uma Poética do Olhar* (1999), a pesquisadora Regina Pontieri escreve que Clarice configura sua poética do olhar como atividade reversível entre visão e paladar, como ato de comer com os olhos e olhar com a boca: “Clarice não se contenta em olhar insistente e atentamente o mundo: quer comê-lo, como modo radical de a ele se entregar”, e acrescenta, “talvez esse aspecto seja fundamental para distinguir o olhar cartesiano de sobrevoo” (1999, p. 22). É precisamente disso que estamos falando aqui, de uma entrega a um olhar que se faz de perto, num pensar debruçado, como dirá Didi-Huberman, longe da visão panorâmica e distante. Mas seria preciso nos aprofundar ainda mais na análise feita por Pontieri, nos afastando da crítica fenomenológica, que mantém a imagem refém de um olhar demasiadamente humano.

Toda uma tradição de conhecimento quer acreditar que olhamos à distância, apartados do objeto do olhar. O olho sendo uma espécie de órgão apartado do corpo ou hierarquicamente superior aos outros órgãos produtores de sentidos, e por outro lado, paradoxalmente submetido à razão devido a seu jogo intrincado de espelhamentos e reflexos – como quando se diz “só acredito no que vejo”, o que estaria muito próximo de “Penso, logo existo”. Nessa tradição de pensamento – que podemos chamar de pensamento do distanciamento – olhamos o distante, o outro, o exterior, como aquilo que não se confunde conosco. Uma teleologia do olhar. Em uma reflexão complexa sobre estas questões, mergulhadas no presente das transformações vivenciadas pela arte, a pesquisadora Marisa Flório Cesar, em seu livro *Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira* (2014, p. 18), escreve que, embora o outro não possa ser mais emoldurado como modelo de uma ontologia negativa, reflexo contrário do espelho do qual derivaríamos por contraposição a nossa identidade como “o mesmo”, tampouco, o mundo se projeta de nós como um lívido reflexo. No deslocamento por suas várias teias, por vários mundos, somos alterados e reconstruídos incessantemente nos contatos exteriores aos quais somos expostos.

Afirmar o contrário é apostar nessa tradição que separa corpo e pensamento, que separa os sentidos do pensamento, que separa sujeito e objeto, e que se configura em um pensamento da

unidade, onde tudo no corpo trabalha para servir à razão, à uma verdade. Um sujeito que olha seu objeto e que descobre sobre ele uma verdade. De modo que o pensamento devém de uma força superior, se torna um instrumento de controle, de poder e racionalização. Em *Água viva* Clarice pede: “quem for capaz de parar de raciocinar – o que é terrivelmente difícil – que me acompanhe” (1998, p.33). Na racionalidade desse pensamento do distanciamento a questão está em acreditar que há a possibilidade de unidade das coisas, uma unidade da percepção e assim uma unidade da imagem. Na arte poderíamos traduzir isso pela tentativa de afirmação de uma suposta unidade da obra de um artista, ou de uma relação com a criação que passa essencialmente pelo interior do sujeito – as forças identitárias. E para permanecermos perto de Clarice, isso se traduziria na incongruente exclusão de sua pintura do corpo de sua obra. Negar a racionalização do conhecimento não corresponde a uma negação do saber, mas a uma outra maneira de se relacionar com o pensamento que as imagens provocam, que implicam em um saber do corpo, dos sentidos, um saber dos olhos, das mãos, um saber que nos convoca desde o campo da sensação. Em oposição a esse distanciamento Marisa Florido Cesar observa que, no pensamento contemporâneo,

Escapam as figuras (que se correspondiam) de totalidade, unidade e universalidade, sonhadas pelo Ocidente e prometidas pela modernidade; as categorias artísticas como unidades distintas, bem delimitadas e autônomas entre si e em relação com o mundo; o sujeito como unidade substancial e originária; a esfera pública iluminista e seus cidadãos fraternos; a comunidade universal do gosto e seus espectadores idealizados. (2014, p. 18)

O pensamento da unidade é também um pensamento do Homem, Branco, Heterossexual, Ocidental. Miriam Simos (Starhawk), em seu livro *Dreaming the Dark – Magic, Sex and Politics* (2015), escreve que a história da civilização patriarcal poderia ser lida como um esforço cumulativo para separar a natureza da cultura, que tem seu ápice no projeto moderno, nas guerras de conquista que se desenrolaram nos séculos XVI e XVII, no momento da perseguição às bruxas, destruindo a ligação dos camponeses com a terra, interditando às mulheres sua função de curandeiras, e impondo uma visão mecanicista do mundo. Essa ruptura, segundo ela, funda as opressões inseparáveis de raça, sexo, classe e a destruição ecológica: “Eu chamo esta consciência de *mise à distance*, porque sua essência é de nos fazer ver a nós mesmos deparados do mundo. Somos colocados à distância da natureza, dos outros seres humanos, e mesmo de certas partes de nós mesmos” (2015, p.40). Um pensamento que quer desqualificar a multiplicidade para melhor poder classificar e controlar. É o pensamento que sufoca a diferença, o diferente, que olha em distância e sem contato.

Didi-Huberman explora essa posição do olhar em sobrevoo – olhar distanciado que provoca por seu turno um pensamento do distanciamento – em seu livro *Pensar debruçado*:

A vista sobrepujante eleva-se, liberta-se para ver melhor: fixa a distância necessária a qualquer visão numa postura de recuo constante que lhe confere a sua própria mestria. Deixa assim o objeto olhado em baixo, separado do olho que olha. Ao contrário, a vista abrangente – poderíamos nomeá-la assim – debruça-se para ver melhor: dialetiza e abisma a própria distância. Deixa assim o objeto olhado subir em direção ao olho, quaisquer que sejam os riscos ou as consequências aferentes. Para a vista sobrepujante, o mundo aparece na distância do definitivamente inatingível, a sua virtude possível é a explicitação das coisas, que é um saber puro, imaculado. Na visão abrangente, pelo contrário, o mundo aparece segundo uma distância invertida, uma distância em movimento de vai e vem capaz de nos tornar sensíveis a tudo o que a vista de baixo poderia atingir na vista de cima: aqui não há nada de definitivo, o não-saber faz parte deste outro banquete do olhar. (2015, p. 67)

Desse pensamento do distanciamento a História da Arte é também herdeira. No desejo e no esforço genuíno de construir uma ciência, Panofsky desdobrou o esquematismo transcendental de Kant na Iconologia – que permite abrir uma passagem do fenômeno ao conceito se apoiando sobre um esquema homogêneo a um e outro¹⁸. Como nos explica Laurent Lavaud (2010, p. 187), em Panofsky o conceito de “forma simbólica” não está longe daquele de “ideia” em Kant, que em resumo é um princípio regulador que permite concentrar em um sistema as sínteses diversas dos objetos da experiência. O que, para os objetos da história da arte – as imagens – significa atrelar a imagem sensível ao conceito na forma de uma submissão à racionalização, na tentativa de unificar, de sintetizar o real (Kant transforma o realismo num idealismo) e a percepção (que por seu turno é sempre múltipla)¹⁹. Ou seja, dizendo de um modo bastante direto, a iconologia tenta tornar a imagem o símbolo daquilo que as palavras enunciam. Unificação que só pode ser possível através do olhar regulador do Homem, olhar constituinte do sujeito. Desse modo reconhecemos o

¹⁸ A iconologia de Panofsky, tal como ele mesmo a define em seu texto *Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença* (1986), é uma ciência da interpretação: “Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise” (1986, p. 54). Lemos assim o desejo de síntese em Panofsky, em direção a uma interpretação ideal, alheia aos planos sensíveis. Na crítica à interpretação da historiografia iconológica fazemos eco ao que escreve Susan Sontag de modo preciso em *Contra a interpretação* (1987, p.16): “O nosso é um tempo em que o projeto da interpretação é em grande parte reacionário, asfíxiante. Como os gases expelidos pelo automóvel e pela indústria pesada que empestam a atmosfera das cidades, a efusão das interpretações da arte hoje envenena nossa sensibilidade. Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte”.

¹⁹ Como nos mostra Bonaccini (2015, p. 33), “Kant é realista (empírico) e idealista (metafísico) ao mesmo tempo. Parte do fato de que existe um mundo de objetos dados na percepção sensorial, porquanto sua existência é, de certo modo, condição de possibilidade da nossa própria experiência. Nesse sentido Kant é um realista (“realista empírico”, como ele diz). Mas na medida em que defende que esses objetos são formalmente construídos e condicionados pela razão humana, é um idealista (“idealista formal ou transcendental, como ele diz). As estruturas da razão são ideais no sentido de que não são estruturas da matéria dada na percepção”.

esquematismo kantiano na tentativa de submissão da imagem pela palavra, de submissão do visual pelo verbal, na tentativa de hierarquização dos sentidos, em direção à sua racionalização.

Didi-Huberman, um dos principais críticos da iconologia de Panofsky, ou melhor, crítico do plano representacional e idealista que funda essa prática de construção histórica e filosófica dos objetos da arte, procura escapar da racionalização através do conceito de "visual", termo que designa isso que, na imagem, manifesta a gênese da visibilidade no seio do visível. Uma abertura a um para além da objetividade, em direção ao momento em que se elabora virtualmente o fenomenal: "O visual é a expressão da resistência da imagem em relação à lógica de anexação do conceito" ²⁰ (Lavaud, 2010, p. 188). Isso não significa entregar o olhar a um irracional, mas o abrir ao devir, o liberar das lógicas representacionais e identitárias que querem determinar os sentidos supostamente contidos na imagem. Didi-Huberman expõe essa questão de forma muito clara com uma fórmula extrema: "saber sem ver ou ver sem saber" (2013, p. 186). Segundo ele, ao tentarmos escolher, perdemos em ambos os casos, mas perdemos coisas diferentes. Saber sem ver oferece a unidade da síntese e a evidência da simples razão, entretanto se perde o real do objeto, no fechamento simbólico do discurso que reinventa o objeto à sua própria imagem, ou melhor, à sua própria representação. Ao contrário, ver sem saber nos entrega à perda da unidade de um mundo fechado para lançar ao desconforto de um universo flutuante, carregado por fluxos, entregue a todos os ventos e sopros do sentido, e o objeto do ver, eventualmente tocado por uma ponta de real, desmembrará o sujeito do saber, provocando uma rasgadura na razão (2013, p.186). Estas questões se passam de tal forma que compreendemos por que a filosofia da imagem de Didi-Huberman investe no conceito de imagem dialética de Walter Benjamin, para justamente poder escapar da necessidade de escolha entre saber ou ver, apostando na necessidade de se inquietar com o entre, de dialetizar. Pois por seu turno, as imagens dialéticas de Benjamin são imagens críticas, ou seja, elas contêm nelas mesmas as condições de possibilidade de construção de um saber. Isso não implica em uma síntese oferecida pelo pensamento. Por isso Didi-Huberman concorda plenamente com Barthes, trata-se de criar uma ciência nova para cada objeto, e não uma ciência unificadora, que deseja encontrar para cada objeto um registro simbólico subjacente. Além disso, se o *Studium* barthesiano está próximo à análise iconológica de Panofski, o *Punctum* revela essa mesma rasgadura na imagem da qual fala Didi-Huberman (2013, p. 217), que suspende todas

²⁰ Tradução nossa do original: « Le visuel est l'expression de la résistance de l'image par rapport à la logique d'annexion du concept. »

as categorias de conhecimento. De modo que o punctum não é apenas um traço subjetivo de análise, projetado pelo espectador, mas uma exigência da própria imagem sobre esse que olha.

Nessa pequena inversão nos daríamos conta de que a cada imagem, a cada coisa usada pelo olhar, como escreve Clarice, é um devir coisa o que nos invade – nos tornamos aquilo que vemos, e mais profundamente, nos tornamos imagem para nós mesmos e para os outros. Ou melhor, nos desfazemos de nós através das imagens com as quais entramos em contato. Uma política não-identitária da imagem por excelência. Tal imagem nos coloca diante de uma dimensão etológica, e não apenas ontológica, diante de uma dimensão pática e ética, tanto quanto diante de sua dimensão estética. E sendo imagens, não poderíamos querer nos descrever tão facilmente para chegar à nossa essência – não há pertencimento, mesmo de si mesmo – mas teríamos que encontrar uma maneira de usar as coisas pelo olhar. De compreender que o olhar também pode ser um pensar. Um pensamento dos olhos. De fazer do pensamento sobre o olhar um pensamento de contato e não de distanciamento.

Sendo imagens, as pinturas de Clarice não poderiam ser definidas a partir de uma unidade que as conteria, ou das figuras presentes em sua superfície delineando uma abstração ou uma figuração da qual seriam resultado, não poderiam ser explicadas a partir de um jogo simbólico subjacente a sua materialidade e que seria um correlato de sua literatura, nem de um plano de visibilidade que implicaria um invisível a ser desvendado pelas palavras. Seria preciso olhar nestas imagens aquilo que Clarice mesmo solicita: “A criação me escapa. E nem quero saber tanto. Basta que meu coração bata-me no peito. Basta-me o impessoal vivo do it” (1998, p. 66).

Se Clarice afirma em sua escrita que usa as coisas pelo olhar é também assim que a vemos usar as tintas com as quais ela pinta. Não vemos em seus quadros a tentativa de representar aquilo que se vê como alguém que descreve. Ela fará da pintura suporte para uma experiência com os sentidos e com uma materialidade, imersa na sensação, uma experiência que não é imaginária, mas real. Uma experiência não projetada, controlada por algum método ou procedimento derivado do campo da pintura, por exemplo. Se Clarice nega qualquer referência à sua literatura pode-se afirmar que isso se repete em sua pintura. E se escrever empenha sentidos diversos, pintar também requer o mesmo esforço. Porque os sentidos são fugidios, incertos, momentâneos. Assim a pintura é um sentido possível a algo que pede passagem no corpo, ela não oferece respostas, mas contribui para colocar questões.

Por isso é preciso escapar à armadilha de ter como objetivo dessa pesquisa procurar explicar, justificar, desatar os nós de sua origem, submetendo a pintura de Clarice Lispector a um suposto saber historicista ou mesmo biográfico. Nos acercamos, antes, de uma genealogia, tal qual pensada por Michel Foucault com Nietzsche (2006, p. 15), queremos “marcar a singularidade dos acontecimentos, longe de toda finalidade monótona, espreita-los lá onde menos se os esperava e naquilo que é tido como não possuindo história – os sentimentos, o amor, os instintos”, não pretendemos traçar uma linha de evolução numa obra, mas definir o ponto de sua lacuna. O grande esforço está em permanecer à espreita do que a pintura de Clarice faz nosso olhar pensar, faz o corpo pensar, e de como ela desestrutura os discursos prontos. Como ela desloca questões já colocadas pela crítica da autora e contribui a um pensamento das imagens. Se há uma escrita nômade em Clarice Lispector, como tão bem argumenta Simone Curi, haveria também uma migração das imagens (Didi-Huberman, 2013) presente em sua obra, um nomadismo insistente da criação, que não encontra suporte definitivo, nem mesmo uma forma conciliadora, mas se deixa impregnar pelas forças. A gruta é uma dessas imagens em migração, presente no texto, presente na pintura, presente também na vida da escritora. E dar passagem a esse movimento das forças presentes nas imagens é a tarefa que nos propomos com essa pesquisa.

É importante explicitar que iremos nos ater aos quadros que se encontram sob a guarda dos Arquivos Literários de Clarice Lispector no Instituto Moreira Salles e no Arquivo Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, ambos no Rio de Janeiro. Há ainda três quadros pintados por Clarice, ao menos dos quais temos conhecimento, que foram doados pela própria escritora a amigos, à escritora Nélida Piñón, à artista Maria Bonomi, e ao dramaturgo, já falecido, Autran Dourado²¹. Foram realizadas duas consultas aos arquivos com a finalidade de analisar cada um dos quadros: uma em junho de 2017, e outra em setembro de 2019, ocasião em que foram realizadas reproduções fotográficas, após a obtenção da liberação de uso de imagens para fins acadêmicos, concedida pela família de Clarice Lispector. Foram também consultados os originais inéditos *Objeto Gritante* e *Monólogo com a Vida*, o *Caderno de Notas Viagem à Natal*, o Catálogo da Exposição *Clarice Pintora*, entre outros documentos.

As pinturas de Clarice estão mergulhadas em seus arquivos literários, e é desde esse lugar que as olharemos. Esse fato exige da pesquisa o que chamaremos, com Didi-Huberman, um olhar

²¹ Quadro recentemente leiloado pela família do dramaturgo, e que se encontraria atualmente no acervo pessoal de Nélida Piñón (Beltrão, 2019).

debruçado. Em *Pensar Debruçado* (2015) o filósofo e historiador da arte escreve que “apreender uma forma de visão depende inteiramente do *sobre que é que a focalizamos, do porquê é que a convocamos, do como a utilizamos e da orientação que lhe damos*”. Pesquisar nos arquivos de uma escritora entrega a pintura ao contexto da literatura, mas ao mesmo tempo a um olhar de contato, que vê a pintura com a ponta dos dedos, com a palma das mãos, desde a mesma posição daquele que folheia as páginas de um manuscrito: debruçados sobre a mesa. O olhar percorre a pintura em tutilidade, ao lado dos papéis e originais datiloscritos. Essa mesma posição de leitura, porém, se limita a essa experiência corporal, pois logo serão outras as exigências da pintura. Aqui cessa a analogia. É preciso ver e não ler a pintura. Ver implica em uma montagem de imagens, uma montagem visual, que é também histórica e conceitual. Assim, na pesquisa em arte, vemos sempre *com*, vemos sempre em *composição*. A conversa com a pintura, no presente texto, irá se estabelecer a partir dessa composição entre imagens, contextos e conceitos que impregnaram a pesquisa.

Desde já é preciso admitir que o que dá condições de possibilidade a essa pesquisa é um uso muito próprio da filosofia, especialmente aquela de Georges Didi-Huberman, Gilles Deleuze, Anne Sauvagnargues, Maurice Blanchot e Georges Bataille. Se tratará sempre de se perguntar *quais conceitos destes autores podem ajudar a pensar a pintura de Clarice, assim como sua literatura*. Se trata de percorrer estes autores em busca de um território. Mas há sempre um ponto de diferenciação nesse território, fazendo com que novas relações sejam postas em cena, articulando outros pensadores, num nomadismo conceitual que se permite uma entrega à poética das palavras e conceitos em direção, sempre, à criação, evitando qualquer interpretação – seja dos conceitos ou da obra de Clarice a partir destes conceitos. Reivindicar, desde a pesquisa em arte, essa posição de criação frente aos conceitos e às formas de entrelaçá-los às obras visuais e às práticas de pesquisa e escrita, nos parece fundamental, especialmente desde o campo conceitual da crítica, teoria e história da arte, assumindo para o mesmo uma perspectiva criadora, tal qual aquela exigida e perpetrada pelos artistas. Reivindicamos que o pesquisador da arte é também um artista. Talvez, se o quisermos, um artista das palavras.

Pretendemos compor nesta escrita um mapa dos afectos disparados pela pintura de Clarice, e igualmente dos perceptos que estas pinturas empenham no nível da recepção, e dos conceitos que elas mobilizam. Se trata de ir em busca de sentidos às sensações que elas movimentam na contemporaneidade do nosso olhar, e na agitação histórica e teórica na qual estão mergulhadas, numa apreensão anacrônica, fazendo da escrita um campo de proliferação de um pensamento sobre a imagem que se confunde com a materialidade da pintura – sendo imagem, pintura e objeto

termos que, como tentaremos demonstrar, não estão em oposição e nem em hierarquia. Se desenha assim uma pesquisa cartográfica, que por definição consiste em uma investigação dos processos e não das representações de seu objeto de pesquisa. Como escrevem Kastrup, Passos e Escóssia, “o objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente” (2015, p. 59). A pintura, a imagem, não cessa de nos lançar questões, presa que está a uma complexa rede de forças que atravessa a história. A imagem não está fixa no tempo, presa de sua suposta origem. A imagem é processo. E esse processo se dá a ver através de um movimento que não é apenas aquele da anacronia das imagens, mas de uma pulsação entre palavras e imagens.

Esta cartografia traçará diferentes percursos de consulta bibliográfica e arquivística, numa bricolagem de conceitos, em que diferentes planos de pesquisa e escrita se compõe. Segundo Raniere e Maraschin (2012, p. 42), o bricoleur e o cartógrafo se misturam na antropofagia: “ambos incorporam vidas e devolvem potências ao mundo. De ambos se espera que permaneçam atentos às linguagens que encontram, devorem as que lhes pareçam elementos possíveis para a composição de cartografias e bricolagens que se fazem necessárias”. Desse modo as etapas da pesquisa – coleta bibliográfica e visita a arquivos, análise dos documentos e discussão dos dados coletados – não constituem uma série sucessiva de momentos separados, mas aparecem no texto à medida em que as palavras lhes dão lugar, que as imagens o solicitam. Por um lado, nos entregamos a uma “arqueogeologia” do arquivo – em um mergulho na gruta, útero do mundo, como escreve Clarice – e por outro, a uma etologia dos conceitos – à uma relação animal, mineral, vegetal e imanente com as imagens e a matéria da pintura de Clarice. Procurando fazer uma crítica da representação, que é assim substituída pela experimentação diante do objeto de pesquisa, sempre entregues a um olhar debruçado, a uma leitura feita com a ponta dos dedos, e a uma escrita que não abandona as imagens que cada mergulho da pesquisa faz emergir.



CAPÍTULO I

A GRUTA ÚTERO DO MUNDO

Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura.

*É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas,
cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna
que é o útero do mundo e dele vou nascer.*

Clarice Lispector, 1998, p.15

Existem dois quadros pintados por Clarice Lispector que possuem em seus títulos uma referência à gruta. Um deles é *Interior de Gruta* (Figura 60), de 1960, o outro é *Gruta* (Figura 61), de 1975.

A datação destes quadros é realizada de maneira bastante arbitrária por Clarice – o que ocorre igualmente em outros quadros, como veremos. Esse fato torna incerta a afirmação de seu contexto biográfico, mas não restam dúvidas de que foram pintados no período em que escreve os datiloscritos que culminarão em *Água viva*. Em *Interior de Gruta* ela reserva uma área retangular, no canto inferior direito do quadro, demarcada com as mesmas tintas que compõe a pintura, e que oferece a margem onde ela insere o título, a data e a assinatura (Figura 62). Procedimento que a escritora repetirá em boa parte dos quadros – prematuramente se poderia afirmar que esse fato configura a tentativa de “separar” a pintura da escritura, mas veremos que essa suposição não é tão simples. Contudo, é bastante difícil reconhecer essa inscrição nesse quadro, pois Clarice cobre essa área com uma mistura de tinta amarela e lilás, opaca e transparente. Ou seja, só reconhecemos a datação de *Interior de Gruta* na insistência da busca de uma referência na transparência dessa tinta, pois parece que a escritora desejou a ocultar. Em *Gruta* essa dúvida se repete, pois Clarice inscreve na frente do quadro a data de 07 de março de 1975, assinando e intitulado a pintura – desta vez sem a margem reservada, como em *Interior de Gruta* –, e inscreve nova assinatura e datação no verso, deixando a dúvida de que o registro se refere a 7.3.75 ou a 73-75 (Figura 63 e 64).

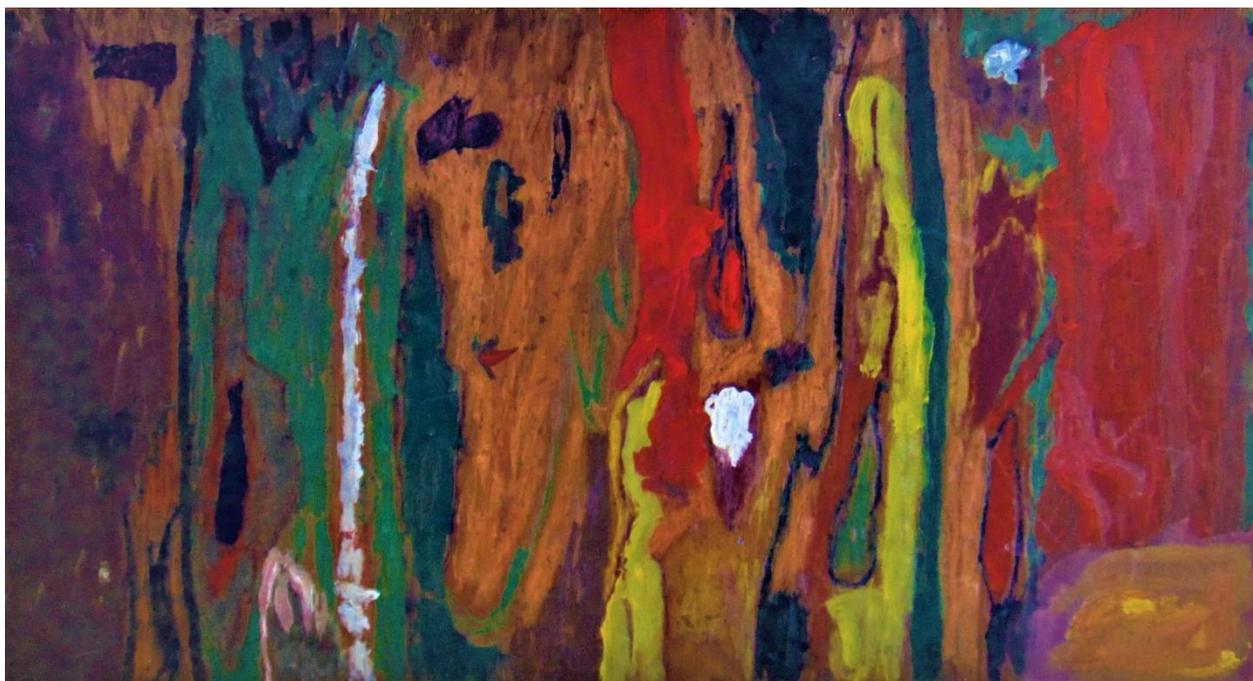


Figura 60. Clarice Lispector. *Interior de gruta*, 1960. Técnica mista sobre madeira, 40 x 56 cm. Arquivo de Literatura do Instituto Moreira Salles. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 61. Clarice Lispector. *Gruta*, 1973-1975. Técnica mista, 40 x 50 cm. Arquivo Museu da Literatura Brasileira. Fonte da Imagem: Arquivo pessoal.



Figura 62. Clarice Lispector. *Interior de Gruta*. (Detalhe da assinatura, no canto esquerdo do quadro, que é "apagada" pela tinta). Arquivo do Instituto Moreira Salles. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.



Figura 63. Clarice Lispector. *Gruta* (detalhe da assinatura junto à superfície da pintura. Não podemos ter certeza se a data corresponde a 7-3-75 ou a 73-1975, tal como aparece no verso deste mesmo quadro, conforme figura anterior). Arquivo Museu da Literatura Brasileira. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

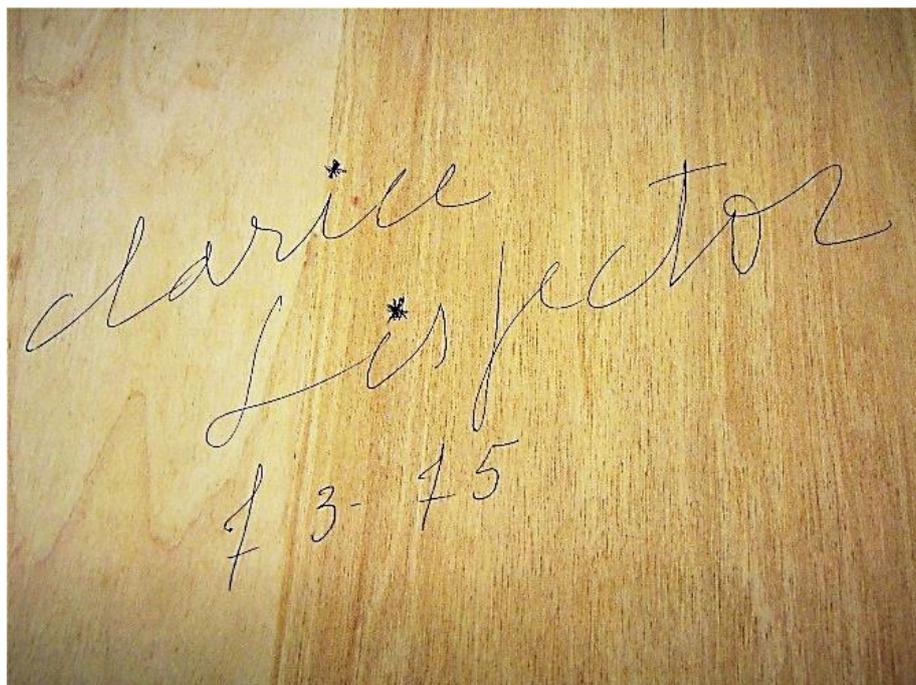


Figura 64. Clarice Lispector. Gruta (detalhe da assinatura no verso do quadro. Desde o verso, a datação também deixa a dúvida. Arquivo Museu de Literatura Brasileira. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

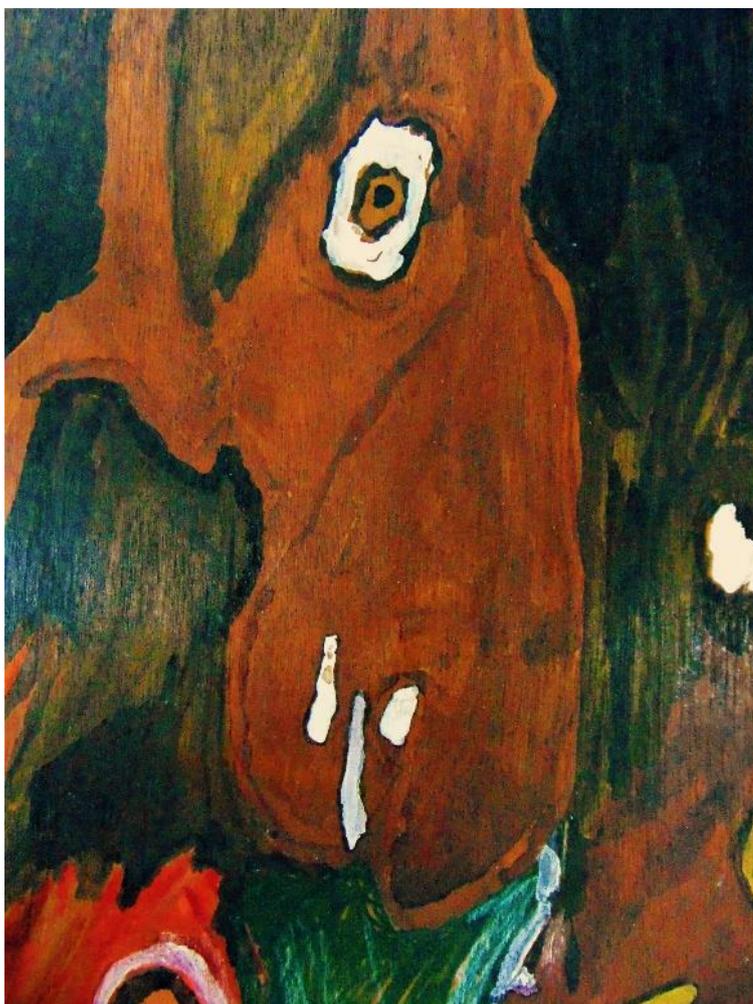


Figura 65. Gruta (detalhe). Arquivo Museu da Literatura Brasileira. Fonte da imagem: Arquivo pessoal

Outra diferença a notar nestes dois quadros está no fato de que *Interior de Gruta* parece uma vista da gruta desde seu exterior, em direção ao centro dessa cavidade, à sua entrada. O vemos assim como paisagem. Em *Água viva*, Clarice escreve: “E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade [...]” (1998, p. 15) Já em *Gruta*, nos vemos dentro dessa cavidade, diante de suas paredes. Sobre essa superfície do quadro pintado por Clarice, se inscrevem desenhos como aqueles encontrados nas cavernas e grutas que preservam as pinturas pré-históricas, como o cavalo (Figura 65). Em *Um sopro de vida* encontramos uma clara referência a esse quadro: “Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta” (1978, p. 56).

De 1960, datação de *Interior de Gruta*, até 1973, datação inicial de *Gruta*, não se conhecem outras pinturas. E Clarice, aparentemente, irá retomar essa atividade com mais dedicação apenas em 1975, ano em que pintará a grande maioria dos quadros que reconhecemos nos arquivos. É interessante notar que nos datiloscritos inéditos – *Objeto Gritante* e *Monólogo com a Vida* – consultados no AMLB/FCRB, Clarice não faz referência à gruta, nem às suas pinturas, de modo que podemos formular a hipótese de que apenas quando escreve o datiloescrito que será publicado sob o título de *Água viva* – que é construído a partir de alguns fragmentos e trechos dos datiloescritos citados a pouco, mas que não se encontra nos arquivos do AMLB ou do IMS, como já mencionado – ela irá acrescentar fragmentos escritos sobre sua pintura. Portanto, poderíamos supor que a escritora irá registrar ali sua experiência com a pintura, transformando *Água viva* no livro que reconhecemos, cuja personagem pintora se arrisca pela primeira vez a escrever, e assim narra tanto sua experiência de pintar como a relação dessa experiência com a escrita. Ou seja, podemos supor que essa escrita teria sido formulada no calor de uma experiência com a pintura, ao mesmo tempo presente, pregressa e renunciada. Experiência que transborda e vai parar nos textos, o modificando completamente em relação àquelas versões inéditas. É preciso lembrar que *Água viva* é publicado em 1973, e que podemos reconhecer que Clarice se refere à pintura de grutas neste texto, portanto, se refere à sua própria pintura.

É diante dessa afirmação que desenvolveremos este primeiro capítulo, propondo uma conversa que não abandonará o texto da escritora enquanto registro de sua pintura e enquanto ponto de inflexão filosófica, indo da gruta escrita, à gruta pintada, numa tentativa de desarmar o jogo representacional – jogo descritivo – que se poderia acreditar existir entre ambas, mas afirmando um campo experimental diante da palavra e da imagem. Essa posição irá levantar diversas questões conceituais, que se manifestam a partir de determinados contextos da pesquisa,

assim como de contextos históricos nos quais a pintura de Clarice está mergulhada. Primeiro exploraremos as circunstâncias do primeiro contato com estas pinturas junto aos arquivos, essa primeira impressão diante das pinturas de Clarice. Numa cartografia da consulta às pinturas de Clarice em seus arquivos que se desenha como fábula, o espectro da gruta oferece as condições de uma visada cuja exploração demanda uma arqueologia das palavras e das imagens. Nos propomos montar uma cartografia das imagens da gruta pelas quais Clarice circula em suas viagens, nos seus textos, e em suas pinturas. Exploraremos a visita de Clarice a uma caverna pré-histórica para mostrar o contexto histórico, vivido por ela, das “descobertas” das grutas pré-históricas, que levantam elementos conceituais fundamentais para pensarmos a imagem na modernidade. E com o conceito de diagrama pretendemos olhar para essa superfície escolhida por Clarice para pintar: “a tábua de pinho-de-Riga”, como ela escreve. O diagrama, como uma ferramenta conceitual pensada por Gilles Deleuze, é interessantíssimo do ponto de vista das conexões com a materialidade e manualidade da pintura tal qual ela aparece nos quadros de Clarice. Por fim, exploramos estes aspectos materiais desde uma perspectiva que inclui uma presença corporal na pintura de Clarice.

No interior da gruta, o rubor da imagem

Na pequena sala de consultas do IMS, repleta de mesas, diante de olhares vigilantes, as paredes de vidro lembravam um aquário, desde o qual não se podia saber exatamente quem se dispunha ao olhar de quem, na passagem incessante de pessoas. O ar condicionado alimentava a atmosfera e se encarregava de seus ruídos. As mãos estavam emborrachadas pelas luvas cirúrgicas. Foi nesse cenário que chegaram as duas caixas, contendo as duas pinturas sob guarda desse arquivo. Eram *Interior de gruta*, de 1960, e *Sem título, sem data*²². As primeiras pinturas consultadas na pesquisa. Ao trazê-las em suas mãos a técnica responsável esboçava um sorriso preso de inquietação e aflição. Ao abrir a porta, sua colega que supervisionava a sala de consulta se lançou em sua ajuda. As duas trocam olhares e uma delas pegou com surpresa as caixas deixando escapar: “Nossa, eu nunca vi estes quadros antes...”, no que a outra deixou evadir suas tensões, soltando seu riso: “Eu também!”. Aturdida com o que ouvia, também inquieta, igualmente emocionada, abriu as caixas e me deixei ver os quadros assim, nessa surpresa, ao lado das duas mulheres, num momento breve, como se estivéssemos partilhando uma intimidade. Foi essa a primeira sensação que tive ao ver os quadros de Clarice Lispector: o corpo inteiro se arrepiou em um rubor, que era partilhado. Era um olhar ruborizado diante de duas imagens que acendiam em vermelho intenso. Espécie de deslize, uma descompostura, uma “desmontagem humana”, usando uma expressão de Clarice. Pairava no ar uma sensação entre o deslumbramento e o desengano. Nosso rubor compreendia essa medida da partilha de uma intimidade que flutuava do estranhamento ao arrebatamento corporal.

Que uma pintura nos mova em todas essas direções, isso diz de sua força sobre aquele que a olha. Estávamos diante da “pintura encarnada”, tal qual aquela de Frenhoffer, que perturbava os críticos, mas consumia em sedução o seu criador demiúrgico? Didi-Huberman escreve sobre o rubor dessa cena: “Que um quadro durma, desperte, sofra, reaja, negue-se, transforme-se ou se ruborize como o rosto de uma amante quando se sente observada pelo amado: isso é tudo o que se pode esperar da eficácia de uma imagem” (2012, p.37). Como escreve Clarice, “é preciso mover toda a cabeça sem ossos para fixar um objeto” (1998, p. 90) – é preciso desorganizar o ver, para ver uma forma em desorganização. Mas a pintura de Clarice não era encarnada como aquela de Frenhoffer. A pintura de Clarice era antes vegetal, mineral, lambuzada por uma espécie de plasma.

²² Veremos como essa pintura pode ser intitulada *Mata* e data de 1975.

Se havia nela alguma consistência, era aquela da árvore, o suporte da pintura, aquela da gruta, em suas camadas repetidas nas linhas dadas pela madeira, pintada em um dos quadros, e aquela da mata selvagem, indomada, pintada no outro. E se se exibia um corpo, ele era mostrado em seu avesso: para além das vísceras, havia o útero. O útero do mundo. Sua pintura tinha uma viscosidade de placenta.

Depois dessa íntima partilha de olhares, me foi dado sentar à mesa, com as duas caixas abertas rente ao corpo, sem espaço para a distância que um quadro por vezes pede: ver ao longe, desde a parede, e apenas se aproximar com o olhar. Mas ali, debruçada sobre a imagem, na sala apertada, eu era mesmo imbuída de uma força de olhar com os dedos, com as mãos, como se fosse possível folhear os quadros de madeira, que pareciam ainda mais pequenos do que eu podia imaginar por meio das reproduções. A visão não dava conta dessa experiência. Me era dado um modo de tocar a pintura, mais do que olhar, tocar suas camadas, seus traços, contato dado por uma visão das mãos. Uma visão do corpo todo. Mas foi nesse olhar de contato que então pude ver infinitas coisas que as reproduções em livros não me permitiam, que as palavras não aludiam. Pude ver a esferográfica desenhando, as linhas informes perseguindo uma composição dada pela madeira e insistentemente fugindo dela, a cor aguada – cor de água viva – a madeira trabalhada pelo tempo e pela passagem das mãos, e de outras tantas inscrições, os detalhes, as insignificâncias, os suspiros e sopros, tudo exposto ali. Pude ver a matéria e os materiais, esmiuçar os percursos, as interrupções e retornos, os contornos e apagamentos, os volumes e manchas, as pinceladas e traços, as tentativas e falhas técnicas. A surpresa de lançar a tinta sobre a base e ver o fluído escorrer. E perseguir esse fluído, e contorná-lo como quem quisesse destacar, sublinhar uma cor. A pintura estava posta à nu, exposta em suas vísceras, em seus fatos materiais. Não havia mais o filtro das palavras. Não havia mais literatura. Havia sensações que se elevam de todos os lados. No entanto, no instante em que o corpo se moveu, os olhos mergulharam nas referências literárias do arquivo. Ao lado das caixas contendo as pinturas estava o caderno de notas de Clarice, estavam os artigos de jornais, estava o impulso que levava minha mão à escrita.

Me dei conta, de repente, que me era dado ver a pintura assim como a escritura, não numa analogia ou metáfora, mas numa condição de conservação e exibição do arquivo. Havia vários pequenos detalhes que diziam dessa relação, como o fato de que as pinturas estavam envolvidas por um fino papel contendo as descrições de título e data, que se repetiam na preservação dos manuscritos. Esse dado visual era ainda mais presente na consulta feita ao Arquivo Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no dia seguinte, onde as pinturas se

encontravam na mesma gaveta em que estavam os datiloscritos inéditos de Clarice – que para mim, na primeira consulta, ainda eram os datiloscritos originais de *Água viva*. Esse simples dado me dizia de uma posição desde a qual me seria permitido ver as pinturas, mas também, *ver os manuscritos: debruçada*.

As pinturas de Clarice não são um documento, não são um manuscrito, um datiloscrito, elas se constituem, em primeiro lugar, em uma materialidade. Elas são objetos e são *também* imagens. Portanto, elas demandam ser olhadas de uma maneira completamente diferente em relação aos documentos literários que seus arquivos contêm. Elas exigem até mesmo uma outra corporeidade em relação à pesquisa. É preciso ver de ponta cabeça, de pé, sentado, é preciso dar voltas em torno do quadro, é preciso tocá-lo, sentir sua textura, perceber a qualidade de suas dimensões, é preciso olhar com a ajuda da lupa, e levantar os olhos para ver em certa distância, é preciso usar luvas, e outras vezes usar apenas os olhos. Mas nos dois arquivos em que se distribuem estas pinturas o modo de acesso a elas era o mesmo dado pelos manuscritos. Era preciso sentar-se à mesa, com as pinturas deitadas, estendidas sobre essa superfície, tais quais os datiloscritos. Precisamente assim: era dado ver a pintura do mesmo modo que a escritura. Mas algo especial se processava então: o olhar a distância – em sobrevoo – que às vezes se experimenta em uma galeria ou museu, esse olhar verticalizado – estar em pé, a pintura na parede – não condiz com esse acesso oferecido pelo arquivo literário. Era possível pegar a pintura com a ponta dos dedos. Ter a pintura como um horizonte que se pode tocar.

Por outro lado, essa comparação do acesso à palavra – os datiloscritos e manuscritos – e à imagem – as pinturas – oferecida pelo arquivo, enuncia, para a presente pesquisa, uma dobra entre palavra e imagem, ou seja, não se trata de ver a ambas em oposição, nem em hierarquia. Essa condição permitia ver a pintura como a palavra, numa inversão, pois não se tratava de ler a pintura, nem de ler os manuscritos e datiloscritos, mas de ver. De ver os modos como eles se distribuía no arquivo, de ver os modos como eram dispostos sobre a mesa, de ver os modos como entravam em conversa com os móveis, as prateleiras, as cadeiras presentes no arquivo, com as pessoas que por ali circulavam. Assim a pintura adquiria uma dimensão menos contida em si mesma, menos presa a uma interioridade suposta, a uma origem. A pintura aparecia em relação com esse contexto contemporâneo, e portanto, em uma extemporaneidade, e com tudo o que isso implica a uma pesquisa.



Figura 66. As pinturas de Clarice sobre a mesa, dispostas em suas pastas, no Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 67. A gaveta que guarda alguns dos documentos, datiloescritos e pinturas de Clarice Lispector no Arquivo de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. Fonte: Arquivo pessoal.



Entre as consultas, ouvi diferentes comentários sobre os quadros de Clarice, afirmações que consideravam, por exemplo, que sua pintura não era bonita, que seus quadros serviam como documentos de consulta de seu processo de criação literária, mas não poderiam ser tratados como pintura porque não foram realizados em tela. Em poucas e explícitas palavras, eles não poderiam ser tratados como obras de arte porque eram feios demais. Gritos contidos. É preciso sempre, diante da indelicadeza frente às imagens, lembrar obviedades, como as pinturas feitas em retábulos de madeira pelos artistas bizantinos, avançando sobre as práticas de pintura em madeira durante todo o renascimento, e o fato de que a utilização desse suporte segue sendo muito presente na arte contemporânea. De modo que poderíamos pensar imediatamente em uma “iconicidade medieval” da pintura de Clarice e, ao mesmo tempo, na autêntica passagem dessa pintura às práticas contemporâneas da pintura. Além disso, essa insistente submissão da arte ao conceito de belo soa a uma generalização moral de uma modernidade há muito ultrapassada. É preciso tomar a pintura de Clarice por sua materialidade própria, pelas questões particulares que levantam no que diz respeito à um processo singular de criação visual, e à relação delicadíssima entre literatura e pintura, e entre palavra e imagem, diante da qual ela nos coloca.

É Michel Foucault (2011) quem nos lembra que foi apenas depois do século XV, depois do *quattrocento*, que uma certa tradição na pintura ocidental tentou fazer esquecer, tentou mascarar e contornar o fato que a pintura estava disposta ou inscrita em um certo fragmento de espaço que podia ser uma parede, no caso de um afresco, ou uma prancha de madeira, ou ainda uma tela, ou mesmo, eventualmente, um pedaço de papel:

Fazer esquecer, portanto, que a pintura repousava sobre essa superfície mais ou menos retangular e de duas dimensões, e substituir a esse espaço material sobre o qual a pintura repousava um espaço representado, que negava, em certa medida, o espaço sobre o qual se pintava; e é assim que essa pintura, depois do quattrocento, tentou representar as três dimensões, uma vez que ela repousava sobre um espaço de duas dimensões. (2011, p. 261)

É assim, em termos técnicos – ou em um deles – que tem origem a perspectiva, que reina sobre a pintura do quattrocento, e se estende – especialmente em seus discursos – sobre a modernidade. Ou seja, a perspectiva e seus planos bidimensionais de relação com a imagem não reina apenas sobre a pintura, mas sobre os modos de ver, reina sobre o pensamento visual que nossa cultura ocidental construiu para si, de modo que a perspectiva, como nos mostra o

historiador da arte Daniel Arasse, torna-se “forma simbólica” de uma “visão de mundo que seria racionalizada por Descartes e formalizada por Kant” (2014, p. 26). A perspectiva, para os artistas do quatrocento, é uma “questão de medidas, um novo instrumento que permite construir e dar a ver a comensuração das coisas” (2014, p. 26). Ou seja, a perspectiva constrói a imagem de um mundo em que a medida é dada em relação ao espectador, em função de seu ponto de vista, ou seja, um mundo visto à medida do Homem. Nesse mundo, como lembra Arasse, Deus é infinito e o homem finito – acabado, à sua medida.

Podemos nos perguntar: qual será então a medida da arte produzida na modernidade do fim do século XX, e por extensão, em nossa contemporaneidade? Definir tão prontamente estes termos não parece coerente. Talvez a pergunta esteja mal colocada, pois é precisamente *a medida* aquilo que foi ultrapassado em proveito de uma *multiplicidade de medidas*. Na modernidade, depois da morte de Deus, tão ardentemente anunciada por Nietzsche, esse Deus que organizava, para o homem, sua perspectiva, sua visão do mundo – o que implica no ultrapassamento das verdades universais – vem a morte do próprio homem. Na modernidade, o estraçalhamento da perspectiva, a desfiguração humana, e todos os meios maltratados, reconfigurados, remontados contra e na pintura, dizem desse homem em desapareção. Ou melhor, desse homem que já não é mais o centro da imagem.

A pintura de Clarice tem ela mesma toda uma outra medida, que não é aquela de uma modernidade idealizada sob a perspectiva do Homem. Mas também não assume, simplesmente, a medida da abstração ou da desfiguração humana. Se ela trabalha sobre um suporte estranho à pintura compreendida em seus termos tradicionais – clássicos – isso denuncia também um alheamento a estas exigências. A pintura de Clarice é também sintoma da mutação nas formas da pintura na modernidade, e especialmente do descentramento do homem. É assim que sua pintura tem a medida das coisas. Ela é, portanto, sem medida, porque “a coisa” não está contida na pintura, nem é nela representada. A pintura de Clarice tem a medida do real. Como escreveu o psicanalista Hélio Pelegrino, “Clarice era o contrário do espírito cartesiano, para o qual a linearidade das naturezas simples é o ideal do conhecimento, ela se espantava, se admirava, perdia-se na inesgotável trama de estranhezas que compõe o real” (1988, p. 3). Se na psicanálise de Lacan o real é o impossível, intimidade insuportável, na pintura de Clarice o real é o encontro com uma intimidade impossível – aquela das coisas *sendo*, da imagem *sendo*. Das formas em devir. Que as coisas existam, isso é um espanto. E que se possa experimentar as coisas em sua consistência material real e em sua entrega às imagens ao mesmo tempo, isso é pintar. Clarice pinta o real. Estas

imagens de Clarice, são elas que tocam o real, na medida em que se resguardam numa mudez que prolifera de maneiras alheias a elas mesmas, uma mudez insuportável. Estas imagens solicitam uma elaboração que faz fissura nos discursos, porque elas tocam o real em uma dimensão fracamente atingida pela ordem das palavras que é aquela da sintaxe, que por vezes consegue esboçar apenas julgamentos morais. Fissura que já é dobra na literatura de Clarice, que insiste em escapar a essa ordem. As imagens de Clarice são de uma intimidade insuportável, impossível, porque ultrapassam essa suposta "interioridade" do "sujeito Clarice", sujeito centralizador da imagem, e avançam sobre a intimidade do mundo, exposto em sua pintura na medida do real de sua matéria, em seus efeitos sobre nosso corpo, invadindo assim nossa suposta "intimidade".

O Arquivo é a Gruta

*O que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou
no alvo. [...] Construo algo isento de mim e de ti.*

Eis a minha liberdade que leva à morte.

Clarice Lispector, Água Viva, 1998, p. 17

O encontro com a pintura *Interior de Gruta* marca, portanto, a primeira consulta às pinturas de Clarice no arquivo. Essa coincidência, contudo, não pode ser abandonada ao acaso. Será preciso afirmá-la na repetição oferecida pela própria Clarice. Interior de gruta está também presente em *Água viva*. Logo nos primeiros parágrafos Clarice escreve sobre a gruta, sobre sua pintura (1998, p. 15 a 16). É nesse momento, nessa massa de palavras que oferecem uma sensação de estar diante da gruta, que ela expressa uma passagem da pintura à escrita, realizada pela personagem pintora, que conduz o romance. É também nesse momento que Clarice nos conduz a olhar para essa cavidade quase como uma fábula do humano em sua relação com o animal. É essa fábula que parece servir perfeitamente a uma visada da gruta como um arquivo, ou melhor, do arquivo como gruta. O arquivo não pode ele mesmo ser visto à medida do homem. Seria preciso ver o arquivo à medida da imagem da gruta: camadas e camadas geológicas o compõe. Enchentes, queimadas, catástrofes obsidiam a presença do arquivo, anunciando uma montagem que se faz à medida do tempo, e não do homem.

As grutas pintadas por Clarice, somadas à visão das camadas que compõe os estratos geológicos destas cavidades terrestres, somadas à estratificação da madeira que compõe o suporte da sua pintura (veremos essa matéria em detalhe mais adiante), compõe planos que nos levam a uma aproximação entre gruta e arquivo. De modo que entrar no arquivo, para pesquisar a pintura de Clarice, seria como entrar nesse interior de gruta, mergulhar na terra, “cavidade escura, mas nimbada de claridades, lugar onde se unem estalactites, pedras e fósseis”, onde “os bichos que são doidos por sua própria natureza maléfica procuram refúgio”, como lemos em *Água viva* (1998, p. 15-16).

Seria assim que o arquivo encontraria na gruta uma imagem, não como metáfora, mas como metamorfose, como devir das formas, como fábula, de modo a permitir essa visada animal

do humano, permitir que esse bicho apareça em sua fuga, seu nomadismo, em seus medos, em sua necessidade de se preservar, mas também em seu não-pertencer e não-saber. O animal procura a gruta para se refugiar, mas em seu nomadismo, nunca permanece nela por muito tempo, e o que deixa ali, não passa de um rastro, vestígio de sua passagem. Criamos arquivos para nos preservar do esquecimento da morte, mas a massa de documentos, objetos, entre outros artefatos entregues ao arquivo, restam como indício, rastro, vestígio de uma história. No arquivo se resguarda um não-pertencer e um não-saber fundamentais.

A gruta, como aquela da pré-história, é arquivo de um mundo geológico, de movimentos imemoriais da matéria, é também flagrante do homem em sua busca por preservação, e se torna assim arquivo arqueológico de sua presença nessa cavidade pré-histórica. Há um hiato entre o tempo geológico e a história humana que passa pela gruta. Da gruta não emanam luzes, ela está banhada pela escuridão. Da mesma forma uma escuridão obsidiana o arquivo: documentos guardados na escuridão de caixas, dentro de armários e salas de reserva técnica. O arquivo é esse lugar de preservação da história, da cultura, cujas projeções de luz apenas dão passagem àquele que entra, mantendo-o, entretanto, numa distância mortal. Na gruta, como no arquivo, estamos diante da morte, à sua espreita. No medo de tudo perder, de render tudo à morte, consagra-se a vida ao arquivamento. Diante dessa escuridão, o arquivo solicita estratégias de visibilidade, que são estratégias de luz, de trazer à luz, de iluminação. A visibilidade é uma condição dada pela luz e pela não inibição visual, ou seja, pela liberação de barreiras visuais. Mas assim como na gruta, ao lançarmos um feixe de luz sobre o arquivo aquilo que vemos pode nos assustar, causar assombro. É preciso precaução para não idealizar as imagens, confundi-las com nossas próprias sombras, numa paixão platônica ou numa visada narcísica, tornando as imagens ideais, idealizadas. "As grutas são o meu inferno" escreve Clarice, "gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? Espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo" (1998, p. 15). O arquivo é um inferno. No arquivo queimam-se histórias. O arquivo queima, está em chamas. Há o mal do arquivo, a sede do arquivo, o sabor do arquivo. Porque no arquivo se misturam estas contradições todas: a vida, as lembranças, a saudade, os sonhos, mas também o limo do tempo, a morte.

A gruta, como o arquivo, é repleta de fantasmas, esquecimentos, mal-entendidos. Mas é também "útero do mundo": "Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer" (1998, p. 15). Útero do mundo, do

arquivo se fazem imagens, se narram histórias. A vida está sempre em gestação nas formas subterrâneas do arquivo, que se refaz à luz que o lança ao dia, que lhe dá visibilidade. “Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela – de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atritos dos cascos o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá” (1998, p. 15). Entrar no arquivo de Clarice seria como entrar nessa gruta emaranhada de cores e palavras, esverdeada pelo limo do tempo, que um dia nos apodrecerá a todos. Juntar uns poucos cacos e rastros desse arquivo seria participar dessa grande tragédia dos tempos.

A gruta, a fissura geológica, demonstra a impossibilidade de contenção da terra numa interioridade, e isso corresponde à impossibilidade de contenção do sujeito numa interioridade do arquivo – esse lugar onde se guarda uma vida, mas que não contém dessa vida uma verdade, não contendo, portanto, um interior desse sujeito. Na gruta, como no arquivo, fazemos a experiência da impermanência do corpo. Aproximar gruta e arquivo é permitir ver esse mesmo desejo de preservação e de esquecimento, esse mesmo nomadismo do corpo diante de uma memória que é apenas rastro, traço, vestígio. Diríamos que diante do arquivo estamos diante de traços, e não mais de uma existência. Ou melhor, no arquivo o que existe é rastro, tal como o rastro que existe na gruta.

Traço, imagem e arquivo

Jacques Derrida, que escreveu livros fundamentais para pensar a condição do arquivo em nossa cultura, define o traço como aquilo que parte de uma origem, mas que imediatamente se separa dessa origem, ou seja, resta como rastro, na medida em que se separa da origem traçante. O traço parte de um sujeito e dele imediatamente se separa, restando apenas como vestígio. E o vestígio é o começo do arquivo. Segundo Derrida, todo traço, todo rastro, todo vestígio, não é um arquivo, mas não existe arquivo sem rastro, sem traço, sem vestígio (2014, p. 49).

Olhamos a pintura de Clarice. Elas são apenas o vestígio de sua experiência de pintura. E nela encontramos vestígios de traços, de rastros e de forças impressas sobre a tela, que são tudo aquilo que resta de seu gesto de pintar. Não temos condições de remontar a esse gesto, de recobrar

suas circunstâncias. Portanto temos apenas uma vaga ideia do que originou estes traços. É essa mesma vaga ideia de origem que nos rende àquilo que chamamos de vestígio. Portanto não podemos confundir o vestígio, o rastro, com a própria origem. O sujeito não está mais ali. Não se trata de procurar no arquivo uma verdade, uma origem do sujeito – como, quando e porque Clarice Lispector pintou – mas de tornar o arquivo lugar de uma experiência, lugar que permite entrar em contato com essas pinturas numa extemporaneidade insistente. E o que se pode partilhar desse percurso ao arquivo, desse percurso à gruta, são os lugares, as posições, os gestos que envolvem o olhar, um modo de ver, de dar a ver, que não é um “o que se pode ver”, mas antes um “como se pode ver”, esboçando um desenho, um pequeno mapa de afetos em torno dos sentidos que se pode produzir a partir dessa experiência.

O rastro, o vestígio, os traços de uma vida, encontrados no arquivo – no arquivo mundano também – não podem ser simplesmente objetualizados. Nem todo vestígio tem a forma de um objeto, como observa Derrida:

Primeiramente, há o ser como objeto, o ser como sujeito, e a objetualização é uma das formas do resto, objeto como qualquer coisa que está às vezes diante de mim, lançado diante de mim, substancialmente, etc. Mas todo ser, todo ente não é um objeto, e todo traço não é objetivante ou objetualizante.²³ (2014, p. 49-50).

Esse traço que não é objetivante nem objetualizante, pode ser compreendido como imagem? Diante do traço, estamos também *diante de imagens*? Ao nos referirmos à imagem em relação ao arquivo será preciso pensar num espectro amplo que envolve essa pesquisa: primeiro, as imagens oferecidas pela pintura, em sua superfície bidimensional e também na materialidade tridimensional de seu suporte; segundo, nas imagens fotográficas obtidas destas pinturas que servem como fonte de análise e reprodução das mesmas; terceiro, as imagens fotográficas de Clarice, que se deixou retratar em diversas circunstâncias, inclusive diante de suas pinturas; quarto, as imagens que saltam de sua literatura, as imagens da materialidade dessa escritura, da composição gráfica do texto, imagens de uma gestualidade ausente; quinto, diante das imagens oferecidas pelo espectro de Clarice Lispector, por sua ausência, imagens que elaboram um campo imaginário, ficcional, mas nem por isso menos real.

²³ Tradução nossa do original: « D’abord il y a de l’être comme objet, de l’être comme sujet, et l’objectalisation est une des formes du reste, objet comme quelque chose qui est à la fois devant moi, jeté devant moi, substantiellement, etc. Mais tout être, tout étant n’est pas un objet, et toute trace n’est pas objetivante, ou objectalisante. »

Para Derrida, não devemos nos apressar a dizer que uma imagem é um objeto. Estes vestígios do sujeito que estão na imagem, estes restos e traços de um sujeito que passam pela imagem, se configuram em alguma outra coisa, difícil de nomear, e que não caberia nesse termo “objeto”, pois estamos em presença de uma coisa distinta. E mesmo os objetos, tais como documentos, os próprios quadros de Clarice, não seriam, essencialmente, objetos. Para Derrida, “vemos muito bem porque é tentador dizer de uma imagem que ela é um objeto, mas há, talvez, no sentido da palavra imagem, na herança do pensamento da imagem, qualquer coisa que resiste à objetivação e à objetualização”²⁴ (2014, p. 50). Tudo isso se passa de tal modo que no sujeito – que não pode ser ele mesmo objetualizado, em abandono de sua dimensão de imagem – e no objeto – que guarda uma dimensão da imagem que não se confunde com sua presença real enquanto materialidade objetual – a imagem é uma presença que suspende estas categorias. Ou seja, na imagem, no pensamento sobre a imagem, fazer uma distinção entre sujeito e objeto é proceder de modo a apagar a própria consistência de inquietação à qual nos eleva a imagem. Diríamos, no limite, especialmente se pensarmos em termos de criação artística, em termos de elaboração visual do mundo, que os objetos, eles mesmos, são rastros, traços, vestígios de uma imagem que lhes deu lugar. Como escreve Derrida: “eu diria, antes, que os objetos são tipos de traços”²⁵ (2014, p. 51). Uma inversão radical: compreender os objetos não como resultado, mas como processo de uma relação com as imagens é compreender a arte não como um efeito do sujeito, mas uma decorrência do próprio devir das formas. O sujeito é que é efeito dos processos de criação desenvolvidos por meio da arte. Portanto, não se trata de uma imagem ideal, platônica, imagem demiúrgica, mas de uma multiplicidade de enquadramentos perceptivos do mundo, da imagem enquanto suspensão dos regimes estruturantes, da imagem como criação, como potência criadora, e como potência de subversão das próprias formas, estruturas e sistemas.

Não estranharemos assim estas imagens desestabilizadoras produzidas por Clarice, diante também de sua escritura desestabilizadora dos sistemas literários: avançar sobre a produção de imagens, fazendo uso de todos os aspectos possíveis através dos quais se pode fazer surgir imagens, é talvez a essa exigência que elas correspondem, exigência de subversão das formas,

²⁴ Tradução nossa do original : « On voit très bien en quoi c’est tentat de dire d’une image qu’elle est un objet, mais il y a peut-être dans le sens du mot image, dans l’héritage de la pensée de l’image, quelque chose qui résiste à l’objectivation, à l’objectalisation. »

²⁵ Tradução nossa do original : « Je dirais plutôt que les objets sont des types de traces. »

estruturas e sistemas. Exigência de suspensão dos sentidos para que, finalmente, um outro do sentido – seu sopro – possa surgir.



Digamos que para que uma imagem tenha um valor icônico, um valor enquanto imagem, é preciso partir da hipótese de que qualquer um a pode olhar sem saber nada dessa imagem, nem do gênero de imagem que ela é, nem sobretudo do que ela supostamente representa. É isso o que sustenta Jacques Derrida, em uma conversa com diversos pesquisadores, registrada no livro *Trace et archive, image et art* (2014, p. 38), onde ele pergunta: Será que a imagem pode ser olhada sem exigir nada mais? Este é o critério: “a imagem deve valer por ela mesma sem garantia de referência, sem referência” (2014, p. 39). Derrida enuncia estas questões diante de um filme-documentário, realizado pela cineasta Safaa Faty, sobre um período de sua trajetória de vida: sua infância na Argélia. Essa infância tem desdobramentos fundamentais na trajetória do filósofo. Mas ele se pergunta se o filme tem valor por ele mesmo, se faz sentido para aquele que não conhece essa trajetória, para aquele espectador sem nenhuma referência. A resposta de Derrida é: “Isto não é um documento, não é um documentário, é também uma ficção. [...] Portanto, olhamos para ele como uma ficção” (2014, p. 38).

Poderíamos nos colocar as mesmas questões diante das pinturas de Clarice Lispector. Podemos as olhar, enquanto espectadores, tendo qualquer referência em reserva? Contudo, de antemão, o lugar desde onde as olhamos hoje é aquele do arquivo, de modo que encontramos estas imagens já submetidas ao nome de Clarice Lispector, à sua literatura, à biografia dessa escritora, e diante de uma imensa fortuna crítica. Elas estão mergulhadas em sua referência. Entretanto, é preciso cautela, pois nem por isso essas pinturas deixam de inquietar profundamente seus espectadores, colocando em reserva qualquer referência. Não é sem estranhamento que, mesmo o mais aguçado crítico de sua literatura, o mais dedicado arquivista, olha estas pinturas. E esse é o momento em que elas perdem qualquer referência, caem numa suspensão de sentidos e saberes. A pintura de Clarice causa tamanho desconforto que é como se olhá-las fosse transpor um limite, colocar-se diante de algo que perturba o corpo e o pensamento. Mas seria justamente nesse ponto

de não compreensão, de suspensão do saber, de suspensão da palavra, e de uma intensidade visceral da sensação, que fazemos uma experiência da imagem, que sabemos que estamos diante de uma imagem. Se a imagem nos convoca a uma desmontagem tal, aí está toda sua eficácia.

Essa imagem toca em um plano não-discursivo da linguagem, torna mesmo a palavra uma imagem, algo que em nossa cultura, tão imensamente rendida à racionalidade discursiva, recebe grande resistência. Perceber e suportar o fato de que estamos constantemente sendo subjetivados por imagens e concomitantemente produzindo imagens que não solicitam a palavra ou o registro discursivo, é um grande tabu social e cultural. Entregar-se à imagem, sem requerer destas uma referência, um jogo de representação simbólica ou causal – tal imagem significa tal coisa, tal imagem foi produzida por tal motivo – é experiência rara. E, frequentemente, nem mesmo os regimes discursivos da arte são bem-sucedidos nessa tarefa de respeitar o tempo das imagens e sua semioticidade própria. De respeitar seu sopro, se quisermos falar com Clarice. Mas essa suspensão não significa a ausência de sentido, porque quando algo não faz sentido – nesse registro de uma racionalidade discursiva – é aí que ela é elevada ao sentido, como diria Clarice, é aí que ela é imagem, é aí que ela é elevada a um estatuto muito próprio da experiência. A imagem é que é o sentido. Ou melhor: “o sentido é um sopro” (LISPECTOR, *Apud*: Borelli, 1981, p. 79). Mas isso não significa que não possamos falar da imagem, tentar remontar à essa experiência muito singular da imagem através da palavra. Como escreve Derrida:

E quando não compreendemos tudo de uma linguagem, o que acontece o tempo todo, mesmo quando somos muito inteligentes e cultivados, não compreendemos jamais tudo, isso quer dizer que a palavra funciona como uma imagem. Ela guarda sua reserva discursiva, sua reserva de pensamento, sua reserva teórica, filosófica, tudo o que vocês quiserem, mas ela se apresenta primeiramente como uma imagem, e é isso o que faz obra.²⁶ (2014, p. 40)

Movimento que pode redobrar a experiência diante da imagem, potencializando ainda mais sua presença, momento em que escrever pode ser igualmente um gesto de elevação da palavra à imagem, tornando as palavras mesmas uma imagem.

26 Tradução nossa do original: « Et quand on ne comprend pas tout d'un langage, ce qui arrive tout le temps, même quand on est très intelligent et très cultivé, on ne comprends jamais tout, ça veut dire que le mot fonctionne comme une image. Il garde sa réserve discursive, sa réserve de pensée, sa réserve théorique, philosophique, tout ce que vous voudrez, mais il est d'abord là comme une image et c'est ça qui fait oeuvre. »

Visualidade e Arquivo

Como afirmamos na introdução, se concentrar sobre as pinturas presentes no arquivo é uma tomada de posição, uma estratégia, que pretende tornar o arquivo parte da experiência mesma de pesquisa. De modo que o arquivo se torna uma dobra da pintura de Clarice Lispector, frente à contemporaneidade desde a qual a olhamos. O confronto com as condições de conservação e acesso a estas pinturas, presentes em arquivos consagrados à literatura, coloca questões ao campo visual – ainda que ambas instituições também conservem acervos iconográficos e outros objetos museais, a descrição arquivística que define o acervo de pinturas de Clarice Lispector a insere dentro de seus arquivos literários. Isso implica em dizer que olharemos estes arquivos literários desde uma perspectiva visual, desde questões conceituais do campo da visualidade, ou seja, desde o campo que se dedica à pesquisa de imagens.

Olhar o acervo de pinturas de Clarice, presentes em seus arquivos no AMLB e no IMS, desde essa perspectiva significa, em primeiro lugar, perceber a presença de um contexto muito específico oferecido pelo arquivo literário. No AMLB, por exemplo, existe uma tridimensionalidade do arquivo oferecida pela presença dos objetos museais que essa instituição comporta e conserva, tais como estantes de livros, escrivaninhas e cadeiras utilizadas pelos escritores que tem seus acervos sob guarda deste arquivo, mas também muitos pequenos objetos artesanais e artísticos, provindos de coleções pessoais destes escritores. Segundo Ellen M. R. Ferrando (2018), que realizou extensa pesquisa sobre as coleções artísticas da FCRB, este arquivo possui uma grande quantidade de obras de arte, além de trabalhos artísticos de diversos escritores:

No AMLB os arquivos pessoais desdobram-se em dois tipos de acervo, sendo o primeiro composto por documentos de arquivo e o segundo, por objetos de museu. No primeiro, reúnem-se os documentos acumulados pelo titular, ou por terceiros, no transcorrer de sua vida: documentos pessoais, manuscritos, recortes, correspondências e fotografias. O segundo – museu –, seria responsável por reunir os objetos de uso pessoal deste mesmo titular, como: mobiliário, indumentária, objetos de uso cotidiano e de trabalho, obras de arte, medalhas, entre outros. [...]

Dentre renomados nomes da historiografia da arte brasileira do século XX coexistem trabalhos de artistas como Oswaldo Goeldi, Lasar Segall, Anita Malfatti, Dimitri Ismailovitch, Di Cavalcanti, Carlos Leão, Carlos Scliar, Poty, Arthur Luiz Piza, e tantos outros. Também, são presentes obras de diversos escritores, como por exemplo, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Pedro Nava, Luís Jardim, Lúcio Cardoso, Antônio Fraga, Ribeiro Couto e Cornélio Penna. (2018, p-p. 20-114)

Na primeira consulta a esse arquivo, um dos objetos que chamava atenção era a pequena redoma de vidro que continha em seu interior os óculos que pertenceram ao escritor e poeta Carlos Drummond de Andrade. Estes óculos eram sua “marca visual”, eram essa “rostidade” de Drummond – uma paisagem do rosto, ao modo como pensam Deleuze e Guattari (1996, p. 28) – de modo que era impossível não reconhecer a *presença* de Drummond nesse objeto. Vemos bem como a imagem (rostidade de Drummond) se confunde aqui com o objeto (óculos de Drummond). Camada visual do arquivo, que surpreende pelo inusitado do encontro e pela força a um campo exterior, de-fora da linguagem à qual esse arquivo remete.

Para além da tridimensionalidade dos objetos museais, há a manualidade e tatilidade dos papéis e documentos, sua presença enquanto camadas que compõe o arquivo dentro de gavetas, armários e pastas, que se dispõe entre as paredes, pelo chão. O que surpreende o olhar é o fato de que o arquivo demanda toda uma organização e ordenação visuais. Há a constante necessidade de organizar exposições destes objetos e documentos, implicando a montagem de exposições que apresentam o arquivo não apenas enquanto espaço de preservação de documentos literários, mas também enquanto espaço de visibilidade de uma visualidade, ou seja, de uma forma – essa é a palavra justa –, uma forma de apresentar visualmente o arquivo, visualidade que vai além da visibilidade demandada por esse patrimônio histórico e cultural. Ou seja, os arquivos literários oferecem materiais visuais e plásticos interessantíssimos do ponto de vista da pesquisa artística, para além de sua consistência evidentemente fundamental enquanto patrimônios culturais, especialmente visada pelo campo das pesquisas em história da arte. É preciso notar que as pesquisas oriundas do campo da arte, seja em suas práticas visuais ou discursivas, ainda se fazem timidamente presentes em arquivos literários.

Cabe lembrar a importância das pesquisas da crítica genética, que investiga os processos de composição de obras literárias, e num espectro expandido, também de obras literário-visuais e visuais, se dedicando há décadas à pesquisa em arquivos públicos e pessoais de escritores e de artistas visuais. No Brasil, o trabalho de Cecília Almeida Salles é exemplar nesse sentido. Em seu livro *Gesto Inacabado: processo de criação artística* (1998), essa pesquisadora pretende justamente defender a importância de “romper a barreira da literatura”, campo privilegiado pela crítica genética, e “ampliar seus limites para além da palavra” (1998, p.14). Contudo, a crítica genética ainda está pautada numa ideia de sujeito como núcleo unificador da criação, a investigação é centrada na individualidade do criador e de seus processos “interiores” de criação, mesmo quando estes processos são desempenhados dentro de uma coletividade, como no caso do cinema ou dos

processos colaborativos da arte contemporânea: “O ato criador é uma ação conduzida pelo grande projeto do artista” (Salles, 1998, p. 52). A visão identitária do processo de criação, conduz, por vezes, à negligência dos aspectos sociais e históricos nos quais ele está envolvido. De todo modo a crítica genética desempenha um papel de precursora na abertura ao amplo espectro da investigação dos processos de criação. E é nessa abertura em direção à pesquisa visual – aquela projetada também por artistas visuais, críticos de arte, teóricos da imagem e historiadores da arte – que nos parece ser interessante rumar, buscando por diferentes estratégias de investigação dos processos de criação em sua relação com o arquivo, nos quais os documentos, rastros e vestígios destas obras estão preservadas.

Essa visualidade presente no arquivo corresponde a reconhecer que não será acaso o fato de o arquivo ter se tornado um grande tema de pesquisas e propulsor de práticas visuais a muitos artistas contemporâneos. Isso porque a visibilidade é apenas uma camada da solicitação que o arquivo nos faz, diante da exigência de sua preservação, manutenção e constante pesquisa. Existem formas do arquivo. Existem formas de exibir o arquivo. Existe o arquivo enquanto forma. E essa forma é dada, ordenada, inventada, composta, a partir de diferentes campos de força que convergem sobre o arquivo, que o delimitam, que o liberam, que o contém, que o fazem tornar-se um lugar de presença – de visibilidade – ou de esquecimento – de apagamento. Existem forças que imprimem formas visuais ao arquivo, que correspondem a políticas de arquivo. Que correspondem a políticas que se imprimem sobre o arquivo enquanto instituição social. Ou seja, reconhecer que o arquivo é uma forma visual – que imprime visibilidades e apagamentos diante do campo social – solicita práticas visuais de abordagem do arquivo, assim como práticas históricas e teóricas implicadas no campo da visualidade e da imagem.

As pesquisas da artista, arquiteta e curadora Anna Mattos Porto Pato são exemplares nesse sentido, e oferecem argumentos muito claros. Pensando a prática artística em arquivos desde uma hibridização entre literatura e artes visuais, especialmente a partir da obra da artista francesa Dominique Gonzales-Foerster, que trabalha extensamente com a citação literária em sua obra, a autora sugere o termo “literatura expandida”. Segundo ela, “não se trata de encontrar um procedimento para definir um tipo de arte atual, mas de tentar descrever uma operação artística que nos permite espreitar novas possibilidades de leitura e antecipar questões prenunciadas para a arte nestas primeiras décadas do século 21” (Pato, 2009, p. 41). Segundo a pesquisadora, “no ato de aproximar coisas distintas, estabelecem-se outros sentidos, alheios ao original” (2009, p. 51).

De certo modo a tentativa de situar a produção contemporânea diante das instituições arquivísticas esbarra ainda na configuração dos modelos do arquivo. Ou seja, em muitas instituições o arquivo guarda uma preocupação de conservação muito maior do que aquela do acesso. Para a pesquisadora, “o modelo de arquivo que se baseia em classificações fechadas e teleológicas, e que se configura como uma infinidade de documentos empilhados, já não pode mais representar o lugar onde objetos postos em vizinhança ganham sentido” (2009, p. 51). Pato realizou intervenções no Arquivo Público do Estado da Bahia, durante a 3ª Bienal da Bahia (2014), que lhe possibilitaram pensar na importância da presença do artista nestes espaços, diante de questões como a reorganização dos arquivos em mídias de armazenamento digital²⁷, estratégias de acesso aos dados do arquivo, o risco e a ameaça dada pela sua má conservação. A pesquisadora se pergunta: como tornar público o arquivo público?

O interesse em aliar a reflexão sobre essas questões à arte contemporânea baseia-se na hipótese de que a arte abre um campo importante de análise crítica dos espaços de memória, pois é capaz de tensionar e reorganizar os espaços. Diante da invisibilidade dos arquivos e da urgência em definir novos parâmetros para a construção dos arquivos digitais, o contato com a arte permite propor novos usos para os espaços de memória e os modelos de armazenamento das informações. De que forma esses caminhos de investigação abertos pela arte contribuem para uma mudança paradigmática de áreas de conhecimento já consolidadas? Como pensar o arquivo como lugar em que se produz conhecimento? (2015, p. 119)

Portanto há muitas possibilidades oferecidas pela presença de pesquisas do campo visual nos arquivos, incluindo-se aí, além das práticas artísticas, como sugere Pato, também as práticas de investigação histórica e conceitual das visualidades, práticas que investigam a presença da imagem nos arquivos. Como escreve Georges Didi-Huberman, em seu ensaio *A imagem queima* (2018), não bastaria folhear um álbum de fotografias “de época” para compreender a história que elas eventualmente documentam: “as imagens não são imediatas, nem fáceis de compreender”. Além disso, “elas não estão sequer ‘no presente’ como se costuma crer de forma espontânea. E é exatamente porque as imagens não estão ‘no presente’ que elas são capazes de tornar visíveis relações temporais mais complexas que implicam a memória na história” (2018, p. 41). É interessante que para explicar essa presença das imagens Didi-Huberman recorra justamente a Gilles Deleuze, que em sua filosofia deu à imagem, à arte, um lugar privilegiado de compreensão

²⁷ É importante observar as ações do IMS e da PUCRS, que tem realizado trabalhos de informatização de seus arquivos, o que facilita muito o acesso e a produção de pesquisas a partir de seus acervos digitais, num compromisso com a disseminação de pesquisas.

do tempo, do movimento e da sensação, em seus livros sobre o cinema e sobre a pintura de Francis Bacon:

A imagem em si é um conjunto de relações de tempo do qual o presente apenas deriva, seja como mínimo comum múltiplo, seja como mínimo comum divisor. As relações de tempo nunca se veem na percepção ordinária, mas sim na imagem, se ela for criadora. Ela transforma em sensíveis, visíveis, as relações de tempo irredutíveis ao presente. (2018, p. 41)

Como observa Didi-Huberman, essa condição temporal exige também uma *paciência*, ou seja, uma posição diante do próprio tempo, para que certas imagens possam ser observadas, “para que a história e a memória sejam entendidas, interrogadas nas imagens” (2018, p. 41). Assim, ao tentarmos nos aproximar da história presente em um arquivo, “devemos ter o cuidado de não identificar o arquivo de que dispomos, por mais proliferante que seja, com os fatos e gestos de um mundo do qual ele não nos dá senão meros vestígios”, como afirma o historiador francês. O próprio do arquivo é sua lacuna, “sua natureza furada”. O arquivo é como uma fissura geológica na espessura da cultura. Sua presença em nosso tempo é dada por uma movimentação profunda que o ocasionou. Que ele se mantenha acessível ou não, que tenha seus acervos visibilizados ou apagados, tudo isso diz de uma política, mas também de uma estética – se assim pudermos dizer – de arquivamento. Estética no sentido que Rancière confere a esse conceito em seu ensaio *Inconsciente Estético*, não como um nome para designar o “domínio da arte”, mas como uma configuração específica desse domínio, marcando “uma transformação no regime do pensamento da arte” (2009, p. 13). Ou seja, há, no arquivo, um pensamento das imagens presente nas formas como são preservados seus documentos, na visibilidade que lhes é conferida, e igualmente nas imagens que proliferam nestes arquivos. E estas imagens dão lugar a tipos de conhecimento muito específicos, a contribuições conceituais e históricas fundamentais que empenham um conhecimento próprio das imagens. Como escreve Didi-Huberman, visando uma arqueologia das ciências humanas tal qual aquela que construiu Michel Foucault, seria necessário reescrever toda uma “*arqueologia do saber das imagens e, se possível, acompanhá-la de uma síntese que pudesse ser intitulada As imagens, as palavras e as coisas*” (2018, p. 28. Grifos do autor). A presente pesquisa, nas dimensões que lhe cabem, diz do desejo de contribuir a uma tal “arqueologia”.

A presença das pinturas de Clarice Lispector em um arquivo literário constitui, para esta pesquisa, essa lacuna, esse furo, essa fissura no próprio arquivo. É toda uma ordenação de buracos o que se experimenta aqui. Ordenação de sopros. Primeiro, porque a pintura é fratura na própria

escritura de Clarice, um não-lugar em sua literatura. Segundo, porque os registros do processo de pintura realizados por Clarice estão em seus textos, em sua literatura, e em algumas entrevistas dadas pela escritora, o que complexifica a distinção que fazemos entre pintura, escritura e literatura – distinção que não queremos asseverar ou infirmar, mas experimentar em sua tensão geradora de questões. Terceiro, porque sua pintura é fratura no próprio arquivo, já que se encontra em acervos de arquivos literários, que possuem práticas específicas de arquivamento, conservação, tratamento e abordagem dos documentos arquivados, além de práticas específicas de acesso.

O inventário do arquivo de Clarice Lispector no AMLB/FCRB, por exemplo, não discrimina estas pinturas na organização do acervo, de modo que eles constam como documentos iconográficos. Organizado por Eliane Vasconcellos em 1993, a partir do fundo documental doado pelo filho de Clarice, Paulo Gurgel Valente, em 1977, mesmo ano da morte de Clarice, o inventário se divide nas seguintes séries: correspondência pessoal, correspondência de terceiros, correspondência familiar, correspondência familiar de terceiros, produção intelectual do titular, produção intelectual de terceiros, documentos pessoais, diversos, documentos complementares, recortes. É na apresentação do inventário que Eliane Vasconcellos enuncia o lugar das pinturas:

Há ainda DOCUMENTOS ICONOGRÁFICOS, que são processados separadamente. Entre eles há 16 quadros pintados por Clarice, que são: "Raiva e [Reintificação]", "Gruta", "Explosão", "Tentativa de ser alegre", "Ecuridão e luz: centro da vida", "Luta sangrenta pela paz", "Ao Amanhecer", "Pássaro da Liberdade", "Cérebro Adormecido", "Sem Sentido" e "Medo", todos de 1975 e "Eu te Pergunto por quê?" e "Sol da meia-noite" de 1976, e dois sem título, sendo um sem data e o outro de 1975. Dois destes quadros aparecem descritos em *Um Sopro de Vida*. (1993, p. 15, destaques da autora)

Esse não-lugar da pintura de Clarice junto a seu arquivo literário se desdobra em uma prática de conservação e acesso à pesquisa. Até que ponto a não inclusão de documentos iconográficos na organização do arquivo da escritora interfere em sua conservação e pesquisa? Porque eles não estão incluídos, por exemplo, junto à "produção intelectual do titular?", ou mesmo em "Diversos"? É Claro, a arquivística segue rigorosamente critérios internacionais de descrição e catalogação de documentos. Mas nem por isso podemos deixar de perguntar de que modo estes critérios são produzidos e perpetrados, e de que modo produzem uma forma ao arquivo, uma política, naturalizando pequenos movimentos hierárquicos, que excluem e demarcam diferenças. Movimentos que dão lugares diferentes à produção literária e à produção visual, que hierarquizam a palavra e a imagem.

Consideradas as condições de preservação da pintura, nas especificidades daquela realizada em madeira, a conservação do acervo pictórico de Clarice Lispector é bastante precária no AMLB/FCRB. Boa parte dos quadros apresentam danificações causadas pela conservação realizada sem as medidas necessárias a esse suporte material. Em quadros que recebem uma massa de cor mais pastosa, e que não foram cobertos pelo verniz que Clarice aplicou sobre alguns quadros, podemos ver a proliferação de fungos. Além disso, todos os quadros sofrem pelo contato direto com o papel, que serve como “envelope” destes, contendo os registros de catalogação no arquivo. Mas o dado mais preocupante talvez seja o fato de que todos os quadros são dispostos uns sobre os outros, dentro de uma gaveta, separados apenas por esse envelope de papel. Essa sobreposição causa deformações no suporte e comprime a tinta, causando o achatamento de relevos dados pelas grossas camadas de tinta aplicadas em alguns pontos. Essa gaveta contém também diversos outros arquivos, como datiloscritos, e outros documentos em papel. Sabemos que o papel, sendo uma superfície porosa e aderente, além de reter umidade, é um receptor e disseminador de fungos. É inevitável que estes fungos e essa umidade sejam transferidos para os quadros. Uma caixa em madeira, que mantivesse cada quadro conservado individualmente, e sem contato direto com outras superfícies, apresentaria uma solução eficiente. Entretanto, sabemos que o espaço físico do AMLB é extremamente precário, o que apresenta um problema para a disposição destas caixas, que demandariam a reserva de um espaço considerável²⁸. Há inclusive algumas pesquisas na área de museologia que tem se dedicado a pensar estas questões, como o trabalho já mencionado de Ellen Marianne Röpke Ferrando (2018). Já no IMS, as condições de preservação do acervo, especialmente das pinturas, é exemplar. Mas há que se ter em conta as instâncias administrativas às quais cada acervo responde. O que corresponde a uma política e uma economia de preservação: A FCRB é uma instituição pública, que passa atualmente por uma grave crise de distribuição financeira²⁹, e o IMS é uma instituição privada.

²⁸ Rosângela Florido Rangel, arquivista e coordenadora chefe dos projetos de pesquisa do AMLB/FCRB, acredita que esta situação lamentável deva se resolver assim que se iniciar a construção da nova sede do AMLB, projeto previsto para o ano de 2020.

²⁹ É interessante observar que na ocasião da primeira consulta ao AMLB, em 30 de junho de 2017, grande parte dos funcionários participavam da paralisação nacional dos trabalhadores, que ocorreu neste dia, e uma das demandas internas da instituição era a liberação de recursos retidos pelo governo federal para a manutenção dos acervos, solicitação que escancarava a premente precarização dessa instituição.

Limiar de entrada de ancestral caverna

*Entro lentamente na minha dádiva a mim mesma, esplendor
dilacerado pelo cantar último que parece ser o primeiro.*

Clarice Lispector, 1998, p. 15

*Eu, exposta às intempéries, eu, inscrição aberta no dorso de uma pedra,
dentro dos largos espaços cronológicos legados pelo homem da pré-história.*

*Sopra o vento quente das grandes extensões
milenares e cresta a minha superfície.*

Clarice Lispector, 1998, p. 75

Em passeios pelo Jardim Botânico e pela Floresta da Tijuca, narrados em diversos contos, como em *Amor*, e em romances como *Água Viva*, podemos supor que Clarice esteve muitas vezes diante de grutas. Além disso, seguindo as correspondências da escritora, durante o período em que esteve instalada com o marido, o diplomata Maury Gurgel Valente (do qual viria a se separar anos mais tarde), na cidade de Torquay, Inglaterra, descobrimos que Clarice visita uma gruta pré-histórica, como relata em carta às suas irmãs, em novembro de 1950: “Ontem fomos ver umas cavernas antigas – milhões de anos pré-histórica. Foi muito bonito. Apesar de dar certa aflição” (2007, p. 236).

Podemos supor que Clarice se refere ao complexo de cavernas conhecido como *Kents Cavern*, situado nas imediações da cidade de Torquay, exploradas desde o século XVI. Atualmente elas constituem um importante sítio arqueológico da Europa, frequentado e pesquisado em suas fontes geológicas e paleontológicas há muitos anos. Em novembro de 2011, segundo artigo de Karolyn Shindler para o jornal *The Telegraph*, novas evidências comprovaram que um dos fósseis de *Homo Sapiens*, encontrados na caverna em 1927, possui 42.000 anos, o que o torna o *Homo Sapiens* mais antigo do nordeste da Europa:

Agora, reconhece-se que a Caverna Kents é um dos locais arqueológicos e paleontológicos mais significativos da Grã-Bretanha. Além disso, embora agora seja uma esplêndida show-cave [caverna de espetáculos], ela ainda segue produzindo maravilhas. Com o avanço das novas técnicas de datação, esse vasto labirinto que já revelou fósseis e artefatos

surpreendentes, pode novamente revolucionar nossa compreensão de nossas origens. (2011)

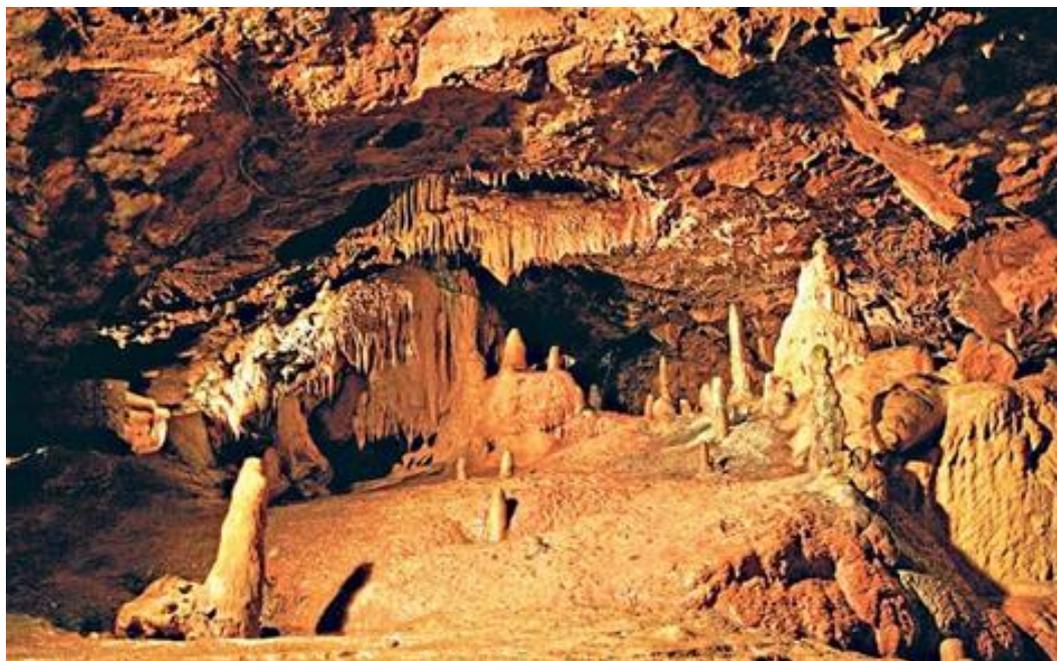


Figura 68. Kents Cavern, Torquay. Fonte da imagem: The Telegraph.

Quando fala às suas irmãs sobre a visita à caverna de Torquay, em sua carta, Clarice completa: “Saí de lá disposta a não me preocupar com coisas pequenas, já que atrás de mim havia tantos e tantos anos” (2007, p. 236). Em *Água Viva*, poucos anos depois, ela irá escrever: “Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco” (1998, p. 16).

O ano dessa visita feita por Clarice às grutas de Torquay, em 1950, não está distante do alvoroço causado pela descoberta da *Grotte de Lascaux*, no território francês, em 1940, que guarda um dos conjuntos de pinturas rupestres mais importantes da Pré-História, situada no paleolítico superior, sucedida pela descoberta mais tardia da *Grotte de Chauvet*, em 1994, também em território francês. Contudo, a descoberta destas cavernas é precedida por aquela mais polêmica e controversa da caverna de Altamira, na Espanha em 1868, que guarda o complexo de pinturas parietais mais antigos de que se tem notícia.

São as gravuras e pinturas parietais encontradas em Altamira que, efetivamente, iniciam o debate moderno sobre a arte da Pré-História. Talvez antes de usarmos o termo “descoberta”, seria preciso pensarmos em termos de reconhecimento histórico, já que não se trata efetivamente de um “descobrimento”. Em *Notes sur Lascaux*, o filósofo e escritor Maël Renouard observa que “Sautuola não foi o primeiro a ver as pinturas parietais. Ele foi o primeiro a ver isso que outros haviam visto-sem-ver”³⁰ (2018, p. 17). É ainda interessante mencionar que foi a filha de oito anos de Sautuola que chamou a atenção do pai ao que seus olhos viam, quando se arriscou a entrar um pouco mais fundo no interior da gruta. História que se conta em certo tom de anedota pelos pesquisadores da pré-história. É preciso dizer – mais uma vez – que será, portanto, uma mulher, em sua infância – infância da história – que sugerirá à um homem que seria preciso “descobrir a descoberta” (Renouard, 2018, p. 13). Segundo a pesquisadora e artista Dominique Pasqualini (2019), a pré-história oferece uma relação à infância, mais do que ao primitivismo.

Diante da Igreja Católica Espanhola, que se configurava em uma instituição dominadora e inibidora dos avanços científicos, Sautuola precisou, de fato, dar sua vida para afirmar a importância histórica e científica destas pinturas. Pois, aqueles que as viram durante dezenas de anos, ou de séculos, sem ter a menor intuição de sua natureza pré-histórica, podem mesmo tê-las acreditado feitas por crianças. Lembremos que algo muito parecido se passa no Brasil, diante das pinturas rupestres encontradas em cavernas e encostas de montanhas por todo território nacional. De modo que poderíamos dizer que a pré-história sempre foi nossa contemporânea.

Porque nos deter nestas questões da pré-história e das pinturas rupestres se a caverna de Torquay, visitada por Clarice Lispector, nem mesmo possui pinturas em suas paredes? Porque é preciso situar o contexto dessa visita, o que significa situar o contexto – em termos anacrônicos – da pintura de suas duas grutas, da imagem da gruta que surge para Clarice. A modernidade vivida pela escritora será marcada por essa experiência de reconhecimento histórico das pinturas pré-históricas nas grutas europeias, e mais tarde, americanas. É uma das mais importantes pesquisadoras da gruta de Lascaux, Annette Laming-Emperaire, que irá liderar a equipe de pesquisa que descobre o crânio de Luzia, em uma das grutas do complexo arqueológico de Lagoa Santa, em Minas Gerais, nos anos de 1970, local que registra também a presença de algumas pinturas parietais de antigos povos da região.

³⁰ Tradução nossa do original : « Sautuola n’a pas été le premier à voir des fresques pariétales. Il a été le premier à voir ce que d’autres avaient vu-sans-voir. »

As pesquisas, neste sítio arqueológico, aconteceram em etapas sucessivas. [...] Nos anos 1970, o Museu Nacional/UFRJ participou de uma missão franco-brasileira que achou o crânio de Luzia. Esta equipe era coordenada pela arqueóloga Annette Laming-Emperaire. Esses achados, raros no continente, são fundamentais para compreender a ocupação humana das Américas. (2019)

A presença e o reconhecimento destes artefatos e imagens serão fundamentais às práticas artísticas modernas, assim como às novas formulações teóricas e históricas desenvolvidas no campo da arte. Ao situarmos a pintura de Clarice nesse contexto, não poderemos deixar de passar pelo impacto que as investigações arqueológicas nas grutas europeias e americanas terá sobre a arte e o pensamento sobre a arte na modernidade ocidental. Como argumenta a pesquisadora e artista Dominique Pasqualini, em seu livro *La Grotte est un Corps* (2019), “a Pré-História, como disciplina e como arte, aparece na mesma temporalidade que a Arte Moderna: entre a metade do século XIX e o começo do século XX”³¹ (2019, p. 12). Existe um sincronismo entre as descobertas das pinturas rupestres e alguns importantes movimentos do modernismo abstrato europeu, como o cubismo, o fauvismo e o futurismo, como afirma Pasqualini. Movimentos que irão influenciar as transformações radicais pelas quais passa a figuração e a abstração na arte – ou seja, movimentos que mudam completamente a forma como pensamos a representação na arte. E é precisamente neste ponto que achamos necessário nos deter para pensar a pintura de Clarice. Reconhecendo que sua pintura nos coloca diante das delicadas questões que atravessam a relação entre figuração e abstração, que por sua vez convocam um olhar crítico desde a quebra da representação na arte, como já vimos, e reconhecendo ainda em seus romances diferentes referências às grutas, à pré-história, e a estas duas pinturas que possuem por tema a gruta, nos parece que pensar todas estas camadas em relação oferece uma visada singular da obra da escritora, e portanto, de sua pintura. Relações que podem oferecer subsídios para olhar e entrar em contato com suas pinturas.

A recente exposição *Préhistoire, Une énigme moderne*, realizada pelo *Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou*, em Paris, entre os meses de maio e setembro de 2019, tem no texto de introdução de seu catálogo a seguinte afirmação:

A pré-história é uma ideia moderna: a palavra ela mesma não se fixa definitivamente senão a partir dos anos 1960. [...] No século XX o impacto desse vasto corpus de imagens, de hipóteses e de especulações, sobre a cultura coletiva, como sobre a criação individual, é imenso. Não somente a arte pré-histórica (ou isso que designamos como tal), mas mais

31 Tradução nossa do original: « La préhistoire, comme discipline et comme art, apparaît dans la même temporalité que l'art Moderne : entre le milieu du XIX et le début du XX siècle ».

largamente, a ideia da pré-história enquanto tal vem modificar profundamente nossas representações.³² (2019, p. 15)

No texto do catálogo, como na exposição³³, os curadores evidenciam e exibem diferentes obras, documentos e contribuições teóricas que tiveram na arte pré-histórica um impulso fundamental. Podemos sublinhar o livro de Lucy R. Lippard, *Overlay. Contemporary Art and the Age of Prehistory*, onde a pesquisadora e crítica de arte norte-americana demonstra a presença de investigações sobre a pré-história que inspiraram e resultaram no trabalho de alguns artistas minimalistas e da *Land Art*, tais como Robert Smithson, Richard Long e Robert Morris, que tiveram obras exibidas na exposição. Movimentos que terão, nos anos subsequentes, uma grande influência sobre o desenvolvimento da arte conceitual e sobre a extensão e expansão das práticas da arte contemporânea. Segundo os curadores, o que torna a arte pré-histórica fascinante é que ela se dá como duração indefinidamente estendida, assim como indecifrável. Temos a sensação de estar diante de um abismo temporal que questiona nosso controle do tempo de uma forma linear, tal qual aquele que os historicismos do século XIX quiseram impor à história e, por seu turno, à história da arte.

Clarice visita a caverna de Torquay em novembro de 1950. Cinco anos mais tarde, em 1955, Georges Bataille visita a gruta de Lascaux. Esse longo e impressionado passeio que o escritor e filósofo francês fará, terá como desdobramento um dos livros até hoje mais importantes sobre o impacto filosófico e artístico do reconhecimento histórico das grutas, e suas pinturas rupestres, para a modernidade. Em *O Nascimento da Arte* (2015), Bataille se pergunta: “o que sabemos destes homens que deixaram de si apenas estas sombras inapreensíveis, isoladas de qualquer pano de fundo?” E responde: “quase nada” (2015, p. 17). Diferente das obras e dos artistas que reconhecemos nos museus, das quais sabemos o título, o tema, o nome de seu autor e sua data, estas pinturas não nos oferecem senão vestígios. Nas palavras de Bataille, apesar da beleza exuberante e da simpatia que despertam, “estas pinturas deixam-nos, penosamente, em suspenso” (2015, p. 18). Uma “condição de ignorância” que nos obriga, por outro lado, a uma “atenção totalmente desperta”. Numa visão antropológica e anacrônica da história da arte que é

32 Tradução nossa do original : « La préhistoire est une idée moderne: le mot lui-même ne se fixe définitivement qu'à partir des années 1960. [...] Au XX siècle l'impacte de ce vaste corpus d'images, d'hypothèses et d'especulations, sur la culture collective, comme sur la création individuelle, est immense. Non seulement l'art préhistorique (ou ce qu'on designe comme tel) mais plus généralement, l'idée de la préhistoire en tant que telle viennent modifier profondément nos representations. »

33 Visita realizada durante período de estágio de doutorado sanduíche (PDSE/CAPES), em maio de 2019.

especialmente sua – que encontrou registro na Revista *Documents*, e influenciará o pensamento de historiadores contemporâneos como Rosalind Krauss e Georges Didi-Huberman –, Bataille escreve:

O 'homem de Lascaux' até chega a comunicar com a longínqua posteridade que os homens de hoje para ele significam. A humanidade de hoje, à qual estas pinturas ontem descobertas conseguiram chegar não alteradas pela interminável duração dos tempos. Esta mensagem, sem outra que se pareça com ela, faz um apelo para que haja em nós o completo recolhimento de todo o nosso ser. Em Lascaux, o que na profundidade da terra nos alucina e transfigura é a visão do mais distante. E ainda por cima esta mensagem é gravada por uma desumana estranheza. Vemos em Lascaux uma espécie de ronda, uma cavalgada de animais que se perseguem nas paredes. Mas uma tal animalidade não deixa menos de ser o primeiro sinal que temos, o sinal cego e no entanto o sinal sensível, da nossa presença no universo. (2015, p. 17)

Alguns anos mais tarde, Clarice Lispector escreverá em *Água Viva*:

Sei que meu olhar deve ser o de uma pessoa primitiva que se entrega toda ao mundo. [...] Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela – de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá” (1998, p-p. 13, 15).

Como Bataille, Clarice escreve sobre a sensação de confronto com uma animalidade humana, presente na experiência de mergulho na caverna, que paradoxalmente coloca o Homem diante de um confronto com sua própria humanidade. Contudo, essa animalidade não é aquela de uma humanização do animal, nem de uma humanização do humano, mas aquela da qual Deleuze consegue tão bem nos dar a medida: a de um devir-animal do humano. Como escreve Anne Sauvagnargues, em seu livro *Deleuze, de l'animal à l'art* (2004), esse devir-animal não é uma simples semelhança entre os comportamentos dos animais e dos humanos, nem fantasma pessoal, nem estrutura simbólica, senão um devir real. Desse modo, o devir-animal torna-se uma condição de exercício real da arte, porque o animal e o humano se localizam na cultura em situação de tensão polar: “a arte recebe a função de explorar os devires-animais da cultura, quer dizer, o limite intensivo do humano. [...] O animal é a zona de desterritorialização do humano, seu devir intensivo” (2004, p. 71). Para Sauvagnargues, “a teoria do devir-animal transforma o estatuto da arte, que deve ser pensado como produção, experimentação, mimetismo real e não como semelhança imaginária ou estrutural” (2004, p. 74). Clarice faz essa experiência de desterritorialização total do humano diante do animal em *A Paixão Segundo G. H.*, no confronto com a barata – animal pré-histórico, como ela não deixa de lembrar – a ponto de comer a substância branca e viscosa que escorre pelas paredes do armário. Esse devir-animal, como nos mostra

Sauvagnargues, tem seu espaço de intensidade por excelência na arte. Talvez essas pinturas pré-históricas dariam conta dessa desterritorialização animal que é radical a um humano totalmente fragilizado pelas forças intensivas que o atravessam – forças avassaladoras da natureza –, e pintar seria dar lugar a essa experiência.

Em Clarice esse devir está presente não só em sua literatura, mas também em sua pintura. Não estranharemos ao ver estes bichos em seus quadros, a borboleta, o pássaro, não como representação – essa representação fracassa em Clarice – mas como sensação. Além disso, se Clarice registra o confronto com a matéria viscosa e branca da barata em seu texto, nos parece, por vezes, possível ver essa matéria transfigurada na tinta branca e opaca que escorre das paredes das grutas. Esse devir-animal passa por fazer fugir o registro identitário humano que impera na cultura, permitindo que a separação entre natureza e cultura seja interrogada, ou exposta em sua nudez, sem reservas. Como levar o humano ao selvagem, como reportar a potência de sua vitalidade àquilo que escapa a toda humanidade? Porque é sobre esse peso de uma responsabilidade sobre o mundo, peso de uma crença demasiadamente antropocêntrica de salvação do mundo de seu fim, que o devir-animal convoca a arte. Não se trata de humanizar o animal, mas de desumanizar o homem. Clarice escreve sobre essa relação demasiado humana com os animais em *Água viva*: “Conheci um ‘ela’ que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa – há de respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se”. Mas Clarice, honesta, em uma pista fundamental de que essa elaboração passa pela arte, completa: “nada existe de mais difícil do que entregar-se ao instante. Esta dificuldade é dor humana. É nossa. Eu me entrego em palavras e me entrego quando pinto” (1998, p. 49).

As pinturas nas paredes das cavernas, a pintura da gruta de Clarice, não é aquela de uma natureza domada, tal qual aquela das réplicas atuais de muitas grutas europeias. Como acontece com outras cavernas na Europa, Kents Cavern é atualmente uma das mais importantes atrações turísticas de Torquay:

Kents Cavern é um dos sítios arqueológicos mais importantes da Idade da Pedra na Europa e uma das melhores show-caves da Grã-Bretanha! Em sua visita, você voltará ao tempo em que a caverna abrigava humanos antigos, protegendo-se de condições climáticas extremas, fazendo fogueiras, moldando ferramentas e caçando animais da Era do Gelo. Ao

caminhar pelo extenso labirinto de cavernas, você estará cercado por rochas com 400 milhões de anos e estalagmites e estalactites espetaculares.³⁴ (2019)

Hoje visitamos fac-símiles da gruta de Lascaux e de Chauvet. Claro, seria impossível manter abertas as grutas originais devido às contaminações e deteriorações causadas pelo contato com uma atmosfera diferente daquela que preservou estas pinturas por milênios, e igualmente pelo contato humano, já que milhares de pessoas visitam estes locais todos os anos. Treze anos depois de sua abertura, Lascaux sofreu uma infestação de algas verdes que deterioraram permanentemente algumas pinturas. Atualmente, o Museu Lascaux IV, oferece uma réplica completa da gruta e uma transposição fiel dos locais e materiais utilizados nas pinturas e gravuras. Transformadas em grandes museus, onde turismo e tecnologia se aliam de forma a oferecer uma experiência, não apenas da complexidade das pinturas das grutas, mas também da vida humana primitiva, o que se produz é, de fato, uma experiência toda ela premeditada, guiada.

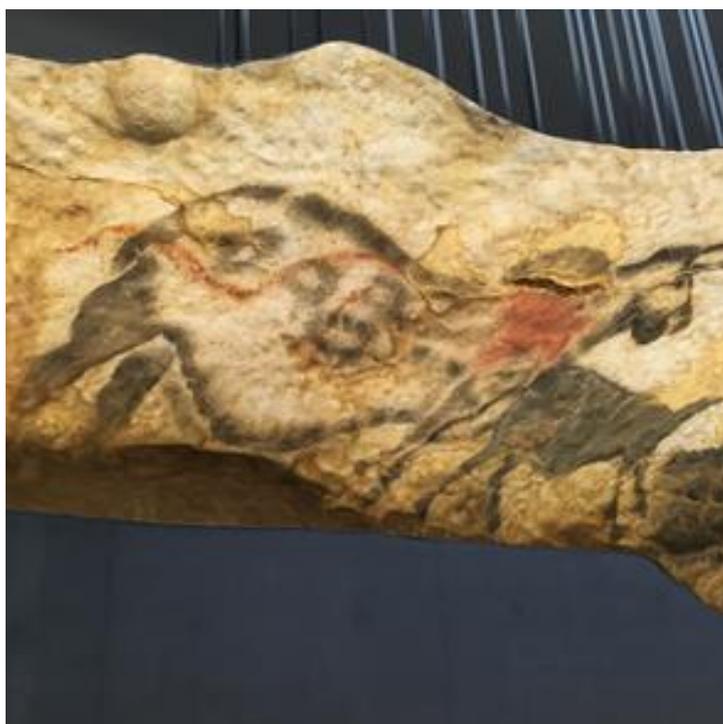


Figura 69. Gruta de Lascaux. Detalhe de painel em fac-símile, numa das salas de exposição do Museu de Lascaux IV. Montignac, 2019. Fonte da imagem: Arquivo Pessoal.

³⁴ Tradução nossa do original : « Kents Cavern is one of the most important Stone Age sites in Europe and one of Britain's best showcaves! On your visit you'll go back to a time when the cave was home to ancient humans, sheltering from extreme weather, making fires, shaping tools and hunting Ice Age animals. As you walk through the extensive labyrinth of caverns, you'll be surrounded by 400 million year old rocks and spectacular stalagmites and stalactites. »

Bataille comenta a desconfiança de um casal de turistas em visita à caverna de Lascaux – na época, a caverna original, visitada também pelo escritor –, que suspeitavam da veracidade e originalidade das pinturas, se perguntando se eles não estariam “diante de um *luna-park*” (2015, p. 20). Ele mesmo admite a desconfiança que se suspende: “O esplendor destas salas subterrâneas é incomparável; e perante esta riqueza de figuras animais com uma vida e um esplendor que nos espantam, como é possível não termos por um instante a sensação de uma miragem ou de um artifício?” (2015, p. 20) Mas ele refuta e critica de maneira severa a observação dos turistas, afirmando que “há a certeza de que a mais modesta tentativa de falso seria neste domínio muito depressa desmascarada” (2015, p. 20). Mas talvez ele mesmo não pudesse imaginar o espetáculo tecnológico e turístico em que as grutas se transformariam.

Mesmo para nós que possuímos hoje a medida do recuo histórico destas cavernas, certos de sua antiguidade pré-histórica, habituados com suas réplicas monumentais nos museus e meios digitais, é improvável não sermos arrebatados por uma fascinação diante da estranheza e assombro que exercem essas pinturas sobre nosso olhar e nosso corpo. Como escreve Maël Renouard, “podemos facilmente ter, diante delas, o sentimento de encontrar nossa própria relação com as imagens”³⁵. (2018, P. 18). Isso significa dizer que estas imagens nos colocam em confronto com a nossa própria necessidade de produzir imagens, com os contextos nas quais essa produção está mergulhada, as condições que a tornam possível. Ao ver estas imagens pré-históricas será nossa própria capacidade técnica de produzir imagens aquilo que será interrogado. De modo que as imagens pré-históricas continuam atuais para nossas capacidades técnicas e desenvolvimentos teóricos mais avançados. Dominique Pasqualini (2019, p. 17) afirma que, para além de questionar se estas pinturas são fiéis, exatas ou adequadas diante de teorias já formuladas ou não, de todo modo elas restam diante de nós em sua presença perturbadora, e especialmente, restam como uma sobrevivência. Podemos lembrar ainda das palavras de Leroi-Gourhan, um dos maiores pesquisadores da arte parietal europeia, que sustenta que é preciso reconhecer o caráter artístico e enigmático destas imagens, que é, segundo ele, o trauma de seu legado à contemporaneidade. Isso porque a ciência pré-histórica é extraordinariamente armada para oferecer precisões, como, por exemplo, o sentido em que o ocre foi friccionado na parede, a mistura de pigmentos que dá

35 Tradução nossa do original : « Kents Cavern is one of the most important Stone Age sites in Europe and one of Britain's best showcaves! On your visit you'll go back to a time when the cave was home to ancient humans, sheltering from extreme weather, making fires, shaping tools and hunting Ice Age animals. As you walk through the extensive labyrinth of caverns, you'll be surrounded by 400 million year old rocks and spectacular stalagmites and stalactites. »

origem a esse ocre, o instrumento utilizado para a mistura dos pigmentos e para a pintura na parede, etc., mas, como escreverá Leroi-Gourhan, “ela se cala no momento em que a mão se eleva”. (1965). De modo que nossos olhos permanecem fascinados e inebriados pela vertigem da multiplicidade de sentidos possíveis a essas imagens, fascinados pela vertigem que leva da mão ao sentido. Como escreve Dominique Pasqualini (2019, p. 124), “no fundo da caverna se revela a invisibilidade do lugar que constitui toda imagem: ela se mantém lá como memória, definitivamente não-exposta, mas em potência de aparição”.

Clarice e Bataille nos mostram que é o presente mesmo aquilo que mais inquieta diante dessa experiência pré-histórica das imagens. Essa ideia de uma distância entre estas pinturas e o projeto da arte clássica está, de certo modo, profundamente ligada à ruptura na representação. Na arte clássica o ideal projetado nas formas da arte, desde a exigência de que a figuração fosse mimesis e de que a mimesis correspondesse à representação ideal – a uma bela história contada (universalizante) – fechava o espaçamento entre aquilo que vemos e aquilo que experimentamos: espaçamento entre figuração, figurativo e figural. Ou melhor, através da idealização das formas, a simbologia que lhes correspondia fundava uma experiência premeditada. De modo que a experiência será, para Bataille, a questão fundamental de suas reflexões estéticas, e será o ponto nevrálgico de cisão com o pensamento de Breton e do grupo dos surrealistas alinhados a ele. Segundo Fernando Scheibe, em prefácio à tradução de *A experiência Interior*, de Bataille, uma de suas principais críticas ao surrealismo era esta: “*Vous lâchez la proie pour l’ombre*”. Ou seja, “você estão se preocupando com as obras [com a sombra] – quadros, livros – e esquecendo o que realmente importa: a experiência [a presa] – o vento, não o enunciado do vento” (SCHEIBE, 2016, p. 19). Nas pinturas pré-históricas, diante dessa sensibilidade moderna de Bataille, aquilo que importa não é o que estas representam, mas aquilo que se apresenta: o desconhecido. E esse desconhecido não é oferecido aos olhos como aquilo que seria preciso decifrar, incluir num determinado saber, explicar. Em Bataille o que está em jogo é o próprio estatuto da filosofia, de seu domínio sobre o saber:

É preciso viver a experiência, ela não é facilmente acessível, e inclusive considerada de fora pela Inteligência, seria preciso ver nela uma soma de operações distintas, umas intelectuais, outras estéticas, outras enfim morais, e todo o problema a retomar. [...] A experiência atinge, para terminar, a fusão do objeto e do sujeito, sendo, como sujeito, não-saber, como objeto, o desconhecido. (2016, p. 39)

Clarice, que faz a experiência mesma dessa busca pelo desconhecido em seus livros, como em *Água Viva*, o faz igualmente em suas pinturas, pois também se interroga sobre esse domínio do saber sobre o visível – teleologia: “o mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer” (1998, p. 24). E não deixa de enunciar que a falha do enunciado está em tentar se sustentar como verdade, acima da experiência mesma das coisas:

Estou respirando. Para cima e para baixo. Para cima e para baixo. Como é que a ostra nua respira? Se respira não vejo. O que não vejo não existe? O que mais me emociona é que o que não vejo contudo existe. Porque então tenho aos meus pés todo um mundo desconhecido que existe pleno e cheio de rica saliva. A verdade está em alguma parte: mas inútil pensar. Não a descobrirei e no entanto vivo dela. (1998, p. 31)

Clarice não idealiza a gruta em seu passado ou em seu presente, não idealiza sua experiência, como se estivesse diante de uma natureza em sua pureza. Beleza e aflição se encontram nessas profundezas que “precisam ser legíveis mesmo no escuro”.

Ainda sobre a experiência ela escreve em *Um Sopro de Vida*: “Estou me sentindo como se já tivesse alcançado secretamente o que eu queria e continuasse a não saber o que eu alcancei. Será que foi essa coisa meio equívoca e esquivada que chamam vagamente de experiência?” (1987, p. 32) Mas a experiência de que fala Clarice não é aquela que se passa como não-premeditada, aquela vivida sem que tenha criado marca, rasura no real: “Eu queria iniciar uma experiência e não apenas ser vítima de uma experiência não autorizada por mim, apenas acontecida. Daí minha invenção de um personagem. Também quero quebrar, além do enigma do personagem, o enigma das coisas” (1987, p. 18-19). A experiência não é nem fruto de um puro acaso, nem simetricamente premeditada. Na escrita, como faz em sua pintura, Clarice cria condições de possibilidade para que uma experiência aconteça. Isso é muito diferente. É como se ela se entregasse a um plano de consistência, em que a vida é elevada a uma potência autorizada pela criação. Fórmula Nietzscheana que Clarice certamente conhecia, pois não deixa de lembrar suas palavras na epígrafe de *Um Sopro de Vida*: “a alegria absurda por excelência é a criação”. Algo que lemos como se a essa frase se seguisse uma gargalhada nietzschiana misturada a um deslumbramento clariciano. É também na experiência que os planos real e imaginário se amalgamam, convergem nessa indiscernibilidade, já mencionada. Isso porque a experiência, não sendo puramente imaginária, nem puramente real, é real e imaginária ao mesmo tempo. Sem que possa ser correspondida por um plano simbólico que a resumiria, a conteria. Clarice, mais uma vez, nos ajuda a enunciar isso muito bem:

Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos - tudo ponto de apenas referência ao real. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos. (LISPECTOR, 1998, p 80)

A experiência pode sempre ser partilhada, sem por isso perder sua singularidade, sem por isso precisar ser submetida a um registro simbólico que a justifique a partir de um plano linguístico pré-determinado. O que Bataille chama de experiência interior não é a experiência vivida por um indivíduo em sua interioridade, mas justamente aquilo que o transporta para fora de si, para fora de toda interioridade, que o coloca em contato com uma comunidade (2016, p. 37). Como escreve Bataille, “si mesmo” não é o sujeito que se isola do mundo, mas um lugar de comunicação, de fusão do sujeito e do objeto” (2016, p. 40). Encontramos aqui o momento de, mais uma vez, afirmar que a experiência de Clarice com a pintura não poderá ser interpretada a partir da ótica da interioridade, expressão de uma interioridade subjetiva do sujeito. Ainda que nos arrisquemos a uma apropriação superficial do conceito de comunidade em Bataille, é preciso mencionar que a experiência de pintar de Clarice é partilhada. Ou seja, mesmo que Clarice não exponha suas pinturas, ela as eleva ao comum, ela encontra situações de as comunicar, ela faz destas pinturas o evento para uma comunidade. Ao oferecer estas pinturas a amigos, como presentes – a amizade é a comunidade em Bataille – ao mencioná-las em conferências das quais participa, assim como em entrevistas, ao se deixar fotografar ao lado delas, como ela o fez sob a câmera de Olga Borelli, e ao registrar seu processo em seus textos, publicados ou não, ela comunica, ela torna comum sua experiência de pintar e suas pinturas. A inclui numa comunidade, que oferece à experiência seu valor de autoridade, como escreve Bataille (2016, p. 37). Mas Bataille também admite algo fundamental a essa experiência de pintar comunicada por Clarice: “A experiência não pode ser comunicada se laços de silêncio, de apagamento, de distância não transformam aqueles que ela põe em jogo” (2016, p. 61). Desse modo a experiência comunicada nem sempre implica em tácita compreensão, em entendimento, em assimilação. E esse plano de silêncios presentes na comunicação são parte integrantes dessa comunicação, desse comum, que não exclui seus buracos, falhas, interferências, incompreensões. Nada disso se dá, entretanto, como ressentimento. Como escreve Clarice: “quero a experiência de uma falta de construção” (1998, p. 27).

Não podemos saber o que significou para Clarice pintar grutas, ou porque decidiu pintar sobre a madeira. Ou seja, nos vemos diante da contração dos sentidos que ultrapassem aquele do registro visual e escrito ao qual podemos nos agarrar. Perguntamos: por que as grutas, Clarice? Mas

ela não responde. E não nos cabe responder. Mas é assim que, tateantes, encontrando traços aqui, evidências ali, e muitos outros desejos adiante, poderemos tentar tocar em planos reais e imaginários que não se separam, como afirmamos anteriormente. Planos reais e imaginários que pertencem àquilo que podemos supor encontrar na pintura e no texto de Clarice, mas que também pertencem a nosso próprio corpo de pesquisadores, corpo que também age por indiscernibilidade entre estes planos. Não se trata de projetar sentidos sobre as obras, mas de, diante da indiscernibilidade mesma destes planos, inventar uma pesquisa que se dá como um sentido possível. Ou seja, pesquisar é também inventar formas de dizer aquilo que foi visto, aquilo que foi vivido, experimentado. Pesquisar é também criar, agenciar formas e forças que atravessam o corpo daquele que pesquisa – o contexto histórico, social, cultural, acadêmico, etc. Como escreve Clarice, “tudo o que sei eu não posso provar. O que imagino é real” (1987, p. 31).

O Diagrama da Gruta

Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar.

Clarice Lispector, Água Viva, 1998, p. 18

Os quadros *Interior de Gruta* e *Gruta* foram ambos pintados em um suporte de madeira, e diferem um pouco dos outros quadros do conjunto pintado por Clarice na dimensão – o quadro *Interior de Gruta* sendo ligeiramente mais largo, e *Gruta* mais alto que os demais –, e na espessura do suporte – mais fina que os demais do conjunto (Figura 70 e 71). Esse detalhe é importante notar pois ele aproxima materialmente estes dois quadros, para além do tema, o que pode dizer de uma origem comum do suporte utilizado na pintura das grutas. Mas que material é esse que Clarice utiliza como suporte de suas pinturas?

Exceto por um dos quadros sob guarda do AMLB, intitulado *Volumes* (1975), pintado sobre tela – fixado no bastidor, que foi carimbado por um moldureiro do bairro de Botafogo – e pelo quadro em tela intitulado *A matéria da coisa* (1975), que pertencente ao acervo pessoal da artista Maria Bonomi³⁶, apenas recentemente apresentado por ela, todos os outros quadros pertencentes aos acervos da escritora no IMS e no AMLB, foram pintados sobre suporte de madeira. Clarice registra claramente a escolha desse material em *Um Sopro de Vida*:

Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira – pinho-de-riga é a melhor – e prestar atenção às suas nervuras. De súbito, então, vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco – mas mantendo a liberdade. (Lispector, 1978, p. 56, grifo nosso)

“Pinho-de-Riga” é um dos nomes populares do *Pinus Sylvestris*, uma espécie de pinheiro nativo de regiões da Europa e Ásia, de consistência muito compacta, utilizado na construção civil e moveleira, e mais raramente em esculturas. Esse material teria chegado ao Brasil no período da colonização.

³⁶ Durante a defesa da tese de doutorado de Marília Malavolta Pinho, intitulada *Do dorso à cauda do tigre: trilhando a linguagem de Clarice Lispector* (2016), foi apresentada uma pintura realizada e presenteada por Clarice Lispector a Maria Bonomi, uma das integrantes da banca, e que nunca havia sido exposta anteriormente ao público, pertencente ao acervo pessoal da artista, segundo reportagem da Assessoria de Comunicação Social da FCLAR (2016).

Figura 70. Clarice Lispector. Gruta (detalhe da espessura do suporte da pintura). Arquivo Museu da Literatura Brasileira. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

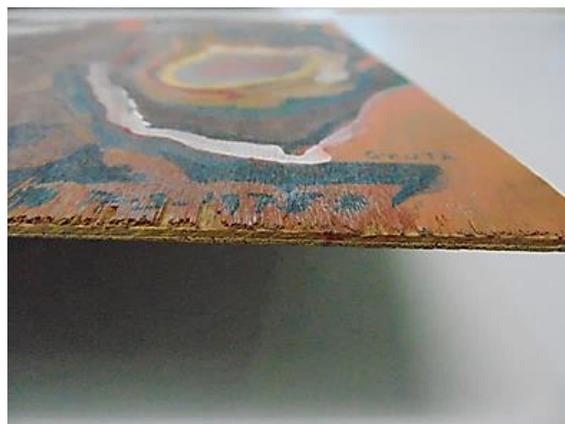
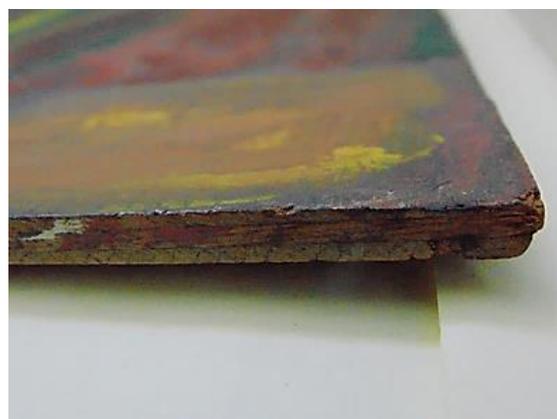


Figura 71. Clarice Lispector. Interior de gruta (detalhe da espessura do suporte da pintura). Arquivo Museu da Literatura Brasileira. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.



No artigo *O Uso do "pinho-de-riga" em esculturas policromadas: identificação de madeiras e trânsito entre os continentes* (2015), produzido por um grupo multidisciplinar de pesquisadores, entre eles Maria Regina Emery Quites, do curso de Conservação-Restauração da Escola de Belas Artes da UFMG, descobrimos que o "pinho-de-Riga" seria oriundo da cidade de Riga, atual capital da Letônia:

A expressão "pinho-de-Riga" se originou do porto de Riga, na Letônia. A história oral e a revisão da literatura demonstram o uso da madeira de pinus europeu na construção civil, acabamento e mobiliário em Minas e São Paulo, principalmente no século XIX. A documentação de importação e comercialização em São Paulo e Rio de Janeiro indicam a presença de "pinho-de-Riga" sueco e americano. [...] A ocorrência mais remota encontrada sobre a vinda do "pinho-de-Riga" para o Brasil foi para a construção de casas por holandeses no Recife-PE, no século XVII. (2015, p. 206)

Os pesquisadores observam ainda que, na história oral, o “pinho-de-Riga” é frequentemente citado como madeira provinda de lastros de navios. De fato, essa madeira foi empregada na construção de embarcações em diversos países, como em Portugal, segundo artigo de Rosa Varela Gomes: “A partir do século XV importaram-se madeiras do Norte da Europa, sendo Danzing e Riga os principais fornecedores” (2016, p. 29). Muito apreciada por suas qualidades físicas, pois possui “estrutura celular homogênea”, o que se traduz em “alta resistência mecânica, flexibilidade e capacidade de suportar grandes esforços” (2015, p. 205), essa madeira foi utilizada na construção de casas e mobiliários no Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, e pode ser encontrada ainda hoje em esculturas religiosas (especialmente em Minas), em locais de demolições e em casas antigas.



Território de povos eslavos, a Letônia está há poucos quilômetros da Ucrânia, terra natal de Clarice e de toda família Lispector, imigrantes judeus que aportaram no Brasil em março de 1922, em fuga das perseguições russas em seu país, perpetrada pelos *pogroms*, no início do século XX. Clarice chegou ao Brasil em um navio de imigrantes. Navio que poderia ter suas estruturas ou seu lastro fabricado em pinho-de-Riga. Lastro que é local de vazio para manutenção do equilíbrio de um navio, preenchido por água quando necessário. Madeira de lastro que pode ter sido transformada em um guarda-roupas, nas mãos de marceneiros do Rio de Janeiro, anos mais tarde. Madeira retirada de um fundo de armário ou fundo de gaveta, que Clarice irá usar para pintar. Esse pequeno plano de hipóteses meramente levantadas por coincidências encontradas em uma pesquisa, pode soar ingênuo. Mas não fazer estas aproximações pode ser perder o fio de uma existência subterrânea das coisas. Como encontrar palavras que deem conta dessa existência? Estamos sempre numa linha de limite, de fronteira entre realidade e ficção. Clarice escreve em *A Paixão Segundo G. H.*: “Depois jogaria água no guarda-roupa para engorgitá-lo num afogamento até a boca – e enfim, enfim veria a madeira começar a apodrecer. Uma cólera inexplicável, mas que me vinha toda natural, me tomara: eu queria matar alguma coisa ali” (2009, p. 43). Mais tarde Clarice fará de seus quadros espaço para pinturas cujos títulos são *Medo*, *Raiva e reindificação [sic]*, *Luta sangrenta pela Paz*. Quadros que parecem também eles repositórios de uma cólera, de um

impulso de destruição, de um grito. Clarice viu o horror da guerra, viveu esse horror em sua pele, atravessando continentes, desde seu nascimento. É essa a matéria que Clarice usa para pintar: a matéria crua e viva da madeira. Matéria de coisa, da coisa. Matéria que atravessa tempos, e se metamorfoseia em diferentes objetos... e imagens. Teria Clarice projetado sobre sua pintura essa experiência avassaladora?

A irmã mais velha de Clarice, Elisa Lispector, também escritora, narra a história da família no romance *No Exílio*, de 1948. A pesquisadora e estudiosa da cultura judaica, Berta Waldman, no artigo *Clarice e Elisa Lispector: caminhos divergentes* (2014), explora a relação afetiva e literária das duas irmãs para dar conta de uma diferença fundamental: a conformidade identitária de uma e a desestabilização das balizas identitárias em outra.

Enfim, comparando a presença do judaísmo nas obras das duas irmãs, tem-se a dimensão da diferença que existe entre elas. Uma não só aceita esse traço identitário como faz por perpetuá-lo. A outra sente-se brasileira, russa, mas recalca o traço judaico que, no entanto, aparece em sua obra de forma oblíqua, na massa comum do sincretismo religioso tão afeito ao modo de ser do Brasil. (2014, p. 15)

Segundo Waldman (2014, p. 14), embora seja difícil chegar ao judaísmo na escrita de Clarice Lispector, “interessa introduzir ao repertório de leituras de sua obra um ingrediente a mais: a consideração de seu lado imigrante e a suposição de que esse fato traga consequências no nível da linguagem”. Olhar que é fundamental. Mas frente à fuga identitária de Clarice, a criação, em seu livre fluxo, interessava mais. Algo que lemos já em *Perto do coração selvagem*:

No entanto, por um caminho natural, se não buscasse um deus exterior terminaria por endear-se, por explorar sua própria dor, amando seu passado, buscando refúgio e calor em seus próprios pensamentos, então já nascidos com uma vontade de obra de arte e depois servindo de alimento velho nos períodos estéreis. Havia o perigo de se estabelecer no sofrimento e organizar-se dentro dele, o que seria um vício também e um calmante. O que fazer então? O que fazer para interromper aquele caminho, conceder-se um intervalo entre ela e ela mesma, para mais tarde poder reencontrar-se sem perigo, nova e pura?

O que fazer?

O piano foi atacado deliberadamente em escalas fortes e uniformes. Exercícios, pensou. Exercícios... Sim, descobriu divertida... Por que não? Por que não tentar amar? Por que não tentar viver? (LISPECTOR, 1998, p. 82)



É possível também que “pinho-de-Riga” fosse um termo genérico para qualquer espécie de *Pynus* na época em que Clarice empresta esse termo à madeira que utiliza como suporte, pois no cotejo desse material no arquivo é possível notar que ele consiste em uma materialidade mais macia, menos densa e compacta, de menor qualidade que aquela mencionada em relação ao *Pynus Sylvestris* europeu. Frente a esse suporte, podemos observar a placa muito fina da superfície que se sobrepõe ao aglomerado de madeira, as extremidades dos quadros em lascas, a deformação causada pela umidade, além do efeito de absorção da tinta pela madeira, e da textura em relevo provocada pelo uso da caneta esferográfica. Essa madeira seria mais provavelmente da espécie que provém da América do Norte, o *Pynus Elliottis*, conífera menos densa que a da espécie europeia, e largamente usada na indústria moveleira. De todo modo nos parece que Clarice toma emprestado seu suporte a um antigo fundo de guarda-roupa, fundo de gaveta. Clarice mesmo afirma que trabalha “com achados e perdidos” (1998, p. 72). Em *A legião estrangeira* ela escreve: “Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão” (2015, p. 6). Não estranharíamos assim que encontrasse ao acaso esse suporte para a pintura. Ou melhor, talvez todo esse conjunto de pinturas tenham surgido de um encontro acidental com estas “telas de madeira de pinho-de-riga”.

Não poderia haver material menos glorioso, menos apropriado a uma pintura, mais improvisado. Mas estas afirmações escondem certa tendência a desqualificar, e ignoram os diferentes usos da madeira como suporte da pintura pelos artistas, em diferentes épocas, e o próprio caráter acidental e não essencial da pintura moderna, de modo que compreendemos bem que não há uma superfície própria à pintura – superfície essencial, que denotaria uma face adequadamente pura dessa pintura, e de sua prática também, porque o pintor moderno, essa pintora Clarice, mergulhada nessa modernidade, não está atrás de uma essência da pintura, ou da escritura, ou de si mesma. Como escreve Deleuze: “A pintura moderna começa quando o homem ele mesmo não se vê mais como uma essência, mas antes como um acidente”³⁷ (1981, p. 80).

Joan Miró, por exemplo, pintou uma série de quadros durante a Guerra Civil na Espanha, nos meses de julho a outubro de 1936, sobre um suporte de madeira conhecido como *masonite* ou *isorel*, popularizado no Brasil sob o termo aglomerado. Suporte muito parecido com esse de Clarice.

37 Tradução nossa do original : « La peinture moderne commence quand l’homme lui même ne se vit plus tout à fait comme une essence, mais plutôt comme un accident ».



Figura 72. Joan Miró. Pintura verão 1936.
(detalhe). Fonte da imagem: Arquivo
pessoal.



Figura 73. Joan Miró. Pintura verão 1936. Óleo, caseína, alcatrão e areia
sobre Masonite, 108 x 78 cm. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

A *masonite* é um aglomerado de madeira, produzido por uma técnica de compressão de suas fibras envolvidas em vapor de água. Em recente exposição retrospectiva do artista, intitulada *Miró*, visitada no *Grand Palais* de Paris, em 2018, com curadoria de Jean-Louis Prat, era possível conferir uma pequena seleção desses quadros em exibição. Segundo a historiadora Caroline Edde (2019), “a grande potência de expressão” e a “grade força de matéria”, que compõe os quadros, a presença de “signos brutos, formas orgânicas isoladas, todas evadidas do inconsciente do pintor”, que se “inscrevem na masonite deixada em estado bruto, como aparece no fundo”.

Estas pinturas “são exorcismos violentos, instintivos, diante dos acontecimentos, e não conhecerão nenhum prolongamento. Elas são, para Miró, as únicas respostas possíveis face ao terror”, conforme enuncia o texto da exposição. Frente ao contexto, a materialidade dessa pintura produz uma dobra, que intensifica ainda mais os efeitos da imagem.

Não tão distante de uma escritora que amadoramente se arrisca na pintura, Roland Barthes também utilizará a madeira como suporte a algumas de suas pinturas. Mais precisamente uma pequena lâmina de madeira, tão fina como uma folha de papel (Figura 74, 75, 76 e 77). Entre as três pinturas sobre esse suporte das mais de cem em papel, consultadas nos Arquivos de Barthes na Biblioteca Nacional da França, em 2019, era possível conferir em uma delas o carimbo da marca de charutos que emprestou ao escritor o suporte. Suporte improvisado, acidental? Talvez. Mas diferente de Clarice, sentimos que Barthes não se entende com a superfície da madeira, que não lhe oferece o mesmo resultado que o papel, seu suporte por excelência. Barthes parecia fascinado pela “cerimônia de iniciação da palavra”, por esse movimento que leva do traço à letra, de modo que o papel lhe oferece a superfície ideal. A sua pintura explora estes signos em mutação. Mas o *trait bête*, o *trait serpentine*, o traço bicho ou serpenteado, como ele escreve sobre um de seus desenhos (Figura 78), deixa entrever um devir-animal do traço que o interessou profundamente. Folhas e folhas são preenchidas assim, nesse prazer das cores em traços e manchas.

Seria possível construir toda uma conversa entre Barthes e Clarice desde suas imagens, a contar a coincidência dos anos em que praticaram a pintura, na década de 1970, até os aspectos que tensionam suas práticas frente à criação visual e ao texto. Enquanto Clarice se entrega à sensação totalmente desarmada, Barthes sistematiza sua prática, a colocando no avesso de sua rotina de escritor.



Figura 74. Roland Barthes. Sem título, 04 de março de 1972. Tinta da China sobre madeira. Arquivo Roland Barthes, Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional da França. Fonte da imagem: Arquivo pessoal

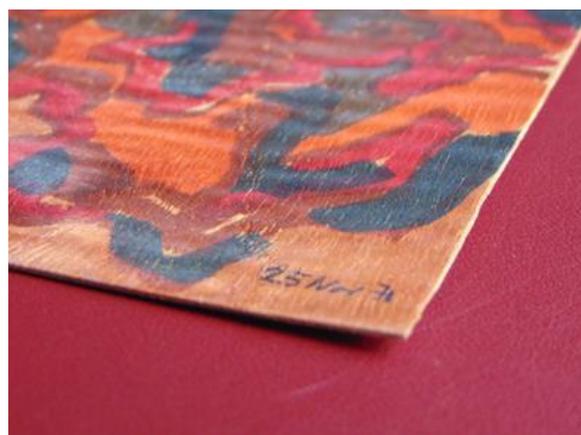


Figura 75. Roland Barthes. Sem título, 25 de novembro de 1971. Tinta da China sobre madeira. Arquivo Roland Barthes, Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional da França. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

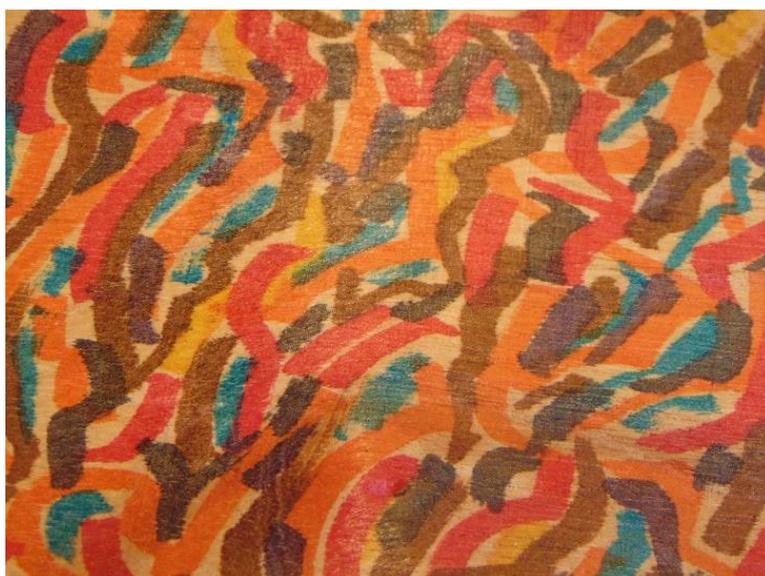


Figura 76. Roland Barthes. Sem título, 05 de fevereiro de 1972. Tinta da China sobre madeira. Arquivo Roland Barthes, Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional da França. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.



Figura 77. Roland Barthes. (Detalhe). Arquivo Roland Barthes, Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional da França. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

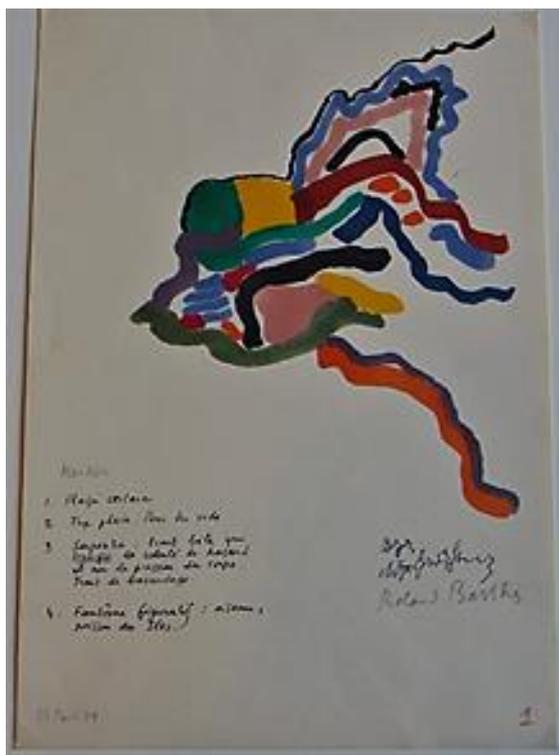


Figura 78. Roland Barthes. Sem título, 24 de junho de 1971. Guache sobre papel. Arquivo Roland Barthes, Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional da França. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

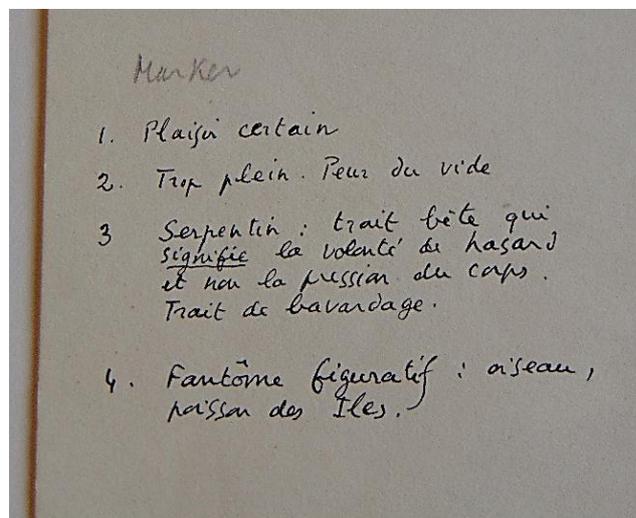


Figura 79. Roland Barthes. Detalhe da Figura 78. Arquivo Roland Barthes, Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional da França. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.



Figura 80. Roland Barthes. Sem título, 12 de janeiro de 1972. Tinta da China sobre papel. Arquivo Roland Barthes, Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional da França. Fonte: Arquivo pessoal.

No livro *Roland Barthes ou L'Image Advenue* (2015), Guillaume Cassegrain explora o imenso universo de imagens com o qual Barthes convivia, desde aquelas sobre as quais escrevia, e que marcam desde muito cedo seu percurso intelectual, até nos mostrar que diante de suas próprias imagens era uma “pulsão gráfica” aquilo que alimentava o escritor:

Um dispositivo similar, feito de caixas de armazenamento, lápis, ficheiros, cinzeiros, mesas suplementares organizadas pelo escritório principal para colocar os instrumentos necessários, acolhiam a escrita de artigos e livros, como a produção de pinturas e desenhos. [...] À mesa utilizada para escrever correspondia aquela reservada para a pintura. [...] Por essa regra de conduta, nenhuma distinção específica torna possível estabelecer uma diferença de valor entre o ato de escrever e o ato de pintar [...].³⁸ (2015, p. 9).

Cassegrain não deixa de lembrar o respeito de Barthes pelo signo visual frente à eloquência da palavra: “A imagem, na lição que dá ao texto, aprende a resistir ao desejo imperioso de dizer, explicar, comentar e o texto, por sua vez, oferece à imagem os meios para acessar a uma enunciação infinita onde se expõe a força de ruminação do discurso”³⁹ (2015, p. 6). Enfim, seria preciso um capítulo (ou uma tese) à parte para pensarmos a pintura de Barthes e seu universo fascinante – olhar ainda pouco explorado pela crítica, mesmo aquela especializada na obra do escritor e filósofo francês.

Mas nos concentremos na matéria da pintura de Clarice. Não se trata aqui de defender ou justificar o suporte usado por ela através destes exemplos, nem de comparar sua pintura àquela do surrealismo – na exploração simbólica do inconsciente de Miró –, nem àquela do limiar entre traço e letra – no delírio dos signos ou na “cerimônia da iniciação da palavra”, como aparece em Barthes. Se trata antes de afirmar que é preciso assumir a *decisão* de Clarice de utilizar esse material. Se ele é experimentado ao acaso, esse acaso é em seguida afirmado de três formas diferentes. Primeiro, na insistência em tornar a madeira o suporte de todo um conjunto de pinturas. Segundo, no registro escrito desse “método de pintar” que é publicado em *Um Sopro de Vida*. E terceiro, pelo agenciamento singular que Clarice fará entre as formas contidas nessa superfície e sua pintura.

38 Tradução nossa do original: « Un dispositif similaire, fait de boîtes de rangement, de crayons, de fiches, de cendriers, de tables supplémentaires disposés autour du bureau principal pour y poser les instruments nécessaires, accueillait l'écriture des articles et des livres comme la réalisation des peintures et des dessins. [...] À la table servant à écrire correspondait celle réservée à la peinture. [...] Par cette règle de conduite, aucune distinction particulière ne permet d'établir une différence de valeur entre l'acte d'écrire et l'acte de peindre [...] »

39 Tradução nossa do original: « L'image, dans la leçon qu'elle donne au texte, apprend à résister à l'impérieux désir de dire, d'expliquer, de commenter et le texte, en retour, offre à l'image le moyen d'accéder à une énonciation infinie où s'expose la force de ressassement du discours. »

Essas “telas de madeira de pinho-de-Riga”, aparecem então mais do que como um simples suporte da pintura, mas como uma matéria da qual ela é feita, matéria da pintura, matéria que Clarice respeita em sua existência de coisa, em sua exigência real diante da tinta e do universo complexo com o qual conversa. A pintura aparece como objeto, em uma dimensão insuspeitada para o olhar, mas previsível em suas palavras em *Água Viva*, quando ela escreve: “Mas também quero pintar um tema, quero criar um objeto. E esse objeto será – um guarda-roupa, pois que há de mais concreto? Tenho que estudar o guarda-roupa antes de pintá-lo” (1998, p. 82). E é assim que Clarice estuda esse guarda-roupa, que aparece já em seu romance *A Paixão Segundo G. H.*, depois em *Água Viva*, e novamente nos fragmentos que compõem *Um Sopro de Vida*.

No delírio da perseguição dos gestos sobre esse objeto que Clarice pinta, é possível a imaginar cortando esse guarda-roupa, dilacerando e partindo sua superfície em mil pedaços para obter essa “tela de madeira” sobre a qual irá pintar. Esse mesmo objeto que obsidia o olhar de Clarice em *A Paixão Segundo G.H.*, romance que a permite palmilhar cada canto dessa existência de madeira, enquanto se confronta com o quarto lavado e branco da empregada, que esconde um desenho em sua parede e uma barata em seu interior: “Havia também o guarda-roupa estreito: era de uma porta só e da altura de uma pessoa, de minha altura. A madeira continuamente ressecada pelo sol abria-se em gretas e farpas” (2009, p. 41) Palmilhar essa superfície com a escrita até o ponto de também pintá-la. Se nesse romance a personagem de Clarice come a barata para experimentar a matéria da coisa, depois de ver essa matéria branca escorrer por entre a porta do armário vazio, e diluir-se nessa mesma matéria, em *Água Viva* sua personagem se alimenta da diluição das palavras na tinta aguada da pintura.

Mas certamente Clarice não irá representar o guarda-roupa em sua pintura – como não o faz nas narrativas em sua escrita. Também não podemos afirmar categoricamente que ela utiliza fragmentos desse móvel como suporte da pintura. Mas podemos ter nessa peça de mobiliário a imagem que interessa para pensar essa materialidade da madeira. Ela irá fazer da matéria dessa superfície espaço para uma experiência com a pintura, assim como faz da letra e da máquina de escrever espaço para uma experiência com a escritura. Se quisermos, em termos de processo de criação, pode-se afirmar, na pintura, uma continuidade dessa investigação que ela perpetua com a escrita, mas com absolutamente outros meios, com uma outra técnica, com outros signos, que lhe oferecerão uma experiência absolutamente singular, e que não encontra analogia com aquela da escritura. Poderíamos dizer que Clarice usa esse suporte de madeira tal como usa sua máquina de escrever. A tábua de pinho-de-riga em suas linhas aparentes torna-se assim uma máquina de

pintar. Se diante de seus quadros somos arremessados em direção à sua matéria, isso não se resume à cor e aos materiais que ela utiliza para pintar – a tinta, a água, a caneta esferográfica e hidrográfica, a cera e o esmalte de unhas, etc., como veremos em detalhe adiante – mas à presença desse suporte da pintura que é a madeira (Figuras 81 a 84). Clarice pinta seguindo os veios que surgem do seu corte transversal, “prestando atenção às suas nervuras”, tal como escreve, mas “mantendo a liberdade”. E é precisamente assim que a escritora pinta suas duas grutas. Ao olhar os quadros de perto, não há dúvidas de que Clarice é fiel ao registro que lemos em *Um Sopro de Vida* e em *Água Viva*. Mas de modo algum é fiel a uma representação. Pois não se trata de levar a gruta escrita ao quadro, nem o quadro pintado ao papel, mas de ser pega de surpresa pela semelhança informe da madeira em relação à gruta. De se surpreender diante dessa matéria. Hélène Cixous elabora essa capacidade de Clarice de nos oferecer as coisas desde esse olhar surpreso:

E assim Clarice nos dá uma quantidade lendária ou pitoresca de coisas encantadoras para amar, um encontro doméstico ou selvagem, de acordo com as horas-livro, de coisas animadas ou inanimadas, mas na verdade todas animantes, todas falando; e ao mesmo tempo, além disso, nos é dado amar a própria força doadora, sua beleza, sua magia. Ela dá abundância. E milagroso, meticoloso, cada elemento de abundância, coletado, separado, absoluto, eleito sem exclusão. E lembramos então que na orquídea existem quinze mil espécies e cada uma tem sua raridade exata e diferente.⁴⁰ (1989, p. 67)

É assim que a madeira na qual Clarice pinta é tomada em sua presença de coisa, em sua diferença, sem negligenciar as sensações que essa superfície lhe provoca. De modo que podemos dizer que a pintura é invocada por uma sensação diante dos veios da madeira. E eis que ao seguir suas linhas e nervuras, percebemos que a escritora empresta dessa superfície uma espécie de diagrama sobre o qual irá pintar. Diagrama dado pelo suporte de madeira que oferece um esquema infinito de associações, diante de uma realidade material que é aquela das camadas que constituem uma árvore.

40 Tradução nossa do original: « Et ainsi Clarice nous donne une quantité légendaire ou pitoresque de choses charmantes à aimer, un rassemblement domestique, ou sauvage, selon les heures-livres, de choses animées ou inanimées, mais en vérité toutes animantes, toutes parlantes ; et au même temps, en sus, nous est donné à aimer la force donnannte elle-même, sa beauté, ses magies. Elle donne foison. Et miraculeuse, méticuleuse, chaque élément de foison, recueilli, séparé, absolu, élu sans exclusion. Et nous nous rappelons alors que dans l'orchidée, il y a quinze mille espèces et chacune a sa rareté différente, exacte ».

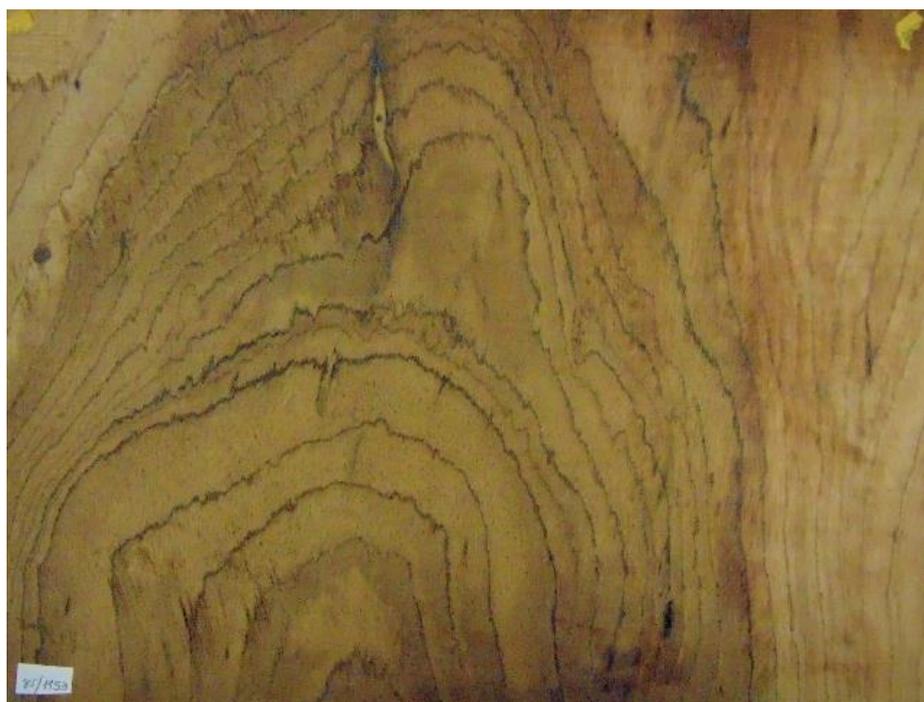


Figura 81. Verso quadro *Luta sangrenta pela paz*, 1975. Fonte: Arquivo pessoal.

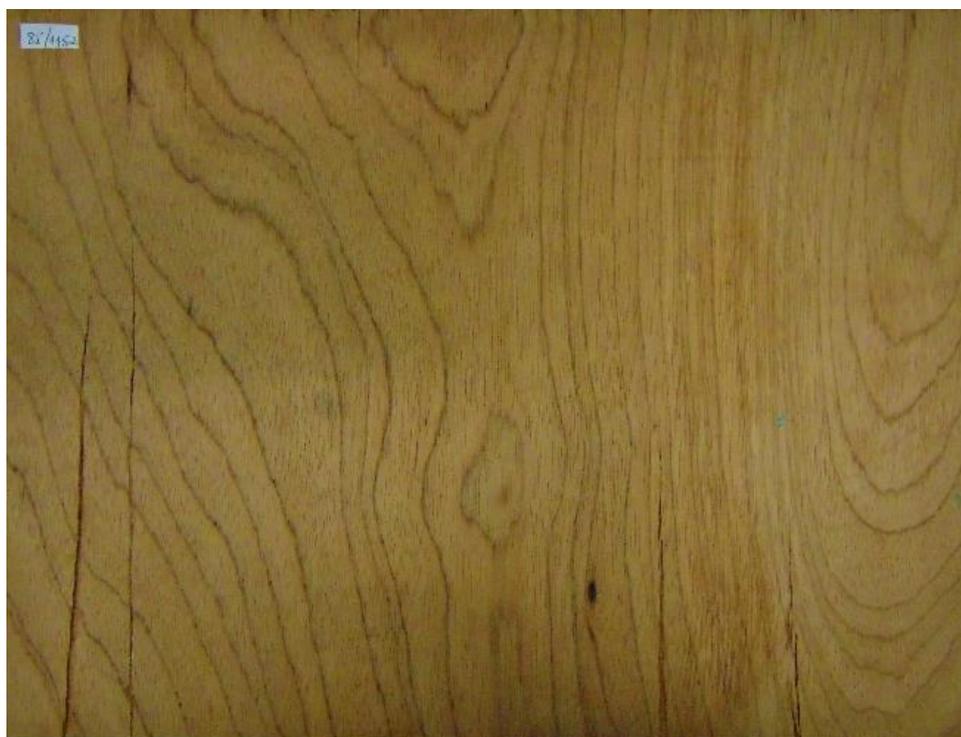


Figura 82. Verso quadro *Ao Amanhecer*, 1975. Fonte: Arquivo pessoal.

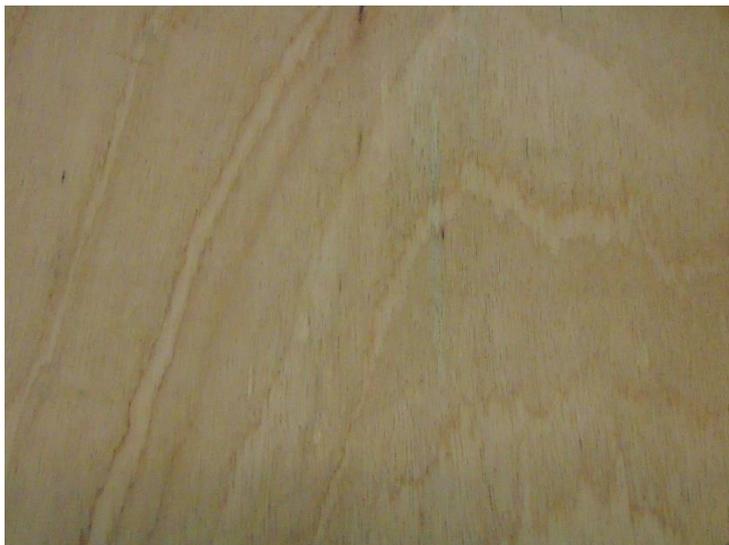


Figura 83. Verso do quadro *Caos, metamorfose, sem sentido*.
Fonte: arquivo pessoal.



Figura 84. Verso do quadro *Pássaro da Liberdade*. Fonte:
arquivo pessoal.

Sim, é preciso lembrar dessa origem vegetal do suporte de pintura de Clarice. Isso é também admitir que o universo da flora e fauna é o universo de sua obra, é a matéria com a qual ela trabalha em sua escrita – especialmente em *Água Viva* – e em sua pintura, que não cessam de fazer referência aos animais – onde se incluem os humanos –, e às flores, árvores, à floresta.

Essas “nervuras da madeira” são o resultado do crescimento das árvores, são os anéis que se formam a partir do registro de seus anos de vida. Ou seja, os desenhos que vemos nos cortes transversais das chapas de madeira pintadas por Clarice correspondem ao registro da vida da madeira. E são estes registros que lhe oferecem o diagrama da gruta e do útero, que ela irá pintar nesses dois quadros. E que aparecerão, mais tarde, de formas diversas, também em seus outros quadros. Veremos estas questões vegetais em mais detalhes adiante.

Mas o que é um diagrama?

Tomando em sua literalidade a conhecida fórmula de Deleuze (1982, p. 57), de que o pintor não pinta nunca uma tela branca, vazia, mas pinta já carregado por clichês visuais, fórmula também enunciada por Barthes quando escreve sobre Cy Twombly (2016, p. 43-44), podemos ver Clarice pintar sobre um suporte repleto de clichês⁴¹: a madeira com seus veios aparentes, a “tela de pinho de riga”. Espécie de esboço ou desenho prévio a seguir, quase uma pauta. É como se Clarice escolhesse uma “via intermediária” da pintura, sendo esse suporte de madeira seu diagrama.

Segundo a pesquisadora e matemática Tatiana Roque (2015, p. 84), “a diagramática é um regime sob o qual uma realidade se engendra sem que seja necessário passar por qualquer mecanismo de representação”, isso significa que “a capacidade que possui uma ação ou um pensamento de produzir um efeito independentemente de uma representação consciente é dita diagramática”. O Diagrama, portanto, não é uma representação, mas um regime engendrado por uma realidade que independe de uma representação consciente. Nesse caso, o diagrama é dado pelos veios da madeira. “O diagrama estabelece conexões, mas não com o objetivo de representar algo real, ele constitui um real porvir” (Roque, 2015, p. 84).

⁴¹ Em Deleuze: “É um erro acreditar que o pintor está diante de uma superfície branca. A crença no figurativo resulta desse erro: na verdade, se o pintor estivesse diante de uma superfície branca, ele poderia reproduzir um objeto exterior funcionando como modelo. Mas não é assim. O pintor tem muitas coisas na cabeça, ou em sua volta, ou no atelier. Ora, tudo isso que ele tem em sua cabeça ou em torno dele está já na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece seu trabalho.” (1981, p. 57. Tradução nossa do original). Em Barthes: “Nenhuma superfície, não importa a distância que dela tomamos, é virgem: tudo é sempre anterior, descontínuo, desigual, ritmado por um acidente qualquer: há a gramatura do papel, depois as tramas, os entrelaçamentos de traços, os diagramas, as palavras” (2016, p. 43-44. Tradução nossa do original).

Gilles Deleuze define o conceito de diagrama na pintura de um modo muito singular, a partir não apenas da pintura de Francis Bacon, mas também de suas palavras, daquilo que Bacon fala e escreve sobre seu trabalho visual. Ou seja, Deleuze não se furta a explorar os registros escritos de Bacon, assim como suas entrevistas, entre outros textos e referências visuais do pintor, e toma todo esse campo complexo de referências como um diagrama. O diagrama é assim compreendido como um trabalho preparatório, que inclui anotações escritas, outras obras vistas, todo um campo de imagens em relação, de modo que o ato de pintar surge como um *a posteriori* desse trabalho. O filósofo escreve que essa operação preparatória ao ato de pintar é silenciosa, muitas vezes invisível, mas muito intensa. O diagrama pode ser assim entendido como um esboço, mas também como uma catástrofe no quadro, que é um caos e ao mesmo tempo germe de ordem e de ritmo. Ele é a pintura antes de pintar, seus “dados probabilísticos e figurativos”, dados sobre os quais o pintor irá trabalhar para efetivamente começar “o ato de pintar” (2007, p. 102-103). O diagrama está, portanto, *antes* da pintura, relacionado ao campo de referências visuais e linguísticas, mas também *presente* na pintura, em seus dados materiais, nas manchas e traços involuntários, acidentais, que não se confundem com nenhuma representação: traços não figurativos ou narrativos.

É desde essa definição que podemos ver a pintura de Clarice. Ela usa os veios da madeira como um diagrama. Ela entra na pintura através desse campo probabilístico, campo de possíveis, como se retirasse dessa matéria elementos à sua pintura, como se testasse essa matéria numa operação preparatória ao ato de pintar, que não excederá a própria matéria do suporte, mas da qual ela irá, pouco a pouco, como veremos, se liberar. O diagrama da madeira também oferece um caos a ordenar. Considerando que Clarice pinta antes de escrever *Água Viva*, podemos imaginar a pintura como um diagrama da escritura, um esboço preparatório à escrita. Mas considerando o fato de que o maior número de pinturas é posterior à data de publicação desse romance, podemos também imaginar *Água viva* como um esboço antes de pintar, um diagrama preparatório. E é precisamente isso que registra Clarice: “Escrevo-te como esboços antes de pintar”. A escrita faz parte dessa iniciação, desse ritual preparatório à pintura. Teríamos assim um diagrama dado pela madeira e outro diagrama oferecido pela escrita.

Esse trabalho preparatório, esse ato de pintar que surge como um *après-coup* (*a posteriori*) em relação à pintura, é também chamado por Deleuze como “hystérèsis” (histerese), termo utilizado para descrever a tendência de um sistema de conservar suas propriedades na ausência de um estímulo que as gerou. Vemos bem como Clarice se utiliza dessa possibilidade oferecida pela madeira que utiliza para pintar. Esse suporte oferece um estímulo – as condições necessárias – para

desenvolver a pintura, e a pintura conservará desse estímulo alguns traços, algumas propriedades: a repetição das linhas dos veios da madeira, o contorno das formas, e mesmo a textura, exposta na absorção da tinta, mas também nos vazios, quando não há nada sobre a superfície, quando Clarice deixa a madeira visível entre as pinceladas de cor.

Outra característica do conceito de diagrama da pintura, elaborado por Deleuze, é que ele desfaz o registro ótico da pintura. A figura surge de um trabalho manual, numa insubordinação ao olho. Isso porque o diagrama depende de todo um conjunto de traços manuais e “possibilidades de fato” que se elevam da pintura. O diagrama está ao mesmo tempo “na cabeça” do pintor, mas especialmente “na mão”. Ele está presente nas ideias caóticas que o circundam, mas especialmente nos gestos que levam imagens à pintura, e nos acasos e surpresas materiais que surgem no quadro. É nesse sentido que o diagrama é uma terceira via da pintura, como Deleuze escreve, ele não leva nem ao registro ótico da abstração de Kandinsky e Mondrian, por exemplo, nem ao “exclusivamente manual” do expressionismo abstrato de Pollock ou De Kooning. Se Bacon, e Cézanne antes dele, assim como muitos outros artistas abstratos modernos, lutam contra os dados figurativos, os clichês visuais⁴², isso se passa porque, como Deleuze nos mostra, a figuração é um fato, ela existe antes mesmo da pintura: “Estamos cercados de fotos que são ilustrações, jornais que são narrações, de imagens de cinema, de imagens de televisão. Existem clichês e estereótipos tanto psíquicos como físicos, percepções prontas, memórias, fantasmas”⁴³ (1981, p. 57)

A radicalidade da afirmação de Deleuze está em suportar que pintar “é dramático”, porque a pintura já acontece muito além da tela branca, ela acontece num universo complexo de clichês com os quais o pintor entra em contato. Universo que ele não escolhe. Um pintor, e noutra extremidade, qualquer pessoa, não escolhe com quais imagens entrar em contato. As imagens nos invadem, é impossível escapar. Mas o trabalho do artista está em transformar esse clichê em uma obra. Contudo não se trata de simplesmente deformar o clichê, de o maltratar, de o triturar como

42 Em francês, segundo o dicionário Larousse (2020), a palavra clichê significa “o fototipo negativo que serve à tiragem de provas fotográficas”. Mas se refere também às técnicas de reprodução que surgiram no início do século XIX na impressão, de modo que clichê tornou-se sinônimo de imagem e cópia. É preciso lembrar que devido a essa repetição dada pela tiragem em série dos clichês, na língua corrente esse termo tornou-se uma figura de linguagem, que consiste no uso de uma expressão “estereotipada” e banal, pela força de uso na linguagem. (Larousse digital. Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/clich%C3%A9/16515>. Acesso em: 10 de março de 2020). Portanto, utilizamos aqui o conceito de clichê desde um espectro que vai das imagens estereotipadas, até as ideias ou palavras estereotipadas.

43 Tradução nossa do original: « Nous sommes assiégés de photos qui sont des illustrations, de journaux qui sont des narrations, d’images cinéma, d’images-télé. Il y a des clichés psychiques autant que physiques, perceptions toutes faites, souvenirs, fantasmes. »

escreve Deleuze, de simplesmente transformá-lo em uma abstração. Mas de os convocar todos, de os acumular, de os multiplicar. Claro, essa é uma via possível, não universal, como ele afirma. Mas o que essa via sugere, no pensamento desse filósofo, é que o artista não é aquele que domina as imagens – no sentido de ser aquele que concentra sua produção –, nem aquele que é dominado por elas, mas aquele que as manipula. Essa manipulação, portanto, empenha um trabalho manual, e não apenas ótico. Isso porque Deleuze permanece muito próximo à formulação da manualidade e dos conceitos de óptico e háptico desenvolvidos por Alois Riegl. Vale à pena nos demormos para situar o pensamento desse historiador, que foi fundamental às transformações modernas da História da Arte.

Riegl (1858-1905) estudou durante anos as técnicas artesanais da tapeçaria e da ornamentação decorativa têxtil, assim como as técnicas decorativas dos monumentos de Viena, e de diversas obras de arte, formulando uma teoria que permite mostrar como existe uma interdependência profunda entre o olho e a mão presente nas técnicas de criação plásticas e visuais da arte e do artesanato. De modo que Riegl problematiza a separação mesma entre estas práticas, promulgada pela modernidade. Seu pensamento se situa em um debate contra o historicismo, que sob o círculo de instituições nas quais trabalhava, em Viena, pretendia que a história da arte trabalhasse em direção à definição de estilos, que ajudassem a determinar o gosto do público, baseados em ideias clássicas. Como nos mostra o artigo de Diana Reynolds Cordileone (2010), Riegl analisou as falhas do historicismo nas artes e ofícios, dirigindo críticas a seu empregador no Museu Austríaco de Arte e Indústria, no qual era funcionário, em um polêmico artigo intitulado *Über Renaissance der Kunst*, publicado em 1895. Sob forte influência do pensamento de Nietzsche, particularmente de sua *Segunda Consideração Intempestiva – As vantagens e desvantagens da história para a vida* (2014), para criar suas respostas “às crises artísticas e sociais contemporâneas na última década do século XIX” (Cordileone, 2010, p. 2). Riegl também formulou o conceito de *Kunstwollen* (Vontade de arte), que influenciou o pensamento de Panofsky e Walter Benjamin, por exemplo, como nos mostra a pesquisadora brasileira Carla Mary S. de Oliveira (2013). Segundo ela, esse conceito “é peculiar exatamente por ter se desenvolvido tendo como ponto de partida uma concepção mais delimitada, ligada ao estudo das artes decorativas (artes menores, na definição da época), até se expandir e passar a abranger todas as artes, em uma ampla variedade de formas, muitas vezes ligadas à vida cotidiana” (2013, p. 14). Para esta autora, Riegl encontra-se fora de uma história da arte teleológica (a arte é consequência da história, mera ilustração de seus fatos), mas ao contrário, percebe na obra de arte, ou na *Kunstwollen*, a vontade da arte, um meio de interpretar

o conteúdo cultural e histórico através dos seus elementos formais e visuais (um “como” a arte faz em oposição a um “o que” a arte faz). Uma abordagem da arte, das obras de arte, que as compreende não como um meio de transmitir uma mensagem, mas como uma força.



Clarice também manipula seus clichês. Ela não os escolhe, ou seja, ela trabalha com probabilidades que são dadas e que concernem a seu suporte de pintura antes que a tinta seja lançada na tela. Nesse sentido é o acaso que designa um tipo de escolha, que não é necessariamente estética. Ou seja, Clarice não pinta sobre esse suporte premeditadamente, ou projetando sobre ele uma imagem ou uma figura pré-determinada, tendo em mente algum projeto estético. Clarice age sobre os dados visuais já presentes nesse diagrama oferecido pela madeira, é afetada por eles, por suas sensações, e afirma essas afecções na pintura. Isso significa dizer que os dados probabilísticos oferecidos pela matéria com a qual trabalha tem uma importância fundamental na manipulação visual que Clarice fará em sua pintura.

O diagrama de Clarice é, portanto, essa “tela de madeira de pinho-de-riga”, esse fundo sobre o qual se monta sua pintura, essa matéria que já comporta alguns dados visuais sobre os quais ela irá pintar. Clarice escreve em *Água Viva*: “Crio o material antes de pintá-lo, e a madeira torna-se tão imprescindível para minha pintura como o seria para um escultor” (1998, p. 77). E ainda: “Quando pinto respeito o material que uso, respeito-lhe o primordial destino” (1998, p. 54). A chapa de madeira seria assim uma espécie de ready-made, objeto que interroga a existência do objeto, e avançando, que interroga o próprio gesto de pintar, de colocar algumas tintas sobre o quadro. Essas linhas, manchas e marcas dos veios da madeira, oferecem um plano desde o qual é possível começar a pintar, possuir um chão, um “desde onde partir” a uma pintora que assume que “qualquer um pode seguir essa técnica”, como ela escreve (1978, p. 56), pois “não se precisa saber pintar”. Porém, “desde que não seja inibida”, pois é preciso assumir um risco imenso em se deixar levar por essas marcas, por essa “técnica de liberdade”, se “deixar levar pelo caos”. É assim que o diagrama é esse caos deflagrado pelas linhas e traços da madeira, sobre as quais Clarice irá trabalhar, interpondo e sobrepondo novos traços e manchas de cor de modo involuntário,

acidental, livre – criando assim “traços assignificantes ou traços de sensações” (Deleuze, 2007, p. 103). De certo modo podemos dizer que é esse diagrama que inventa a pintura de Clarice. Seguir as linhas da madeira – o diagrama – é uma via possível, mas não a única, como veremos. Contudo, ao se libertar destas linhas a madeira permanece sendo uma superfície de contato, como se fora um objeto que contém a pintura, e não um simples suporte para ela. A tábua de madeira é um corpo.

Com o diagrama percebemos que a gruta já está no quadro antes de Clarice o pintar, embora os veios da madeira convoquem uma sensação de estar diante da gruta muito mais do que invoquem sua representação. Não vemos a gruta, mas a sentimos na vertigem das manchas, das linhas e cores que Clarice persegue, as atenuando ou destacando nas manchas de cores que cria, nos contornos que faz em esferográfica e caneta hidrocor. Porque ela trabalha sobre dois níveis diferentes: os grafismos, e as linhas de cor. Ela segue os desenhos dos veios da madeira contornando-os com a caneta esferográfica, mas também criando formas e volumes com a tinta e com a cor. Veremos em mais detalhes estas questões no Capítulo V.

No verso destes quadros, ao olharmos para os veios da madeira, para suas “nervuras”, vemos essa imagem oferecida por camadas e camadas que se aprofundam em perspectiva até o “interior da gruta”. Vemos assim que o diagrama da madeira é também um “diagrama da gruta”. Clarice escreve em *Água Viva*: “Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pintei – e não sei como” (1998, p. 16) É precisamente a esse quadro que Clarice se refere. Ou seja, ela não escreve sobre a pintura se utilizando de uma metáfora. Ela escreve na tentativa de dar palavra à essa coisa que é a pintura, que é a imagem – imagem que transita no texto e na pintura, mas não se confunde com elas. Imagem que é esse clichê presente na madeira, e presente também no imaginário de Clarice. Lembremos do aspecto real do imaginário, de modo que as imagens do imaginário devem ser tomadas em seu sentido literal, e não significante, como escreve Sauvagnargues (2014, p. 36). E o pensamento que essas imagens produzem deve ser compreendido por extração e não por abstração, como ela completa (2014, p. 36).

As imagens da gruta que Clarice pinta não surgem como uma abstração conseguida a partir de um trabalho sobre os veios da madeira, nem como uma abstração ensaiada e premeditada diante desse clichê. Também não se trata de uma figuração da gruta. A pintura de Clarice age por extração do clichê: o que a permite encontrar, na madeira, a gruta, mais do que em suas semelhanças, mas em suas sensações. E não será essa a visada do projeto estético de Deleuze, ao

elaborar uma “lógica da sensação”? Ou seja, não é a semelhança aquilo que é visado pela pintura, mas a sensação: como apresentar a sensação? Como tornar presente a sensação através das formas, cores, linhas? Extrair do cliché uma imagem é proceder justamente no plano da experiência oferecida pela sensação, plano em que real e irreal se confundem, em que real e imaginário se interpenetram. Não há escolha entre um e outro, assim como não há escolha entre figuração e abstração. A pintura de Clarice nos inquieta justamente com seu jogo de indiscernabilidade.



“A gruta é um corpo”

O alívio vinha de eu caber no desenho mudo da caverna. [...]

E eis que eu cabia dentro de mim, eis que eu estava

em mim mesma gravada na parede.

Clarice Lispector, 2009, p. 64

Após a visita à Torquay podemos supor que a gruta se torna, para Clarice, uma imagem, ou uma das versões do imaginário, como escreveu Maurice Blanchot⁴⁴ (2011). Imagem que ressurge na memória por contato com as coisas. De modo que, antes da gruta ser imagem em sua memória, ela será uma imagem em seu corpo: sensação que se reapresenta ao corpo como aquilo que chamamos de memória – o que Deleuze chamará, com Marcel Proust, de atualização, quando o virtual se atualiza no real. E no contato com a madeira, em suas nervuras de gruta, essa memória sensorial e visceral seria reativada. Aproximar a imagem dessa memória do corpo é também lembrar que é o corpo da gruta que Clarice visita em Torquay. É no corpo da gruta que ela mergulha. É preciso lembrar que “a gruta é um corpo”, como nos sugere Dominique Pasqualini (2019). E mais radicalmente, para falarmos perto de Clarice e de suas grutas pintadas em tinta bastante aguada, para falarmos em *Água viva*, e na madeira do armário lavada pelo balde de água de G. H., é preciso lembrar que o corpo da gruta é formado por milênios de penetração da água, que escorre viva em suas paredes, em seu interior, até lhe dar suas formas, ou ser dessa passagem da água um molde.

Primeiro, por algumas diaclases no calcário, a água penetrou na terra antes de corroer a massa e ser engolida por ela. Então, a caverna era uma tripa líquida, um curso de água subterrâneo, cujo traço orgânico, após a descida do nível do rio, conserva o contra-molde. [...] Ao longo dos milênios e das alternâncias climáticas, um fluxo e refluxo corrói a massa ou deposita sedimentos. A caverna é formada – esculpida – por água tanto “por força di lavare” quanto “por via di porre”.⁴⁵ (2019, p. 61)

44 Em texto que compõe o anexo do livro *O Espaço Literário* (2011, p-p. 277-289), Blanchot explora a questão: “Mas o que é a imagem?”. Dessa exploração o autor sugere que a imagem se manifesta em uma ambiguidade, da qual fazemos prova naquilo que ele chama de “viver um evento em imagem”. Desta reflexão encontramos uma das definições mais amplas sobre a imagem, que não exclui os diferentes meios produtores de imagem – os planos literários, visuais, plásticos, mentais, etc. –, de modo que a imagem aparece com um sentido dado a nossa experiência, e não simplesmente como produtora ou dependente de sentidos que se projetem sobre ela.

45 Tradução nossa do original: « D’abord, par quelques diaclases dans le calcaire, l’eau a pénétré la terre avant d’éroder la masse et de s’y engouffrer. Ensuite, la grotte a été un boyau liquide, un cours d’eau souterrain, dont le profilé organique, après l’abaissement du niveau fluvial, conserve le contre-moule. [...] Au cours des millénaires et des alternances climatiques, un flux e reflux a érodé la masse ou déposé des sédiments. La caverne est formée – sculptée – par l’eau autant ‘per forza di lavare’ que ‘per via di porre’. »

É essa atividade intermitente da água, por vezes em “gota a gota”, depositando sedimentos – como na pintura – e deslocando e desprendendo superfícies – como na escultura –, como observa Pasqualini, que cria as cristalizações nas paredes da gruta. É sobre essa superfície marcada pela passagem da água, e pela sedimentação que ela provoca, na interação com diferentes camadas de minerais, que serão realizadas as pinturas parietais pré-históricas, que seguirão sofrendo estas mesmas sedimentações através dos anos que as trazem até nós. Portanto a gruta é um corpo formado por camadas de tempos e matérias, que permanecem vivas em seu interior.

Pasqualini nota ainda que o vocabulário da espeleologia – ciência que estuda a constituição química e física das grutas – é arquitetural – sala, alcova, nicho, patamar –, mas principalmente anatômico – cavidade, divertículo, vestibulo, entranhas, vísceras, artérias, etc. É preciso afirmar que fazer essa aproximação entre gruta e corpo não é humanizar a gruta, mas experimentar a gruta desde as sensações corporais. Não é dar à gruta a medida do humano, mas dar ao humano uma medida para sentir essa existência como parte de seu próprio corpo, como aquilo que inventa, em certa medida, seu próprio corpo.

Lembremos da sedimentação que constitui as camadas da madeira pintada por Clarice, como mencionamos algumas páginas atrás. Segundo Patrícia Mattos (1999), é através da fenologia – que se ocupa do estudo das relações entre os processos e ciclos biológicos e climáticos nas plantas – que descobrimos como se originam os anéis de crescimento anual das árvores. São também sedimentações causadas pelos “fenômenos climáticos como precipitação, temperatura e luz, e fatores edáficos” – relacionado ao solo e à água do solo –, que afetam o crescimento das plantas. “Sob certas condições, um destes fenômenos ou fatores pode prevalecer sobre os outros e influenciar, de forma determinante, os mecanismos que regulam o crescimento” (Mattos, 1999, p. 3). Nesse processo é a água – em sua abundância ou escassez – um dos principais agentes que contribui ao crescimento das árvores, que contribui para a sedimentação de suas camadas. É curioso notar que a descrição destas camadas que constituem a massa das árvores, suas paredes internas e externas, o vocabulário vegetal – alborno e cerne –, também se alterna ao vocabulário anatômico – córtex, medula, etc. – como acontece com as grutas. E podemos lembrar do termo anatômico usado por Clarice para pintar: seguir as “nervuras” da madeira. A pintura de Clarice é uma pintura dos nervos, uma pintura que age sobre o sistema nervoso. Não estamos longe de Deleuze e de sua lógica da sensação. Assim, essa matéria vegetal de que é feita a pintura de Clarice, a árvore, carrega em seus nervos a passagem ou a ausência da água – água viva. Toda essa superfície é assim um corpo vegetal, uma massa corporal. Assim as linhas que se formam, e que

irão se assemelhar à gruta, estão também elas impregnadas dessa passagem da água, que, no interior das grutas, provoca as manchas, texturas e densidades de suas camadas, constituídas em milênios através da exposição à umidade. Esse universo de associações e semelhanças – uma ligação subterrânea entre as coisas – não será enunciado por Clarice, mas, talvez, sentido por ela.

Pensando nesse aspecto vegetal, não será estranho pensarmos neste suporte da pintura de Clarice também como um corpo. Ou melhor, esse suporte seria extensão do corpo da árvore, que dá lugar ao corpo da gruta, que surge desde o corpo de Clarice. Estes corpos se fazem imagem na pintura da gruta, pintura que é também uma paisagem da gruta. E a paisagem é como o rosto de um território: uma imagem que fazemos de um corpo que percorremos. Não se trata de uma simples comparação ou correspondência, não se trata de fazer o corpo representar – estar *no lugar de* – mas de uma indiscernibilidade entre corpo – corpo da árvore, corpo da pintora Clarice Lispector – e pintura – imagem dessa paisagem da gruta percorrida por Clarice. Se a gruta pintada é uma paisagem, ela faz, com o diagrama da madeira, uma espécie de rosto, uma rostidade. Diríamos que o rosto faz imagem com as coisas com as quais entra em contato. O rosto é imagem das sensações do corpo, as emoções em seus clichês e na desterritorialização desses clichês. Mas evocamos o conceito de rostidade precisamente porque a gruta-quadro de Clarice é a desterritorialização da gruta-corpo visitada, sendo assim o seu rosto – paisagem ou imagem. Deleuze e Guattari convocam muito bem essa zona de indiscernibilidade entre paisagem, pintura e rosto:

Não há rosto que não envolva uma paisagem desconhecida, inexplorada, não há paisagem que não se povoe de um rosto amado ou sonhado, que não desenvolva um rosto por vir ou já passado. Que rosto não evocou as paisagens que amalgamava, o mar e a montanha, que paisagem não evocou o rosto que a teria completado, que lhe teria fornecido o complemento inesperado de suas linhas e de seus traços? Mesmo quando a pintura se torna abstrata, ela não faz senão reencontrar o buraco negro e o muro branco, a grande composição da tela branca e da fenda negra. Dilaceramento, mas também estiramento da tela por eixo de fuga, ponto de fuga, diagonal, golpes de faca, fenda ou buraco: a máquina já está aí, funciona sempre, produzindo rostos e paisagens, mesmo as mais abstratas. Ticiano começava pintando preto e branco, não para formar contornos para serem preenchidos, mas como matriz de cada cor por vir. (Deleuze; Guattari, 1996, p. 35)

Clarice não pinta a gruta apenas como paisagem, mas as linhas e traços da “tela de madeira” carregam uma semelhança com a gruta, que é já “paisagem” do corpo da árvore – e no limite, do próprio corpo da escritora. E a pintura faz rosto com estas paisagens que a povoam. É como se o corpo todo entrasse pela cavidade, pelo buraco da gruta, e a pintura é esse eixo de fuga – essa rostidade –, frente a uma superfície povoada de cavidades, de buracos em suas camadas, que é a

“tela de madeira”. Rosto e corpo, como escrevem Deleuze e Guatarri, são sistemas separados: uma coisa é a cabeça, que em suas cavidades, está compreendida no corpo, mas o rosto não. Apesar de se constituir também em um sistema de cavidades e buracos, o rosto descodifica o corpo. Contudo a cabeça e seus elementos não serão rostificados sem que o corpo inteiro não o possa ser, não seja levado a sê-lo, em um processo inevitável: “a boca e o nariz, e antes de tudo os olhos, não se tornam uma superfície esburacada sem convocar todos os outros volumes e todas as outras cavidades do corpo” (1996, p. 32). O rosto desterritorializa o corpo, e é ao mesmo tempo o ponto de subjetivação do sujeito: O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho” (1996, p. 33).

A estratigrafia – ciência que estuda as sucessões de camadas ou estratos em um corte geológico, produzindo destas representações gráficas os mapas geológicos – é um dos meios mais antigos e ao mesmo tempo mais simples de mostrar o que está no interior ou embaixo das coisas. Emanuele Garbin, em seu ensaio *Paleontographica, Il disegno e l’immaginario della vita antica* (2019, p. 27), escreve que “quando a arte se esforça, de seu modo, a compreender ou expor as modalidades de conhecimento que lhe são próprias – o espaço, o tempo, a psiquê humana – ela recorre, de bom grado, à representações que poderíamos assimilar às estratigrafias”⁴⁶. Essa representação estratigráfica pode consistir em uma paisagem vertical simples, ordenada segundo estratos temporais ou funcionais, ou pode ser uma “paisagem de paisagens, alargada até os confins da criação”, como escreve o pesquisador e artista. No primeiro caso o que se teria seria “uma representação que se presta ao julgamento da justeza e da pertinência”, e no segundo caso, ela “transforma o observador em explorador, parte integrante da imagem” (Garbin, 2019, p. 27).

Com sua tela de madeira de pinho-de-riça, diríamos que Clarice se utiliza de um mapa estratigráfico oferecido ao acaso pelo corte transversal da madeira. Coincidência redobrada ao percebermos que Clarice vê nessa estratigrafia a própria gruta em suas camadas: naturalmente um corte geológico da terra. Mas Clarice vê a gruta como paisagem alargada, como escreve Garbin, se permitindo explorar seu interior, desde a entrada, como o faz em seu quadro “Interior de gruta”, indo até suas entranhas, explorando suas paredes de onde brotam desenhos de cavalos, seres alados e larvares, como vemos em seu quadro “Gruta”. Clarice explora a gruta de perto,

46 « Quand l’art s’efforce, à son tour, de comprendre ou d’exposer les modalités de connaissance qui lui sont propres – l’espace, le temps, la psyché humaine –, il recourt volontiers à des représentations que l’on pourrait assimiler à des stratigraphies. »

mergulhada em sua superfície, que não abandona uma dimensão de profundidade. Explora a gruta diante dessa “tela de madeira” como se explorasse seu corpo – o corpo da gruta, mas também o seu próprio corpo. Seria preciso dizer que é o corpo da gruta que se faz novamente presente para o corpo de Clarice, de modo que ela explora essa estratigrafia exatamente como sugere Garbin, se transformando em uma exploradora dessa imagem, parte integrante dela. Podemos lembrar que não se trata aqui de um olhar de sobrevoo, como afirmamos anteriormente, mas de um olhar debruçado, entregue a uma experiência com as coisas: um olhar de contato. E quanto a nós, espectadores diante destas pinturas, expectadores diante das grutas, nos vemos assim também transformados em exploradores dessa imagem, adentrando suas camadas, sendo exigidos em uma visão de contato. Pois o sobrevoo não nos daria o mergulho nessa profundidade obscura que exige a gruta.

Dominique Pasqualini, se referindo ao tema desenvolvido pelo teórico e historiador da arte Pierre Francastel, no livro *La Figure et le Lieu*, publicada no ano de 1967, avança sobre suas proposições afirmando que, para além de pensar a relação entre figura e lugar, diante das grutas, é preciso pensar que o lugar é, de fato, um meio (2019, p. 124). Assim a gruta não é superfície receptora de figuras, que seriam externas a ela, externas à sua superfície, mas antes, como dissemos acima com Deleuze, superfície de extração de imagens, ela é o meio através do qual se obtém imagens. De modo que a gruta é uma superfície de contato, e não de receptáculo. Pasqualini lembra como os pesquisadores das grutas pré-históricas dificilmente dão importância ao “lugar”, ao “suporte” ou ao “fundo” das pinturas parietais, embora tenham desde muito cedo constatado o fato de que há uma aderência destas pinturas a essa superfície rugosa, granular, ondulante e frequentemente úmida, superfície que não é jamais plana ou lisa. Além disso a superfície suscita outras práticas como a gravura e mesmo a escultura, que seguem as linhas e volumes já presentes nas paredes. Pasqualini cita a pesquisadora Annette Laming-Emperaire, uma das poucas que deram atenção à exigência desse suporte da pintura das grutas: “Essa rocha jamais preparada, jamais aplanada, é sempre utilizada tal e qual, como um suporte quase vivo sobre o qual as asperezas, as rugosidades, as depressões, as cornijas, os jogos de cavidade e relevo, longe de incomodar o artista, como que o guiaram e inspiraram”⁴⁷ (EMPERAIRE, *apud* PASQUALINI, 2019, p. 23).

47 Tradução nossa do original : « Cette roche jamais préparé, jamais aplanie, est toujours utilisée telle quelle, comme un support presque vivant dans lequel les aspérités, les bosses, les découpures, les corniches, les jeux des creux et des reliefs, loin de gêner l'artiste, l'ont comme guidé et inspiré. »

Do mesmo modo, Clarice é guiada e inspirada pela superfície da madeira, que não pode ser tomada apenas como receptáculo de sua pintura. É essa superfície em suas linhas, formas, mas também em sua aderência, em sua diagramática manual e analógica, que oferece à Clarice uma passagem em direção à pintura, em direção à imagem. Contudo, não é apenas a materialidade desse suporte que convoca essa sensação de que a superfície da madeira se abre aos volumes, reentrâncias e cavidades do corpo da gruta. Somos efetivamente colocados diante da presença de um corpo. Não sabemos como Clarice pintou estes quadros, se os fez sobre o apoio de uma mesa, um cavalete, etc. Sabemos que, em determinado momento de sua vida, especialmente para ficar próxima dos filhos – num vocabulário corporal isso significa ficar à sua altura e com as mãos à sua disposição –, passou a escrever sentada no sofá de sua sala, com a máquina de escrever sobre as pernas. Costume que não abandonou mesmo depois que os filhos já haviam crescido e deixado a casa. Olga Borelli, que conviveu com Clarice durante alguns anos, relata esse hábito:

Acendia um incenso, uma vela, colocava um disco na vitrola: em geral Bach, Beethoven, Stravinsky ou Debussy. Sentava-se, acomodava a máquina no colo e datilografava diligentemente uma tradução ou prosseguia um conto interrompido dias antes. Nesses momentos a criação era febril, nada nem ninguém quebrava o encantamento. (BORELLI, 1981, p. 32-33)

Em outro fragmento, Borelli completa: “Às vezes era interrompida pelo telefone, atendia e falava longamente. Voltava à posição inicial ou ficava à espera” (1981, p. 76). Foi provavelmente assim que Clarice escreveu *Água Viva*, por exemplo. Esse modo debruçado de escrever, perto do chão das coisas, perto do real da existência que lhe exige atenção, imprime na escritura de Clarice uma presença corporal.

Em seus datiloscritos inéditos – *Monólogo com a Vida e Objeto Gritante* – podemos perceber que Clarice age, em sua escrita, ao sabor do que se apresenta à sua presença sentada, diante da sala que recebe o mundo. O telefonema de uma amiga entra no texto – em fotos vemos Clarice sentada em seu sofá, logo ao lado da mesa com o telefone à mão. A presença de seu cão Ulisses, logo à sua frente, também é registrada – Ulisses é fotografado, várias vezes, sentado aos pés de Clarice, e assim aparece no monumento à escritora, instalado no canto da praia do Leme, no Rio de Janeiro. O relógio na parede, a reportagem da revista, a tradução de um artigo ou de um trecho de livro em andamento, a lembrança de uma conversa do dia anterior, um devaneio qualquer, tudo *entra* na escrita, nada a *interrompe*. O que podemos chamar *a obra* de Clarice, realizada desde essa perspectiva, seria a depuração destes registros.



Figura 85. Clarice Lispector. Fonte da Imagem: Blog Clarice Lispector, Instituto Moreira Salles.

Levando sua postura de escrita à postura frente à pintura, lembrando do agenciamento entre diagrama e máquina – máquina de escrever, máquina de pintura – poderíamos imaginar que Clarice pinta sentada, tendo a tábua de madeira sobre o colo, entre as pernas. Grudada ao corpo, a pintura da gruta se aproxima do ventre, se aproxima do útero. Se, como supomos, o desenho das nervuras da madeira sugere a presença da gruta para Clarice, ele sugere também a imagem de um útero. Aproximação que não é estranha à escritora, que em *Água viva* se refere a esse “limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo” (1998, p. 15).

Na carta que menciona a visita às cavernas de Torquay, depois de contar às irmãs sua experiência impressionada diante da temporalidade que a separava e aproximava daquelas paredes monumentais, Clarice, que na época já era mãe de seu primeiro filho, Pedro, completa: “Mas chegando ao hotel, vi que era inútil – nada tenho a ver com a pré-história, a comida de Pedrinho é mais importante” (2007, p. 236). A constatação resignada, mas de modo algum passiva, é a mesma que leva Clarice a escrever sentada na sala da casa – como se colocar à disposição do real das coisas? Em nada essa resignação modifica o espanto diante das coisas, diante daquilo que

enuncia a sobrevivência das coisas, a sobrevivência do cotidiano sobre a superfície de tudo. Mas mais do que isso, nos damos conta de que, no fundo, a gruta não está distante do útero.

Na literatura, seja ela técnica ou literária, as aproximações e comparações entre gruta e útero são antigas. O ensaio *Cavernas como paisagens simbólicas: imaginário e representações*, do pesquisador, geógrafo, químico e educador ambiental, Luiz Afonso Vaz de Figueiredo (2010), denota a importância de reconhecer a simbologia salutar entre útero e gruta na preservação destas últimas, que são, de fato, ambientes com excepcional potencial de pesquisa científica e histórica, de imenso valor cultural. Mas para além da analogia simbólica, é fato que as cavidades subterrâneas são repositórios de informações sobre a história, a geologia, a geomorfologia, a evolução dos minerais, da vida, enfim, do clima no planeta, e seguem sofrendo alterações em suas camadas pela ação microscópica das reações entre minerais, ar e água. Portanto aproximar a gruta do útero não significa entregar ambas a uma pura paisagem simbólica, a uma comparação lírica ou poética, mas a um campo de força, de devir, a existências que não cessam de interrogar nossas maneiras de conceber o presente, desde diferentes pontos de investigação científica e histórica.

O Historiador da arte Rémi Labrusse (2019, p. 147) lembra que a ideia de uma “caverna matriz, onde a vida se dobra sobre si mesma”, prestes a surgir das paredes, “se torna naturalmente um modelo do espaço de criação ligado à imagem – sempre ativa na modernidade – do artista demiúrgico”. Vemos isso de maneira exemplar no romantismo. Contudo, “aos antípodas da caverna platônica, que não trata senão da sombra do ser, o mito moderno da caverna paleolítica veio consagrar uma busca, pela arte, da vida em gestação nas formas: é através dessa energia polimorfa, e não pela espera de uma revelação ontológica, que os gestos criadores aspiram à se deixar guiar” (2019, p. 147). O útero não é assim metáfora para a gruta, ou vice-versa. Ao assumir essa “vida em gestação nas formas”, compreendemos que a metamorfose, o informe, fazem parte do devir das formas, e não são estranhos à arte. A gestação empenha metamorfoses, numa incessante alteração e atualização das formas – formas em sobrevivência, em semelhanças – o que não é um “assemelhar-se a”. Aqui se trata da gestação das formas da arte, gestação humana. Mas na caverna, o humano é apenas passagem. A gestação geológica, mineral, não cessa de se processar na gruta. Portanto, como afirma Labrusse, não é uma ontologia o que se busca nessa aproximação do homem com a caverna, mas uma etologia – não aquilo que nos liga ao humano, mas o que o humano possui de animal, uma visada animal do humano. Questão que atravessamos a pouco no texto. É precisamente isso que Clarice escreve em *Água viva*:

Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadores se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. (1998, p. 15)

“Tudo isso sou eu”. Somos todas estas formas em relação. Devir-animal do humano. Devir-mulher da terra. Devir-útero da caverna.



Cavidade da gruta, cavidade uterina. Na pintura de Clarice o útero se articula pelo traço repetido na vertical e pelas cores vermelhas. Nos dois quadros assim intitulados o registro dado pela cor é muito importante. Se esperamos encontrar tons cinzas nessa pintura da caverna, nos surpreendemos com o uso generoso do vermelho, vemos também a presença do verde e do amarelo, assim como do branco, pastoso e opaco. Em *Interior de Gruta* (Figura 86) o verde e o amarelo marcam o exterior – a vegetação frente à entrada da gruta. É no movimento que leva ao interior da gruta que vemos os traços de cores que formam as paredes da gruta, em linhas informes. Aos poucos o vermelho que brota da parte superior do quadro, que parece escorrer pela parede da gruta em direção ao centro, ao seu “interior”, passa a se assemelhar às camadas do endométrio – parede uterina. E se nestas paredes reconhecemos a forma do útero, nos parece que esse vermelho escorre, tal qual o sangue menstrual. Uma mancha, pintada nessa tinta branca pastosa, marca uma presença estranha na região central do quadro. O contorno e o isolamento da mancha não nos remetem a uma mancha de luz. Envolvida pela cor vermelha em seu fundo, que contém a massa branca, reconheceríamos antes a forma uterina. Nas descrições morfológicas da anatomia, o útero é comparado à forma de uma pera invertida. É exatamente assim que vemos essa forma no quadro. Essa massa pastosa e branca não escapa à lembrança da substância viscosa que escorre do interior da barata espremida, descrita por Clarice em *A Paixão Segundo G. H.*, e que é comida pela personagem: “É que a redenção devia ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata” (2009, p. 146).

Já em *Gruta* (Figura 87), no lado direito do quadro, uma pequena forma bem delineada pelo amarelo, cujo centro é vermelho, e parece conter uma forma larvar ou embrionária escura, nos remete à essa mesma forma uterina. Essa forma é contornada por traços de cor branca, ocre, azul, vermelha. E dela brotam, desde o colo inferior, em direção ao lado esquerdo do quadro, três traços de cor azul, vermelha e branca, que lembram seres larvares, que se repetem em dois traços irregulares, de cor vermelha, logo ao lado. Em *Água viva* Clarice escreve sobre o uso destas cores, no que podemos ler como mais um fragmento de registro dessa pintura:

Hoje usei o ocre vermelho, ocre amarelo, o preto, e um pouco de branco. Sinto que estou nas proximidades de fontes, lagoas e cachoeiras, todas de águas abundantes e frescas para a minha sede. E eu, selvagem enfim e enfim livre dos secos dias de hoje: troto para a frente e para trás sem fronteiras. Presto cultos solares nas encostas de montanhas altas. Mas sou tabu para mim mesma, intocável porque proibida. Sou herói que leva consigo a tocha de fogo em uma corrida para sempre? (1998, p. 75)

Neste mesmo colo inferior, o traço que contorna o útero em tinta vermelha parece escorrer, tal qual o sangue menstrual que se derrama do útero. É curioso notar que essa tinta que escorre é delineada pelos contornos de cor feitos nessa parte do colo inferior, como se transbordassem em direção à margem dada pela madeira. E é logo abaixo desses traços de cor que Clarice inscreve, em caneta hidrográfica, a data: 7-3-1975. E um pouco acima, no lado direito, o título: "GRUTA".

A gruta é fissura aberta na terra. Ela não é uma cavidade que simplesmente leva a uma interioridade da terra. Pensemos desde a perspectiva da gruta, de seu interior, e ela então passa a ser abertura da terra à sua exterioridade. Isso significa que na gruta dentro e fora coexistem. Espécie de fita de Möbius geológica. Em 1964, mesmo ano da publicação de *A Paixão Segundo G. H.*, de Clarice Lispector, a artista Lygia Clark, em sua obra *Caminhando*, faz uso desse objeto enigmático, inventado pelo matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Möbius (1790 - 1868), para fazer a experiência do infinito, do processo, do tempo se fazendo sem começo ou fim: "Mesmo que essa nova proposição deixe de ser considerada uma obra de arte é preciso levá-la avante (nova modalidade de arte?)" (*Apud*: Rolnik, 1996). Segundo Suely Rolnik, nessa obra "Lygia quer chegar ao ponto mínimo da materialidade do objeto, onde ele não é senão a encarnação da transmutação que se operou em sua subjetividade, ponto no qual por isso mesmo, o objeto atinge a máxima potência de contágio do receptor" (1996, p. 4). Essa transmutação subjetiva diante do objeto diz de uma impermanência do corpo, de uma não linearidade desse processo subjetivo que inventa isso que somos.



Figura 86. Clarice Lispector. Interior de gruta, 1960. (Detalhe). Fonte: Arquivo pessoal.

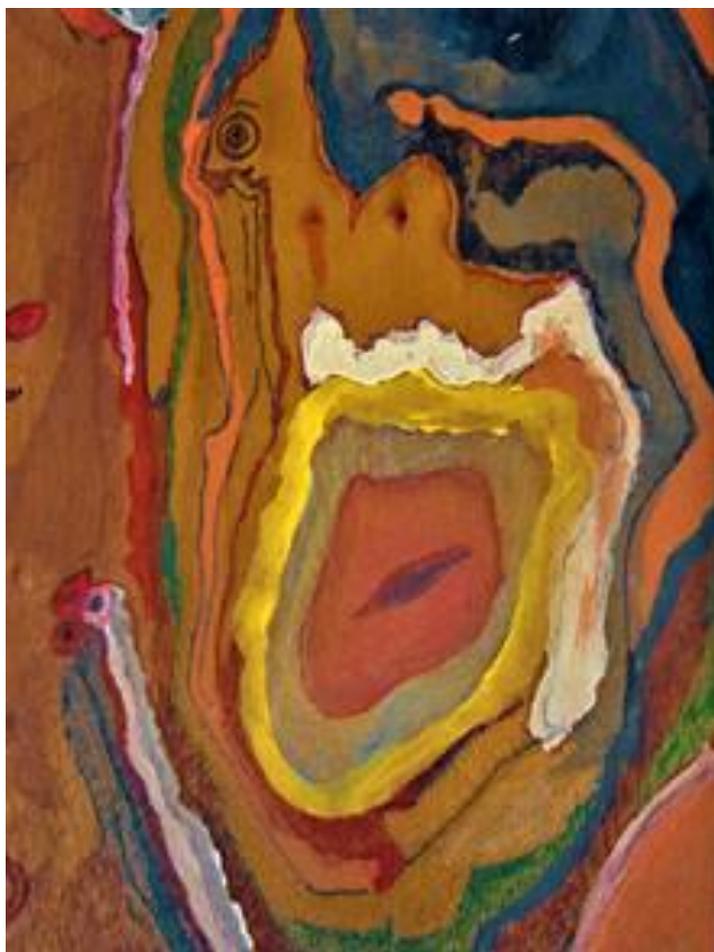


Figura 87. Clarice Lispector. Gruta, 1975. (Detalhe). Fonte: Arquivo pessoal

Em *Caminhando*, sentimos, ou melhor, fazemos a experiência de uma exterioridade e interioridade que não são faces separadas, opostas, distintas: a transmutação é o devir das formas, que deslizam num campo de forças, que se imprimem sobre o corpo e a subjetividade na experiência mesma. Tal é a experiência diante da gruta: transmutação em que interior e exterior não são faces opostas, separadas.

Experiência que nos coloca em presença da impossibilidade de separar sujeito e objeto – sujeito como interioridade e objeto como exterioridade. Caminhando entramos na cavidade da gruta. Mas ela não é interior da terra, não é interioridade, personalização, individualização da terra, mas fissura a todas estas palavras. A gruta é fissura provocada frente a todas as forças naturais de contenção da terra em uma interioridade, invasão de forças – fratura geológica, infiltração. Fissura provocada frente a contenção da vida em uma interioridade. Da mesma forma o sujeito não pode ser pensado em termos de interioridade, de contenção de sua subjetividade em um interior, pois as fraturas, as desestabilizações, são também constantes. Em entrevista, a filósofa Anne Sauvagnargues expõe estas questões de maneira muito direta e clara:

Eu não acredito absolutamente na ideia de uma semente substancial no interior do eu de onde tudo partiria. [...] Não tenho essa ideia de que a interioridade seria produzida em primeiro lugar, na qual teríamos um pequeno quarto escuro aqui (mostra o coração), onde seríamos realmente nós mesmos, e que assim criaríamos dentro deste pequeno quarto escuro isso que chamamos de si mesmo, e que assim seríamos realmente geniais. Como se fizéssemos tudo sozinhos e como se isso realmente mudasse o mundo. Não acredito em nada disso. Acho que esse pequeno quarto foi produzido pelos braços armados da sociedade, que alojou uma alma no interior de nosso corpo para nos fazer sofrer. Eu também penso que a interioridade é o resultado da exterioridade da exterioridade. A interioridade se produz sempre ulteriormente, sob a forma da membrana. Costumo explicar isso para meus alunos assim: (ela mostra uma folha de papel se dobrando), como podemos ter um interior? Podemos ter um interior somente quando o exterior se dobra, quando ele se dobra e se redobra, de tal forma que temos algo que é produzido pela exterioridade da exterioridade, e que é uma interioridade. Assim, a interioridade é um produto formado e transformado pelo conjunto de relações nas quais somos dobrados. Agora, como os humanos masculinos e brancos são fascinados pela propriedade, pela origem, pelo passado, pelo avô, a eternidade, eles supõem que seríamos mais o que somos se permanecêssemos como éramos originalmente. O espermatozoide, o embrião... E assim eles pensam que este pequeno quarto é onde teríamos feito à nós mesmos quando tínhamos dois ou três anos, e que se ficarmos bem quietinhos nesse quarto poderemos fazer uma arte realmente pessoal. Eu acredito que este pequeno quarto está preenchido por toda confusão e barulho do mundo exterior, com o qual estamos em uma relação incessante. E que, portanto, estamos trabalhando nesta exterioridade. Eu acho que a criação artística se faz nesta exterioridade, sempre. E com sistemas artísticos diferentes, se você é um dançarino, cineasta, artista plástico, etc. (2020)

A ideia do sujeito, do eu como interioridade, não é apenas questionada pela filosofia, mas pela própria arte. O processo de criação, como afirma Sauvagnargues, não pode ser pensado a

partir dessa matriz individual e interior, já que há um plano de exterioridade que é fundamental à criação. Não é, portanto, por analogia que aproximamos a interioridade da gruta da interioridade do sujeito, mas por metamorfose, transfiguração: é o fora, o exterior e no limite, é a fissura o que constitui o sujeito e a gruta, e não uma interioridade. É essa abertura ao exterior, essa exterioridade da exterioridade, essa dobra, esse *caminhando* incessante o que nos constitui. São os tremores de terra, as desterritorializações, os deslocamentos geológicos e subjetivos, as contaminações e infiltrações que agem, o tempo todo, sobre essa superfície profunda do corpo da terra e do corpo humano.

A ideia de que encontraríamos na gruta pré-histórica nossas origens humanas é tão instável e questionável como aquela de que encontraríamos no interior do sujeito as origens subjetivas disso que chamamos sua identidade. Lançamos sempre ao interior essa ideia de uma origem. O modelo da árvore e suas raízes sendo a imagem matriz dessa proposição. Ideia de uma alma alojada no interior do corpo, de uma origem alojada no interior da terra. Contudo, como vimos com a fenologia, a árvore recebe influências externas ao seu crescimento, provindas das diferentes condições climáticas que se acumulam sobre suas camadas externas, que são tão constituintes dela como o é o trabalho de suas raízes.

A gruta é fissura. É fratura na terra. Abertura. A gruta, portanto, não é “o dentro” da terra, mas sua dobra em direção ao fora. Assim como o útero é uma dobra do corpo, que abriga uma exterioridade, um corpo exterior ao corpo – sim, todos os meses expelimos essa exterioridade em potência. De modo que não nascemos de uma interioridade constituinte. Mas de uma dobra constituinte. O útero não é local de contenção, de origem da vida, nem de abrigo de uma semente originária. O útero é a abertura do corpo a seu fora. Gestar não é conter, não é contrair, mas passar a uma zona de desestabilização visceral e total do corpo, desestabilização incondicional da subjetividade. Experiência radical, que não é aquela da maternidade, mas aquela do não pertencimento a si mesma. Por isso a imagem da gruta em sua relação com o útero não será aquela da analogia simbólica da “morada primitiva”, da “casa acolhedora”, do “núcleo seguro”, mas da fissura, do tremor de terra, da desestabilização, da falta de simetria, da colonização de seres larvares, rastejantes, da sedimentação no gota a gota, da infiltração de águas. Tal qual a cavidade da gruta, o útero é essa fissura do corpo que se abre a uma exterioridade constituinte. Gestar é experimentar uma transfiguração, uma metamorfose das formas.

A pintura das grutas não nos serve como ponto de origem da pintura. Em outras palavras, elas não são seu começo. As grutas são antes o ponto de fissura, de desestabilização e de dobra na obra de Clarice Lispector.



Borboletas em metamorfose

Minha escuridão é uma larva que tem dentro de si talvez a borboleta?

Clarice Lispector, 1978, p. 38

*Por não ter uma explicação imediata, a beleza das borboletas
suscita rapidamente a inquietude e o sentimento*

crepuscular de Unheimlich.

Georges Didi-Huberman, 2013, p. 13

Interior de Gruta é um quadro que desassossega pela composição chapada das formas, pela planaridade das cores sem volume, dispostas numa opacidade interrompida apenas por um brilho murcho que atravessa em linhas estreitas o quadro, e que parece com aquele do rastro de uma larva ou lesma em deslize viscoso. Tudo se passa de tal modo que o título do quadro que remete ao “interior” entra em atrito com essa planaridade sem volume. Já nos detivemos na cor vermelha e seu aporte ao sangue e ao útero, à cor branca e sua matéria pastosa de coisa, da mesma substância do interior da barata, já acompanhamos as linhas, perseguidas por Clarice, nesse diagrama dado pela madeira. Mas ainda não nos detivemos às pequenas figuras que aparecem em três pontos diferentes do quadro. Três pequenas borboletas (Figura 88, 89 e 90).

Duas delas bem desenhadas em caneta hidrográfica e esferográfica, no contorno ordinário e clichê que estas figuras frequentemente suportam, e coloridas por esse mesmo material. A terceira, com um desenho leve em hidrográfica, mas mais detalhadamente pintada em vermelho e verde, aparece em perfil, esvoaçante, avançando sobre as paredes da gruta. Diante das cores brutas e das formas sem profundidade, estas pequenas borboletas trafegam pelo quadro como se fossem exteriores a ele, e o olhar até insiste em se desfazer de suas presenças, fingindo não ver aquilo que incomoda. Mas as pequenas figuras estão ali – e aparecem mesmo nas reproduções em livros – num desenho primário, impondo sua presença quase invisível diante do cenário da gruta. Impondo sua presença de imagem.

Figura 88. Interior de Gruta, 1960. (Detalhe borboleta). da imagem: Arquivo Pessoal



Figura 89. Interior de Gruta, 1960. (Detalhe borboleta). Fonte da imagem: Arquivo Pessoal.



Figura 90. Interior de Gruta, 1960. (Detalhe borboleta). da imagem: Arquivo Pessoal.



Há aqueles que têm medo de borboletas, pouco importa sua beleza ou a captura visual oferecida por seu voo. Repugnância que é proporção exata de uma certa brutalidade: espantar, sufocar, matar, são reações incontidas. Quer-se logo tirar o inseto incômodo do espectro da visão. Isso acontece especialmente diante das *Bruxas*, *Damas da noite*, *Mariposas*. Outros são carregados por seu fascínio. Mergulham em profundezas de florestas, colecionam e catalogam. Georges Didi-Huberman (2015, p. 9), explora muito bem estas duas posições diante desse inseto cativante, para nos oferecer uma espécie de fábula da imagem – ao modo de uma metáfora que é absorvida por suas metamorfoses humanas e animais. Uma fábula de nossas relações com a imagem. Ele lembra que a borboleta frequentemente assume, na pintura, o “papel de uma imagem dentro da imagem” (2015, p. 20). De fato, imago é o nome técnico dado à borboleta em sua forma adulta, ou seja, no último estágio de sua metamorfose⁴⁸. No momento em que ela se entrega aos olhos como imagem. Essa presença da Imago, dessa borboleta adulta pintada em detalhes, se revela especialmente na pintura de gênero, quando a “conquista do pormenor”, a virtuosidade mimética do pintor, era dada por esse *trompe-l’oeil* que a representação de uma borboleta em suas minúcias enunciava no quadro. É na pintura de natureza morta do século XVII, precisamente onde o efeito de ilusão da pintura se faz mais presente, que a borboleta aparece como “conquista do real”.

Não será, portanto, estranho pensar na borboleta como esse animal emblemático, como escreve Didi-Huberman, de uma certa relação entre os movimentos da imagem e do real, ou mesmo de um certo estatuto da *aparição* como real da imagem. Aparição no sentido warburgiano que Didi-Huberman confere a esse conceito: uma *vibração temporal* das imagens. Se trata de compreender que, na imagem, pouco importa se é o real aquilo que é representado, pois a imagem é sempre real, ela se impõe como uma realidade – coloca questões reais – através dos tempos. Ela aparece, se torna luz, visibilidade, se torna chama. Compreendemos assim como a própria representação pode ser questionada pela pintura, como possa haver nela, e na filosofia das imagens, uma “quebra na representação”, logo que não se trata, na representação, de mimetizar o real, mas de supor que há um ideal a se atingir na representação das imagens. Portanto a quebra na representação, na arte, é uma quebra nos modos de ver a imagem, no modo como pensamos a visibilidade do mundo – visibilidade da própria arte. Didi-Huberman nos mostra como as reações diante da borboleta seriam as mesmas diante da imagem. A ignorância que afasta e rende a

48 As etapas do desenvolvimento da borboleta são: 1. ovo (fase pré-larval); 2. larva (chamada também de lagarta ou taturana); 3. (crisálida) que se desenvolve dentro do casulo; 4. imago (fase adulta).

imagem ao pavor, ao medo e à morte, é a mesma que a entrega ao esquecimento dentro do arquivo, assim como ao fogo, em tantas imagens queimadas e desprezadas ao longo da história. Por outro lado, a fascinação transforma a imagem em objeto de fetiche, e a compulsão colecionadora, pouco a pouco, dá lugar àquela da classificação formal e interpretativa, rendendo a imagem à sacralização historicista, museológica ou capitalista.

Na crueza real da pintura de Clarice, pensar a borboleta como “tentativa de captura do real”, tal qual aquela da pintura de gênero, parece um disparate. As borboletas aparecem no quadro como aquilo que é mais estranho ao seu conjunto, diríamos, menos “real”. Seu traço primário e infantil lembra o clichê, e não a perfeição mimética. Elas não estão ali como “prova ilusória”, como acontecia às borboletas dos quadros de natureza morta. Mas, ao mesmo tempo, seus traços miúdos, a tentativa de captura de um detalhe de asas, de uma posição de voo, esboçada e apagada, faz pensar que a borboleta aparece como agenciadora a uma tentativa de fazer figurar, no quadro, um movimento, como aquele do leve bater de asas, como aquele do sopro, que imprime forças reais sobre a imagem. Na expressão corporal “borboletear” é entregar o corpo a um movimento inconstante, esvoaçante. Na expressão languageira “borboletear” é “fazer rodeios”, demorar-se em torno de um objeto, de uma ideia, de uma situação. Desenhar uma borboleta é muitas vezes a tentativa de acercar-se de um movimento. Outras, tentativa de apreensão de uma simetria quebrada: a beleza perfeitamente simétrica da borboleta está em oposição ao movimento caótico, descontínuo, inesperado de seu bater de asas. Movimento como aquele do *instante-já* de *Água Viva*, que não perde sua consistência de inseto voador, como escreve Clarice: “o instante-já é um pirilampo que acende e apaga”. Movimento que rebate no ar como um sopro: “as coisas obedecem ao sopro vital” (1978, p. 17). De modo que as borboletas de Clarice estão mais perto do corpo, de uma sensação corporal, ou do sopro dado pelo bater das asas, do que da representação visual. O real, nessa imagem, se configura como uma “presença” tornada imagem – presença da sensação, presença de uma oscilação, presença do próprio tempo em sua dimensão real e imaginária ao mesmo tempo. Presença da qual Clarice também fala em *Água Viva*: “Quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já! (1998, p. 9).



Em *Um sopro de vida*, a personagem Ângela anuncia: “Estou pintando um quadro com o nome de ‘Sem Sentido’. São coisas soltas — objetos e seres que não se dizem respeito, como borboleta e máquina de costura” (1978, p. 44). Podemos suspeitar que este é um registro escrito expresso de uma pintura realizada por Clarice intitulada *Caos, Metamorfose, Sem Sentido*, de 1975, que se encontra no AMLB. Nesse quadro vemos três borboletas, duas grandes e uma pequena — lembrando aquelas pintadas em *Interior de Gruta*. A máquina de costura não é tão facilmente encontrada, mas o pequeno fio que se abre como uma teia de aranha, no lado inferior esquerdo do quadro, desenhado à caneta esferográfica azul, nos remete à tessitura. Tessitura que se repete nos pontos, gotejados em parafina derretida, que circulam essas três figuras da borboleta. Como se estas gotas fossem pontos de costura entre a concentração das figuras e o exterior do quadro, tentativa de contenção das formas, que cresceram a tal ponto que, em seu voo de borboletas, começam a ganhar mais espaço. Mas o conjunto, a disposição dos elementos materiais sobre a superfície, toda cena, eleva a sensação de experimentação, de acaso, ou de um acaso planejado, na medida em que cada mancha, cada traço de cor, cada gota de parafina em sua densidade e opacidade, levasse a um outro traço, a uma outra mancha, a um desenho em esferográfica.

Assim, num quadro como *Caos, Metamorfose, Sem Sentido* (Figura 91 e 92), há uma certa contaminação, uma metamorfose, onde mesmo as formas das borboletas vão se reconfigurando à medida que entramos no quadro e o olhamos de perto. Por exemplo, nas manchas e traços que vemos desenhar a borboleta localizada mais ao centro do quadro. A forma dada pela massa de goma ou esmalte transparente que foi ali despejada, adquire o desenho de um corpo feminino em perfil. A forma é contornada — sublinhada — pela caneta esferográfica vermelha, de tal maneira que podemos deduzir que, mesmo que a forma tenha surgido ao acaso, ela recebe esse destaque. Além disso, bem na região onde localizaríamos o ventre da figura, Clarice inscreve a forma gráfica de um ponto de interrogação. Surpresa por ter encontrado a forma? Símbolo de indagação diante do ventre que pode conter vida ou não? A metamorfose se sobrepõe, pois afinal a forma surge de maneira quase inesperada, vemos como Clarice vai destacando e acrescentando elementos, fazendo aparecer figuras que se sobrepõe — como aqui, da borboleta e da figura feminina.



Figura 91. Clarice Lispector. Caos, metamorfose, sem sentido. 19 de junho de 1975. Técnica mista. 30 x 40 cm. Arquivo Museu da Literatura Brasileira. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.



Figura 92. Clarice Lispector. Caos, metamorfose, sem sentido (Detalhe de figura em perfil.). Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

Essa forma feminina em perfil lembra bem aquela das figuras pré-históricas encontradas em sítios arqueológicos por toda Europa, gravadas ou esculpidas em pedras ou ossos. Muitas delas chamadas de Vênus – são várias, número atualmente próximo à 250⁴⁹ (a última encontrada em 2014 na cidade de Amiens, França), como a Vênus de Lespurgue (Caverna de Rideaux, França), de Savignano (Módena, Itália), de Willendorf (Áustria) – são figuras de ventre volumoso, com seios e vulvas bem marcados. O termo “Vênus” tem sido muito questionado pelos pesquisadores contemporâneos. Ele seria um resquício das ideias ainda vigentes nas teorias pré-históricas do início do século XX que relacionavam a arte rupestre aos cânones da beleza. A função destas figuras esculpidas e encontradas em diversos tamanhos (algumas apontam sinais de sua utilização como amuletos), é um problema para os pesquisadores, e há várias hipóteses contraditórias, muitas delas ainda revelando preconceitos em relação aos atributos destas figuras. Acima de tudo, estas figuras femininas borram as fronteiras entre sexualidade, erotismo, maternidade e sacralidade. Como imagens, nos entregam à incerteza. O historiador da arte Rémi Labrusse observa a presença destas figuras na arte moderna:

Fotografadas, moldadas, reproduzidas inúmeras vezes em publicações, estas mulheres foram também copiadas por artistas, frequentemente a partir de reproduções encontradas em revistas ou em livros de arte contemporânea. A cópia, aqui, possui qualquer coisa de ritual mais do que de aprendizagem: antes de tudo ela exprime uma necessidade de contato concreto com aquilo que, nas figuras femininas paleolíticas, permanece em hesitação. (2019, p. 72)

De fato, vários artistas encontraram nestas figuras uma inspiração para suas obras – a exposição já citada, *La Préhistoire* (2019), exibiu uma variedade destes trabalhos, de Pablo Picasso à Joseph Beuys, além de peças pré-históricas originais. Entre estes artistas, encontramos Ana Mendieta.



49 Informação disponível em: https://www.hominides.com/html/art/venus_art_mobilier.php. Acesso em 20 de novembro de 2019.

Em 1981 Ana Mendieta trabalhava em sua série de *Esculturas Rupestres* (Figura 93), mas já na década de 1970 produzia a série *Silhuetas*, em fotografias e performances registradas em vídeo. Nestas obras Mendieta imprime seu corpo sobre a terra ou constrói esculturas com diferentes materiais orgânicos, que desenham a forma do corpo feminino. Inspirada nas pinturas e esculturas pré-históricas, a artista parece repetir esse “ritual de cópia” de que fala Labrusse, mas a seu modo. Seu ritual é antes como aquele de Clarice: de metamorfose. Em algumas fotos e vídeos vemos a artista capturar as imagens em seu processo, cada etapa de construção é importante. Assim, em um dos vídeos em que ela registra a elaboração de uma de suas esculturas rupestres⁵⁰, vemos o cenário das paredes da caverna do Parque Estadual de Jaruco, em Cuba. Aos poucos a paisagem vai se modificando, algumas vezes vemos o próprio corpo de Mendieta trabalhando sobre as paredes, outras, apenas os avanços dos gestos ficam marcados, e assim, pouco a pouco a escultura ganha forma. O corpo se torna parte da terra.



Figura 93. Ana Mendieta. La Venus Negra, 1981/2018.
Fotografia p&b, 39.25 x 53.5. Galerie Lelong & Co.
Fonte da imagem: Divulgação Exposição Galerie Lelong & Co.

Segundo Mendieta, “meu trabalho está baseado na tradição de um artista do neolítico. Ele tem muito pouco a ver com a maioria [das obras] da Earth art [ou Land Art, como ficaram também conhecidos estes trabalhos]”⁵¹ (2014). Mendieta consegue abandonar as referências, e de um certo modo, regressar a um “estado pré-histórico” com suas séries rupestres. É preciso empregar o corpo

⁵⁰ Vídeo em Super 8, exibido na exposição La Préhistoire: une énigme moderne, no Centre Pompidou, Paris. Sculptures rupestres n°98, grottes de Jaruco, La Havane, Cuba, juillet 1981; Photogramme.

⁵¹ Tradução nossa do original: “My work is basically in the tradition of a Neolithic artist. It has very little to do with most earth art. I’m not interested in the formal qualities of my materials, but the emotional and sensual ones. »

todo para que algo aconteça, para que a sensação apareça. E nesse ritual não há nada mais mítico do que a matéria crua da terra, ou da tinta vermelha, com a qual ela trabalha. Mas esse teor mítico não pode se confundir com um sentido místico ao qual essas imagens podem ser entregues. Isso porque a matéria é sempre real, tomada em seus dados e exigências reais – a terra como um corpo, o sangue como secreção desse corpo –, sobre um corpo que se imprime em suas formas, passagens e intensidades reais. Não há uma busca pelo sobrenatural, porque o sobrenatural é a própria vida, o real é que é fantástico, desde já mítico nas formas, estados e movimentos em que se apresenta. É precisamente sobre isso que escreve Clarice em *Água viva*:

Um mundo fantástico me rodeia e me é. [...] O que me pergunto é: quem em mim é que está fora até de pensar? Escrevo-te tudo isto pois é um desafio que sou obrigada com humildade a aceitar. Sou assombrada pelos meus fantasmas, pelo que é mítico e fantástico - a vida é sobrenatural. (1998. p. 47)

Gravar seu corpo na terra será para Mendieta uma metamorfose real, passagem do corpo humano ao corpo da terra. Na série de esculturas realizadas no parque de Jaruco, são os povos ancestrais daquelas terras, em seus mitos aquilo que lhe interessa. Mais do que uma homenagem a seus ancestrais, a artista acrescenta seu corpo e seu gesto a esse ciclo de reconhecimento e pertencimento a um lugar. Não se trata de deixar uma marca, um rastro, mas de entrar nesse devir-terra do humano, devir humano da terra, uma passagem entre os tempos e entre os corpos: metamorfose.

Assim como pintar borboletas, para Clarice, não será um passatempo, mas uma passagem no tempo: metamorfose. Será entrar em um nomadismo das formas até o ponto em que pintar uma borboleta ou esmagá-la entre os dedos, escoar na febre que é viver e não poder parar. Metamorfose que não é interna, mas que fica inteiramente fora do sujeito – no texto, na espessura das palavras, e nas imagens, na densidade da pintura. A borboleta é uma máquina que agencia forças – dobras, formas – que cabem em uma vida. É assim que se agenciam coisas sem sentido, como borboleta e máquina de costura. Em *Um Sopro de Vida*, a escritora expõe essa máquina em sua matemática:

A mecânica da borboleta. Antes é o ovo. Depois este se quebra e sai um lagarto. Esse lagarto é hermeticamente fechado. Ele se isola em cima de uma folha. Dentro dele há um casulo. Mas o lagarto é opaco. Até que vai se tornando transparente. Sua aura resplandece, ele fica cheio de cores. Então da lagarta que se abre saem primeiro as perninhas frágeis. Depois sai a borboleta inteira. Então a borboleta abre lentamente suas asas sobre a folha — e sai a borboletear feito uma doidinha levíssima e alegríssima. Sua vida é breve mas intensa. Sua mecânica é matemática alta. Vi uma borboleta negra. Ela me amaldiçoou. AUTOR – Ela faz de uma borboleta uma epopeia. E é inortodoxa. (1978, p. 129)



No ano de 1975, no dia 16 de maio, Clarice pinta um quadro que intitula *Medo* (Figura 94 e 95). Clarice cita esse quadro no texto que prepara para apresentar no Primeiro Congresso Mundial de Bruxaria, que aconteceu em Bogotá, Colômbia, entre os dias 24 a 28 de agosto desse mesmo ano. Evento histórico⁵², que reuniu mais de 2500 participantes, entre pesquisadores de diferentes religiões do mundo inteiro, do ocultismo e de outras práticas místicas, além de homeopatas, curandeiros, entre outras figuras singulares. O congresso recebeu cobertura jornalística internacional. A participação de Clarice é sempre interpretada das maneiras mais controversas, mas certamente foi a singularidade da proposta que a moveu a aceitar o convite. O texto preparado por Clarice para o congresso, contudo, não é lido integralmente, sendo improvisadamente substituído pela leitura do conto *O ovo e a galinha*, realizada por um participante. No original conservado por Olga Borelli, Clarice descreve o quadro e narra sua apreensão diante da imagem que viu surgir na sobreposição de cores, nos dizendo de uma prática de pintar que não projetava as figuras, mas que entregava o gesto ao jogo do acaso, ou a um rito de expulsão das forças através da imagem:

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

É uma tela pintada de preto tendo mais ou menos ao centro uma mancha terrivelmente amarelo-escuro e no meio uma nervura vermelha, preta e de amarelo-ouro. Parece uma boca sem dentes tentando gritar e não conseguindo. Perto dessa massa amarela, em cima do preto, suas manchas totalmente brancas que são talvez a promessa de um alívio. Faz mal olhar este quadro. (LISPECTOR, Apud: Borelli, 1981, p. 57)

Segundo Olga Borelli – que conviveu de perto com Clarice nestes anos finais da década de 1970 até a morte da escritora, que portanto, a viu pintar, a viu ser interpelada por suas próprias imagens, e esteve junto a ela nos preparativos e durante a viagem à Bogotá –, a atração, o fascínio que Clarice sentia pelos “chamados fenômenos ocultos”, não se tratava de uma fé, uma crença: “para ela essas coisas se articulavam como algo poético, ainda inexplicáveis pelo pensamento

52 Reportagem disponível em: <https://br.historyplay.tv/noticias/o-dia-em-que-feiticeiros-e-bruxos-se-reuniram-na-colombia>. Acesso em: 24/10/2019.

puramente racional ou científico. Havia nela, quanto a isso, uma mescla de sentimento lúdico, estético e religioso” (1981, p. 58). “Tudo é mágico”, segundo Clarice, “porque é ilusão porque se transforma de ilusão para realidade” (LISPECTOR, *Apud*: BORELLI, 1981, p. 56). A realidade é que é mágica. Borelli lembra ainda que Clarice se interessava muito pelos jogos de cartomancia, e pelo horóscopo, mas que o futuro que se relava nestas cartas não a interessava enquanto “fatos desse futuro”: “Querida apenas o seu mais obscuro sentido” (BORELLI, 1981, p. 59). Querer das coisas o seu mais obscuro sentido é desejar que o sentido permaneça nesse ponto incerto de contato, não evidente, nem oculto. Numa outra versão desse texto preparado para o Congresso de Bruxaria, publicado no livro *Outros Escritos* (2015), Clarice se refere à figura que aparece no quadro como uma mariposa. Uma borboleta noturna – uma falena, como aquela de que fala Didi-Huberman. Mariposa, que em algumas regiões do Brasil é também chamada de “Bruxa” ou “Dama da noite”.

Eu mesma, pelo menos conscientemente, jamais lidei diretamente com mágica. No entanto, pinte um quadro, e uma amiga me aconselhou a não olhar para ele, pois poderia me fazer mal. Concordei. No quadro, que chamei de “Terror”, arranquei de mim, talvez através da magia, todo horror que um ser sente no mundo. A tela era pintada de preto, quase no centro havia uma terrível mancha amarelo-escura, e dentro dessa mancha algo vermelho, preto e amarelo vivo. Parecia uma mariposa sem dentes querendo gritar, sem conseguir. Perto da massa amarela, por cima do preto, pinte dois pontos completamente brancos que talvez fossem a promessa do alívio futuro. Olhar para esse quadro me faz mal. Não acredito em nada. Ao mesmo tempo acredito em tudo. (LISPECTOR, 2015, p. 95)

É curioso como Clarice muda aqui o título do quadro, mas segue se referindo à sugestão, dada por uma amiga – talvez Olga Borelli – de não olhar para essa imagem, como na versão anterior. A recusa a ver a imagem é dada justamente por sua força, sua tensão, neste caso, pelo terror e medo que ela suspende. De fato, ao olharmos o quadro, sentimos certo desconforto. A forma amarela central, que Clarice reconhece como uma mariposa, parece de fato com uma flecha que vem em nossa direção, lembrando um movimento em rodópio. Mariposa dentro da noite que vem girando em desvario mirando nossos olhos.

Cercada de preto, a forma amarela adquire ainda mais força, e parece iluminada pela luz, voando como as mariposas noturnas fazem, incontavelmente, quando capturadas pela luminosidade de uma vela ou uma lâmpada. O voo caótico só pode rumar em direção a uma morte anunciada: o calor e brilho da luz acabam por cegar e matar a borboleta cativa. Terror e medo dessa visão – da visão. Ver é assustador. Ver é a mais pura loucura do corpo, como escreve Clarice.



Figura 94. Clarice Lispector. Medo, 16 de maio de 1975. Técnica mista, 30 x 40 cm. Arquivo Museu da Literatura Brasileira. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 95. Clarice Lispector. Medo. (Detalhe). Fonte: Arquivo pessoal.

Olhando o quadro junto ao corpo, no arquivo, é possível perceber que por trás da tinta preta, que cobre em pinceladas a superfície do quadro, há várias outras cores, como o vermelho, amarelo, o lilás, e um verde aguado. Entrevemos as cores nesse fundo sombriamente coberto. E a mariposa amarela já estava lá, nesse cenário colorido. Podemos afirmar isso pela densidade da tinta preta que cobre algumas das extremidades da mariposa, como as pinceladas circulam sua forma, e lhe oferecem o contorno e as sombras necessárias ao volume. Mais uma vez, metamorfose da pintura, que recebe camadas e camadas.

Pintar é agenciar acontecimentos que se acumulam sobre a superfície do quadro – agenciamentos como aqueles que levam do ovo à borboleta, até que o quadro mesmo se transforme numa borboleta – imago, imagem. De forma enigmática Clarice escreve em *Água viva*:

Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos: tudo ponto de apenas referência ao real. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos. (1998, p. 80)

No mesmo bater de asas de uma borboleta que voa em incerteza, diante da pintura de Clarice não encontramos uma correspondência simbólica, uma realidade que se oferece em sinônimos. Partilhamos, nervosamente, a experiência da coisa em si.



Essa fábula da imagem como borboleta é explorada em sua vibração formal, ou melhor, em uma *pathosformel* – uma fórmula da paixão – por Didi-Huberman (2013, p. 10): “Quase poderíamos arriscar a hipótese de que a cada dimensão fundamental da imagem corresponde, rigorosamente, um aspecto particular da vida das borboletas”. Dimensões e aspectos que ele explora em minúcias. A Olga Borelli (1981) certa vez Clarice teria dito: “meus livros felizmente para mim não são superlotados de fatos, e sim da repercussão dos fatos nos indivíduos”. Didi-Huberman (2013, p. 306) nos mostra quanto a história da arte se mantém, por vezes, excessivamente preocupada com os fatos e deixa de inquietar-se com os efeitos da pintura, ou seja, com a repercussão desta sobre os indivíduos. Segundo o filósofo e historiador, a imagem solicita uma metodologia de olhar que

seria aquela da metamorfose: desejo de que as palavras se transformem em imagem, desejo de que a imagem se transforme em palavras, desejo de ver as duas como duas faces de uma mesma moeda. E assim escrever, diante da imagem, seria desejar que a metamorfose acontecesse, que a palavra fizesse aparecer – como num bater de asas – a imagem.



CAPÍTULO II

UMA ESCUTA DA PINTURA

O que eu não sei dizer é mais importante do que o que eu digo.

Clarice Lispector, apud Olga Borelli, 1981, p. 85.

Neste capítulo desejamos explorar quais as ressonâncias desse movimento que leva Clarice a pintar, com as questões que eram colocadas pelas obras e pelos artistas que lhe eram contemporâneos. Para tanto procuraremos fazer das entrevistas realizadas por Clarice Lispector, com diferentes artistas com os quais conviveu, um plano de investigação e problematização de sua produção visual. Como ouvir, nestas entrevistas, o que se enuncia sobre a pintura da própria escritora? Que pistas podem ser encontradas nos questionamentos e na escuta da escritora a estes artistas que nos diriam de suas próprias interrogações diante da pintura? Desde estas questões, exploraremos a tensão entre figuração e abstração na pintura moderna, para formular a hipótese de que Clarice parece trilhar um caminho diverso na elaboração de suas imagens, desde onde o conceito de informe parece mais coerente com a investigação visual que aparece em sua pintura. Para iniciarmos essa discussão situaremos a pintura de Clarice desde um campo conceitual e crítico, que nos interessa estabelecer enquanto metodologia para pensar suas entrevistas, assim como sua obra visual, no contexto de sua obra literária.

Entrevistar imagens: uma entrega ao plano de imanência

*E se tenho algum estilo, esse que venha e apareça
porque eu não vou em busca dele.*

Clarice Lispector, 1978, p. 157.

Num exercício ficcional poderíamos nos arriscar a entrevistar estas pinturas realizadas por Clarice Lispector, lançar a elas perguntas, interrogá-las desde sua nudez. Se poderia perguntar a elas, por exemplo: Você se acha abstrata? Como você se vê em relação a uma pintura moderna? Como você atravessou a figuração? Você gosta do contato com as pessoas ou de uma vida mais isolada? Qual é a sua fase atual? Você se sente uma pintura realizada? Perguntas que a própria Clarice repetia para os artistas que entrevistava para a revista *Manchete*, fazendo escorregar inquietações que permitem pensar que à Clarice pintora interessava especialmente o processo de criação, os caminhos que levavam à deflagração e configuração não apenas de um trabalho visual, mas de uma vida. Clarice, na sutileza de sua escuta, pretendia ouvir aquilo que não cessa de falar no instante mesmo em que algo se cala. E não será por acaso que suas entrevistas não escondem os momentos em que a palavra se suspende, de modo que é possível escutar o silêncio nas entrevistas de Clarice. Mas afinal, o que se escuta em uma entrevista? Ouvimos a quem ou o quê, precisamente? É possível escutar imagens?

Em seu livro *Escuta e subjetivação – a escritura de pertencimento de Clarice Lispector*, o pesquisador Dany Al-Behy Kanaan, baseando-se no conceito desenvolvido por Roland Barthes e Roland Havas, escreve que há várias funções na escuta. Entre elas, a escuta fisiológica é aquela voltada para o reconhecimento do espaço e de tudo que possa vir a interferir na sua apropriação. Temos assim um território reconhecido e partilhado em seus sons. Mas há também o modo próprio de cada sujeito se situar em relação a esse espaço. Não se trata, então, de um território apenas físico, mas também subjetivo, e o ponto de conexão entre várias subjetividades será aquele do simbólico – do signo em seu significado partilhado. Um outro nível é aquele da “escuta psicanalítica”, “escuta da escuta”, pois supõe um saber, no outro, que não é necessariamente enunciado pelas palavras. Um saber que escuta – suposto saber. Nesse caso o papel da escuta é

“deixar manifestar sem fixar o sentido”. A escuta exterioriza-se e obriga o sujeito a renunciar sua intimidade. Segundo Kanaan, Barthes e Havas sugerem que essa manifestação da escuta, essa dispersão do significado e o rompimento de uma suposta intimidade do sujeito, ocorre nas produções e manifestações artísticas, que são capazes de elaborar essa “escuta da escuta”. Nesse ponto o trabalho da artista Mayra Martins Redin aparece em sua potência, e pode nos ajudar a enunciar – e ver – essa questão. Em *A escuta da escuta* (2016, p. 14), ela escreve que “se colocar a escutar, este se voltar para algo, neste pensamento da escuta da escuta, é também criar e provocar a criação de imagens. Ou, a partir delas, já postas, achar seus lugares inseguros, fazê-las desfazerem-se, suspendê-las para ouvir delas sussurros mais que frases”.

A imagem do aparelho auditivo humano – desde sua parte mais externa, aberta para o fora do corpo, até sua parte mais interna, tubular e circular – me atrai inicialmente por sua forma. Talvez a forma interna mais aberta do corpo, penso. Imediatamente, os ouvidos como aparelho de ouvir me parecem pouco. O aparelho de ouvir remete a um aparelho de falar: deve-se preencher um buraco vazio com uma fala. Essa mania que temos de completar tudo. Pensei: pode o aparelho de ouvir servir para ouvir outra coisa que não a fala? (a fala compreendendo também suas interrupções, o suposto silêncio). Pode o ouvido ouvir lá onde nada está a ser produzido enquanto discurso? Desse aparelho auditivo e sua forma instigante, aberta para o seu fora, amplificou-se a imagem para um gesto que, sim, nasce de uma função posta (ouvir alguma coisa) mas vai em direção a uma escuta. Desloca-se de uma obediência para uma espera atenta, desde já barrada da recepção de qualquer ordenação. (REDIN, 2016, p. 23)

Na arte, na imagem, esse buraco aberto do ouvido não será preenchido com uma fala que ocupe o espaço vazio. Os sentidos são deslocados. Na escuta da escuta se ouvem os murmúrios, mas eles também são provocados. Uma matéria o motiva, o alimenta, o coloca em marcha, como escreve Mayra (2016, p. 15). Matéria que quer se devolver ao mundo numa sutileza. “Interessa à escuta as cócegas que em termos sonoros são ruídos, balbucios, murmúrios. Que para os olhos são centelhas, brilhos, um pouco de luz difusa de neblina. Que para a língua e para a pele são como suor, mas não faz suar, e sim, soar” (2016, p. 15). Essa escuta, portanto, está atenta às imagens, àquilo que é não-falante e que por isso mesmo carrega toda a potência da linguagem. Não se trata de preencher os vazios, os buracos, os silêncios presentes na imagem, presentes na experiência sutil da matéria das coisas, mas de permitir que estes vazios, que estes buracos e sutilezas, sejam passagens aos sentidos – múltiplos, repletos, e não submissos a um sentido unívoco – uma única voz a ser ouvida. Assim, o que se escutará na imagem será essa dispersão, ou aquele murmúrio infinito que reverbera do interior de uma concha.

Nessa cena ficcional sugerida acima, nesse jogo improvável em que a pintura passa a ser entrevistada, o que se gostaria de enunciar não é a mudez da pintura em relação às palavras que lhes lançamos incessantemente – interrogando-as diretamente, ou interrogando o artista que as produziu (o que frequentemente desemboca numa mudez em ambos os casos). O que se enuncia numa tal entrevista é precisamente esse plano de uma escuta da escuta. É preciso um ouvido – órgão do sentido da audição – atento à imagem – supostamente entregue ao órgão da visão. Esse embaralhamento nos permitirá fazer “o sentido vibrar”, procurando por outros modos de ver – e ouvir, e dizer, e tocar...

Assim, desejamos escutar a escuta de Clarice, aquilo que ela – e nós – ouvimos como um rumor nas palavras, que é também um rumor – rubor – das imagens. Escutar aquilo que produz ruído na pintura. São vozes dispersas, dissonantes, que escutam o ruído do mundo, e produzem, desde esse ruído, suas próprias vozes, suas vozes-imagens – porque a imagem pode entrar num devir-som, devir-música da imagem. A imagem escapa o tempo todo das respostas. Imagem-esfinge: é ela quem faz as perguntas. Então entrevistar uma imagem é ser atingido pelas mais diversas questões, numa conversa que por vezes nos emudece, exige de nós uma cegueira, mais do que uma visão. Uma conversa que se passa na noite, na escuridão, e as mãos negativas (como as de Marguerite Duras) vão tateando sentidos. Não podemos lançar nosso olhar à imagem em um desejo de posse sem o risco de a perdermos, como acontece com Orfeu ao voltar seu olhar para Eurídice antes de saltar do barco de Caronte, que os levaria para fora do reino dos mortos. Mas insistem a tentação e o perigo: nós sempre nos voltamos, mais uma vez, para ter certeza de que estava ali o objeto de nosso olhar, de nosso desejo. E nesse voltar-se...: escapou. Somos entregues à presença da imagem. Parece assim que a palavra sempre retorna, a cada vez outra, a cada vez mais torpe de olhar e se perder, mas sempre insistente, emaranhada nas imagens. Então a cada pergunta a imagem não apenas responderia de um modo diferente, mas ela mesma demandaria novas perguntas.

Em um polêmico artigo o crítico de arte francês Thierry De Duve escreve que “quando envio uma pergunta para uma obra, para uma imagem, estou de fato ouvindo a mim mesmo, flertando com minha própria emoção” (2004, p. 39). Admissão narcísica, diríamos no mínimo, mas esse fato embaraçoso, como escreve De Duve, importa reconhecer muito mais que negar, porque nesse ponto é possível compreender a tarefa da crítica “não como um metadiscurso em relação a seu exercício, mas imanente a ele” (2004, p.40). Um exercício, portanto, entregue a um campo de imanência, onde não há confronto com os objetos que se oferecem ao olhar, mas entrega. Aqui, o

objeto não se separa do sujeito que olha, como se se oferecesse em essência a uma verdade a ser desvendada, mas escapa à essência concebida como identidade, como referência a um modelo interpretativo, justamente porque nesse campo de imanência não há separação entre sujeito e objeto, portanto não há interpretação, há experiência. É nesse ponto de entrega à imagem que poderemos nos desfazer de nós mesmos, através das imagens com as quais entramos em contato: uma identidade rompida. Para De Duve, é preciso amar a obra, ou seja, “sentir que a obra me chama” (2004, p. 36), mesmo quando há nela algo que nos desconforta. Mas esse motivo, podemos supor, não tem nada de sentimental para De Duve, se trata muito antes daquilo que ele enuncia em sua frase, de produzir um discurso imanente à sua prática. Esse motivo nos parece muito mais deleuziano ou spinozista. E não será por acaso. Na imanência deleuziana, a essência não corresponde à identidade, como a concebe Platão, mas corresponde à diferença. O “mundo das essências”, em Platão, é substituído, em Deleuze, pelo plano de imanência desde onde despontam as diferenças, e não as identidades entre as coisas. Para Deleuze a essência não é aquilo que é idêntico a si mesmo, mas aquilo que difere. Portanto não haveria uma essência interior à obra de arte a ser desvendada, mas diferenças a serem experimentadas e produzidas no confronto do sujeito com o objeto e vice-versa, desde onde ambos se inventam no encontro. Como escrevem os pesquisadores Eduardo Maurício e Maurício Manguiera, não se pode apressadamente entender que as essências são criadas, fabricadas pelos indivíduos. Na verdade, são elas que criam ou selecionam estes últimos:

Elas constituem mundos que preexistem aos indivíduos e que serão vivenciados pelos mesmos. Ao final de um percurso, são as essências que “explicam” o sujeito, singularizando-o. É por meio delas que cada um atinge os mundos que os constituem, que se vai, pouco a pouco, se inventando ou produzindo, ou ainda, “descobrimo” as verdades implicadas que concernem somente à própria trajetória ou percurso singular. O conceito de essência em Deleuze expressa na verdade um processo de diferenciação. (2011, p. 302)

Assim, o que se procura na imagem interrogada, o que essa imagem interrogada produz sobre o sujeito, não é um espelhamento identitário – uma verdade essencial da imagem ou uma projeção essencial do sujeito sobre a obra – mas uma diferença oferecida por um campo de imanência. Segundo Deleuze,

A imanência não se relaciona a um Alguma coisa como unidade superior a qualquer coisa, nem a um Sujeito como ato que opera a síntese das coisas: é quando a imanência não é mais imanente a outra que não a si mesma que se pode falar de um plano de imanência. Assim como o campo transcendental não se define pela consciência, o plano de imanência não se define por um Sujeito ou Objeto capazes de contê-lo. (DELEUZE, *Apud*: Zourabichville, 2004, p. 75)

O plano de imanência é a condição sob a qual o sentido tem lugar, o próprio caos sendo esse não-sentido que habita o fundo mesmo de nossa vida, (ZOURABICHVILLE, 2004, p. 78). A imanência, em Deleuze, está ligada à vida, e a forma como damos sentido à vida faz parte desse trabalho de diferenciação das essências, que vão nos produzindo, pouco a pouco, e que elaboram aquilo que Deleuze chamou de “uma assinatura”, ou “um estilo”. É nesse sentido que Deleuze fala sobre a vida como obra de arte, pois o plano de imanência nos coloca em confronto com elementos caóticos que vão sendo aos poucos assimilados, trabalhados pelos processos de subjetivação, e inventando isso que aparentemente somos, isso que acreditamos ser, e o mundo que habitamos, com as verdades que vamos constituindo. De modo que o processo de subjetivação procede sempre por processos de criação, e demanda do sujeito uma postura artista diante do mundo, como aquele capaz de aproveitar os acasos que lhe assolam a fim de produzir uma obra, de produzir uma vida, e assim uma assinatura, um estilo.

Nos parece que é precisamente sobre um tal campo de imanência que Clarice produz sua obra. O tema de seus romances, a estrutura de seu pensamento, a energia de suas pinturas, faz apelo a uma filosofia da vida, à percepção de que a vida precisa ser constantemente inventada, e assim à invenção da vida mesma como obra de arte. Clarice, numa simplicidade avassaladora, enuncia assim seu trabalho sobre a imanência: “Eu escrevo para nada e para ninguém. Se alguém me ler é por conta própria e auto risco. Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever” (LISPECTOR, 1978, p. 15).

Mas como se produz um estilo se não temos controle sobre as essências, já que elas são o próprio caos do campo de imanência? Segundo Anne Sauvagnargues, “o estilo implica certamente um processo de individuação, mas ele não funciona segundo um modelo da pessoa individuada, proprietária de seus atributos, organicamente centrada sobre seu eu” (2010, p. 23). É por meio do estilo que produzimos verdades singulares, que traduzimos ou interpretamos os signos que nos chegam, mas não a partir de uma consciência, ou de uma essência identitária. Segundo Maurício e Manguiera,

É o estilo de cada um que será responsável por selecionar as essências, e de uma forma completamente paradoxal: pois, se as essências são selecionadas de forma involuntária, significa dizer que de início desconhece-se o próprio estilo. Este será revelado, passo a passo, por meio das essências. O estilo seleciona as essências, mas estas por sua vez selecionam o estilo. É por isto que da perspectiva do filósofo francês a busca da verdade é sempre objeto de um aprendizado involuntário. De início, há um desconhecimento do próprio estilo, das próprias verdades. São as essências, os mundos, os diversos pontos de vista que atravessam um sujeito e o singularizam que acabam por revelar o seu estilo. (2011, p. 302)

O plano de imanência retira do sujeito seu caráter centralizador, e o estilo consiste em um diagrama, como escreve Anne Sauvagnargues, um plano virtual e concreto ao mesmo tempo, desde o qual partimos, ou em direção ao qual nos lançamos, frente à elaboração do caos das essências e dos sentidos. O diagrama é aqui, nas palavras da filósofa:

Um conjunto operatório de singularidades das quais podemos levantar a carta [elaborar um mapa], precisar a fórmula, e que vem a distinguir uma assinatura formal, aquela de Bacon, por exemplo, pintor que tem preferência por isolar suas pinturas sobre telas planas abstratas, primórdios de perspectivas e cenários larvares. Entretanto, nada de pessoal nessa carta que não depende nem do fantasma ou vivido do artista, nem de uma propriedade geral da sintaxe. O estilo, real, mas virtual, sinaliza a obra sobre um modo impessoal. (2010, p. 23)

Portanto, ao nos interrogarmos frente à imagem, como quer o crítico de arte Thierry De Duve, o que produzimos não será um reflexo frente a um espelho intacto. O espelho está estilhaçado, e nos vemos em mil pedaços, num caos de formas e sentidos, frente à montagem de um estilo que não é controlado pelo sujeito, mas resultado das forças inauditas que o constituem. E talvez, sobre essa força da ausência do eu no reflexo do espelho, sobre a presença do espelho como objeto que nos entrega ao desafio de não nos confundirmos com esse reflexo, Clarice tenha escrito as palavras mais precisas:

Só uma pessoa muito delicada pode entrar no quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca. Como prêmio essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas: viu o espelho propriamente dito. (1998, p. 79).

Entrevistar uma imagem seria então entregar-se à sensação, permitindo que o sentido surja no encontro com os signos que assaltam o pensamento e o corpo, os desfazendo deles mesmos. Ver a coisa propriamente dita, e não um reflexo. É no emaranhado destas composições que o estilo – do crítico, do artista, da obra – poderá ter lugar, e quiçá, ser enunciado. Quanto à Clarice, ela nos diz ainda que, ao pintar o espelho, “precisei de minha própria delicadeza para não atravessá-lo com minha imagem, pois espelho em que eu me veja já sou eu, só o espelho vazio é que é o espelho vivo” (1998, p. 78).

Não se trata de se ver no espelho, de se ver na obra, como Narciso diante do lago, mas de colocar-se em questão diante dela, de permitir-se ser interrogado pelo olhado, como nos sugere Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* (1998), e muito antes Michel Foucault frente à Velázquez, em sua arqueologia das palavras e das coisas (2002). É preciso aprender a colocar

questões a partir dessa visada. Nesse sentido as perguntas e as respostas diriam de um jogo sem solução, sem vitória entre a imagem e a palavra. Didi-Huberman define isso muito bem com Walter Benjamin e a imagem crítica, quando afirma que o crítico de arte, com efeito, “se acha diante de seu próprio vocabulário como diante de um problema de faíscas a produzir de palavra a palavra, friccionando, por assim dizer, palavras com palavras” (1998, p. 184). Então permanece a pergunta, que é em Didi-Huberman uma fórmula, ao modo de Deleuze: “como encontrar, como produzir com palavras a conflagração que, na imagem, nos olha?” (1998, p. 184). Desse modo a obra não diz de um sujeito que a tenha realizado, mas de um regime de visibilidade, que é sempre singular nas formas que cada sujeito encontra para dar passagem ao que pede passagem nesse regime em que ele mesmo, como outros, habita. Aproximar-se dessa zona de visibilidade é se mover num olhar debruçado, num olhar de contato, e não de distanciamento e sobrevoo. Afinal, nosso olhar está também ele mergulhado na visibilidade possível no tempo em que habitamos.

Nesse capítulo, em que pretendemos investigar as entrevistas de Clarice com diferentes artistas, as pinturas se tornam igualmente interlocutoras, de modo que elas conduzem a uma conversa, a um modo de pensar, de operar com as palavras contidas nestas entrevistas. Se trata de ler as entrevistas realizadas por Clarice Lispector como um modo de friccionar as palavras, para atingir nelas a conflagração, a excitação que move sua pintura.

Clarice Lispector e as entrevistas com artistas

Se você não se encontrasse com a pintura, que faria?

Clarice Lispector, 2007, p. 169

Num primeiro olhar se pode ser tentado às classificações prontas e comercializáveis. Mas certamente Clarice deploraria os “ismos” que se poderiam atrelar a suas pinturas, tais como surrealismo, expressionismo etc. Entretanto os debates modernos entre figuração e abstração aparecem como questões fundamentais às perguntas que a escritora realiza aos artistas que entrevistou. E ao olharmos novamente para suas pinturas e a elas nos mantermos fiéis, é certamente essa pista que podemos seguir para começar uma conversa.

Estas entrevistas compõem a face jornalista da escritora, que nem sempre assumia essa tarefa confortavelmente. Nos primeiros anos de seu trabalho regular como cronista em jornais utilizou os pseudônimos Teresa Quadros (revista *Comício*) e Helen Palmer (jornal *Correio da Manhã*), para escrever “crônicas femininas”, que em nada lembram as personagens selvagens dos seus primeiros livros. Clarice escrevia para viver e era desde esse jogo poético e agonizante que se entregou também ao jornalismo. As entrevistas fazem parte de um trabalho que lhe foi encomendado pela revista *Manchete*, no final dos anos 1960. Ela já havia realizado entrevistas e reportagens durante os anos 1940 para a revista *Vamos Ler!*, e para o jornal *A Noite*, nas quais entrevistava ocasionalmente um embaixador, um intelectual ou um político importante, diante de um cenário de Guerra Mundial.

Segundo Claire Williams, pesquisadora canadense da obra de Clarice e organizadora do livro *Clarice Lispector – Entrevistas*, publicado pela editora Rocco em 2007, “no fim dos anos 1960, já escritora e cronista, Clarice foi convidada a fazer entrevistas e aceitou, para completar seu orçamento doméstico” (2007, p. 7). As entrevistas, publicadas regularmente, apareciam na seção “Diálogos Possíveis com Clarice Lispector”. Nelas, lemos Clarice lançar a seus entrevistados – na maioria escritores, artistas plásticos, músicos e dramaturgos – questões sobre política, sobre o cenário internacional, sobre seus trabalhos e processos de criação. De Ferreira Gullar e Marly de Oliveira, por exemplo, ela registra a declamação de poemas. Por sua profundidade, poderíamos

dizer que as entrevistas de Clarice são um documento fundamental de pesquisa da trajetória de cada um dos entrevistados.

Ao lembrarmos da única entrevista televisiva registrada de Clarice, em 1977, poucos meses antes de sua morte, a famosa entrevista concedida a Júlio Lerner, repórter da TV Cultura, é difícil imaginar uma figura hermética como Clarice nos parece sendo capaz de ocupar o lugar de Lerner, e deixar seu próprio interlocutor à vontade. Em uma crônica⁵³ (2017), Lerner narra toda a tensão desse momento. Por outro lado, a postura de Clarice, o tempo que empenha na transmissão de cada palavra, a completa entrega ao instante, nos permite pensar que seu tom genuíno demonstra que ela estava completamente entregue à suas próprias sensações. Já frente a seus entrevistados ela se mostrava uma interlocutora perspicaz. Como escreve Claire Williams, “Clarice sempre controlava a entrevista e não tinha medo de fazer perguntas atrevidas, insistentes ou até impertinentes! Ela calculava o sucesso de uma entrevista pelo fato de ficar ou não amiga do entrevistado no final” (2007, p. 8). Desse conjunto de entrevistas recolhidas no livro citado há um número significativo de artistas plásticos entrevistados por Clarice, entre amigos, figuras que admirava, ou personalidades que lhe eram indicadas, como Mário Cravo, por exemplo. Além deste, são entrevistados Carlos Scliar, Maria Bonomi, Fayga Ostrower, Augusto Rodrigues, Maria Martins, Djanira, Bruno Giorgi, Iberê Camargo e Carybé⁵⁴. Será com este recorte que iremos trabalhar.

Algumas questões colocadas por Clarice evidenciam uma escuta muito aguda da escritora, uma escuta dos processos de criação, uma escuta da pintura, como queremos. Estas questões interessam ser evidenciadas e colocadas ao lado das pinturas realizadas por Clarice Lispector porque ela também as atravessava diante do presente em que vivia, diante do trabalho dos diferentes artistas com os quais conviveu, e que podem ajudar a problematizar seu próprio processo de criação visual. Estas questões interessam também na medida em que dizem da condição de possibilidade contemporânea de ruptura do jogo representacional entre palavra e imagem, aberta pelo modernismo. Desse modo poderíamos levantar outras perguntas, tais como: seria possível olhar estas pinturas desde a crise moderna que se instaura entre figuração e abstração na elaboração da imagem? Crise dos regimes de representação, crise que, portanto, atravessa também a relação entre palavra e imagem, momento a partir do qual a própria literatura

53 Disponível no site do IMS: <https://claricelispectorims.com.br/blog/estou-falando-de-meu-tumulo/>

54 Essa série, no livro mencionado, inclui uma entrevista com Oscar Niemayer na listagem classificada como Artes Plásticas, que suprimimos do conjunto por não oferecer elementos em comum com as questões que interessavam à Clarice nas perguntas feitas aos outros artistas.

pode ser tomada em sua visualidade e a imagem passa a explorar o drama da elaboração da palavra? Porém o que interessa a essa pesquisa articular não é propriamente a relação entre palavra e imagem numa superfície, na superfície do texto ou da pintura de Clarice Lispector, mas antes pensar a articulação das palavras e imagens dentro de um regime de pensamento, ou seja, pensar a partir de um campo teórico em que a relação entre palavra e imagem faz emergir modos de ver e escrever. Modos de visibilidade e dizibilidade, que podem nos ajudar a pensar a pintura de Clarice Lispector.

Entrevistas que dizem de um problema a circular

As respostas dos artistas às perguntas de Clarice dizem de um contexto de conceitos e práticas em ebulição e em tensão nas artes visuais da época, no Brasil e no exterior. E elas nos ajudam a compor uma imagem das práticas visuais com as quais Clarice se confrontava. Práticas que podem ter dado a ela alguma margem para pensar questões em torno de seu próprio processo de criação na pintura. E nessa passagem entre pintar e escrever, algo a mais se coloca em cena na pintura de Clarice: uma crise no regime da representação. A quebra da representação não diz de um rompimento com os regimes de semelhança da arte, como nos mostra Didi-Huberman⁵⁵ (2011), mas antes com aquilo que Rancière (2012) chama de tríplice obrigação: ruptura em relação a um modelo de visibilidade da palavra que organiza certa contenção do visível (o que ver, como ver); regulagem que identifica o poema ou a pintura a uma história (narrativa linear ou pedagogizante); racionalidade própria à ficção que submete palavras e imagens a critérios de conveniência e verossimilhança (imagem ou palavra ideal ou idealizada). Será assim que Clarice irá escrever sobre sua pintura em *Água Viva* e *Um sopro de vida*, se interrogando sobre como passar da imagem à

55 No ensaio "De semelhança a Semelhança" (2011, p. 31), Didi-Huberman nos mostra que se o mundo das semelhanças na arte pode ser dito "vasto como a noite", expressão que ele empresta de Blanchot quando este se refere à mesma questão na literatura, é antes porque nunca se consegue acabar com uma semelhança: ela envia sempre para uma outra, ao menos, o que é dado também por um conjunto de razões mais antropológicas, como ele gosta de pensar ao lado de Aby Warburg, que constituem sistema ou, melhor, "versões" de um mesmo fenômeno. Talvez repetição de gestos. Ou seja, essas semelhanças que interessavam à Warburg em sua Mnemosine: "Mutatis mutandis, é possível constatar um processo semelhante no domínio da linguagem gestual da figuração artística, quando, por exemplo, a Salomé dançarina da Bíblia aparece como uma ménade grega, ou no momento em que a servente que traz o cesto de frutos de Ghirlandaio vem correndo bem ao estilo da Vitória de um arco do triunfo romano, em uma imitação plenamente consciente" (2015, p.366).

palavra e vice-versa respeitando os signos de cada uma, sem impor a ambas um enunciado narrativo ou uma imagem ilustrativa, respeitando o “mistério” de cada uma, atenta ao fato de que as palavras e as imagens podem ser “o figurativo do inominável”, num paradoxo próprio a seu pensamento. Clarice escreve em *Um Sopro de Vida*: “Ângela está continuamente sendo feita e não tem nenhum compromisso com a própria vida nem com a literatura nem com qualquer arte, ela é desproposital” (1978, p.34).

No rompimento das barreiras que distanciam literatura e arte há um jogo crescente de contaminação, que transborda de forma incontestável na contemporaneidade na qual vivemos. De modo que pensar o campo da literatura e das artes visuais desde uma oposição seria insistir no jogo representacional. Entretanto, seria preciso estar atento às singularidades de cada uma, para que os jogos entre os signos não se efetuem num rebatimento conceitual de uma linguagem sobre a outra, mas numa conversa. Em Clarice, essa conversa se dá até o ponto do confronto com a materialidade da pintura que, entretanto, não abandona a esferográfica, as linhas finas, detalhadas e contornadas da escrita, mas que se entrega ao mesmo tempo à diluição das cores e das formas, à sensação da pintura, que diz de um lugar em que a imagem pode encontrar alguma morada provisória, mas segue sua errância, permanece ainda infinitamente inencontrável, nômade. Uma imagem em migração.

A pintura, em Clarice Lispector, parece ser mais um lugar onde assentar o caos da falta de forma, experimentar o registro do informe, daquilo que escapa à figuração e à nomenclatura. É também um movimento de se aliviar das palavras, mas para ir novamente em direção a elas de outro modo, num despreparo, a partir de outro ponto de partida. Há um risco na pintura, pois a imagem que ela coloca em cena é a ruína da palavra, sendo ao mesmo tempo sua possibilidade, seu fascínio. No ensaio *A pintura no Texto* (2012, p. 99), Rancière escreve que “a superfície [da pintura] não existe sem as palavras, sem as interpretações que a tornam pictórica”, isso porque “a arte vive enquanto está fora dela mesma, enquanto faz outra coisa além dela mesma, enquanto se desloca numa cena de visibilidade que é uma cena de desfiguração” (2012, p.100). Portanto não uma cena de representação. A palavra vive na imagem, se anima, fascinada. Para Rancière o presente da arte está sempre no passado e no futuro, em dois lugares a um só tempo, por isso o sonho moderno da pureza é um equívoco. Aprendemos isso também no que escreve Clarice: “Não, nunca fui moderna. E acontece o seguinte: quando estranho uma pintura é aí que é pintura. E quando estranho a palavra aí é que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida aí é que começa a vida.” (1998, p.83) A modernidade que queria dar a cada arte sua autonomia, e à pintura sua

superfície própria, se ressentir desse equívoco. Parece que a pintura de Clarice Lispector, extemporânea, inatual, alheia às categorias da literatura e da arte, está suspensa nessa passagem entre os tempos, produz uma fissura na história, contribui para uma ruptura, sendo ao mesmo tempo imagem dessa fratura.

Perguntas para uma desclassificação

Interessa ressaltar destas entrevistas algumas perguntas repetidas por Clarice de modo mais ou menos semelhante para praticamente todo esse conjunto de entrevistados. Daremos a estas perguntas uma classificação provisória que permitirá suspender ou cercar movimentos de origem, de quebra e de fuga, conceitos que desenvolveremos no decorrer do texto. Nem sempre as perguntas são explícitas em relação à classificação criada, mas estão em seu campo de imanência. Num primeiro momento as respostas são suprimidas, de modo que aquelas que interessam ser explicitadas aparecerão posteriormente.

Essas três classificações tentam estabelecer algumas regras, estabelecer um método provisório para ler estas entrevistas. Provisório porque inventado, provisório porque se trata de um mapa temporário, pronto para cair em desuso após o uso. Registro de uma cartografia transitória. Pois ao usarmos estas classificações, esse método provisório, o que se gostaria de dar a ver é a ironia da regra, que diz de termos classificatórios que demonstram justamente a ruína de uma classificação. Encontrar na estrutura o ponto em que ela mesma possa oferecer sua ruína. Assim, com estas três classificações, o que se pretende desde esse campo de imanência comum à Clarice Lispector e outros artistas, é levantar a hipótese de que pintar, como escrever, é um modo de se interrogar sobre questões que constituem um campo comum de investigação da criação, um comum aos processos que envolvem a criação, que não faz restrição em relação ao campo desde onde emergem, ou seja, um comum que faz vazar as classificações que separam e hierarquizam as artes, mas que atentam para suas fundamentais e singulares diferenças. Destacando as perguntas a cada um dos entrevistados teremos:

a. Pergunta de Origem. Onde Clarice pergunta a seu interlocutor quando e como começou a trabalhar com arte, dentro de uma técnica ou material específico.

Carlos Scliar:

– *Scliar, desde quando você pinta?*

Maria Bonomi:

– *Maria, o que a levou à gravura?*

Fayga Ostrower:

– *Você planeja sua arte antecipadamente ou a realiza enquanto cria?*

Augusto Rodrigues

– *Quando se revelou em você o talento para o desenho?*

Maria Martins

– *Como é que você descobriu que tinha talento para a escultura?*

Mário Cravo

– *Como é que você descobriu em si mesmo o artista, e particularmente o escultor?*

Djanira

– *Quando é que você começou a pintar?*

Bruno Giorgi

– *Como é que você descobriu que as suas mãos eram tão valiosas? Na infância, brincando, ou mais tarde, conscientemente?*

Iberê Camargo

– *Iberê, por que é que você pinta?*

Carybé

– *No começo de sua carreira como pintor, é verdade que você desenhava muito os botos?*

b. Pergunta de Fuga. Onde Clarice pergunta a estes artistas se eles gostariam de trabalhar em outra área das artes, ou seja, se não fossem pintores ou escultores, etc., que outra forma de expressão artística escolheria.

Carlos Scliar

– *Se você não se encontrasse com a pintura o que faria?*

Maria Bonomi

– *Você gosta de fazer cenários de teatro?*

Fayga Ostrower:

– *Fayga, eu às vezes tenho náusea da palavra escrita. Isto só sucede com a palavra escrita ou acontece também o mesmo ao artista plástico?*

Maria Martins

– *E seus livros? Se você tivesse que recomeçar sua vida do início, que destino escolheria, se é que se escolhe destino?*

Mário Cravo

– *Se você não esculpisse, que outra arte serviria para você se manifestar?*

Djanira

– *Se você não tivesse se encontrado com a pintura, que outra arte você crê que seria a sua?*

Bruno Giorgi

– *Bruno, se você não fosse escultor, que outra arte escolheria?*

Iberê Camargo

– *Você crê que se realizaria em outra forma de arte?*

c. Pergunta de Quebra. Quando Clarice se interessa pelos planos de passagem da figuração à abstração em relação ao trabalho destes artistas.

Carlos Scliar

– *Qual a sua fase atual?*

Maria Martins

– *Como você vê sua escultura, como figurativista ou abstracionista?*

Mário Cravo

– *Você passou definitivamente da fase figurativista à abstracionista?*

Bruno Giorgi

– *Nessa fase do mármore você sempre foi abstracionista ou também figurativista?*

Iberê Camargo

– *Como se processou em você o abandono da figura para tornar-se um não figurativo?*

Oferecida essa classificação, segue-se o roteiro desse percurso metodológico, dessa cartografia transitória que permitirá ler as entrevistas para desde esse lugar olhar as pinturas. Nesse jogo entre um plano de visibilidade (as pinturas) e um plano de dizibilidade (as entrevistas), não se pretende fazer acreditar que ambos diriam a mesma coisa e que basta fazer o jogo da correspondência entre as imagens e as palavras. Queremos antes investigar possibilidades de respeitar o lugar de cada uma, suas disjunções, suas singularidades, para que os pontos de contato se abram. O jogo da correspondência entre imagem e palavra ainda mantém a representação em funcionamento. Como romper esse circuito? Por vezes será preciso olhar as pinturas com as palavras, com as entrevistas neste caso, tomando as palavras não como mediadoras, mas como campo de aproximação ou contato. Outras vezes será preciso olhar as pinturas desgarradas da palavra, como aquelas que tentam dela fugir, se deslocar, abrindo uma fissura em seu regime linguageiro, repleto de comunicação. Nesse vai e vem entre palavra e imagem, compreendemos que o regime que suportava entre elas um jogo de representação está ele mesmo em processo de ruptura, e que as entrevistas e a pintura de Clarice Lispector são elas mesmas ruínas desse processo. Assim, dadas as regras de classificação, e classificadas as perguntas, podemos partir para a tentativa de conduzir à ruptura que elas dariam a ver.

Pergunta de Origem

A pergunta de origem não diz de uma curiosidade meramente biográfica, identitária, historicista, mas invocaria um plano de intensidade: como a arte? Por que a arte? Quando a arte? A pergunta de Clarice remete os entrevistados, na maioria das vezes, à infância. Mas não à infância como origem primitiva do sujeito. A infância que se enuncia seria aquela do *infans*, desse que não tem linguagem, mas a possui em potência no confronto com a experiência, no sentido que Agamben (2005) pensa o *infans*: que o homem não seja sempre já falante, que ele tenha sido e seja ainda in-fante, isto é a experiência. É necessário fazer da experiência uma narrativa. Essa narrativa, sempre inventada, dá conta de dizer destes acontecimentos que marcam a infância como esse tempo de intensidades tão deslumbrantes e envolventes, de experiências escassamente repetidas na vida adulta, vida essa já tão preenchida de “supostas decisões”. Infância que não dizem necessariamente da origem, mas de suas dobras. Pode-se ver, por algumas respostas dadas à pergunta de Clarice, que ser artista não é uma decisão, apesar da necessidade de assumir, bem ou mal, uma carreira, de enfim vestir a coroa, dar a si mesmo um nome e o direito de estabelecer para si esse lugar desde onde os outros lugares convergem – os lugares das relações sociais, de trabalho, e comerciais. Decisão adulta. Mas na pergunta de origem de Clarice parece estar escondida uma dúvida: se pode sempre carregar a intensidade da origem, da infância, se pode, por isso mesmo, permitir-se a dúvida, colocar essa origem e a si mesmo em questão? Em *A Paixão Segundo G. H.* (2009), Clarice se pergunta se na infância as descobertas terão sido como num laboratório onde se acha o que se achar, e que assim, como adulto, se experimenta pela primeira vez o medo, e daí surge a necessidade de criar uma terceira perna, prótese que suporta o medo. Mas esse movimento permitiria ainda, como adulto, ter a coragem infantil de se perder? Essa errância daquele que se permite pensar a vida como artista se apresenta nas trajetórias de alguns entrevistados que mostram que a origem nunca é dada por um ponto preciso de começo, mas é antes um movimento incessante, que lança o artista para fora dele mesmo, numa tarefa de sempre agarrar uma fagulha do caos.

A artista Djanira, por exemplo, conta à Clarice que desde criança gostava de desenhar e pintar, mas que o trabalho exigido dela logo cedo a afastou dessa prática. Foi durante sua internação em um sanatório, para tratamento de uma tuberculose contraída por ela aos 24 anos de

idade, que esse interesse pode reafiorar e se ofereceu como desafio – e como sobrevivência psíquica, num espaço opressor. Djanira revela à Clarice: “A gente pinta como quem ama, ninguém sabe por que ama, a gente não sabe por que pinta” (2007, p. 199).

A resposta de Carlos Scliar, ao estilo de uma anedota, remonta também à infância: “Contam que comecei a pintar e a desenhar aos quatro ou cinco anos de idade, quando, desejando aprender a tocar piano, e a família achando que eu primeiro devia aprender a ler e a escrever, vinguei-me riscando todas as paredes internas e externas de nossa casa. Nunca mais parei de fazer isso...” (2007, p. 169).



Scliar, por seu turno, é um exemplar raro desse caminho de errância que emaranha os fios da literatura e das artes visuais. O artista conta ainda para Clarice que começou escrevendo contos e poemas, inventando lendas, que publicava na imprensa do Rio Grande do Sul, trabalhos que costumava ilustrar, como uma prática que lhe era natural. Foi a partir desse exercício de ilustração que questões ligadas à pintura começaram a lhe interessar, até se envolver com outros artistas e amigos e participar da fundação da Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa, em Porto Alegre, em 1938. Ainda que a Chico Lisboa – como é conhecida a fundação que segue atuando no cenário artístico contemporâneo de Porto Alegre – faça referência em seu nome ao escultor Aleijadinho, ícone do barroco mineiro, a associação recebeu artistas que não se alinhavam às normas estabelecidas pelo IBA (Instituto Livre de Belas Artes), como nos mostra a pesquisadora Paula Ramos (2013, p. 2043), que “buscava referência no já claudicante modelo da Escola Nacional de Belas Artes”, e que, portanto, rompia com as tradições e categorias clássicas da arte. Scliar tinha um desenho ousado em relação a esse meio acadêmico, além disso, sua atuação na criação gráfica o colocava em um lugar distinto daquele supostamente ocupado pelos artistas e pintores da tradição das Belas Artes. Clarice era uma grande admiradora de seu trabalho, tinha pinturas do artista em sua coleção particular, assim como um de seus retratos favoritos, e mais instigantes, foi feito pelo artista em 1972. Nesse retrato Scliar faz um uso abundante do amarelo ocre, dando suavidade aos traços firmes e bem definidos do rosto eslavo de Clarice. Na entrevista a escritora pergunta: “Como é que você inventou um ocre tão extraordinário?”, e Scliar responde: “Não inventei nenhuma cor. Os ocres que emprego são todos encontrados nas regiões que cercam Ouro Preto e Itabirito, em Minas. Mas, como uso as cores, Clarice, depende de cada momento” (2007, p.

168). Anos antes, em 1968, Scliar foi convidado por Clarice a ilustrar a primeira edição de *A mulher que matou os peixes*, trabalho delicado e um marco na produção gráfica de livros infantis publicados na época. O desenho suave, em grafite e lápis carvão, ganha algumas vezes o espaço de duas páginas inteiras, e tem sua autonomia garantida em relação ao texto.



Na resposta de Maria Bonomi, outra grande amiga de Clarice, cuja carreira artística já era uma promessa da juventude, a artista compara seu processo poético com a gravura ao processo poético de Clarice com a literatura e devolve a pergunta feita por sua entrevistadora: “O que te levou a escrever? Minha resposta é igual a que você daria. É aquela mania de ficar procurando como dizer melhor o que se precisa dizer” (2007, p. 173). Segundo Bonomi o fundo de seu quintal fora mil vezes pintado por ela, e com apenas 11 anos ilustrou, para ela mesma, o livro *O Cobra Norato*, de Raul Bopp. Mas foi anos mais tarde, com Lívio Abramo, um dos maiores artistas da gravura na época, que encontrou sua técnica preferida. Clarice e Bonomi se conhecem na época em que moraram nos Estados Unidos, na década de 1950, enquanto Bonomi estudava em Washington, na Universidade de Colúmbia, e Clarice acompanhava seu ex-marido em suas funções diplomáticas. Essa amizade parecia circular entre um grande afeto (Clarice era madrinha do filho de Bonomi) e uma imensa admiração intelectual e artística mútua. Iremos retomar aspectos dessa relação em outros momentos do texto.

Em sua resposta à “pergunta de origem” de Clarice, Bonomi, Scliar e Djanira enunciam, como vimos, essa presença da infância, que faz parte de um campo amplo de outras convergências que não estão isoladas nesse tempo em que se é criança, mas que constitui um vasto campo de imanência ao qual está entregue a criação. Como já afirmamos, a pergunta sobre a origem não se interessa por esse registro fixo, identitário, assim como a resposta de seus autores demonstra que pintar, desenhar, gravar etc., não é uma decisão premeditada, um regime restrito que vai de um ponto a outro, mostrando acontecimentos encadeados. São acasos, acidentes, acontecimentos, sempre instáveis no tempo, que dão lugar a práticas que precisam ser sempre reafirmadas no encontro com os signos. A obra está sempre em origem, em devir.

Pergunta de Fuga

Quando Clarice pergunta a estes artistas se eles escolheriam outros meios artísticos para expressar o que desejam, podemos imediatamente pensar que ela investigava o encontro com outros meios de fazer falar o que se deseja falar, ver o que se deseja dar a ver, como se pode entrever na resposta de Maria Bonomi citada acima. Mas diante da necessidade de dizer ou ver, encontrar o modo, o meio mais apropriado, não significa encontrar aquilo que seria próprio da arte ou da literatura. Em *O Destino das Imagens* (2012), Jacques Rancière nos mostra que não há um próprio do regime da arte ou da literatura, que não há uma autonomia das artes dada por seus meios próprios, o que era defendido por parte das teorias modernas sobre a pintura, cujo patrono é Clement Greenberg (e cujos resquícios são eventualmente subterrâneos na crítica contemporânea). Rancière circula as distinções entre o meio (*médium* – meios materiais disponíveis para uma técnica) e os meios (*moyen* – o exercício desses meios materiais), para afirmar que há uma disjunção historicamente determinada entre as artes, entendidas no sentido de práticas e maneiras de fazer. “O sonho da pureza da arte recai, entre os tempos, nessa disjunção” (Rancière, 2012, pp. 79-100). Disjunção dos regimes de visibilidade e dizibilidade de que fala Michel Foucault (2002), movimento das linhas que remetem ao fora, em Maurice Blanchot (2011). Essa problemática lembra ainda o que Deleuze escreve em *Lógica da Sensação* (2007, p. 62), quando argumenta que “a questão da separação das artes, de sua autonomia respectiva, de sua hierarquia eventual”, perde toda importância diante dessa tarefa: não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de “captar forças”, ou de navegar nas linhas do fora, como ele dirá com Guattari em *Kafka, por uma literatura menor* (2014). Em outras palavras, desejar uma pureza visual ou verbal seria determinar a imagem ou a palavra a um regime identitário, fechado em si mesmo e alheio às forças do campo de imanência que constantemente as colocam em relação.

Explorando essa “pergunta de fuga” de Clarice, podemos supor que, por um lado, essa classificação remete a seu próprio exercício como pintora, sua “fuga” da literatura através da pintura, e por outro lado, desempenha uma aposta na multiplicidade de falas que a arte permite fazer vir à tona, uma “fuga” das lógicas de autonomia, de separação entre as artes. Obviamente é possível falar algumas coisas em literatura que não é possível dar a ver na pintura e inversamente. Mas permanece esse ponto em que um comum, uma busca comum se configura, em que seria

necessário passar de um meio de expressão a outro de modo a dar lugar a essa força que atravessa o desejo de forma, força que rompe o registro identitário para ir em direção à singularidade.

Pode-se encontrar uma ressonância a esse movimento de “fuga” na pergunta que Clarice faz à Fayga Ostrower: “Fayga, eu às vezes tenho náusea da palavra escrita. Isto só sucede com a palavra escrita ou acontece também o mesmo ao artista plástico?” (Lispector, 2007, p. 179). Fayga oferece uma resposta que não corrobora a afirmação de Clarice, mas deixa espaço para esse questionamento de si e de suas práticas: “O que sinto é uma mistura de muita coisa a qual me é difícil dar nome. Mas certamente não a chamaria de náusea. Talvez... responsabilidade, talvez fracasso, talvez busca ativa” (Lispector, 2007, p. 179). Essa resposta nos faz pensar que Fayga encontrava-se numa posição mais confortável, talvez mais resolvida do que Clarice, “mais cheia de certezas”, como sugere Maria Bonomi, também amiga de Fayga, em sua entrevista à Clarice: “Me assustam um pouco as certezas que ela tem” (2007, p. 175). Essa “fuga” de uma prática em direção a outra não se processa em termos restritos, ou seja, para Fayga, por exemplo, essa necessidade é muito distinta. Teorizar sobre a arte será muito diferente de produzir uma obra visual. Um traço a notar é o fato de que Fayga abandona qualquer uso textual em suas gravuras, rejeitando inclusive o título. Já para Clarice, passar de um meio a outro não exige uma prática tão estanque, de modo que a sensação de liberdade se torna mais evidente. Embora esse posicionamento de Fayga Ostrower demonstre como ela sempre soube recorrer à palavra quando a obra demandava elaboração, respeitando o movimento interno a cada prática de investigação da linguagem. É importantíssimo lembrar que ela foi uma dedicada pesquisadora da linguagem visual, publicando diversos livros e ensaios teóricos. *Universos da Arte* (1983) é ainda hoje uma das publicações mais importantes, dentro do cenário nacional, a respeito da linguagem visual, além de ser baseado num método pedagógico interessantíssimo do ponto de vista social. Fayga também soube enunciar muito bem as diferenças entre os processos de criação e a criatividade, que, segundo afirmava, era uma “capacidade inerente ao humano” (1987). Apesar de fortemente influenciada pelas teorias da fenomenologia da percepção, supondo um processo de desenvolvimento criativo que caminhava rumo a uma síntese criadora, o processo de observação de suas próprias experiências artísticas e pedagógicas, que lhe ajudavam a formular suas teorizações, nos dão mostras de que Fayga possuía uma fina capacidade de pensar a partir das singularidades de cada contexto, mesmo ancorada, ainda, em uma matriz universalizante de pensamento. Assim ela era capaz de uma afirmação como esta:

É esta a dificuldade: imaginar o imaginar, imaginar as formas específicas em que se imagina. Lidamos com todo um sistema de signos que são referidos a uma matéria específica. As ordenações, físicas ou psíquicas, tornam-se simbólicas a partir de sua especificidade material. Não é possível traduzir nem parafrasear o processo imaginativo, porque transpor de uma matéria específica para outra desqualifica essa matéria e não qualifica a outra. (1987, p. 35)

A entrevista de Clarice à Fayga se revela um tanto tensa, pois Fayga tende a negar as “suposições” de Clarice, e insiste em não falar em termos de “generalidades”, como ela lhe pede algumas vezes. O que reafirma como o cuidado da análise de cada caso era importante à artista. Embora, durante a entrevista, Clarice encontre nas palavras de Fayga uma identificação com seu próprio pensamento, sentimentos, em sua obra, que ela experimenta com mais entrega os abismos da criação. Sua escrita jamais “afirma”, o que contrasta com a escrita conceitual e estruturada de Fayga. Não se trata de um outro domínio das palavras, de ver aí simplesmente a diferença entre a prosa literária e a teoria. É uma certa visão de mundo que as afasta e aproxima, numa oscilação. Talvez Fayga fosse mais “presa das estruturas” – inclusive identitárias – e Clarice aberta aos fluxos da criação. Mas a admiração de Clarice pelo trabalho de Fayga se mostra em sua coleção de arte, que, como nos mostra Mendes de Sousa (2013), conta com três gravuras da artista. E a admiração mútua passa ainda por outros caminhos. Ambas nascem em 1920, ambas vinham de famílias de imigrantes judeus, Clarice chegando uma década antes de Fayga, no seio de uma família mais humilde, e Fayga em fuga da perseguição aos judeus na Polônia.

Na resposta da artista Maria Martins acerca da pergunta de Clarice sobre seus livros, o que se pode entrever é que nessa busca, errância entre as artes, a satisfação não é certa: “Escrever para mim, Clarice, é um prazer tão grande que nem sei explicar, e menos penoso do que esculpir. Mas nunca chego a dizer exatamente o que eu queria.” (Lispector, 2007, p. 189). É preciso lembrar que Maria Martins, a partir de meados dos anos 1950, depois de criar uma obra que, apesar de sua radicalidade e monumentalidade, permanece ainda um tanto apagada nos registros da história da arte no Brasil, passa a se dedicar a um projeto literário que lhe envolveria por vários anos. Entre 1958 e 1965 ela publica uma série de livros: *O Planeta China* e *Brama, Gandhi e Nehru*, que constituem a série *Ásia Menor*, e *Nietzsche*, o primeiro volume da série *Deuses Malditos*, que incluiria volumes sobre Rilke, Van Gogh, Rimbaud, entre outros, projeto interrompido por sua morte, em 1973. No catálogo da Exposição *Maria Martins – Metamorfoses*, de 2013, com curadoria de Verônica Stigger, há um excelente texto desta pesquisadora sobre os escritos da artista, de 1958-65, onde ela trata com detalhes cada um dos livros publicados. Esse ousado trabalho de Maria pretendia escrever sobre

estes homens que, segundo suas palavras, foram como “estrelas cadentes” e “deixaram um rastro de luz, de sangue e de fogo” no século XIX (1965, p. 5).



Caberia aqui nos deter, e fabricar uma pequena permanência na relação entre Clarice e Maria, que foram também grandes amigas, experimentando situações em comum dadas pelas interrogações diante da arte e especialmente pela partilha da vida diplomática. Ao passo que Maria parece ter aceitado a diplomacia exercida por seu marido Carlos Martins como ofício que compunha – ou tornava possível – sua própria carreira como artista, Clarice sempre lutara contra a forma desse ofício, suas obrigações ditando a vida. Então muito cedo se despede da vida diplomática que obrigatoriamente deveria assumir ao lado de Maury Gurgel Valente. E o faz para dedicar-se à escrita. Maria, por seu turno, não perde nenhuma das oportunidades que a diplomacia lhe oferece, e compõe uma constelação de amigos artistas insuperável para qualquer artista brasileira até então. No livro *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos* (2010), do crítico Raúl Antelo, assim como no filme documental *Maria – Não te esqueças que venho dos trópicos* (2016), vemos a relação de Maria Martins com Marcel Duchamp sendo exibida em todas as suas medidas, desde o círculo de artistas com os quais conviviam, até o romance vivido pelos dois, alimentado por cartas e encontros fortuitos, demonstrando como houve entre ambos um trabalho em parceria, e como o pensamento de Maria, assim como sua técnica favorita para a escultura, a cera perdida, influenciaram o pensamento e a obra de Duchamp de maneira incontestável, somente atualmente reconhecida em consequência da moralidade fálica e patriarcal que cerca as construções históricas e críticas da arte.

Clarice entrevista Maria em 1968, ano das manifestações internacionais de estudantes. Diante desse contexto ela não deixa de perguntar o que Maria achava destes movimentos, e podemos saber, pelas palavras que trocaram, que ambas acreditavam na iminente necessidade dessas micro revoluções que começavam a despontar em todo mundo, nos países socialistas e naqueles sufocados pelas ditaduras dos mais diferentes matizes nacionais. Maria, que conheceu a China comunista da era de Mao Tsé-Tung, reconhecia o constrangimento aos artistas perpetrado pelo comunismo, experimentando as consequências desse regime em seu próprio trabalho. Mesmo assim ela publicou um livro que causou polêmica no Brasil, ao apresentar uma China de “povo alimentado e feliz”, que, contudo, segundo suas palavras, tinha como “único beneficiado o povo.

Os artistas, não” (*Apud*: Antelo, 2010, p. 141). Por razões acadêmicas, a complexidade de sua obra é ainda pouco reconhecida no cenário nacional, estranhamente afastada do público pelos críticos do modernismo brasileiro, mais diretamente em consequência da feroz crítica de Mário Pedrosa, Maria Martins segue sendo vinculada estritamente ao surrealismo de André Breton, que escreveu alguns importantes textos sobre a escultora publicados em revistas e catálogos de exposições, mas que de modo algum resume a obra da artista. O crítico Raul Antelo nos mostra como o pensamento antropofágico e nietzschiano de Maria encontra em sua escultura uma concretização material, através da cera perdida, extravasando os limites de uma arte “pau Brasil”, indo em direção ao informe (2010, p. 133), numa exigência que se traduz, nas palavras de Bataille, a um inclassificável, ou àquilo que serve para desclassificar. Nesse ponto Clarice e Maria possuem muito em comum. Ambas não se deixaram levar por nenhuma das classificações que lhes foram impostas, e produziram obras que escapavam das expectativas que as circundavam. Aos que reconhecem em ambas uma produção possível apenas pela sustentação burguesa que as envolvia e dava suporte, e assim uma obra que nada mais faz que refletir essa posição, seria preciso lembrar aquilo que suas obras provocam ao nível da sensação, e o quanto a liberdade com que se permitiram criar, mesmo em meios hostis a essa postura, é por si um gesto político. Clarice e Maria não apenas pertencem aos trópicos, mas fazem dessa experiência uma obra, que não cabe apenas nesse pequeno território recortado da América Latina, porque não pretende fazer eco a uma identidade, mas mostrar, precisamente, como não existe identidade frete à convulsão da natureza, frente ao mitos antropofágicos, frente as exigências da própria vida. Como diz Clarice nessa mesma entrevista: “Qual é nosso mútuo milagre? Acho, eu mesma, que conseguimos devido a uma vocação bastante forte e uma falta de medo de ser considerada ‘diferente’” (2007, p. 188).



Voltando às “questões de fuga”, podemos lembrar ainda da entrevista com Iberê Camargo, celebrado pintor do modernismo brasileiro. Quando Clarice pergunta ao artista se ele se realizaria em outra forma de arte, ele é categórico: “No meu modo de entender, a obra só existe realizada e, portanto, só o realizado é que pode responder à pergunta, sem risco de um indivíduo se julgar, por exemplo, um autor possível. Há tanta gente que diz “se eu fizesse”, “se eu pudesse”, “se eu tivesse tempo”, mas não faz nada, talvez porque realmente nada tenha a fazer” (CAMARGO, *apud*:

Lispector, 2007, p.209). Iberê afirma, dessa forma, que o que importa não são os meios materiais, mas “ter o que fazer”, e nesse fazer, realizar algo que diga de uma necessidade, não de uma possibilidade (ou seja, necessidade de escrever e não possibilidade de escrever, por exemplo). Não se escreve ou se pinta porque é possível fazê-lo, mas porque é preciso, porque uma exigência move o sujeito.

Essa questão com o possível é muito interessante, porque demonstra a tese de Deleuze em *O Esgotado* (2010): não se trata do possível da possibilidade, do que se pode fazer, mas do possível da potência, daquilo que está carregado de uma força que excede o próprio possível e o lança a um impossível, um impensado. Se é carregado, arrastado a esse possível. Não há planejamento algum, voluntarismo algum no possível da potência. O possível da possibilidade é ainda uma palavra cansada, carregada de comunicação, que age segundo uma suposta vontade, como naquilo que Iberê fala: “há tanta gente que diz ‘se eu fizesse’, ‘se eu pudesse’”. Mas é apenas o possível da potência que pode chegar a uma imagem, como escreve Deleuze:

A energia da imagem é dissipadora. A imagem acaba rápido e se dissipa, uma vez que ela própria é o meio de terminar. Ela capta todo o possível para fazê-lo saltar. Quando se diz “criei a imagem” é que, dessa vez, terminou, não há mais possível. A única incerteza que nos faz continuar é que até mesmo os pintores, até mesmo os músicos nunca estão seguros de ter conseguido criar a imagem. Que grande pintor não se disse, ao morrer, que não tinha conseguido criar uma única imagem, ainda que pequena e bem simples? Então, é antes de tudo o fim, o fim de toda possibilidade, que nos ensina que a tínhamos criado, que tínhamos acabado de criar a imagem. (DELEUZE, 2010, pp. 81,82)

Criar uma imagem, a mais medíocre que seja, não está ligado assim a uma vontade. Nesse pequeno trecho Deleuze aproxima a criação da imagem daquele processo que, segundo ele, ocorre também ao pensamento. Somos tomados por ambos, não há possibilidade de controle, a vontade não está presente nesse possível que destrói toda possibilidade: quando a imagem e o pensamento estão ligados à potência, às forças que atravessam o corpo.

Na sequência da entrevista com Iberê, notamos que sua resposta transforma as perguntas em uma conversa sobre o processo de criação. Assim, quando Clarice pergunta qual a diferença do processo criador de um escritor e de um artista, Iberê dá uma resposta que tangencia a questão dos meios próprios enunciada anteriormente: “Suponho, Clarice, que a diferença que existe esteja apenas na diferença de elementos. O pintor usa a cor, a tinta, a linha. O escritor usa a frase. Mas o impulso criador deve ser o mesmo” (Lispector, 2007, p.209). Esse ponto enuncia um acontecimento em que, no mais profundo da investigação, o que importa não é a expressão particular de um sujeito

enquanto artista, mas o movimento de uma singularidade sendo atravessada por signos e questões que o tomam na trama da criação, que é também um modo de se desfazer de si, de esquecer de si diante da obra, e estar entregue à criação. Movimento, podemos supor, que Clarice experimenta e Iberê Camargo também.

Iberê não se furta a devolver a pergunta, como costuma acontecer a Clarice – o que nos permite pensar que as perguntas que ela lançava estavam assombradas não apenas por seu espectro de artista, que a colocava num lugar de paridade com seu interlocutor, mas também por um espectro de dúvida, de incômodo, frente às perguntas ousadas que ela se permitia fazer. Na devolutiva à Iberê, Clarice responde acreditar que as necessidades que levam a criar são as mesmas, e revela o encontro com seu amigo, o escritor Lucio Cardoso. À época Lucio havia passado por uma grave doença, que o fez perder os movimentos da mão direita, com a qual escrevia, e a partir de então passar a pintar com a mão esquerda. Na ocasião de uma visita ao amigo, um médico teria dito à escritora que isso ocorria porque regiões cerebrais distintas eram responsáveis pela escrita e pela pintura. Iberê então pergunta se Lucio Cardoso “pintava como escrevia”, imediatamente respondendo que provavelmente não, “porque pintar, como escrever, exige uma luta com seus instrumentos” (2007, p. 209). A conversa parece então interrompida pela dúvida. A questão escoou, vazou e se escapou. É mesmo uma “questão de fuga”. Talvez Clarice concordasse com Iberê, ou talvez não fosse assim tão dogmática como o pintor, sendo ele ainda refém de certa modernidade, que já não é tão fundamental a ela. É interessante observar que Clarice, em sua pintura, usa os instrumentos da escritura: a esferográfica, a obediência às linhas e margens dadas pela tábua de madeira que é seu suporte, a apreensão de um instante fugaz e sutil que não discrimina os materiais, que permite um trabalho sobre as multiplicidades. Como vimos com Rancière, não se trata de um meio próprio, mas de singularidades próprias a cada meio, que não cessam de nos dizer que o que está em questão é outro acesso a como conhecemos, no acolhimento dos paradoxos.

Pergunta de Quebra

Podemos imaginar essa questão colocada por Clarice como se fora uma estrela cadente atravessando o céu da modernidade: como, para estes artistas, se dá a passagem da figuração para a abstração? E como cauda dessa estrela a pergunta leva a uma provocação, que coloca diferentes

formas de expressão artística sob o auspício da dúvida: essa ruptura da representação que atravessa figuração e abstração não interrogaria a suposta autonomia das artes, sua separação, separação da literatura e pintura, abrindo caminho para relações cada vez mais estreitas entre elas? Nas perguntas assim classificadas se enuncia uma problematização em torno do regime de visibilidades do modernismo, ou seja, dessa elaboração das formas de representação visuais que expõe aquilo que chamamos de quebra da representação na arte. Contudo, de antemão, é preciso afirmar que seria errôneo confundir a representação com a figuração e, portanto, a abstração como resultado natural da quebra na representação. A abstração é mais um modo de elaboração de uma passagem que registra as mudanças nas formas de representação visuais. O espelho que se estilhaça aqui é aquele da verdade, da primazia dos enunciados sobre as visibilidades. Isso porque a elaboração destas outras formas de conceber o saber, passa pela transformação das imagens, que são igualmente formas de conhecer.

Essa elaboração, que não encontra uma necessidade de escolha, aparece na resposta de Iberê Camargo, quando diz "eu não abandonei a figura, apenas a transformei" (2007, p.211); assim como na resposta de Maria Martins quando afirma "Eu sou antiismos. Dizem que sou surrealista" (2007, p.189); e na resposta de Carlos Scliar "Nunca sei em que fase estou. Sei somente, mais ou menos, aquelas por que passei" (2007, p. 167). Estes artistas demonstram que figuração e abstração não são polos em oposição, mas modos de poder fazer ver aquilo que se deseja, aquilo que pede passagem. Para alguns artistas, entretanto, as passagens são ainda pontes que levam de uma coisa à outra, como na resposta de Bruno Giorgi, quando afirma que sua fase figurativa "criou em mim uma disciplina e me deu o sentido exato da proporção, da estruturação e da dinâmica. [...] Sem esse preâmbulo figurativista, nunca teria alcançado seriamente a fase abstrata" (2007, p. 205). Já Mário Cravo (*Apud*: Lispector, 2007, p.194) responde que "sou um escultor figurativista mesmo quando faço coisas não figurativas".

Entre figuração e abstração: um debate brasileiro no cenário internacional

*De vez em quando te darei uma leve história – ária melódica e cantábile para
quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir
uma clareira na minha nutridora selva.
Clarice Lispector, 1998, p.33.*

A repetida pergunta sobre abstração e figuração que Clarice faz a estes artistas nos permite entrever que ela reconhecia esse problema conceitual e técnico que assolava os pintores e a pintura moderna de uma ponta a outra. Desde a “descoberta” da abstração realizada por Wassily Kandinsky em seu atelier, ao ver uma de suas paisagens em aquarela virada de cabeça para baixo – história que é hoje uma anedota sobre a “invenção” da pintura abstrata – até a provocação de Kasimir Malevitch aos seus companheiros russos, quando pinta seu *Branco sobre Branco* (1918), “destruindo” as formas construtivistas com seu Suprematismo. Segundo Aaron Scharf (2000, p. 121), depois desse impasse o suprematismo termina por simbolizar a morte de todos os “ismos” em arte – até do próprio suprematismo. Algo que a resposta de Maria Martins – perspicaz conhecedora dos debates internacionais sobre arte – já enuncia, quando ela afirma que é antiismos.

Kandinsky, que nasce em Moscou em 1866, era um artista de formação inquieta, tendo estudado economia na juventude, com um grande interesse em música e filosofia. Muito cedo compreendeu, segundo afirma Hajo Düchting (2015, p. 10), que as descobertas do físico Joseph John Thomson, que em 1897 provou experimentalmente a existência dos elétrons – que contrariavam as concepções de indivisibilidade do átomo – colocavam em causa não apenas a confiança em uma ciência absoluta – posto que estas novas descobertas radicais abriam os debates sobre a verdade em ciência – mas também, como afirma Hajo Düchting, condenavam o positivismo e seu correlato pictural, o naturalismo ou o realismo, largamente praticados na pintura russa de então. Será a partir deste contexto intelectual que Kandinsky desenvolverá sua pintura, e irá se destacar como precursor do abstracionismo, se tornando um teórico dedicado, escrevendo inúmeros livros que são até hoje incontornáveis referências sobre o tema, assim como sobre um pensamento visual, uma linguagem visual, que segundo ele, é inerente à arte. Contudo, é revelador

perceber que o abstracionismo não chega a se tornar um estilo muito bem desenhado pelos historiadores da arte – ao menos por aqueles que tem por gosto a elaboração detida das classificações historicistas – justamente porque a abstração não é propriamente um estilo, é antes uma nova maneira de pensar a relação da pintura, da arte, com as composições de formas, cores, linhas, seus aspectos gráficos, plásticos e visuais, tudo isso em relação com o próprio objeto que é o quadro, o que culminará em sua supressão, além de dar grande atenção à sensação e à emoção oferecida por estes mesmos elementos, prescindindo de um tema ou de um objeto que imponha à pintura uma narrativa discursiva, descentralizando a própria posição do sujeito que cria e do sujeito que contempla. E será precisamente a partir dessa concepção que poderemos pensar uma relação destes quadros pintados por Clarice com a abstração, no plano da quebra no registro representacional entre os elementos visuais e motores e uma história a ser contada. Nessa anedota sobre a “descoberta” da abstração por Kandinsky temos um indicativo dessa força:

Fui subitamente confrontado com um quadro de indescritível e incandescente beleza. Intrigado parei para olhar. O quadro não tinha tema algum, não representava qualquer objeto identificável e era totalmente composto de manchas coloridas. Por fim, aproximei-me, e somente então, reconheci o que era – meu próprio quadro, virado de lado no cavalete. (KANDINSKY, *Apud*: Strickland, 1999, p. 143).

Compreender que a cor pode despertar emoções independente do tema, do conteúdo que figura na tela, independente de um sujeito centralizador da imagem, foi decisivo para Kandinsky e para a arte moderna.

É igualmente muito importante situar o debate sobre figuração e abstração na arte em relação à influência histórica, política e social do construtivismo russo, que não tinha exatamente como projeto uma arte abstrata em termos técnicos e metafísicos – que, num resumo um pouco abrupto, marcará a pintura de Kandinsky, e se fará presente em boa parte das formulações conceituais posteriores acerca da abstração, especialmente nos Estados Unidos, gerando a crítica da “arte pela arte” perpetrada por Clement Greenberg e Harold Rosenberg. A abstração das formas construtivistas era antes um instrumento de transformação social.

Quando Kasimir Malévich se junta a El Lissitzky, Alexander Rodchenko, Vladimir Tatlin, entre outros artistas, diante do êxito da Revolução de Outubro de 1917, o que eles aspiravam era a unificação da arte e da sociedade, mergulhando na tarefa de criar uma arte do proletariado, expurgando as classificações tradicionais oferecidas pela supremacia das belas-artes, e se valendo de todas as oportunidades oferecidas pela Revolução. Por isso eles propunham práticas

completamente inovadoras, empenhadas na *construção* dessa sociedade, desenvolvendo os mais variados projetos que envolviam uma multiplicidade de campos de atuação, da engenharia à ilustração. Como escreve Aaron Scharf, em artigo de 1966:

O construtivismo não pretendia ser um estilo abstrato em arte nem mesmo uma arte, per se. Em seu âmago, era acima de tudo a expressão de uma convicção profundamente motivada de que o artista podia contribuir para suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo, relacionando-se diretamente com a produção de máquinas, com a engenharia arquitetônica e com os meios gráficos de comunicação. Satisfazer as necessidades materiais, expressar as aspirações, organizar e sistematizar os sentimentos do proletariado revolucionário – eis o objetivo, não a arte política, mas a socialização da arte. (2000, p. 116)

As artes gráficas tiveram um papel fundamental na propagação destas ideias, e como a linguagem visual era um plano incontornável de pesquisa para estes artistas, a abstração geométrica era fundamental a todos estes projetos, entre os quais estavam a construção e organização de clubes de trabalhadores, habitações populares, escolas, fábricas e pavilhões de exposições. Entre estas escolas estavam as Oficinas de Arte e Técnica Superiores, cujo programa inicial foi organizado por Wassily Kandinsky (Scharf, 2000, p. 120), e servirá como protótipo para os cursos que ele desenvolverá, anos mais tarde, na Bauhaus. Kasimir Malevitch é também convidado para ministrar cursos na Academia de Moscou, na escola artística de Vitebsk e de Petrogrado. Quando esse ousado projeto artístico e social se tornar uma ameaça ao governo de Lênin, quando os soviets interdita oficialmente toda forma de arte abstrata, julgada nociva para os ideais socialistas, Kandinsky, desiludido, irá deixar a Rússia em 1922. Malevitch se junta a ele na Alemanha alguns anos mais tarde, também perseguido pelo governo socialista soviético. De fato, as ideias e as obras produzidas por ambos, assim como por outros artistas como Marc Chagall, não encontraram ressonância frente aos projetos da Nova Política de Lênin, após o rompimento com Trotsky e a morte de Stálin. Lênin revitalizou algumas práticas artísticas e passou a patrocinar a Associação de Artistas da Revolução e a Sociedade de Pintores de Cavalete, que se tornariam os “artistas realistas socialistas”, tornando o realismo o estilo artístico oficial do governo socialista russo.

Segundo Naum Gabo, um dos pintores “sobreviventes” do grupo de artistas construtivistas composto inicialmente, há uma diferença entre construtivismo e abstracionismo, apesar de sua “origem comum”. Enquanto o primeiro é “utilitário”, o segundo trabalha sobre os “fenômenos psicológicos que são as emoções humanas” (*Apud*: Scharf, 2000, p. 121), o que era inaceitável para os construtivistas. Como escreve Scharf, “o construtivismo é didático, dirige-se mais para a

fisiologia do que para a psicologia, tem intimidade com a ciência e com a tecnologia, é concreto” (2000, p. 121).

É nessa inspiração concreta que, no Brasil, o construtivismo, sem se abster de uma aliança com a abstração, influenciou largamente diversos artistas da mesma geração de Clarice – podemos citar Maria Bonomi e Fayga Ostrower, além de Carlos Scliar, para ficar entre seus amigos, mas também vale lembrar de Lygia Clark, que nasce no mesmo ano em que Clarice, assim como Hélio Oiticica, de uma geração posterior. Todos estes artistas serão expoentes internacionais de uma prática artística que será muito singular. Contudo, no país, estes debates entre abstração e figuração são gerados por um embaralhamento conceitual que gostaríamos de explorar, pois ele pode elucidar questões importantes à análise das pinturas realizadas por Clarice.

Podemos assumir, como nos sugere Fayga Ostrower (1983), que toda arte é abstrata, inclusive a arte clássica grega ou o renascimento italiano, isso porque os elementos da linguagem visual – linha, superfície, volume, luz, cor – elementos básicos da teorização e da criação de obras como as de Kandinsky e Malevitch, assim como de Da Vinci, Ticiano, etc., estão presentes em qualquer composição artística. Por isso, podemos dizer que a abstração, enquanto mera técnica de criação plástica e visual, ou seja, em seus puros elementos de composição formais, não é suficiente para dar conta das implicações conceituais nas quais está engajada no momento em que desponta na cena artística moderna – ou das chamadas “vanguardas modernas”. Isso implica na utilização cada vez maior, pela arte produzida a partir de então, de aspectos conceituais como partes integrantes de uma obra – seja ela uma pintura, escultura, ou outra forma de manifestação artística como as que começam a surgir a partir do século XX, tais como a instalação, performance, etc. A abstração, oferecida na liberdade dada aos signos visuais de maneira “pura”, desperta a arte e os artistas para o duplo fato de que os signos visuais, a linguagem da arte, não depende do discurso, não está submetida hierarquicamente a ele, mas tem na discursividade verbal uma aliada. Isso reflete no desenvolvimento e profusão cada vez maior da crítica de arte, que passa a assumir, em muitos cenários, como no Brasil por exemplo, um papel fundamental de articulação entre os artistas, suas obras e o público.

É por essa razão, podemos supor, que uma crítica como Aracy Amaral – partidária de uma arte acessível à população, engajada e implicada em uma função social – será reticente à abstração em proveito do realismo social, como ela nomeia, que fala diretamente às massas, sem a necessidade de “elaborações abstratas do pensamento”. Segundo Amaral (2003), o realismo social

marcava a arte brasileira dos anos 1930 a 1950, período que compreende as políticas do Estado Novo, do governo de Getúlio Vargas, sendo uma prática de ativismo político e social para muitos artistas e escritores. Mas o termo “realismo”, como elaborado pela crítica da época – e assumido por Amaral no debate que enuncia especialmente em seu livro *Arte para quê?*, publicado em 1984 – é advindo e está muito mais relacionado às construções da crítica literária, no âmbito nacional, do que às artes plásticas. Contudo, o termo figuração era mais comumente utilizado entre os teóricos da arte na época – entre eles, Michel Seuphor, citado por Clarice Lispector na epígrafe de *Água Viva*. Ou seja, em termos teóricos, a abstração se opunha à figuração, e não ao realismo.

Essa confusão entre realismo e figuração era, de fato, um problema na época, já que muitos dos críticos que faziam essa intermediação entre obra e público, mencionada acima, vinham da literatura. Contudo, como vimos a pouco, o realismo no cenário da Rússia Soviética pós-revolução estava ligado à propaganda do estado, expurgando qualquer forma de abstração. De modo que o modernismo figurativo e geométrico produzido no Brasil por artistas como Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Cândido Portinari, não poderia ser confundido com um “realismo”. Mas, em muitos casos, o foi. E em muitos casos, se tornou uma arte oficialmente reconhecida pelo governo. Entre os historiadores da arte no Brasil o conceito de realismo se refere às obras de artistas como Almeida Junior (1850-1899) e José Pancetti (1902-1958), muito mais ligados ao realismo europeu das últimas décadas do século XIX. Obras com as quais esse suposto realismo da arte dos anos 1930-1940 – como argumentado por Amaral – tem pouco em comum. Nessa leitura crítica de Amaral o termo realismo aparece vinculado ao surgimento dos clubes de gravura na década de 1950, que foram responsáveis por uma grande produção de obras gráficas, e cujo ativismo político e social de seus integrantes foi fundamental aos processos de redemocratização que se tentavam promover então, após a queda de Getúlio. E é curioso notar que, entre muitos artistas participantes destes clubes, assim como o é para Amaral, a crítica à abstração era uma questão política e não apenas artística. Carlos Scliar, um dos fundadores do Clube de Gravura de Porto Alegre, foi, nestes anos, um grande defensor da figuração, ao passo que não deixava de trabalhar as linhas geométricas em sua obra gráfica e pictórica. Como dirá à Clarice, é apenas a distância temporal que lhe dirá se foi abstrato ou figurativo em uma determinada obra. Num outro polo dessa discussão está o crítico brasileiro Mário Pedrosa, cujas declarações eram sempre polêmicas, e denunciavam uma manutenção de ideias que mantinham a arte presa das amarras representacionais:

Hoje, no Brasil, o ambiente artístico está em efervescência. [...] Os artistas começam a brigar por suas ideias, suas convicções estéticas. Excelente! A vanguarda abstracionista reafirmou-se com uma truculência magnífica, soberba de intolerância. É exatamente isso

de que precisamos, pois uma tal atitude revela apenas a profundidade de suas convicções. Um artista sem convicção, sem unilateralismo não será jamais um grande artista. (2004. p. 242)

Nesse novo cenário artístico da abstração que chega ao Brasil, a crítica de Mário Pedrosa, aliás, se destaca a partir dos anos 1940. Seu engajamento político é inquestionável, e ele foi um decisivo disseminador das práticas da chamada vanguarda moderna internacional, influenciando o trabalho de vários artistas. Segundo Aracy Amaral (2019, p. 42), Mário Pedrosa “foi talvez o primeiro crítico de arte brasileiro que não é procedente da literatura — prosa ou poesia, e espero não estar fazendo nenhuma injustiça por desconhecimento”. Ele será assim uma figura chave para um processo de projeção da arte brasileira no cenário internacional, mas sem deixar de ser atingido por uma série de polêmicas internas, já que, para os defensores do “realismo” ou da figuração, ele era um grande detrator político.

Segundo Amaral, esse confronto – “realismo vs abstracionismo”, como ela nomeia – se inicia no Brasil dos anos 1940, que passa pela queda de Getúlio Vargas, em 1945, atravessando vários acontecimentos no campo artístico nacional, em especial as exposições dos artistas Alexander Calder, no Rio de Janeiro, e Max Bill, em São Paulo, ambas em 1948 – que contaram com o apoio fundamental do crítico Mário Pedrosa. Amaral enuncia a influência destas exposições sobre os artistas brasileiros e uma nova polarização:

Curiosamente, essas duas exposições apresentam duas tendências do abstracionismo: uma, a de Calder, com a predominância do intuitivo e o relacionamento ambiental, no Rio, que se poderia assinalar como uma característica do neoconcretismo carioca de fins dos anos 1950; e a outra, a de Max Bill, fundada na matemática e no rigor desprovido de vinculações subjetivas, que governaria o concretismo em São Paulo, sob a liderança de Waldemar Cordeiro, após a I Bienal. (2003, p. 229)

O concretismo e o neoconcretismo se fundam como práticas artísticas originais entre os artistas latino-americanos, elaboradas através de manifestos, textos e exposições, num processo coletivo entre artistas e escritores, como é a marca do neoconcretismo no Rio de Janeiro, que conta com a poesia de Ferreira Gullar, que era também um dos principais críticos do movimento, enquanto em São Paulo temos a atuação dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos. E todas estas práticas têm, como vimos, uma forte e marcante influência da abstração e do construtivismo russo. O abstracionismo se confunde com o concretismo no Brasil, o que a afirmação de Aracy Amaral enuncia, quando o concretismo é tomado como correlato do abstracionismo, ou quando é visto como uma consequência natural do desenvolvimento da arte concreta.

Esse debate que coloca o abstracionismo em oposição ao realismo, desde o argumento político-social, é, portanto, uma interpretação teórica muito particular ao cenário nacional, já que o abstracionismo brasileiro era concreto, e o concretismo, em suas bases construtivistas russas, era uma arte de engajamento e transformação social, sendo um dos primeiros movimentos artísticos explicitamente marxistas em suas concepções teóricas. Ou seja, a abstração concreta no Brasil era ela também uma arma de luta social e política, portanto, não se opunha ao realismo em seus fins. Ou poderíamos chamar Oiticica de um artista alienado? Isso demonstra que o problema com a oposição entre realismo (tomado como correlato da figuração) e abstração tocava precisamente naquele da representação, de uma suposta verdade universal, e de um meio universal para enunciar a verdade. Isso implica em assumir que a abstração produziu uma rasura nos modos como vemos a imagem, e não apenas como as produzimos. Ou melhor, a abstração era também um sintoma dessa mudança nos modos de nos relacionarmos com o visível, com a visibilidade das coisas. Desse modo ela expõe o fato de que não há uma unidade das artes – as belas artes, com suas técnicas e estilos bem definidos – assim como não há uma unidade dos sentidos. O que perturba qualquer luta idealista.

No Brasil, essa “confusão” entre realismo, figuração e abstração é teórica, histórica e política. Afinal, muitos importantes artistas modernos, como Di Cavalcanti, por exemplo – um dos organizadores, junto com Mário e Oswald de Andrade, da Semana de Arte Moderna de 1922, que se contrapunha, na época, aos cânones da arte clássica e das belas artes ainda predominantes no país, promulgando uma arte popular e democraticamente acessível –, passaram a criticar as nascentes vanguardas modernas. Denunciando o caráter elitista da abstração em uma conferência realizada no Museu de Arte de São Paulo, no mesmo ano das exposições acima citadas, em 1948, segundo Araci Amaral (1984), era a Di Cavalcanti “a quem caberia, agora, liderar a defesa do realismo diante do abstracionismo, que chegava ao Brasil como uma bandeira da nova informação que os novos museus passavam a veicular”. Os museus a que se refere Amaral são o MASP (Museu de Arte de São Paulo), inaugurado em 1947 e o MAM (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), inaugurado em 1948, Instituições que contribuirão de maneira determinante para a realização da I Bienal de São Paulo e para o fortalecimento, expansão e desenvolvimento das artes visuais no Brasil, formando público e pesquisadores especializados, entre eles, Mario Pedrosa.

Vemos assim como estava posta uma tal confusão conceitual em nosso cenário artístico, tornando os discursos de crítica à abstração, assim como à figuração – ou ao realismo, como quer Amaral – inflados e inflamados. Essa confusão afastou muitos artistas do debate político da época,

ou melhor os engajou ainda mais, mas de uma maneira marginal. Artistas como Maria Bonomi, Fayga Ostrower, entre outros, foram taxadas de despolitizadas, o que, sintomaticamente, acontece também com Clarice Lispector e sua escrita “não-realista”, “abstrata”.

Mas porque a abstração é assim tomada desde um caráter intelectual e racional, promotor de elitismos, e por outro lado, como uma prática que se equilibra no fio de uma metafísica da arte? Gostaríamos de arriscar uma hipótese: pretender que o sensível seja puramente subjetivo é impor à arte um antropocentrismo ignorante e hipócrita. Não se trata, em contraposição, de dizer que a linguagem da arte é uma linguagem presente na natureza, uma linguagem universal, e assim naturalizar a criação artística. Se trata de assumir que há um modo de conhecer o sensível que é próprio à arte, às imagens, aos signos visuais e motores. Um modo de conhecer que não passa pela linguagem verbal. E somente desde essa aceitação será possível admitir que esse modo sensível de conhecer os signos visuais, por sua vez, pode ser enunciado pelos signos verbais, pela palavra. A abstração assume o risco de enfrentar essa batalha contra a representação, mas, sem se confundir com ela, pois essa batalha não é travada sobre um território – o território da pintura – mas antes, sobre os modos como mapeamos, cartografamos um território. O debate sobre figuração e abstração não se resume na crítica histórica, assim como não pode ser por ela respondido. Há um problema filosófico fundamental cercando a questão, que é aquele da representação. Se por muito tempo tomar partido da abstração era produzir uma arte não figurativa e, portanto, não-representacional, essa postura pode ser hoje interrogada. Não se trata de pensar a abstração como prática visual responsável pela quebra da representação na arte. A abstração é sim uma das camadas visuais desse movimento, que é antes parte fundamental do descentramento do homem, descentramento da verdade, tomados como categorias universais. Foi isso que Kandinsky percebeu com a descoberta de Thomson, e Malevitch com seu *Cubo Branco*.

A quebra da representação na arte não pode ser confundida com a liberação da arte do registro da mimesis ou da semelhança. Ela é antes liberação do registro verbal como causa e consequência da imagem. Portanto a luta contra a figuração ou contra o realismo, não é aquela que nos oferece respostas definitivas a uma obra de arte que escapa às definições – como é o caso da pintura de Clarice Lispector. O campo da criação de imagens é muito complexo, está marcado por uma linguagem gestual, por uma história de fantasmas, como escreveu Aby Warburg (2015). E é desde essa complexidade que as imagens tomam posição na cena social e política, e demandam uma elaboração discursiva que seja capaz de não às submeter a um universal categórico da palavra. Afinal, é a palavra – o discurso – que também passa a ser questionada desde sua suposta verdade

universal. Que os discursos sejam atravessados pelas linhas de poder de um determinado tempo, e que assim produzam uma verdade, nos é muito claro. Contudo tomar essa verdade como um imperativo universal, este é o ponto delicado de nossas relações com o poder, como nos mostrou muito bem Michel Foucault: “Afinal, somos julgados, condenados, classificados, obrigados a desempenhar tarefas e destinados a um certo modo de viver ou morrer em função dos discursos verdadeiros que trazem consigo efeitos específicos de poder” (2006, p. 180). Por isso ele sugere que ao escutar a história, em vez de acreditar na metafísica, o genealogista aprende que “atrás das coisas” há algo inteiramente diferente: “não seu segredo essencial e sem data, mas o segredo de que elas não tem essência, ou que sua essência foi construída peça por peça a partir de figuras que lhe eram estranhas”, de modo que o que se encontra no “começo histórico das coisas” não é a identidade ainda preservada da origem – “é a discórdia entre as coisas, o disparate” (2006, p. 18). Vemos assim como essa “origem” da arte abstrata, suas diferenças em relação à figuração – ou ao realismo – não poderá ser “descoberta” intacta sob o véu da verdade, mas está entregue ao disparate e à discórdia. Em meio a isso, a pintura de Clarice será construída por uma descontinuidade, peça por peça, frente ao mesmo caos em que estava mergulhada.

A abstração de Michel Seuphor

A arte não é uma certa soma de conhecimentos, técnicos ou outros, mas uma realidade em devir, que se revela para nós e nos ilude a cada passo.

Michel Seuphor, 1964, p. 160

Como vimos, há um problema teórico, conceitual, na aproximação do realismo e da figuração como proposto pelo debate crítico da literatura e das artes visuais do modernismo brasileiro dos anos 1940 em diante. Outro problema é absorver completamente o construtivismo e o concretismo no debate da abstração. Assim, resta nos ater, ainda um pouco, na concepção de arte e nas teorizações e práticas artísticas de Michel Seuphor, importante teórico da abstração moderna, e autor citado por Clarice na epígrafe de *Água Viva*:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência. (Apud: Lispector, 1998, p.8).

É importante situar o contexto dessa afirmação de Seuphor, de modo a enunciar frente a quais questões conceituais do campo da arte ele estava envolvido, e a que ponto a pintura de Clarice – e de fundo sua literatura – está implicada nestas teorizações.

Michel Seuphor (pseudônimo que é um anagrama de Orpheus), nasce na Antuérpia, Bélgica, como Ferdinand Louis Berckelaers, em 1901, e morre em 1999, aos 97 anos, como um profícuo poeta. Ele era também um artista e foi um grande amigo de pintores como Paul Klee, Wassily Kandinski e Piet Mondrian. Conviveu com artistas de diversos países, que convergiam na França, país em que viveu boa parte de sua vida. Será, portanto, desde diferentes concepções artísticas que ele irá analisar e teorizar a produção artística de seu tempo, embora seu pensamento e prática visual estivessem mergulhadas nas ideias e práticas do construtivismo russo. O principal reflexo do construtivismo de Seuphor se dará sobre a produção dos artistas concretistas da América Latina, pelos quais ele terá grande apreço, especialmente pelo uruguaio Joaquín Torres Garcia. Importante articulador dos movimentos concretistas (2011, p. 31), Torres Garcia fundou, junto com Seuphor, o grupo *Cercle et Carré*, em Paris, em 1929.

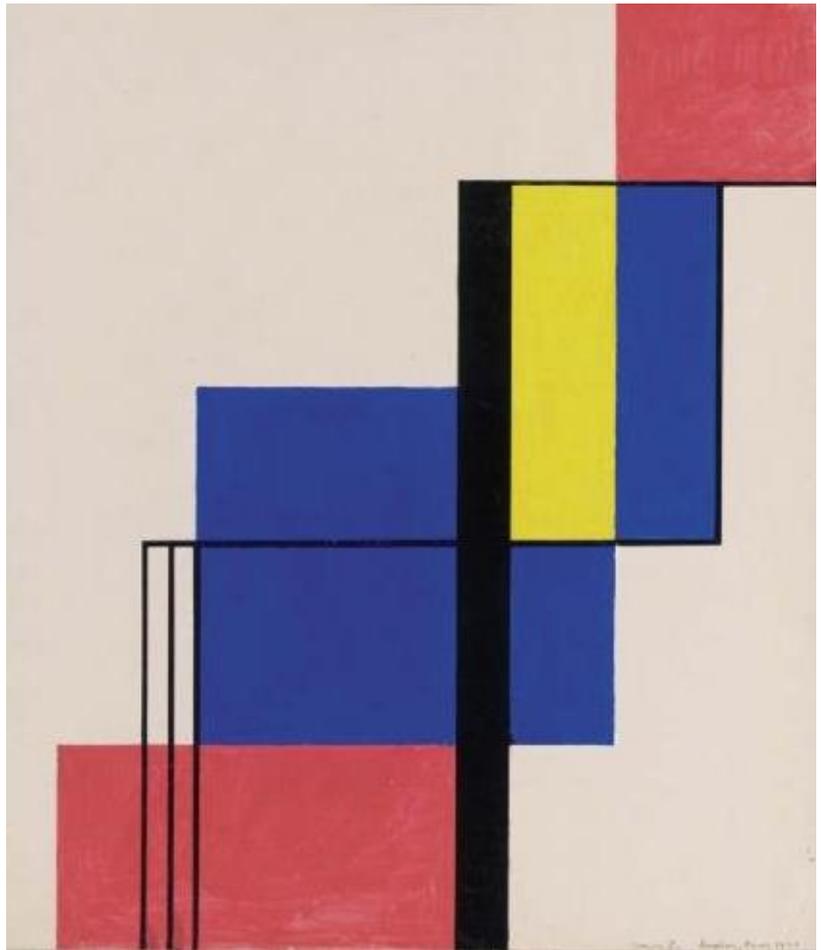


Figura 96. Michel Seuphor.
Composition V, 1929.
Fonte da imagem: Wikiart.

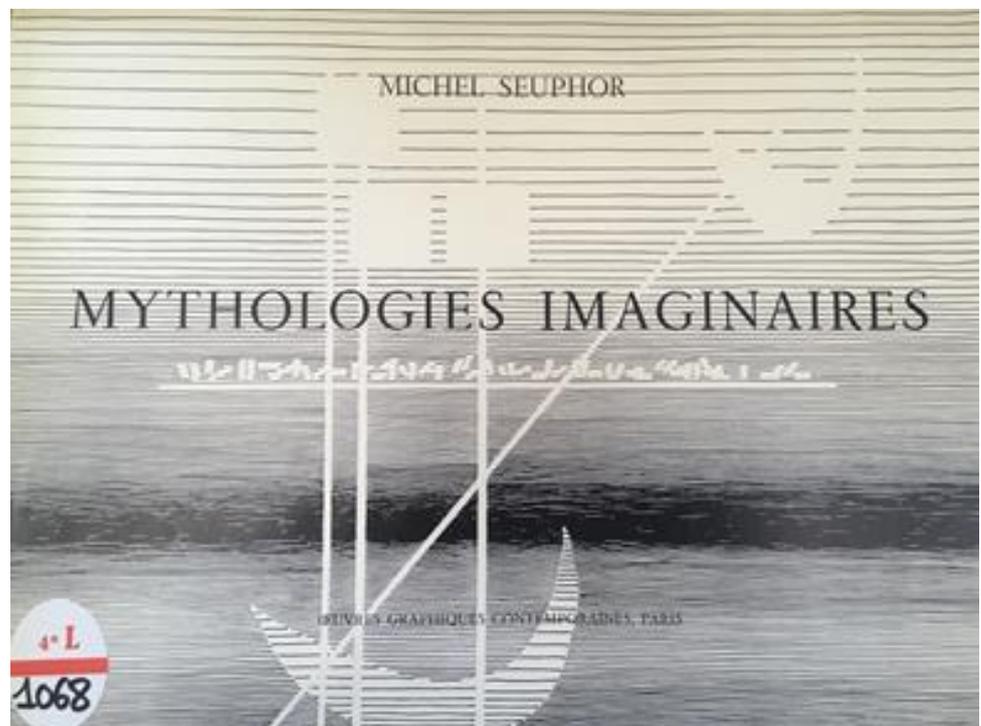


Figura 97. Mythologies Imaginaires, 1976. Oeuvres graphiques contemporaines, Paris. Acervo da Bibliothèque Richelieu do Institut National d'Histoire de l'Art da BnF. Fonte da Imagem: Arquivo Pessoal.

No ano seguinte eles iniciam a publicação de uma revista homônima, assim como a montagem de uma exposição, com vários integrantes do grupo. A duração desse projeto é curta, mas Seuphor e Torres Garcia irão se corresponder a partilhar trabalhos ao longo dos anos.

A prática de Seuphor como artista se desenvolveu especialmente nas artes gráficas, na gravura e na colagem, e o tratamento da superfície de suas pinturas, em traços e linhas, lembrando muito aquelas de Piet Mondrian, é mais um aspecto dessa predisposição (Figuras 97 e 98). Em 1964 Seuphor publica *Abstract Painting – 50 years of accomplishment, from Kandinsky to the present*, livro que empresta à Clarice sua epígrafe (como consta na página 157). Neste livro Seuphor expõe dados históricos, mencionando artistas do mundo todo com os quais teve contato, conta histórias sobre as circunstâncias em que estes artistas produziram suas obras, relembra exposições e encontros entre diferentes artistas que ocasionam a formação de grupos, etc., e por fim faz a seguinte avaliação:

Podemos pensar na situação da pintura hoje como assumindo a figura de um tríptico. No painel central está o Impressionismo, que enfatiza a agudeza sensorial do artista. De um lado fica a escola americana, com a qual eu ligaria as escolas não formais em todos os países. O terceiro painel conteria os pintores «construtivistas» em todos os países. Assim, eu descreveria hoje os artefatos da arte abstrata como divididos em espírito entre sensibilidade, impulso descontrolado e senso de estrutura; entre estilo, expressão irrefletida e harmonia.⁵⁶ (1964, p. 144)

Esse quadro tríptico pode parecer ultrapassado, mesmo para a época, visto que o impressionismo figura como centro. Mas é justamente em relação à produção que mais comumente figurava em exposições e que estava superaquecida no mercado da arte que Seuphor situa o tachismo e o expressionismo abstrato americano em ascensão, ao lado do construtivismo. Curiosamente essa análise de Seuphor não apresenta uma afirmação do lugar do abstracionismo no contexto artístico que analisa, mas antes o permite assumir sua fidelidade ao construtivismo:

A arte construtivista, apesar da indiferença e, às vezes, hostilidade, persiste com uma calma tenacidade ao lado do enorme grupo no campo oposto. Isso merece consideração. Pouco importa que os construtivistas se sintam afastados pela corrente principal, pouco importa que suas obras não causem agitação, desde que sejam conhecidas por alguns. [...] A situação do artista não reconhecido é, em certo sentido, privilegiada, pois o que é

⁵⁶ Tradução nossa do original: « We might think of the situation in painting today as assuming the figure of a triptych. In the central panel stands Impressionismo, which amphasizes the sensorial acuteness of the artist. To one side stands the American school, with rich I would link the nonformal schools in every country. The third panel would contain the « construtionist » painters in every country. Thus I would describe the worls of abstract art today as divided in spirit between sensivity, uncontrolled impulse, and sense of structure ; between style, unreflective expression, and harmony. »

subestimado só pode ascender; enquanto o que atingiu o pico deve resignar-se a descer.⁵⁷
(1964, p. 145)

É no contexto destas afirmações que ele escreverá aquilo que Clarice irá recortar para sua epígrafe. Em uma defesa apaixonada dos concretistas, visando uma crítica às obras da escola Americana, em que a pintura abstrata tornava-se cada vez mais um “instrumento de pura vulgaridade”, onde um artista “cai no feitiço de outro” (1964, p. 156), seu “relatório sobre a arte abstrata”, como ele escreve, não o cega às “qualidades da pintura figurativa”: “Eu gosto de Ensor, eu gosto de Vuillard, eu gosto de Kokoshka” (Seuphor, 1964, p. 157). É assim que ele afirma:

Nosso século é suficientemente rico para tratar também dessa pintura [figurativa], incluindo o surrealismo. No entanto, tinha que haver uma pintura totalmente liberada da dependência da figura, o objeto - uma pintura que como a música não ilustra nada, não conta uma história, não anuncia um mito. Tal pintura está contente em evocar os domínios incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o sinal se torna ser, onde a analogia se torna relacionamento e ritmo. (1964, p. 158)

Seuphor, portanto, não estava precisamente preocupado em fazer uma crítica à figuração em defesa da abstração, mostrando qualquer superioridade de uma em relação a outra. Ainda assim, não deixa de enunciar a principal questão que está em jogo para a abstração: a submissão a um objeto ou a uma história a ser contada, a submissão da visualidade e da linguagem visual à linguagem verbal e a um sujeito ou objeto universal centralizador da imagem. Mais adiante em seu texto ele completa:

Temos considerado um número extraordinariamente diversificado de categorias de arte abstrata. O que elas têm em comum? É suficiente dizer que todas elas são específicas do nosso tempo? Isso fornece uma linha suficiente entre as várias categorias? Deixando de lado a onda dos inúmeros espelhos do tachismo e os imitadores da arte informal, descobrimos que a arte abstrata permanece surpreendentemente rica em sua variedade. Essa riqueza, que inclui tantas contradições, nos levaria a pensar que nosso período é composto de uma infinidade de períodos, que deve ter características próprias. Mas a multiplicidade é ela mesma uma característica.⁵⁸ (1964, p. 159)

57 Tradução nossa do original: « Constructionist art, despite indifference and at times hostility, persists with a calm tenacity alongside of the enormous group in the opposite camp. This deserves consideration. It matters little that the construicuinists feel themselves to have been pushed aside by the main current, it matters little that their works do not crate a stir, so long as they are known to a few. [...] The situation og the recognized artist ir, in a sense, a privileged one, since what is underestimated can only ascend ; whereas what has reached the peak must resign itself to descending. »

58 Tradução nossa do original: « We have been considering an extraordinarily diverse number of categories of abstract art. What do they have in common? Is it enough to say that they are all specific to our time ? does this provide a sufficient lin between the various categories ? Leaving aside the wave of the innumerable miror tachiste and nonformal imitators, we find that abstract art remains bafflingly rich in its variety. This richness, wich includes so many contradictions, would lead us to think that our period is a composite of a multitude of periods, that it has to character of its own. But multiplicity is itself a characteristic. »

Seuphor se permite pensar a partir de paradoxos, o que entre tantos críticos modernistas dogmáticos da época era uma raridade. Mas é mais ao fim de suas considerações que ele enuncia algo que poderá ser fundamental a nossa abordagem da pintura de Clarice Lispector, desde estes aspectos múltiplos, que não se colocam em uma oposição categórica – figuração versus abstração. Para Seuphor a ideia em si – o “o que” – foi sempre primária em todos os outros períodos da história, mas na modernidade a ideia importa menos do que como ela foi possível (prefigurações kantianas, e por elaboração, foucaultianas. Foucault é aquele que em sua arqueologia das ciências sociais nos pergunta sempre: quais são as condições de possibilidade de uma dada situação histórica, de um determinado acontecimento?). Segundo Seuphor é o “como” aquilo que faz o trabalho. Esse “como” nos lançaria novamente às infinitas variações que disparam uma obra. Segundo ele, não se trata mais de uma questão de saber, de possuir a verdade, mas de “abordá-la, de segui-la sem pressa, sabendo que a estrada é longa, sabendo que a estrada não termina, sabendo que a estrada é o fim em si mesma”. Em suas palavras, vemos como Seuphor enuncia em antecipação o problema que historiadores da arte como Arthur Danto e Hans Belting, irão se colocar na reformulação metodológica da história da arte, que será perseguida, em sequência, por pensadores contemporâneos como Didi-Huberman – questão do fim e dos fins da História da Arte. Seuphor ainda acrescenta: a arte “não é uma certa soma de conhecimentos, técnicos ou outros, mas uma realidade em devir, que se revela para nós e nos ilude a cada passo” (1964, p. 160).

O crítico e artista ainda assinala o fato de que é no tema, que o artista escolhe para si, que ele descobre “uma soma de conhecimentos, técnicos e outros, que será sua linguagem, que será sua maneira de dizer – de forma inimitável – o que todos sabem, o que todo mundo tende a não se importar em ter visto com tanta frequência, nos mesmos trapos, em ter ouvido repetidas vezes com o mesmo tom de voz”. (1964, p. 160). Essa passagem antecipa o que desenvolveremos adiante sobre a pintura de Clarice, e nesse sentido, corrobora o que pretendemos dar a ver em sua obra visual: ao fazer uso da tábua de madeira, dessa superfície que cotidianamente vemos em portas, pisos, paredes, superfície de formas abstratas, mas repleta de incitações à figuração, preche de semelhanças, Clarice está se empenhando em uma prática genuinamente artística nos termos propostos por Seuphor, uma forma de descobrir sua linguagem visual e inimitável, ainda que na obviedade mais precária e humilde de uma “tábua de madeira”. Clarice inventa para si esse

diagrama desde o qual a pintura será possível, alheia às determinações estilísticas da história da arte, fiel a seus próprios processos de criação.

Não obstante estas observações, Michel Seuphor é constantemente lembrado como referência para justificar o argumento de que, não apenas a pintura de Clarice Lispector, mas também sua literatura, podem ser pensadas a partir do conceito de abstração. Solange Ribeiro de Oliveira (2017, p. 262), assim como outros críticos e pesquisadores, leem a citação de Clarice como uma clara referência à “abstração” presente em *Água Viva*, e que será estendida às suas pinturas: “o estudo das relações intermediáticas entre a arte e *Água Viva* conduz à análise do romance como uma versão literária da pintura abstrata. A conclusão é mais do que justificada, a começar pela epígrafe, que retoma a observação de Michel Seuphor”. *Água Viva* seria, portanto, um romance abstrato em oposição a *A Hora da Estrela*, que seria um romance realista – argumentam alguns críticos, o único assim estruturado na obra de Clarice Lispector, o que, para alguns, a salva de ser uma escritora elitista, intelectualizada e burguesa – mas não seria essa uma leitura baseada em preceitos representacionais, talvez?

Ao lermos *Água Viva* nunca temos certeza se estamos lendo a personagem pintora falando ou uma narradora contando sua própria história, de modo que o sujeito que funcionaria como núcleo da narrativa não é de todo elidido, mas se encontra disperso. Além disso presenciamos uma dissolução total de temporalidades e objetos que dessem conta de estruturar a narrativa, nos oferecendo contextos e cenários que pudesse situar a leitura. Todas estas características são, de fato, muito semelhantes às formulações conceituais da abstração na pintura. Nos parece, contudo, como tentamos demonstrar acima, que a transposição de um conceito visual ao campo literário apresenta algumas tensões. A primeira delas está no fato de que a crítica literária, que por vezes confunde a figuração na pintura com o realismo na literatura, não leva em conta o contexto histórico destes estilos no âmbito da arte. A segunda tensão está no fato de que o contraponto ao realismo seria a abstração, mas a abstração não é, necessariamente a ausência de figuração, como bem nos mostra Gilles Deleuze em *Lógica da Sensação* (2007). Além disso, a abstração, como vimos, é uma teoria da linguagem visual por excelência, se nos detivermos nas formulações de Kandinsky, Malevitch, entre outros, em torno dos elementos da linguagem visual. Sem dúvida a abstração irá influenciar não somente as práticas de muitos artistas visuais, mas igualmente, e de maneira determinante, o trabalho de muitos poetas e escritores. Isso porque é fundamental pensarmos na elaboração filosófica que a abstração visual passa a imprimir sobre as produções artísticas nos mais diferentes âmbitos de criação. Contudo, será preciso tomar alguns cuidados ao

tentarmos analisar em que medida o conceito de abstração está ligado à obra visual de Clarice, para então pensar como essa obra se situa em relação a um romance como *Água Viva* e *Um Sopro de Vida*, de modo a não imprimir sobre estas obras, de modo apressado, um conceito que atravessa debates complexos. Portanto, ler a pintura de Clarice desde o conceito de abstração seria uma estratégia fácil, mas ainda submetida a uma certa crítica literária frente à qual gostaríamos de nos manter prudentes. Aliás, seria preciso deixar de ler a obra visual de Clarice e passar a vê-la.

Essa confusão entre as interpretações literárias de um conceito artístico não nos ajuda a ler *Água Viva* a partir da pintura das grutas – nos referimos a *Interior de Gruta* (1960) e *Gruta* (1973-1975) – realizadas por Clarice durante o longo período em que trabalha sobre este romance e mencionadas no mesmo. Esse conceito não nos ajuda a ver sua pintura. Isso não apenas porque esse paralelo não é corroborado pelos elementos visuais empregados por ela nestas pinturas citadas, assim como em outras em que faz uso de formas figurativas, como as borboletas, mas também porque essa dicotomia, abstração ou figuração, não dá conta dos aspectos informes de sua pintura, de sua potência inominável, como ela queria. O que lhe interessava era a pintura como campo de experimentação da sensação, e não como exibição de formas, planos, linhas etc. Era o diagrama da madeira aquilo que ela se permitia explorar, de modo a torná-lo visível ou vê-lo fundir-se em uma imagem. Sua pintura era elaborada desde fatos materiais concretos. Como vimos, o estilo – seja ele aquele que enunciamos com Deleuze, ou aquele de que fala Carlos Scliar ou Iberê Camargo – não pode ser anterior ao ato de pintar, ele surge num *a posteriori*. Assim seria falso afirmar que Clarice pinta premeditando um espaço abstrato.

A que ponto a abstração teorizada por Michel Seuphor poderia ter influenciado a pintura de Clarice nos é difícil precisar. Nos parece que é antes preciso uma atenção muito fina e sutil para perceber que nas referências artísticas de Clarice – seus amigos artistas, entre os quais estavam estes entrevistados, os quadros de sua coleção, e suas possíveis leituras – a questão da abstração e da figuração é importante, mas não corresponde a uma escolha, a uma decisão frente a pintura, mas antes a uma tensão que se experimenta sem cessar, e portanto não corresponde a uma “chave de leitura” de sua obra visual ou de sua literatura. Como escreve a crítica de arte brasileira Glória Ferreira (2004, p. 51): “Uma genealogia histórica e crítica da arte abstrata indica sobretudo uma mudança de uma ontologia da arte e não a resolução de questões formais, cuja ‘não-constituição’ não deixa de incluir o modelo linguístico, até mesmo pela presença das reflexões da teoria da linguagem no interior das artes plásticas”. Fugir a essa questão é perder o fio de um debate fascinante, ainda que, sem dúvida, inesgotável.

Do Objeto Gritante à Supressão do Objeto

*Eu amo os objetos vibráteis na sua imobilidade assim
como eu sou parte da grande energia do mundo.*

Clarice Lispector, 1978, p. 118.

A inquietação com o lugar, a forma, com a questão do objeto, pode oferecer mais uma tensão à interpretação que nos daria o conceito de abstração. Tensão no sentido de nos mostrar que a abstração passa por questionamentos diversos, da composição das formas, linhas e cores, à supressão destas – como nos mostra o suprematismo de Malevitch. Esse processo culminará, para muitos artistas, na supressão do próprio suporte da pintura, na supressão do objeto. É o caso de artistas brasileiros como Lygia Clark e Hélio Oiticica. Ambos fizeram parte do Grupo Neoconcreto, que atuava no Rio de Janeiro. Não temos registros do encontro de Clarice com estes artistas, mas importa mostrar de que maneira Clarice poderia estar inquieta com as mesmas questões que lhes interessavam. Mas para chegarmos a esse ponto será preciso ler Clarice, antes de vermos sua pintura, pois essa passagem é muito mais explícita em seu texto. Em termos de pintura, o suporte de Clarice – esse objeto que ela estudava antes de pintar, a tábua de madeira – era fundamental.

Lembremos que Clarice nomeia *Objeto Gritante* ao datiloescrito inédito anterior à *Água Viva*. E justamente esse texto tem como característica ser uma narrativa ininterrupta sobre fatos cotidianos que se sucedem à narradora em encontros com objetos, pessoas, viagens, etc., e oferecem o tema e o tom da escrita fragmentária. Mas por que Clarice iria de uma investigação que intitulou *Objeto Gritante* a uma outra intitulada *Água Viva*? Aparentemente isso significava retirar-se de um debate “realista”, “figurativo”, para ir em direção a uma dissolução do objeto e do sujeito, uma dissolução das narrativas. Se lemos *O Objeto Gritante* com uma certa “atenção flutuante”, percebemos que restam poucos fragmentos e elementos copiados na transposição desse datiloescrito inédito para o romance publicado em 1973. O que demonstra uma mudança radical no tema, e por seu turno, na abordagem realizada pela escritora.

Essa mudança poderia ser explicada também pela pressão de seu editor, como argumentam as críticas Rebeca Montero (2019, p. 186), e Solange Ribeiro de Oliveira (2017, p. 263), que lembram o pedido de Álvaro Pacheco, da Editora Artenova, para que Clarice escrevesse um “romance

abstrato". Como nos mostra a crítica Sônia Roncador (2019, p. 159), Clarice teria cedido não apenas às pressões vindas de seu próprio processo de criação e que a inibiam a publicar o *Objeto Gritante*, mas igualmente às pressões que passavam por sua sistemática violação de alguns "protocolos artísticos" que, para vários críticos e escritores de sua geração, eram um "afrontamento ao decoro literário e moral". Nesse texto inédito lemos, por exemplo, Clarice narrar o avanço de um certo homem, amigo seu, que a convida a fazer um "passeíto", o que serve de pretexto para a escritora falar da angustiante sensação de estar sendo assediada como mulher, e não tratada com o respeito de um amigo. Ela também escreve repetidas vezes sobre a relação entre homens e mulheres, sobre a fragilidade dos laços, sobre a arrogância masculina, e sobre a nervosa sensação de que a mulher está sempre no caminho do olhar masculino como um objeto a ser conquistado, apropriado. Poderíamos supor que Clarice flertaria com a escrita e a crítica feministas que se elevavam a plenos pulmões na década de 1970? Talvez. O campo dos estudos sobre gênero tem se ocupado há muitos anos em pensar a obra de Clarice. Mas Clarice jamais se posicionou a respeito, ou melhor, seu posicionamento sempre foi aquele da fuga em relação a qualquer captura identitária, a qualquer classificação. Ainda assim, autoras como Hélène Cixous, em torno da qual se formulou, nas décadas de 1970-1980, o conceito de escrita feminina – que foi fundamental para a ampliação dos estudos e das práticas literárias de mulheres no mundo todo – elevaram a obra de Clarice a um reconhecimento internacional entre diversos grupos de estudos sobre gênero que se fundaram apoiados na leitura de seus romances e contos.

Objeto Gritante se permite um deslocamento radical dos cânones literários não apenas nos termos de uma obra acabada, mas especialmente de seus processos, onde a vida mesma é lançada sobre o papel, nas surpresas e agruras cotidianas, como aquelas de tantas mulheres que precisam conciliar sua paixão pela escrita com o trabalho, a vida doméstica, os filhos... Tantas camadas que compreender-se desde um descentramento identitário não é uma "tomada de consciência", mas uma experiência incessante. A despersonalização provocada pela maternidade, por um trabalho desigual frente ao homem, por um cotidiano doméstico opressor, é uma experiência comum às mulheres de todas as etnias, nacionalidades e classes sociais. Assim como uma atenção à facilidade com que o corpo pode ser objetificado, oferecendo a chance de perceber que é o olhar do outro aquilo que nos produz e nos lança a um determinado lugar sexual, social e político, independente de nossas forças. Desde essa perspectiva não será difícil compreender que a separação entre sujeito e objeto é apenas um mito moderno. São estas nuances aquelas presentes na escrita de *O Objeto Gritante*. Em um dos trechos desse texto mantido em *Água Viva*, lemos:

O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro. Mas faltam lágrimas na máquina que sou. Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? Tal é o meu destino humano. O que me salva é grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente. (1998, p. 87)

Água Viva seria assim, segundo Sônia Roncador (2019, p. 160), “não propriamente o resultado, mas uma elaboração mais refinada, da trajetória que Clarice empenha neste datiloescrito inédito, cuja escrita a leva a “abandonar o modo de escritura que até então caracteriza sua literatura, como também questionar certos valores artísticos que seguramente grande parte da crítica contemporânea a *Objeto Gritante* defendia. Sem precisar expor de maneira tão visceral seu próprio cotidiano em situações particulares, *Água Viva* se constitui em uma escrita cujo traço de despersonalização é um avanço sobre os regimes identitários pensados à imagem do Homem, flertando com o sensível, com o animal, com a natureza, com a matéria mesma das coisas, sem intelectualismos, mas numa escrita emaranhada por um pensamento apurado, baseado em um campo de imanência. Podemos supor que para experimentar de maneira ainda mais profunda esse descentramento identitário Clarice inventa uma personagem pintora, que lhe permite falar sobre essa passagem entre escrita e pintura, diante de suas próprias pinturas, numa dobra desse descentramento. É assim que ela também irá inventar os personagens *Ângela* e *O Autor*, em *Um sopro de vida*, que falam quase no mesmo lugar em que escutamos a pintora/narradora em *Água Viva*. Acreditamos que é esse mesmo campo de desestabilização identitária que permitirá Clarice experimentar a pintura. Podemos ler *Água Viva* como uma fábula da modernidade, da arte na modernidade, desde onde escrever sobre a pintura é um exercício crítico – de crise na representação entre palavra e imagem. Mas é também crise entre objeto e sujeito, e sujeito e verdade. A abundante fauna e flora que habitam esse romance, que como toda fábula passa pelo animal, são uma tentativa de pensar fora de toda oposição entre natureza e homem, natureza e cultura, escapando não apenas dos cânones literários – e artísticos – mas também dos cânones de uma sociedade pautada por uma cultura antropocêntrica.

Mas Clarice não irá se entregar assim tão depressa a essa negação do objeto em sua pintura. E aqui seria importante lembrar da atração de Clarice pela matriz da gravura de Maria Bonomi. Bonomi, que sempre trabalhou em São Paulo, sem deixar de visitar Clarice e circular muito pelo Rio de Janeiro, não chegou a integrar o Movimento Concreto. Sempre buscou desenvolver seu trabalho

de maneira autônoma, a partir das questões artísticas e sociais que a tocavam em sua prática com a gravura. Segundo Jorge Colli, “o ato gravador de Maria Bonomi é feito de liames, de laços, de passagens, que não respeitam ou se acomodam em definições de gênero artístico” (2011). Maria Bonomi, por sua vez, assume para sua prática um pensamento que também não se submete ao registro representacional em relação ao objeto:

Tudo é abstrato. A cadeira, por exemplo, é abstrata ao se propor como forma, valor, imagem. Sua figura é convencionada, igual ao feio, ao bonito. Julgo tudo imagem, forma. E não figura, representação. É assim que no convívio, em matéria de emoção, o que me capta é mais o ritmo do outro. (BONOMI, *Apud*: LAUDANNA, 2007, p. 68)

A relação de Bonomi e Clarice nasce quando ambas se encontram nos Estados Unidos, como já mencionamos. No artigo *Nervuras do neutro: Clarice Lispector e Maria Bonomi* (2011), Artur de Vargas Giorgi explora a relação destas duas escritoras a partir dos contextos históricos nos quais viviam, e como a atuação de ambas ligava-se a uma perspectiva social, que não se exibia dentro dos padrões da época – Clarice escapava do realismo literário venerado pela crítica da época, como vimos, e Bonomi, mesmo em seus painéis públicos, não corroborava as linhas do ativismo político dos clubes de gravura, ambas também não exploravam suas obras desde os movimentos concretistas que se desenvolviam entre Rio e São Paulo, seja na arte ou na literatura.

Na crônica que Clarice publica no *Jornal do Brasil* em outubro de 1971, contando sobre sua ousadia em pedir à amiga, como presente – oferecido por ela – a matriz da obra *A Águia*, uma xilogravura medindo 102 x 155 cm de altura, realizada em 1967, ela escreve: “Disse-me Maria que escolhesse uma gravura para mim. E eu – ingenuizada [sic] por um instante – pedi o máximo: não a gravura mas a própria matriz. E escolhi a *Águia*” (1971, p. 2). Neste texto podemos flagrar o quanto o suporte de madeira de sua própria pintura possuía uma importância fundamental para a escritora. Ela conta que ver essa imensa matriz de madeira na parede de seu apartamento teve sobre ela um efeito vertiginoso. *Águia*, de fato possui dimensões extravagantes para uma xilo, o que é um traço da obra de Bonomi, que explora sempre grandes dimensões em seus trabalhos. Para Clarice, a águia em linhas abstratas de Bonomi, condensa toda força desse animal, transfigurada na densa matriz de madeira: “A *Águia*, de longas asas abertas e de longo bico adunco de marfim – pois é o que vejo na sua abstração – por um instante imobilizada. O suficiente para que Maria pudesse lhe capturar a imagem majestosa e projetá-la na solidez maciça da madeira, matéria prima assaz nobre” (1971, p. 2). Esse interesse pela matriz – que surpreendeu Bonomi e a despertou para a tridimensionalidade de seu próprio trabalho – interessava à Clarice especialmente ao nível de seu

processo, de modo que a matéria da matriz da gravura – o objeto, a tridimensionalidade da madeira –, que servirá à impressão, importava mais do que seu resultado.

Outra hipótese para o projeto e conseqüente abandono da escrita de *Objeto Gritante* aproximaria Clarice de Lygia Clark. Relacionar suas obras não seria estranho, ainda que elas não tenham – pelo que indicam as biografias de Clarice consultadas por nós – jamais se encontrado. Escrever *O Objeto Gritante* poderia ser um caminho de interrogação do objeto em direção à sua eliminação, como o faz Lygia Clark no percurso de sua obra visual, percurso que ela tão bem enuncia em seu texto *Da Supressão do Objeto*, publicado na Revista Mácula, em Paris, em 1973 (2009, p. 350). Exatamente no mesmo ano em que Clarice publica *Água Viva*. Lygia escreve: “Atitude romântica do artista que ainda precisa de um objeto, mesmo sendo ele o objeto, para negar” (2009, p. 351).

No percurso de sua obra Lygia vai da pintura de base neoconcreta à sua série *Bichos*. Tal como Clarice com sua fábula em *Água Viva*, Lygia escreve: “A fantasia do mundo como um grande bicho não percebido pelo homem” (2009, p. 251). A engenharia do bicho mecânico de Lygia é o objeto-máquina que grita em Clarice, como citamos acima. Depois Lygia fará *Caminhando*, que é o passo para a liberação total das formas tradicionais da arte: “Através do Caminhando perco a autoria, incorporo o ato como conceito de existência. Dissolvo-me no coletivo, perco minha imagem, meu pai e todos passam a ser o mesmo para mim. [...] Tomo também consciência da crise geral da expressão na literatura, dos gêneros que caem, do teatro” (2009, p. 352). Será depois dessa obra que Lygia dará início à prática que chama de *Nostalgia do Corpo*:

Através de pequenos objetos sem valor como elásticos, pedras, sacos plásticos, formulo objetos sensoriais cujo toque provoca sensações que identifico imediatamente com o corpo. [...] Em cima da mesa articulo pequenas pedras com plásticos a que chamo natureza e toda mulher que vejo passar carregando um saco, esse saco é parte do seu corpo tão vivo como um ventre. (2009, p. 353).

Em Breviário sobre o Corpo Lygia Clark afirma: “Somos o molde, a você cabe o sopro”. Diríamos que Clarice completa com “Um sopro de vida”.

Mas será antes com o conto *Amor* (2016, p. 145), de Clarice, que num deslocamento temporal⁵⁹ e – com alguma coerência – num deslocamento do objeto sobre o qual circulamos, poderemos pensar aspectos presentes na percepção da criação em Clarice e Lygia. A personagem

⁵⁹ Clarice publica esse conto em 1952, num volume intitulado *Alguns Contos*, mas é em 1960 que ele recebe notoriedade com sua nova publicação na coletânea *Laços de família*.

desse conto se vê surpreendida por um cego mascando chicletes, momento em que, numa freada brusca do bonde onde se encontrava, vê escorregar de suas pernas o saco de compras que carregava, o que causa a quebra dos ovos no seu interior. Ela olhava o cego “como se olha o que não nos vê” (2016, p. 147). E no entanto, foi como se o cego a olhasse, invadida em sua intimidade suposta, assim como ela o invadira ao fixar os olhos sobre sua cegueira. O saco e os ovos espatifados no chão eram a imagem de uma despersonalização total. O saco era então o ventre do qual seria preciso renascer, se recompor, para continuar a viver. O que pressente Clarice frente a essa cena é aquilo que esse saco, sobre a mesa e nas mãos de uma mulher qualquer pela rua, significa para Lygia: esse saco é parte do seu corpo. E essa estrutura objetificante é completamente destruída por essa passagem, por essa “desmontagem humana”.

Com essa imagem oferecida por Clarice e Lygia, finalmente podemos voltar ao início deste capítulo, quando falávamos em entrevistar imagens, com Thierry De Duve. Estabelecer uma conversa com as pinturas de Clarice é algo como olhar esse cego de um bonde. Somos tomados de assalto: olhamos algo que não nos vê! Mas como somos vistos por essa imagem!!! Ela não para de produzir seus efeitos sobre nós. E a única conversa possível depois desse grande susto de assombro e fascinação, é seguirmos em direção ao Jardim Botânico, nos entregando ao caos das formas e vidas que se emaranham entre insetos, animais, árvores, fontes, gentes. Nos entregarmos ao caos das imagens, na tentativa de fazer o mesmo que faz Orpheu, Seuphor, o mesmo que faz Clarice: “E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu”. Afora esse instante de amor, tudo é a casa, as crianças, o marido derramando café no fogão, o medo da morte.



CAPÍTULO III

“EM NADA DISSO EXISTE O ABSTRATO”

*Minha 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.
Clarice Lispector, 1998, p. 81*

É impossível passar pela pintura de Clarice sem abordarmos a questão conceitual da diferença entre abstração e figuração. Se seus quadros e um romance como *Água viva*, podem ser classificados como abstratos, além de esmiuçarmos o contexto dessa abstração frente à literatura de Clarice, como já fizemos no capítulo III, será preciso também pensar como ela escapa a essa classificação em sua pintura. Em primeiro lugar, ela não escapa porque faz uso de figuras, ou porque em algumas delas podemos sentir qualquer traço figurativo, ou disso que Clarice chama de “figurativo do inominável”. Clarice se esquivava diante da figuração, certamente, mas sem temer ser pega de surpresa, sem dogmatismos. Como ela escreve, “de vez em quando te darei um trecho figurativo em meio a essa minha nutridora selva”. Será num olhar debruçado sobre suas pinturas, frente ao contexto em que estão mergulhadas, que poderemos pensar o que está em jogo nessa pequena montagem de imagens que Clarice empreende. A pintura de Clarice escapa da figuração através do informe, através de um trabalho das formas, o que não se confunde com uma deformação das formas. Neste capítulo tentaremos elaborar cada um destes conceitos – figura, figurativo, figuração, informe – no pensamento de Deleuze, Bataille e Didi-Huberman, de modo a podermos estabelecer pontos de contato com a pintura de Clarice, com suas imagens, para pensá-las em sua singularidade frente a esse contexto de conceitos.

“As mãos também olham”: Figura, figurativo e figuração

Vou te dizer uma coisa: não sei pintar nem melhor nem pior do que faço.

*Eu pinto um “isto” – é tudo o que posso. Inquieta. Os litros de sangue
que circulam nas veias. Os músculos se contraindo e retraindo.*

Clarice Lispector, 1998, p. 74

Segundo Deleuze, a figura se libera da representação através da sensação. Ou melhor, é a sensação aquilo que libera a figura de representar uma cena. Esse é o exemplo que ele dá com a pintura de El Greco, de modo que, como o filósofo nos mostra, a liberação da figura da exigência de figuração pode ser experimentada em obras de diferentes contextos históricos e estilísticos. Com Francis Bacon, isso significa que a função da figura no quadro é dar a ver uma sensação, agindo desde uma zona que Deleuze chamou de atletismo (2007), ou seja, sobre uma certa visão do movimento, da motricidade, presentes na pintura. Vemos por aí como a imagem está sempre em movimento para o filósofo, antecipando o que ele irá escrever em seus textos sobre o cinema. A imagem é processo, ele escreverá mais tarde, pensando a cena teatral de Beckett (2010). Portanto, a lição de Bacon com a pintura é fundamental. Mas vejamos se é possível definir todos estes termos – figura, figurativo e figuração – para tentarmos destacá-los do pensamento de Deleuze e, adiante no texto, ver como funcionam junto à pintura de Clarice.

As figuras podem existir fora de toda figuração. Elas também não correspondem ao figurativo. As figuras podem ser livres umas em relação às outras. Juntas ou separadas, elas não necessariamente contam uma história. Será o modo de relacionar as figuras que tornará o quadro figurativo. Chamamos figurativo o conjunto de relações estabelecidas entre as figuras e um objeto que elas representam. O figurativo é de caráter ilustrativo. Uma figura que assume um caráter figurativo ocupa o lugar de outra coisa, de um objeto, uma palavra, ou mesmo de uma imagem. O que torna um quadro figurativo é a figuração, é fazer representar, através de uma figura, um modelo de origem. E a figuração, por sua vez, é precisamente essa relação entre as figuras que elabora então uma certa história, um encadeamento linear, uma narrativa dada pelas figuras em composição umas com as outras, ela estabelece relações narrativas entre as figuras, relações

figurativas. E a narrativa é o correlato da ilustração, como escreve Deleuze (2007). A figuração faz figurar – aparecer em uma figura – uma ação externa às figuras e aos fatos materiais da pintura. A figuração, portanto, imprime um tom narrativo às imagens, ela torna o quadro figurativo. Ela é assim ao mesmo tempo ilustrativa e narrativa, ela ilustra uma narrativa ao mesmo tempo em que narra em imagens. A figuração faz as imagens falarem – às vezes excessivamente. Ela está repleta de memórias, ela comunica, ela é tagarela.

Portanto as figuras não se confundem com a figuração, nem com o figurativo. As figuras podem estabelecer relações figurativas umas com as outras ou não. A figura pode ser muito silenciosa e solitária, ela pode mesmo não dizer absolutamente nada. Será por uma força que a atravessa que ela poderá tornar visível forças invisíveis, ou até mesmo tornar uma visão enunciável, ou ainda, tornar a sensação visual, como escreve Deleuze (2007). É, portanto, a figura que sofre as forças da sensação. Uma sensação pode ser exibida em uma figura, mas sem necessitar que se conte qualquer coisa, como, por exemplo, de onde vem essa sensação, quem ou o quê a provocou etc.

Libertar as figuras dessa submissão narrativa, figurativa, em que impera a figuração, é o que faz a arte abstrata. Ela libera as figuras da necessidade de uma figuração – de uma narração unívoca. Mas em princípio todas as figuras têm relação com os fatos materiais, com um acontecimento e, portanto, podem se desprender da figuração. Algo acontece às figuras que as faz ultrapassar sua monotonia e mesmo sua submissão a uma outra figura, ou ao conjunto de figuras. Um corpo é uma figura, um objeto é uma figura, as linhas e formas geométricas são e fazem figuras. É sobre estas figuras que os fatos materiais se processam, será nelas que veremos algo se elevar da pintura. A figura é aquela que sofre o acontecimento. Mas um acontecimento em pintura não é necessariamente uma história a ser contada *pelas, nas e com* as figuras, a pintura não é a consequência de uma causa. O acontecimento atravessa a pintura através dos fatos materiais. A sensação colorante, a sensação celeste, a sensação de isolamento etc. Kandinsky nos mostrou como a forma pode remeter à sensação, e não a um objeto que ela estaria representando. A lição própria à Deleuze foi mostrar que quando a figura surge como forma sensível relacionada à sensação ela age imediatamente sobre o sistema nervoso. Em *Lógica da sensação*, quando ele define o problema da captura de forças na pintura, ele escreve: “é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, na forma de uma onda, para que haja sensação” (2007, p. 54). E a sensação “tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o ‘instinto’, o ‘temperamento’), e a outra face voltada para o objeto (o ‘fato’, o lugar, o acontecimento)” (2007, p.

25). É assim que a sensação passa pela figura. Mas não pelo figurativo. A sensação seria mesmo o oposto da figuração, que quer sempre uma narrativa, uma cena, um desencadeamento visual, uma espécie de descrição visual. Frente a essa figuração, e diante da sensação, Deleuze elabora perguntas interessantíssimas: o Tempo, que é insonoro e invisível, como pintar o tempo? E as forças elementares como a pressão, a inércia, a gravidade, a atração, a gravitação, a germinação? O som, ou mesmo o grito, como pintá-los?

A pintura de Clarice parece em seu conjunto um ensaio de “como pintar” segundo estas mesmas questões. Ou melhor, Clarice se coloca outras questões, mas desde o ponto de partida de um problema semelhante: como pintar a essência de um guarda-roupa? Como pintar a sombra dos objetos? Como pintar o *it*, o instante-já?

Clarice parece pintar querendo dar a ver a sensação já liberta até mesmo da figura. De modo que quando a figura surge ela é frágil, capenga, mal consegue se firmar no quadro. Clarice é invadida pela sensação diante das coisas, diante da matéria da pintura. Em sua escrita vemos isso muito bem, o quanto ela se demora nas sensações. Mas jamais em sua descrição. Porque Clarice consegue essa transfiguração da sensação em palavras que são já imagens e não descrições. Ao tentar fazer o mesmo na pintura, além dos embates técnicos, Clarice enfrenta o fato de que há uma contração espacial. Quando uma cena é figurada, quando várias figuras entram em composição em sua pintura, elas parecem desconfortáveis, um tanto asfíxiadas pelos limites do quadro, pela tentativa de colocar várias figuras em composição, de modo que a figuração, e não a figura propriamente, é que parece deformada. O esforço técnico daria alguns outros elementos à Clarice, mas não nos parece que ela esteja interessada nisso. Ela se pergunta num *a posteriori*: o que aconteceu a essa pintura? É assim ao pintar um quadro como *Medo* (vimos como essa questão se processa algumas páginas atrás), ou *Luta sangrenta pela paz*, onde o título parece tentar dar conta da sensação diante daquilo que surgiu dos fatos materiais da pintura. É a sensação que nomeia o quadro. É a sensação que age sobre as figuras, formas, linhas, cores, manchas. Se em sua literatura Clarice fazia um uso das coisas pelo olhar, um uso das imagens, com a pintura ela precisará se entregar à percepção das coisas libertas de um olho, e entregues à mão. Ela descobre que a imagem também é manual, que a imagem é também um objeto. E diante dessa imagem, ela precisará fazer um uso da mão. Ela irá descobrir que “as mãos também olham”, como escreve em *Água Viva* (1998, p. 77). Porque se aquilo que ela vê não é passível de ser colocado em palavras, como ela escreve, não será tarefa mais fácil transpor essa visão na pintura, fazer o que se vê aparecer em uma figura. Mais dramática ainda é a luta contra o figurativo e a figuração, que insistentemente se metem entre

as figuras, se introduzindo sem cessar na pintura. Por isso, podemos dizer que não será o olho que comandará a pintura de Clarice, mas um certo jogo entre a mão, o quadro de madeira e a sensação provocada pela conflagração material que se exhibirá em sua pintura, em seus fatos materiais. E estes “fatos materiais” surgem através dos elementos que Clarice utiliza para pintar: o diagrama da madeira, os utensílios, ferramentas e materiais de pintura – tintas, esmalte de unha, pigmentos, etc. – e ainda os elementos visuais – a cor, a linha, a luz, etc., (veremos como estes elementos são trabalhados na pintura no próximo capítulo) – compõe um campo que dará lugar a um acontecimento. Estes fatos materiais são tão importantes quanto as figuras que Clarice levará ao quadro. No acontecimento desencadeado por eles também surgem figuras. E estas figuras serão trabalhadas naquilo que chamaremos, com Georges Didi-Huberman, de uma semelhança informe. Podemos dizer que a figura se apresenta de dois modos na pintura de Clarice: como um clichê visual, e numa semelhança informe.

Quando uma figura como a vela aparece em *Escuridão e luz: centro da vida*, ou como a borboleta em *Interior de Gruta*, e *Caos, metamorfose, sem sentido*, ou ainda como o pássaro, em *Pássaro da liberdade* – ela não conta uma história, não ilustra uma cena. Mas ela aparece mergulhada em seu clichê visual, de tal modo que a pintura irá dilatar a ponto de fazer esse clichê saltar. Ou seja, o clichê de Clarice não corresponde a uma visão estereotipada, bem pelo contrário. Esse clichê – a borboleta, o pássaro – faz o olhar adentrar numa zona subterrânea das coisas, onde elas se entregam à sua imagem. As figuras pintadas nos quadros de Clarice são pintadas enquanto ícones, por isso elas parecem descoladas da pintura, suspensas em sua superfície como se flutuassem. Estas figuras são uma imagem projetada por Clarice e levada à pintura, o que é muito diferente das formas que vão surgindo a partir dos traços e manchas de cor, a partir das linhas contornadas pela caneta esferográfica e hidrográfica.

Portanto, quando Clarice usa essa fórmula paradoxal “em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável” (1998, p. 81), para não dizer contraditória, não podemos interpretar como uma negação da abstração em proveito de uma figuração. Em *Água viva* tudo se passa ainda no plano das palavras, e mesmo o “figurativo do inominável” é por elas enunciado. Mas na pintura não haverá essa possibilidade de enunciação. Ver é muito mais direto. E o inominável não terá como correlato a abstração. O inominável corresponde antes ao informe – o primeiro corresponde ao que não se nomeia, o segundo ao que não se adequa à forma – e no entanto, não paramos de tentar encontrar nomes e semelhanças. No inominável, no informe há sempre isso: o possível da potência. Um devir das formas e das palavras.

A sensação salta das figuras, das cores e formas, do “direto da pintura”. E por isso podemos afirmar que a pintura de Clarice nos toca, nos provoca no plano da sensação. Ela nos toca “nos nervos”, em nossa intimidade sensorial. E é de fato enunciando sensações – de estranhamento, de desconforto, de repugnância – que a maioria das pessoas consegue juntar algumas palavras diante de suas pinturas. Mas os julgamentos apressados e morais como “feio”, se opõe à sensação. A sensação não julga, ela é arrebatada, atravessada pelos fatos materiais, pelo acontecimento, é convocada desde o sistema nervoso. Como escreve Clarice: “Pena que a palavra “nervos” esteja ligada a vibrações dolorosas, senão seria um quarteto de nervos. Cordas escuras que, tocadas, não fala sobre ‘outras coisas’, não mudam de assunto – são em si e de si, entregam-se iguais como são, sem mentira nem fantasia” (AV, 1998, p. 81).

A semelhança informe na pintura de Clarice

Minha forma interna é finamente depurada e, no entanto, o meu conjunto com o mundo tem a crueza nua dos sonhos livres e das grandes realidades.

Não conheço a proibição. E minha própria força me libera, essa vida plena que se me transborda.

E nada planejo no meu trabalho intuitivo de viver: trabalho com o indireto, o informal e o imprevisto.

Clarice Lispector, 1998, p. 40

Quando a gente escreve ou pinta ou canta, a gente transgride uma lei.

Clarice Lispector, 1978, p. 169.

Na pintura de Clarice vemos linhas e manchas de cor animais, traços antropomórficos e manchas de cor vegetais. Estes traços, linhas e manchas formam figuras. Mas estas figuras não são abstratas, são antes informes, como já afirmamos. Já mostramos também como Clarice segue as linhas e manchas da madeira, que é seu diagrama. É Anne Sauvagnargues, com Deleuze e Guattari, quem nos lembra que “seguir não é absolutamente a mesma coisa que reproduzir, e nós não seguimos jamais para reproduzir. [...]. Somos forçados a seguir quando estamos em busca das singularidades de uma matéria, ou antes de um material, e não descobrindo uma forma”⁶⁰ (2014, p. 223). Segundo Sauvagnargues, “a arte, real, segue a matéria, e compõe com ela um novo encontro” (2014, p. 223). Será desde essa perspectiva que poderemos pensar o informe na pintura de Clarice.

Rapidamente associamos o conceito de informe a Georges Bataille. Contudo, antes dele, Paul Valéry pensou aspectos da pesquisa visual de Edgar Degas, e de suas próprias observações visuais, utilizando esse conceito. É assim que encontramos em *Degas, Dança, Desenho* – que como

⁶⁰ Tradução nossa do original: « Suivre n'est pas du tout la même chose que reproduire, et l'on ne suit jamais pour reproduire [...]. On est bien forcé de suivre lorsqu'on est à la recherche des singularités d'une matière ou plutôt d'un matériau, et non pas à la découverte d'une forme ».

nos mostra Mendes de Sousa (2013, p. 23), foi lido por Clarice na década de 1940⁶¹ –, no capítulo intitulado “Do solo e do informe”, as seguintes palavras de Valéry:

Há coisas – manchas, massas, contornos, volumes – que têm, de alguma maneira, somente uma existência de fato: são apenas percebidas por nós, mas não conhecidas; não podemos reduzi-las a uma lei única, deduzir seu todo da análise de uma de suas partes, reconstruí-las por meio de operações racionais. Podemos modificá-las com bastante liberdade. Elas não têm outra propriedade senão ocupar uma região do espaço... Dizer que são coisas informes é dizer não que não têm 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. (VALÉRY, 2012, p. 79)

Essas coisas percebidas, mas não conhecidas, coisas que não se pode reduzir a uma lei única ou reconstruir por meio de operações racionais, todas estas coisas cujas formas escapam insistentemente ao nosso conhecimento, são assim chamadas por Valéry de informes. Mas ele se referia precisamente a tentativa, realizada pelo artista, de captura destas coisas no desenho ou na pintura, e de nossa percepção destas manchas e borrões na pintura ou no desenho que tentam captar esse informe. É precisamente desde um desenho de Degas, um “estudo de rochedos”, que na verdade eram um amontoado de carvão, que Valéry pensa o informe.

Mas se Valéry elabora aspectos desse conceito na apreensão da forma no desenho e na pintura, será de fato Georges Bataille quem irá se apropriar do informe em sua radicalidade frente à construção de um saber sobre as imagens. Mas não um saber seguro de si, que pretende sistematizar as imagens num plano estético ou qualquer que seja. Se Valéry via no informe possibilidades – a possibilidade de dar forma a um amontoado de carvão –, Bataille vê impossibilidades – o impossível sendo o próprio real. Para ele o informe diz de algo inclassificável, formas que se insubordinam a toda e qualquer classificação possível, formas que servem antes para desclassificar. Georges Didi-Huberman, em seu livro *A semelhança informe – ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*, apresenta uma pesquisa que dá conta da vertigem do pensamento desse filósofo frente a seu tempo:

A questão não é mais tanto a de saber o que as formas são – problema mal colocado – quanto a de reconhecer o que elas fazem, na qualidade de processos “percussivos”. A questão é compreender, num nível que diremos antropológico, a própria eficácia das formas, seja sob a espécie de uma incessante repercussão das formas sobre as outras formas – “vai e vem”, “metamorfose”, “estilo” – seja sob a espécie de uma incessante repercussão das formas sobre os sujeitos que as fazem, que as olham. (2015, p. 234)

61 Título que se encontra na coleção de livros de Clarice Lispector que está sob guarda do AMLB/FCRB.

Portanto, longe de sistematizar esse conceito, Bataille fez dele um uso, num momento fundamental da modernidade, frente ao desmoronamento da “figura humana” como centro da imagem, desmoronamento do homem como centro da verdade. Bataille experimentava com esse conceito uma via para pensar a imagem que escapava não apenas às classificações das belas artes, mas especialmente à moral artística mais bem educada. O conceito é elaborado dentro de um contexto estético complexo do qual Bataille fazia parte, envolvendo importantes artistas e grandes pesquisadores e teóricos, não apenas da arte, mas também da história, etnografia e antropologia. Quando Bataille compõe o corpo editorial da Revista *Documents*, em 1929, ele passa a fazer parte de um grupo que envolve figuras como Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Michel Leiris, Carl Einstein, entre outros. Einstein, por exemplo, era um dos principais teóricos e críticos do cubismo. Já Panofsky, trilhava seu caminho com a iconografia (na época, uma novíssima “ciência da imagem” que tinha suas influências sobre o pensamento do próprio Bataille). *Documents* era uma revista de arte, mas que contava com um escopo amplo, o que lhe dava um caráter bastante ousado para a época. Segundo Didi-Huberman, com a montagem dessa revista Bataille está interessando naquilo que ele chama de “tarefas das imagens”:

Poderíamos dizer que, para ele [Bataille], uma revista de arte devia começar – ou começar a explodir – a partir do momento em que não oferecesse mais o sentido, mas as tarefas das imagens. Que tarefas? Entre outras, a de pôr em jogo (na prática) e pôr em questão (na teoria), em um mesmo movimento, a noção de semelhança, isto é, a noção de relação visual mais evidente, e também a mais desconcertada, que podemos conhecer na vida cotidiana, como em nossa experiência das imagens da arte. (2015, p. 22)

Didi-Huberman nos mostra que o informe é assumido como um trabalho das formas sobre a percepção das semelhanças, numa afirmação do “estésico (que convoca desejo, dor, repulsa) em lugar do estético (que convoca o gosto), e do sintoma (intratável) no lugar do simbólico (partilhável)” (2015, p. 234). Esse conceito, contudo, não se oferece como um termo muito bem aceito pelas teorias da arte, ele permanece à margem de uma certa história que sempre procurou por unidades, sem admitir as falhas, quebras e transgressões. Como nos mostra Didi-Huberman, a transgressão das formas em Bataille não era uma recusa das formas, mas “a abertura de um corpo a corpo, de uma investida crítica” em relação às formas (2015, p. 28).

Transgredir as formas não quer dizer, portanto, desligar-se das formas, nem permanecer estranho ao seu terreno. Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um trabalho das formas equivalente ao que seria um trabalho de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz,

ainda que à luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas, uma crueldade nas semelhanças. (2015, p. 29)

É assim que, para Didi-Huberman, o informe produz um trabalho de montagem, de um corpo a corpo entre imagens, desde onde desponta uma “semelhança informe”. Mas essa semelhança não é aquela da cópia que se assemelha a seu modelo, ou do retratado que se assemelha a seu retrato. Como ele nos mostra, a montagem de “semelhanças informes” propostas por Bataille em *Documents* passa pelo enfrentamento da semelhança cristã: “O homem foi culpado e continua sendo, e sua punição consiste no simples fato de que sempre lhe falta a ‘verdadeira’ semelhança a Deus, o gozo da *aequiformitas* divina” (2015, p. 34). A essa “falta”, ou “impossibilidade de semelhança” sempre foi possível responder com a “semelhança de imitação”, ou com uma “dessemelhança radical”, ou seja, com a “semelhança informe”, que é como “um castigo infligido à figura humana”. Didi-Huberman nos mostra como essa “falta” de semelhança lançada sobre o homem está relacionada com o pai – essa semelhança esperada pelos filhos – em oposição à mãe, “matéria virgem intocada”. Por isso, em Bataille, a transgressão das formas passa pelo contato, pelo toque: “o mais difícil – tocar no mais baixo”. Trata-se de impor às formas a “insubordinação dos fatos materiais” (2015, p. 39), ou seja, o contato com essa “matéria virgem intocada”. É precisamente contra essa cisão entre forma e matéria, cisão em que a matéria não pode tocar na forma, que é possível pensar uma transgressão das formas uma insubordinação a essa cisão. Nesse momento toda oposição entre forma e matéria é trabalhada.

Rosalind Krauss e Yve Alain Bois, em 1996, corajosamente enfrentaram esse problema em uma exposição histórica, no *Centre Georges Pompidou*, que gerou o catálogo *L’informe: mode d’employ* (1999). Explorando o conceito como uma chave para pensar obras distintas, desde pinturas, esculturas, performances, instalações etc., entre obras modernas e contemporâneas, a exposição tornou-se um marco, e trouxe o conceito de informe a um novo contexto de criações, mostrando sua intempestividade e extemporaneidade, além de fazer uma abordagem não historicista da arte. Krauss demonstrou como vários artistas – de Rodin à Robert Smithson – ultrapassavam toda oposição entre forma e matéria através de operações e procedimentos espaciais específicos de construção tridimensional, onde a temporalidade e a duração eram fundamentais não apenas ao processo de composição das obras, mas também à experiência de contemplação. Krauss nos mostra ainda que o conceito de informe gera um campo problemático não apenas para a apreensão artística, mas especialmente para a apreensão crítica. Ele exige um trabalho do olhar sobre a

imagem, exige uma estesia, uma entrega do corpo à imagem, e por seu turno, uma entrega da imagem ao corpo, numa afronta à separação entre sujeito e objeto.

É nesse ponto que podemos nos reencontrar com as imagens de Clarice. O que se passa em sua pintura é justamente esse trabalho sobre uma forma que não é alheia a sua matéria. Clarice poderia ter, como o faz em *Volumes* e em *A matéria da coisa*, trabalhado sua pintura sobre o tradicional suporte da tela, mas não. Após experimentar, ela prefere a madeira, que segue sendo seu suporte mesmo quando ela já se libera do diagrama que ela lhe oferece nas pinturas das grutas (1960 e 1973-75). Portanto o trabalho sobre as formas, em Clarice, passa por um trabalho sobre a matéria, sobre o real e o concreto desse suporte da pintura. Ao pintar, Clarice se permite tocar nessa matéria da madeira, nessa “matéria virgem intocada”. Em *Um Sopro de Vida* (1978, p. 177) Clarice escreve: “Não, eu não quero a coisa-prima. Quero a pedra que não foi esculpida”. As semelhanças se abrem nesse contato, porque as formas não vêm do exterior para o interior da pintura, elas são forjadas na pintura desde os traços sugeridas pela madeira, e através dos fatos materiais que a pintura lhe oferece. A semelhança informe passa por essa transgressão do olhar, passa precisamente, como vimos, pelo rompimento com as formas clássicas, formas representacionais, e torna-se uma afirmação das formas da matéria. As figuras de Clarice são dilaceradas pelo informe dos traços e manchas de cor, são dilaceradas pelo contato com a superfície repleta de semelhanças informes da madeira. É assim que ela vê a gruta nestas linhas. Depois dessa iniciação, será na afirmação, reelaboração ou negação dessas formas que se dará sua pintura. O destino destas linhas, anteriores à pintura e afirmadas por ela, tornam essa matéria, cortada como um corpo – pequenos pedaços de armário, cortar a carne dos dias – o ventre a partir do qual Clarice pinta. Esse diagrama oferece tudo isso a Clarice – um devir-útero da madeira, um devir-selvagem do humano, um devir-informe das formas.

Há qualquer coisa de selvagem, caótico e incontrollável nessa matéria da madeira, mas que está sempre à beira de um encontro com o humano. Mas um humano em vias de se desfigurar, em vias de desaparecer. Um humano que se metamorfoseia em traços vegetais, arbóreos, animais, em linhas de pedras, em manchas de sangue.

Essa “figura humana” aparece e desaparece de duas maneiras bastante curiosas: eliminando completamente a figura humana da pintura – o que acontece na maioria dos quadros cujos temas flertam com a paisagem (as grutas, *Mata*, *Ao Amanhecer*, *Sol da meia noite* etc.), mas mantendo, num paradoxo, essa presença humana no corte do olhar que vê essa paisagem; e numa

semelhança informe, fazendo aparecer no quadro traços que se assemelham a um corpo. O vermelho oferece essa sensação, improvisada num gesto que faz figurar um tronco e dois braços – como não vemos aí um uma figura humana? Talvez a procuremos... de todo modo, há essa presença na imagem. Mas para explorarmos essa “figura humana” ou “quase humana”, precisaremos passar pela “placenta” e pela metamorfose que Clarice experimenta em *A Paixão Segundo G. H.*

Uma paixão pela imagem segundo C. L.

Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia – no mundo primário onde eu entrara, os seres existem para os outros como modo de se verem. E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos, mas com o corpo. E eu – eu via.

Clarice Lispector, 2009, p. 75

Estas “figuras humanas”, de que falávamos acima, lembram antes uma “humanidade perdida”, figurada em uma metamorfose: uma mutação da forma humana em árvore, em flor, em borboleta. Instante em que a linha humana se transforma em linha vegetal, num traço arborescente. Mas por vezes é a mancha de cor vermelha que parece passar por uma metamorfose, um devir-humano da cor. É quando esse traço adquire a consistência do sangue, quando ele parece escorrer como o sangue. Ou escorrer como uma “geleia viva”. “Geleia viva como placenta”, é o título de uma crônica publicada por Clarice no *Jornal do Brasil*, em 29 de janeiro de 1972:

Havíamos – continuava eu em atmosfera de sonho – havíamos endurecido a geleia viva em parede, havíamos endurecido a geleia viva em teto; havíamos matado tudo o que se podia matar, tentando restaurar a paz da morte em torno de nós, fugindo ao que era pior que a morte: a vida pura, a geleia viva. (LISPECTOR, 1999, p. 403).

Lemos trechos dessa crônica também no datiloescrito inédito *Objeto Gritante*, que era escrito por Clarice nessa mesma época. Essa vida pura, geleia viva, é a placenta – matéria que plasma a vida no interior do útero. Queremos assim sugerir que essa forma “quase humana” carrega com ela uma presença uterina, e por isso “quase humana”. É uma vida em metamorfose – vida informe, entregue ao devir das formas. Não é o corpo da mulher, mas o seu ventre, o seu sangue, a sua placenta que faz pulsar qualquer coisa nessa figura – que faz pulsar a imagem. Em *Água viva* ela escreve: “Comi minha própria placenta para não precisar comer durante quatro dias. Para ter leite para te dar. O leite é um ‘isto’. E ninguém é eu. Ninguém é você. Esta é a solidão”

(LISPECTOR, 1998, p. 35). Ao invés de *se assemelhar* ao pai, no registro teológico da semelhança, como nos mostra Didi-Huberman, vemos essa figura se assemelhar à placenta, ao ventre, à mãe, à virgem. Na crônica, Clarice escreve: “Lançada no horror, quis fugir da minha semelhante – da geleia primária – e fui ao terraço, pronta para me lançar daquele meu último andar. [...] Percebi então: o batom também era de geleia viva. E ali estava eu no terraço escuro com a boca úmida da coisa viva” (1999, p. 402). Em *A Paixão Segundo G. H.* Clarice também nos revela: “Eu só a pensara como fêmea, pois o que é esmagado pela cintura é fêmea” (2009, p. 92).

Vemos essa linha humana no quadro *Sem título* (Figura 41), em *Cérebro Adormecido* (Figura 42), em *Luta sangrenta pela paz* (Figura 43). Em todos estes quadros essa linha humana é acéfala. Em *Luta sangrenta pela paz* ela lembra mais uma borboleta com asas abertas - metamorfose da linha humana em linha animal: um traço de falena. Mas ela se assemelha ainda a uma “linha cristã”: vemos a cruz, representação da paixão de Cristo – um tema que não é alheio à Clarice.

Em *A paixão segundo G. H.*, ela escreve: “A desumanização é tão dolorosa como perder tudo, como perder tudo, meu amor” (2009, p. 73). Aqui Clarice encontra um dos motivos dessa metamorfose das formas, como vimos com Bataille e Didi-Huberman acima. Essa imagem de Clarice faz trabalhar, na pintura, essa “falta”, “ausência” do humano, essa negação da figuração humana que se dá numa metamorfose das formas – e não em uma abstração ou deformação. Na pintura de Clarice essa figuração humana não é desfigurada, Clarice não trabalha sobre a figura como o faz Bacon. A figura, lembremos, aparece como semelhança informe – isso implica em assumir que ela nem mesmo é premeditada por Clarice. É nosso olhar que produz as semelhanças. Ela é apenas sugerida, aparece num gesto incerto, numa agonia: a figura sangra, ela é o próprio sangue vermelho, escorrendo pelo quadro. Quando Clarice publica *A paixão Segundo G. H.*, em 1964, se tomarmos como base as datas encontradas nos quadros, ela já terá pintado *Interior de Gruta*, de 1960. Mas não será procurando por comparações entre a pintura e o romance que poderemos pensar esse quadro. Será preciso antes atentar para o trabalho de metamorfose que Clarice faz neste romance, para podermos tocar no trabalho de metamorfose que ela faz em suas pinturas. Metamorfose que é o devir das formas na matéria crua, real e informe na qual situamos sua pintura. Em *A Paixão Segundo G. H.* o processo agonizante da metamorfose humana é precisamente o da “desmontagem humana”, de uma visão da vida sem Deus. A morte de Deus em *G. H.* se confunde com a morte do homem, que é o confronto com sua própria animalidade, numa elaboração literária rara e profunda do grande tema nietzschiano que nos causa assombro.

Figura 98. Clarice Lispector. Sem título, sem data. (Detalhe) Arquivo de Literatura do Instituto Moreira Salles. Fonte da Imagem: Arquivo pessoal.



Figura 99. Clarice Lispector. Cérebro Adormecido. (Detalhe) Arquivo Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. Fonte da Imagem: Arquivo pessoal.



Figura 100. Clarice Lispector. Luta Sangrenta pela paz. (Detalhe). Arquivo Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. Fonte da Imagem: Arquivo pessoal.



Essa morte de Deus é o rompimento dos fios da representação, assim como da verdade e da racionalidade. Como nos mostra a pesquisadora Regina Neri (2005, p. 246), “tal como o texto de Nietzsche – *Assim falava Zaratustra* –, *A paixão Segundo G. H.* se apresenta como uma obra poética”, mas, diferentemente do filósofo, “Clarice não tem a intenção explícita de construir um texto filosófico de ruptura com a filosofia da razão, como ela própria afirma: “Não, nem a pergunta eu soubera fazer” (LISPECTOR, 2009, p. 134). Contudo, “esse projeto se impunha a ela”: “no entanto a resposta se impunha a mim, desde que eu nascera. Fora por causa da resposta contínua que eu, em caminho inverso, fora obrigada a buscar a que pergunta ela correspondia” (LISPECTOR, 2009, p. 134). Segundo Neri (2005, p. 247), para lidar com a matéria-prima, fora da lógica e da representação, foi necessária uma longa e dolorosa travessia em direção à afirmação da vida em estado de coisa: “Essas formulações de Clarice se encontram em completa sintonia com a proposição nietzschiana de vontade de potência de afirmação da vida, como fulcro da natureza humana, enquanto perspectiva de um novo fundamento para o sujeito, sujeito aberto à indeterminação, à pluralidade, à imprevisibilidade”.

Quando *G. H.* come “aquilo que sai do ventre da barata”, ela quer a atualidade, o “instante-já” de *Água viva*, e não a promessa divina: “quero encontrar a alegria neste instante – quero o Deus naquilo que sai do ventre da barata” (Lispector, 2009, p. 83). Como ela escreve, “não quero o transcendente”, quero “o hoje”. Clarice, num golpe, destrói a esperança cristã, a semelhança divina, ela simplesmente come o que está no ventre, ela “toca o mais baixo”, como escreve Bataille, ela come a “matéria virgem intocada”. O divino, a redenção para Clarice, não está na semelhança divina, mas no corpo animal, ou melhor, no ventre animal da barata. O divino é o real, escreve Regina Neri (2005, p. 246). O divino está no ventre:

O que sai do ventre da barata não é transcendente – ah, não quero dizer que é o contrário da beleza, “contrário de beleza” nem faz sentido – o que sai da barata é: “hoje”, bendito o fruto de teu ventre – eu quero a atualidade sem enfeitá-la com um futuro que a redima, nem com uma esperança – até agora o que a esperança queria em mim era apenas escamotear a atualidade. (2009, p. 82)

O que *G. H.* fizera fora “tocar no proibido, na imundice da vida”, como escreve Paulo Germano Barrozo de Albuquerque (2002, p. 31). Segundo ele, “o que a civilização nega é a visão da barata, a visão da cruza e da potência da vida; e seu socorro é a anestesia desse olho vidente. E contra isso lutava *G. H.*”. A lei a ser seguida agora não era mais uma lei transcendente com função de julgar e organizar a vida, era a própria vida como lei ignorada e subterrânea: “Uma nova beleza

por ausência de beleza” (2002, p. 32). Ausência de beleza que é uma afirmação na pintura de Clarice, uma afirmação que penetra e desmonta nosso olhar sobre suas imagens.

Como nos mostra Didi-Huberman (2015), o conceito de informe de Bataille serve para ver esse trabalho de destruição/transformação da figura humana nas imagens. Essa figura que era o centro da pintura, centro do saber, sofre, nessa modernidade de fins do século XX, uma metamorfose em suas formas. Isso porque o “luto da figura humana”, como ele escreve, é interminável, e o pensamento de Bataille não pretende dar a ele um fim: uma estase obtida. Desse modo o conceito de informe visa a afirmação de uma “colocação em movimento das formas”. É assim que as formas são experimentadas em sua radical impossibilidade frente ao conceito de informe: impossibilidade de chegar a um resultado definitivo. A metamorfose das formas nos lembra que as imagens estão em devir. E a pintura de Clarice se faz sobre esse ventre, sobre essa matéria concreta de um real que não abandona seu vir a ser, seu estado de geleia viva, presença da placenta, necessidade dilacerante de inventar formas de vida a cada instante, necessidade de uma ficção que não se opõe ao real, desde o primeiro até o último sopro do corpo. Como escreve Paulo Germano Barroso de Albuquerque, “apesar do medo dessa matéria sem forma – a Coisa – é preciso saber que nós somos feitos exatamente dessa matéria, desse plasma”.

Vale lembrar que o selvagem, em Clarice, não é o homem primitivo, mas o coração que pulsa. De modo que não há matriz – semelhança divina universal –, mas pulsações. Clarice o lembrará em *Um sopro de vida*, que tem como subtítulo *Pulsações*. Não há uma figura matriz, um modelo a ser representado na imagem. Não há uma mancha ou traço de cor na pintura de Clarice que nos permita localizar uma tentativa de mimesis. A cor é aquilo que pulsa e escapa o tempo todo ao sentido, posto que se dá como experiência dos sentidos: sensação experimentada através do tato, do olfato, do paladar, da audição e da visão. A produção de sentido é solicitada a partir do corpo todo. Há uma cisão no ver, frente às imagens produzidas por Clarice, porque elas nos convocam nesse plano em que a matéria, os fatos materiais da pintura, agem sobre o corpo todo, em uma exploração do sistema nervoso, entregues à sensação. Mas sobretudo é em *A Paixão Segundo G. H.* que Clarice nos dá a medida desse contato com a matéria da Coisa, que será, a medida de contato com essa matéria da madeira sobre a qual ela irá pintar, assim como a medida do contato com cada instrumento de pintura, com cada cor, líquido ou fluído que ela irá lançar sobre a tela, numa tentativa dramática de ver tudo isso se plasmar nessa superfície:

- Me deram tudo, e olha só o que é tudo! É uma barata que é viva e que está à morte. E então olhei o trinco da porta. Depois olhei a madeira do guarda-roupa. Olhei o vidro da

janela. Olha só o que é tudo: é um pedaço de coisa, é um pedaço de ferro, de saibro, de vidro. Eu me disse: olha pelo que lutei, para ter exatamente o que eu já tinha antes, rastejei até as portas se abrirem para mim, as portas do tesouro que eu procurava: e olha o que era o tesouro! / O tesouro era um pedaço de metal, era um pedaço de cal de parede, era um pedaço de matéria feita em barata. [...] Minha exaustão se prostrava aos pés do pedaço de coisa, adorando infernalmente. O segredo da força era a força, o segredo do amor era o amor - e a joia do mundo é um pedaço opaco de coisa. (LISPECTOR, 2009, p. 172-173)

Tudo *isso* – o *it* das coisas de *Água Viva* – é a potência dessa matéria que Clarice irá trabalhar em sua pintura. Não ver essa potência de suas imagens não será estar simplesmente cego, mas surdo frente ao grito que estas imagens fazem reverberar no *corpus* da obra de Clarice Lispector. Por isso é preciso olhar para estas pinturas desde esse grito que ecoa em toda sua obra, porque sua pintura não é de modo algum alheia a essa busca que se faz também nas palavras.

E aqui podemos retomar uma questão anteriormente colocada: a imagem que Clarice produz não está, de modo algum, em oposição ao objeto. Se ela parece negar esse objeto – algo que mencionamos nas formulações que fizemos a respeito *Do Objeto Gritante à Supressão do Objeto*, algumas páginas atrás – a pintura de Clarice coloca em evidência, antes, um motivo muito mais sutil, aquele em que sujeito e objeto não estão em oposição. Isso porque tudo se plasma nessa matéria informe das coisas, e pensar o próprio sujeito em oposição à coisa será ainda manter o mundo organizado. Será preciso então misturar-se, habitar o fluxo. A entrega de Clarice é muito mais radical, é a entrega de uma total desmontagem do humano, e a afirmação sem reservas da criação, o que implica numa liberação da criação, de seus meios, temas, métodos, etc. A pintura de Clarice se suspende na passagem de um espaço moderno completamente saturado pelo clichê visual e pela repetição, a um espaço desértico, que não está vazio, mas que foi esvaziado de certas lutas e enfrentamentos. Segundo as palavras do crítico brasileiro Raúl Antelo:

A pintura contemporânea já não se ajusta ao luto e à melancolia modernas, saudosistas em relação a um objeto perdido, cujo retorno se estimula através da concessão de novas auras personalizadas, subjetivadas ou mesmo na forma descarnada, antissublime do impessoal. Trata-se, admitamos, de um trabalho secreto e celibatário, porém isento de revelação utópica ou teológica, uma vez que o fio vermelho da história serve agora a Ariadna tão somente para ela se enforçar, mas não mais para sair do Labirinto. (ANTELO, 2008, p. 61)

Seguindo as palavras de Antelo teríamos dois desfechos a esse capítulo. De um lado, assumindo esse contexto de passagem da pintura moderna à pintura contemporânea no qual Clarice pinta, ao não negar o objeto, ou melhor, ao fugir da melancolia de sua negação – como o faz Lygia Clark –, podemos admitir que Clarice pode elaborar uma pintura que nega o homem como

sujeito – objeto –, centralizador da imagem, em proveito de formas e linhas animais e vegetais, em proveito de um jogo informe, mantendo a materialidade da pintura – sua presença objetual – como espaço pictural, ou como espaço sensível, se quisermos pensar com Emanuele Coccia (2018). Ou, num motivo menos ontológico, Clarice opera numa ecologia das imagens, como escreve Anne Sauvagnargues (2013), a imagem não sendo mais entendida em uma função representativa, vista por uma consciência – demasiado humana – mas se torna um efeito de matéria, uma imagem-movimento, no sentido em que ela age sobre a sensação, sobre o sistema nervoso. Trata-se da produção de uma subjetividade que se individua através da imagem. A imagem abandona a ontologia da representação e suas altitudes inefáveis para se estabelecer na superfície, e as forças deixam de ser apenas composição de relações, e tornam-se imagens. Uma imagem é uma força – ela age sobre o corpo, sobre a matéria. Tudo o que sentimos diante da pintura de Clarice. Exploraremos melhor estas questões conceituais no último capítulo deste texto.

Contudo, acreditamos que o motivo que nos dá Antelo nos levará não ao enforcamento de Ariadne – fábula que ele empresta de Michel Foucault –, mas ao seu triunfo sobre todas as paixões – a do Minotauro, a de Teseu, a de Dionísio. Triunfo sobre a paixão cega pelo objeto que culminará em sua negação melancólica e ressentida. Clarice abandona todas as dicotomias. E não será por acaso que encontramos esse motivo já no conto *Triunfo* (2016), primeiro texto publicado por Clarice na imprensa, na Revista Pan, em 1940.

Nesse conto, vemos a personagem Luísa acordar numa “clara manhã de sol”, “estendida sobre os lençóis revoltos, os cabelos espalhados no travesseiro. Um braço cá, outro lá, *crucificada pela lassidão*”. De repente então a personagem percebe que se encontra só, “acha-se sentada na cama, com um estremecimento por todo corpo”, ela “*olha com os olhos, com a cabeça, com todos os nervos*, a outra cama do aposento. Está vazia”. Depois de se perder em papéis e descobrir a mediocridade daquele que está ausente, numa melancolia dupla, Luísa chora. Chora até recobrar nas lágrimas alguma força, que lhe entregam à sensação de que “as coisas não estavam de todo destituídas de encanto. Tinham vida própria”, e admite que com “ele” aprendera a tortura de “aprofundar as ideias nas menores partículas”. É então que ela segue ao tanque, à torneira que fará jorrar a água viva. “Parou, desfranziu a testa e ficou olhando para a frente. Ela, tão espiritualizada pela companhia daquele homem... Pareceu-lhe ouvir seu riso irônico, citando Schopenhauer, Platão, que pensaram e pensaram... Uma brisa doce arrepiou-lhe os fiozinhos da nuca, secou-lhe a espuma dos dedos”. Então subitamente Luísa se entrega ao calor que lhe faz tombar em uma ideia: “Tirou a roupa, abriu a torneira até o fim, e a água gelada correu-lhe pelo corpo, arrancando-lhe um

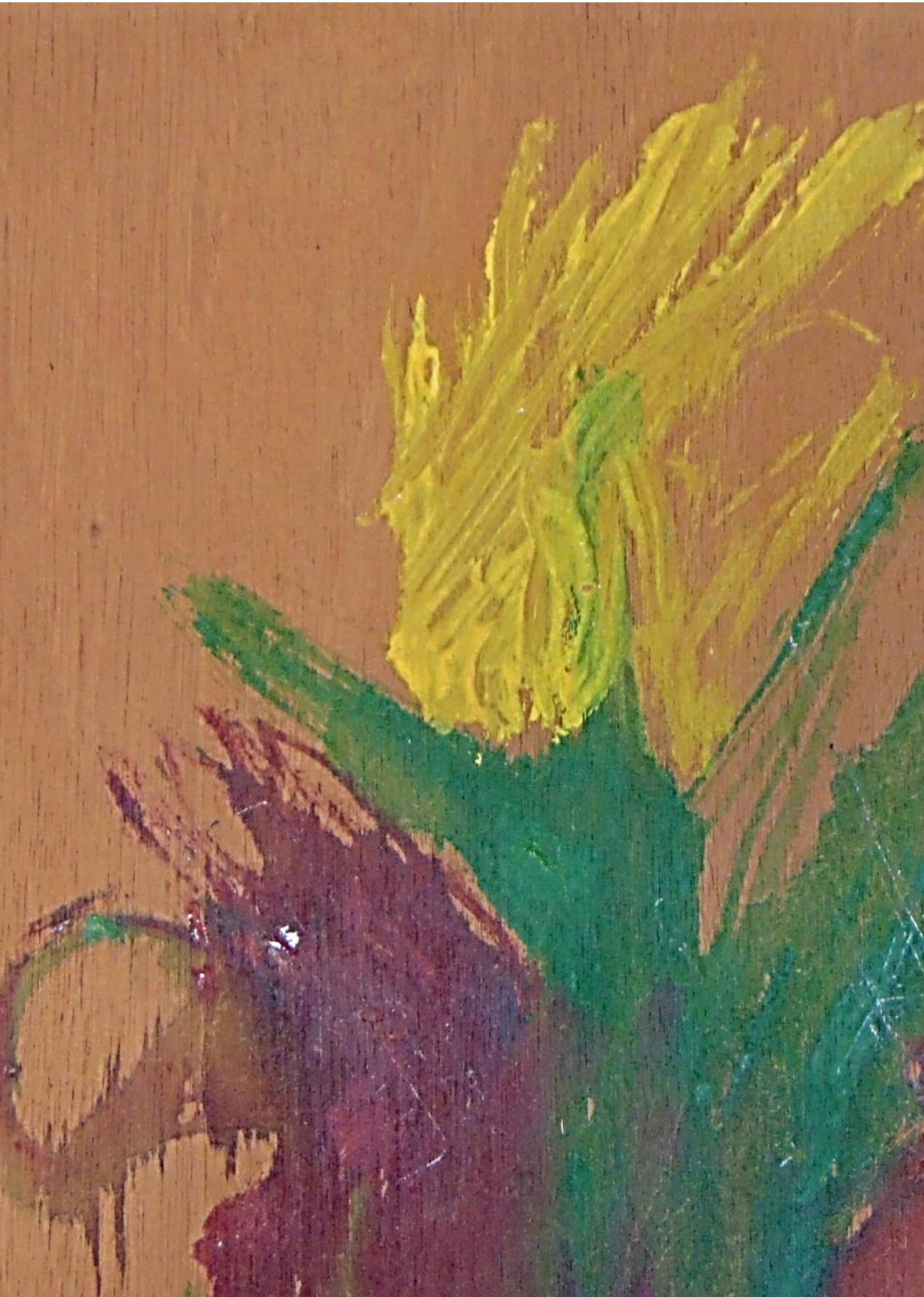
grito de frio. Aquele banho improvisado fazia-a rir de prazer”. Quando o calor já voltava circular em suas veias, ela olha em torno de si “a manhã perfeita” e num sorriso, pensa: “ele voltaria”. “Um raio de sol envolveu-a. Riu. Ele voltaria, porque ela era mais forte”.

Vemos assim Luísa experimentar, de início, essa dependência do objeto – objeto de seu amor – e, na suposta perda dele, afundar-se numa melancolia. Mas essa passagem será antes o salto para a experiência triunfante que a água viva e gelada escorrendo da torneira lhe dará – ele voltará, porque ela é mais forte. Não há recusa, abandono, negação do objeto, e nem ressentimento frente à sua ausência. Há afirmação dessa ausência na força que o contato com a matéria oferece à Luísa, ela o sente na “presença das coisas” dentro da casa, “no grito gelado do mergulho na água”, numa modulação temporal que vemos a personagem atravessar ao longo do conto. Como escreve Anne Sauvagnargues, “o objeto não deve mais ser relacionado a um molde espacial, mas à uma modulação temporal: ele não é mais determinado a partir do centro de uma figura organizada”. Não há mais sujeito nem objeto quando “o objeto tem lugar em um continuum [temporal] por variação” (2014, p. 236). Luísa perde essa correspondência seca de separação entre sujeito e objeto no percurso que faz frente às imagens que experimenta – uma imagem de solidão, de impotência, de separação, de prazer, de reencontro, etc. Quanto à afirmação de Luísa de que “ela era mais forte” isso não implica em uma superioridade em relação ao outro – num antropocentrismo supostamente escondido em entrelinhas, ou num motivo feminista de substituição de posições. Ser mais forte será assumir que “passamos de uma estética transcendental, para a imanência da aisthesis”, como escreve Raúl Antelo. Mas Clarice nos oferece essa passagem sem matar Ariadne, pois ela sente a geleia viva da placenta antes de lançar-se da varanda do prédio – como vimos na crônica, a pouco. Ela então permanece, atenta, à potência dessa matéria sempre em vias de se plasmar com tudo. Ariadne, com seu útero, triunfa.

É assim que não podemos jogar a pintura de Clarice a um simples plano de investigação subjetiva do inconsciente, do simbólico, enfim, da representação, porque Clarice trabalha sobre o plano de imanência. Passamos por esse conceito com Deleuze, páginas atrás. Importa lembrar agora que esse aspecto spinozista da obra de Clarice é explorado por seus biógrafos e sua crítica – Gotlib (1995) e Moser (2011) mencionam a coleção de obras de Spinoza que pertenciam à Clarice, e o artigo de Luís César Guimarães Oliva e Henrique Piccinato Xavier (2020), é uma excelente referência ao tema. Segundo Didi-Huberman, no artigo *Imanência Estética* (2003) – que trata, por sinal, dos desenhos e aquarelas de Victor Hugo – o enunciado da imanência, em Spinoza, está ligado a um “vocabulário da fluidez (*effluere*) e da dobra (*complicare, explicare*), mas não deixou

de fazer um enorme tumulto de fluidos e de dobras". E como tentou mostrar Deleuze em seus livros sobre Spinoza, como lembra Didi-Huberman (2003, p. 125), a imanência é "focalizada a partir de um conceito de vida e de multiplicidade". Segundo Anne-Sauvagnargues (2014, p. 224), "porque a arte é imanente, é preciso recusar que a compreendamos de um modo transcendente, é preciso combater toda separação da arte e da vida, toda vaporização da arte em um circuito mental, recreativo, inofensivo"⁶². Ou seja, assumir que a pintura de Clarice é feita desde esse plano de imanência, desde uma imanência estética, será suprimir a separação entre vida e obra na pintura em proveito de uma vida como obra de arte, onde nenhum destes aspectos se encontra separado, onde sua pintura não estará separada de sua obra, e não será pensada desde uma perspectiva "recreativa" e "inofensiva", como nos sugere Sauvagnargues. Como escreve Didi-Huberman: "o mundo inteiro tem sua figura em um simples tronco de árvore cortado, 'monstros' surgem de suas raízes. E Citando Victor Hugo: "Ei, pegue seu microscópio, imbecil e trema. Tudo é o mesmo abismo com as mesmas ondas" (2003). Não estamos distantes aqui de Clarice e seu "tronco de árvore", desde o qual, abismados, vemos sua pintura.

62 Tradução nossa do original: « Parce que l'art est imanente, il faut refuser qu'on la comprenne sur un mode transcendant, et combattre toute séparation de l'art et de la vie, toute vaporisation de l'art dans un circuit mental, récréatif, inoffensif ».



CAPÍTULO IV

NOTAS SOBRE OS GRAFISMOS E AS CORES NA PINTURA DE CLARICE LISPECTOR

*Meu grafismo e minhas circunvoluções são potentes
e a liberdade que sopra no verão tem a fatalidade em si mesma.*

Clarice Lispector, 1998, p. 40

*É como olho esculpido de estátua que é vazio e não tem expressão, pois
quando a arte é boa é porque tocou no inexpressivo, a pior arte é a
expressiva, aquela que transgride o pedaço de ferro
e o pedaço de vidro, e o sorriso, e o grito.*

Clarice Lispector, 2009, p. 143

Clarice trabalha a pintura especialmente sobre dois níveis: 1. as linhas e grafismos, 2. os traços e manchas de cor. Elementos da linguagem visual. Apesar dessa admissão, definir o que são e quais são os elementos da linguagem visual é uma tarefa inglória: sempre terminamos com mais dúvidas do que certezas. Como escreve Fayga Ostrower – que talvez tivesse, de fato, mais certezas do que dúvidas, como observa Maria Bonomi em sua entrevista à Clarice – se perguntássemos de quantos vocábulos se constitui a linguagem visual, de quantos elementos, a resposta seria que são apenas cinco: linha, superfície, volume, luz e cor. “Com tão poucos elementos, e nem sempre reunidos, formulam-se todas as obras de arte, na imensa variedade de técnicas e estilos” (OSTROWER, 1983, p. 65). Mas será mesmo possível definir a linguagem visual a partir apenas destes elementos? Compreendendo a modernidade do discurso de Fayga, talvez ficássemos mais confortáveis com os termos “linguagens discursivas” e “não-discursivas”, de modo a manter o espectro de possibilidades mais aberto, compreendendo que definir a arte a partir dos elementos visuais nela empregados beira ao absurdo em nossa contemporaneidade. Contudo, ao definir *uma*

linguagem visual a partir de alguns elementos entendemos que não se pretende operar num dogmatismo, mas facilitar a tarefa teórica e crítica, e por sua vez histórica e didática, algo que era caro à Fayga Ostrower. Além disso, tornamos possível pensar que há uma certa lógica em funcionamento na composição visual. Quando um artista cria uma obra ele desenvolve um método, sempre, mesmo que seu método seja muito provisório ou ingênuo – como será o de Clarice – mesmo que ele seja nômade. Ao desenvolver seu método o artista encontra certa coerência, certa afinidade entre os diferentes meios técnicos e materiais que ele utiliza, ou mesmo entre temas e conceitos que lhe interessam explorar. Encontra coerência entre elementos visuais. Temos aí uma linguagem visual. Estaríamos submetendo a linguagem àquilo que chamamos de estilo? Talvez. É de fato difícil que a crítica se separe do atelier do artista, da visão de seu confronto direto com a matéria, sem o risco de recair sobre a teorização. Por seu turno, muitos artistas que foram também teóricos da arte exploraram o problema da linguagem visual, como Kandinsky e Malevitch, por exemplo. Muito antes deles, Leonardo Da Vinci já foi um magistral sistematizador do desenho. E se quisermos exemplos contemporâneos temos Marina Abramovich, que se empenha em pensar a performance desde uma sistematização conceitual – a performance como linguagem visual. Podemos encontrar vários exemplos. De modo geral, quando os artistas produzem uma teoria são movidos especialmente por suas próprias obras, assim como pelas obras de outros artistas, e na relação destas obras com a visualidade e os aspectos da percepção empregados em seus processos de criação. Mas definir uma linguagem da arte universal é uma tarefa fadada ao fracasso. O que define uma linguagem é o meio com o qual se trabalha, e este varia de maneira vertiginosa nas artes visuais. Por isso os meios técnicos e materiais não definem a arte, definem antes métodos, sempre provisórios, de criação visual.

A semiótica de Pierce se tornou uma ferramenta conceitual interessante frente à linguística de Saussure, oferecendo a esse problema novas questões e maneiras de abordar os signos não-linguísticos, cuja amplitude ultrapassa o campo das artes visuais. O que um filósofo como Deleuze empresta a essa nova ferramenta conceitual, quando escreve sobre a pintura, e depois sobre o cinema e o teatro, é justamente seu campo empírico, que o permite “passar do estatuto intelectual do signo a sua etologia, seu meio vital, sua eficácia material”, como escreve Anne Sauvagnargues (2014, p. 21). Assim é possível criar uma taxonomia, uma classificação das imagens e dos signos que não os entreguem a enunciados. Uma imagem remete a outra imagem, que remeterá a uma terceira – é o método de Deleuze, como ele nos mostra em *A pintura inflama a escrita* (2016). É precisamente o que ele chama de montagem, em seus livros *Imagem-tempo* e *Imagem-*

movimento, conceito que Didi-Huberman emprestará, combinado àquele do Atlas Mnemosine, de Warburg.

Mas esse problema espinhoso da linguagem visual – abordar o tema me fez sonhar com uma mão cheia de espinhos, que se multiplicavam na tentativa de os arrancar, e passavam a crescer como pelos sobre a superfície de toda pele – nos transporta a discussões filosóficas e lógicas que não cabem a essa pesquisa. Se mantivermos os olhos e as mãos atentas à pintura de Clarice, poderemos assumir um caminho mais singelo e menos oneroso. Clarice também produziu seu método, como lemos em *Um sopro de vida*. Clarice também fez questão de dizer que sua pintura era coisa diferente de sua literatura. E por fim, ela também nos disse que o sentido não está contido em um simbólico. É nessa direção que poderemos pensar sua pintura, levando em conta que ela se constitui também destes elementos visuais: linha, superfície, volume, luz e cor. Ela contém, portanto, todos os elementos destacados por Fayga Ostrower, que por sua vez nos resume muito bem o problema mais fundamental:

Ao contrário das palavras, os elementos visuais não têm significados preestabelecidos, nada representam, nada descrevem, nada assinalam, não são símbolos de nada, não definem nada – nada antes de entrarem num contexto formal. Precisamente por não determinarem nada antes, podem determinar tanto depois. (1983, p. 66)

É assim, precisamente, que a linguagem visual escapa às definições – e às suas próprias definições. De modo que essa linguagem escorregadia, essa linguagem líquida, verdadeira água viva, desemboca num imenso mar de possibilidades, dadas, contudo, por elementos bem restritos, no caso da pintura. Como escreveu Deleuze:

O problema próprio da pintura está nas linhas e nas cores. É difícil extrair conceitos científicos disto, que não sejam de tipo matemático ou físico, que também não sejam literatura depositada sobre a pintura, mas que sejam como que talhados pela pintura, talhados na pintura. (2016, p. 191).

É assim que será preciso extrair da pintura de Clarice os elementos com os quais poderemos trabalhar na análise de suas imagens. Os elementos que destacamos aqui, portanto, são as linhas e grafismos, e os traços e manchas de cor. E como a pintura de Clarice não cessa de escorregar frente a qualquer definição, comentaremos outros aspectos de seu método de pintar e veremos alguns quadros em detalhe.

Linhas e grafismos

Clarice explora a linha como um elemento de desenho, mas ela aparece submetida ao que chamaremos de grafismo. Ao usarmos esse termo queremos nos referir às linhas desenhadas em caneta esferográfica e hidrográfica que aparecem em sua pintura. Instrumento gráfico por excelência, que guarda uma intimidade com a escrita, Clarice leva a caneta ao quadro de madeira como ferramenta de desenho e de contorno. Mas esse rastro da escrita se limita à utilização do mesmo instrumento, pois Clarice não trabalha os grafismos em direção à letra, como o faria uma artista como Mira Schendel (1919-1988), ou mesmo Cy Twombly (1928-2011), seus contemporâneos. A linha gráfica é como uma linha de limite, serve para desenhar figuras – como as borboletas, no quadro *Caos, metamorfose, sem sentido* (Figura 103) – ou contornar as linhas do diagrama da madeira ou as manchas de cor – como no quadro *Cérebro adormecido* (Figura 101 e 102).



Figura 101. Clarice Lispector. *Cérebro Adormecido*, 13 de maio de 1975. Acrílica, caneta esferográfica e hidrográfica sobre madeira, 30 x 40. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

Figura 102. Clarice Lispector. Cérebro Adormecido. 13 de maio de 1975. (Detalhe). Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

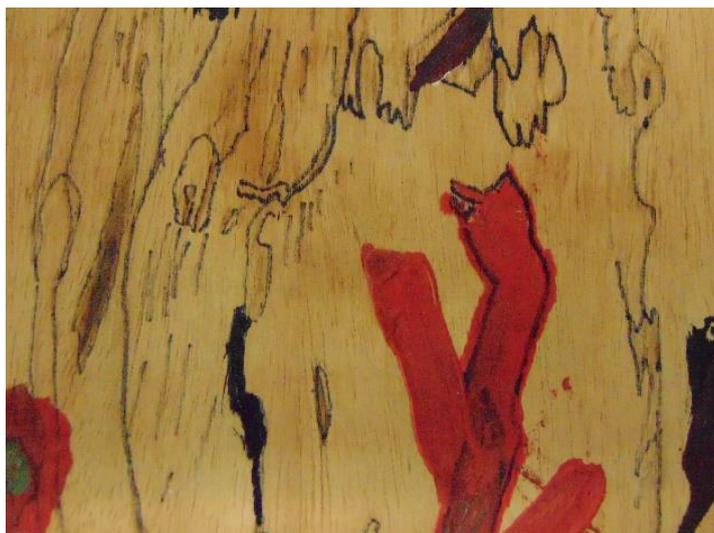


Figura 103. Clarice Lispector. Caos, Metamorfose, Sem Sentido, 19 de junho de 1975. (Detalhe). Fonte da imagem: Arquivo pessoal.



Figura 104. Clarice Lispector. Tentativa de Ser Alegre. (Detalhe). Arquivo Museu da Literatura Brasileira. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.



Outro ponto importante a notar é que a linha gráfica aparece como linha de superfície, ela trabalha sobre a superfície, em oposição às manchas de cor, que trabalham sobre o volume e a profundidade do quadro, embora estas linhas tenham uma dimensão de incisão, de inscrição no uso destes instrumentos gráficos. Ao esmiuçarmos o uso da caneta esferográfica feito por Clarice, podemos sentir os sulcos e saliências deixadas na madeira pela pressão da caneta, quase como se fosse uma incisão em sua superfície. Já a caneta hidrográfica, sempre em cores, contorna as formas, delinea limites, como podemos ver bem no quadro *Tentativa de ser alegre*, de 1975 (Figura 104). Linhas e contornos em esferográfica e hidrocor aparecem também em outros quadros, como em *Gruta*, onde Clarice intercala estes materiais com a tinta, pintando e desenhando ao mesmo tempo.

Dos títulos na superfície do quadro

É também com a caneta esferográfica ou com a hidrográfica que Clarice inscreve seu nome, o título e a data, na maioria dos quadros. Desse modo a linha gráfica permanece submetida a uma certa "literalidade", mas afastada da analogia narrativa em relação a um texto. Estes registros, mesmo sendo exibidos junto à superfície da pintura, recebem uma delimitação dada pela área retangular que lhe destina Clarice, ou pelo contorno deixado pela cor, em que o fundo da madeira aparece. Podemos desconfiar que essa delimitação sugere o desejo de explicitar a separação entre a imagem e o texto, não como coisas que não se dizem respeito, mas como elementos distintos dentro do mesmo plano ou superfície. É claro, contudo, que a superfície da pintura sofre com essa atração dada pelo título. Afinal, que o título seja incluído no mesmo plano visual dos elementos que compõe a pintura, isso evidencia sua relação com a imagem exibida. O que ocorre com *Perdida na Vaguidão*, pintura que figura no verso de outro quadro (Figura 105 e 106).

Mas se nos detivermos aos títulos notaremos que existem diferentes níveis de correspondência. No quadro intitulado *Medo*, por exemplo, podemos supor que o título enuncia a sensação diante da imagem, o que é confirmado pelas palavras de Clarice a respeito dessa pintura no texto de sua conferência para o Congresso de Bruxaria. Isso acontece também em *Tentativa de ser alegre* e em *Explosão*. No quadro *Luta sangrenta pela paz*, o título parece mais narrativo, e nos dá elementos dramáticos, quase teatrais. Em *Caos, metamorfose, sem sentido*, o título parece descritivo, mas remete igualmente a uma sensação. Já nos quadros *Gruta* e *Interior de Gruta*, temos títulos mais "clássicos", que remetem à pintura de paisagem, o que acontece também no quadro *Ao amanhecer*. Enfim, os títulos parecem guardar relações distintas com a pintura a qual correspondem, como se cada uma delas obedecesse a uma busca ou descoberta inusitada para a própria Clarice. Por isso faz sentido que os títulos apareçam na superfície da pintura. Contudo, ela não parece planejar uma cena a ser pintada e que corresponderia a um enunciado que seria dado pelas palavras do título. Diríamos que os títulos não "comunicam uma mensagem". São os fatos materiais, os acontecimentos plásticos e visuais que atravessam a pintura que oferecerão a ela um título.



Figura 105. Clarice Lispector. Perdida na Vaguidão, 14 de maio de 1975. Acrílica e hidrográfica sobre madeira, 30 x 40. Arquivo Museu da Literatura Brasileira. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

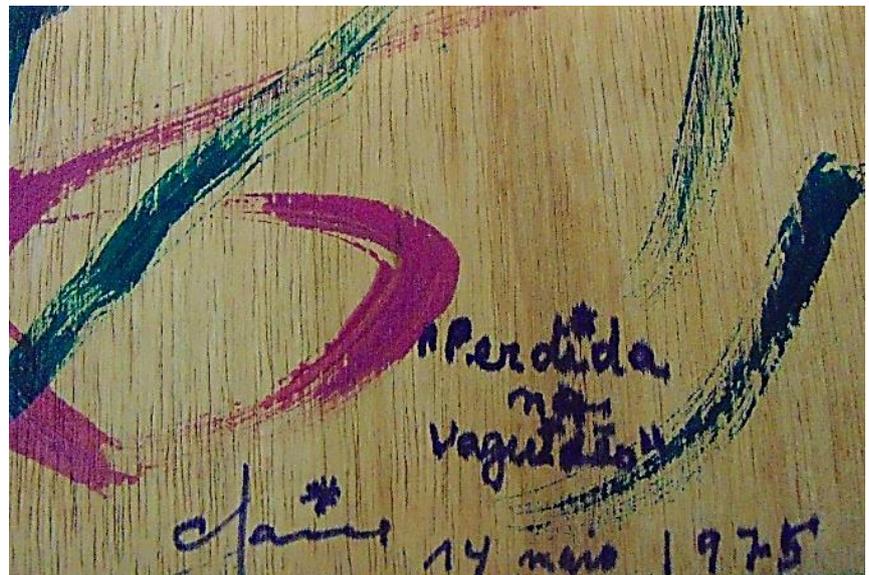


Figura 106. Clarice Lispector. Perdida na Vaguidão, 14 de maio de 1975. (Detalhe assinatura). Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

Instrumentos da pintura

O que os instrumentos que Clarice utiliza em sua pintura produzem em seus quadros corresponde àquilo que Barthes chamou de “um fato” acerca da pintura de Twombly, e Deleuze chamou de “fatos materiais” acerca da pintura de Bacon. Os instrumentos – a caneta esferográfica e hidrográfica, o pincel – são ao mesmo tempo o material e a matéria da pintura, eles são fatos materiais. Isso implica em dizer que há todo um uso não premeditado destes instrumentos, ao mesmo tempo em que eles passam a guiar a pintura, a oferecer a ela o encontro com elementos visuais que precisam ser manipulados. É nessa manipulação que a pintura de Clarice deixa de ser guiada pelo olho e passa a ser guiada pela mão. Não é uma manualidade que lembraria uma “artesanaria”, mas antes uma manualidade “analógica”. É como se os grafismos de Clarice guardassem alguma relação com a manualidade da máquina de escrever no sentido motor da mão que a coloca em funcionamento. O quadro parece estar sempre nessa mesma posição da máquina de escrever de Clarice: sobre suas pernas, colado a seu ventre. O corpo, portanto, está presente em sua pintura. Clarice pinta debruçada. Mais uma vez não é o olho que delimita o quadro, mas o gesto das mãos, uma certa dança das mãos. No quadro *cérebro adormecido* (Figura 101 e 107), os grafismos contornam as linhas da madeira se traduzindo em uma partitura a ser preenchida por notas musicais, que são as pinceladas de cor preta, vermelha, verde e branca, que ainda desenham pequenas formas geométricas (o triângulo, o círculo) ou simplesmente deslizam em manchas informes. Nos quadros de Clarice o que nos chama mais atenção não são o tema ou o objeto representado, mas o uso dos materiais, vemos a matéria de que é feita a pintura, vemos os instrumentos que Clarice manipula.



Figura 107. Clarice Lispector. Cérebro Adormecido. 13 de maio de 1975. (Detalhe). Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

Paul Valéry, em *Degas, dança, desenho* (2012), nos lembra algo fundamental, que possivelmente marca a passagem de Clarice à pintura: “Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a” (2012, p. 61). Certamente Clarice também foi pega nesse flagrante. Ela, que denunciava ter um “objeto gritante”, sob que condições não seria açoitada pelo desejo de pintá-lo? Talvez esse objeto fosse um vaso de flores. E Clarice soube muito bem narrar essa entrega às rosas sobre a mesa em seu conto *A Imitação da Rosa* (2016). Entre uma espécie de ciúme – desejo de sua personagem para que sumissem de sua frente de modo a não ter que ver a si mesma na imagem murcha das flores mortas – e fascinação – que levava à compaixão pelo outro, que também merecia aquela beleza de perfeição – a personagem termina com a sala vazia: “uma ausência que entrava nela como uma claridade” (2016, p. 175) – como uma imagem. Mas talvez esse vaso de flores fosse tal qual aquele que a narradora de *Água Viva* nos entrega, em meio à surpresa de olhar um objeto e se sentir olhada de volta:

Olho a cadeira e desta vez foi como se ela também tivesse olhado e visto. [...] Vejo as flores na jarra. São flores do campo e que nasceram sem se plantar. São amarelas. Mas minha cozinheira disse: que flores feias. Só porque é difícil amar o que é franciscano. No atrás do meu pensamento está a verdade que é a do mundo. A ilogicidade da natureza. [...] Quem terá inventado a cadeira? (1998, p. 85)

Como escreve Valéry, até mesmo o objeto mais familiar a nossos olhos torna-se completamente diferente se procurarmos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos visto realmente. Quando Clarice pinta *Eu te pergunto: por quê?* (Figura 108 e 109), não seria a essa angústia que ela lança sua questão? Nesse quadro não há grafismos e nem traços. Mas vemos algumas figuras, que não são exatamente formas. Vemos essas figuras nessa semelhança informe, em manchas de cores. Clarice leva ao quadro a tinta guache aguada que, como podemos notar, é rapidamente absorvida pela madeira, e cria efeitos inesperados. A mancha central se assemelha a um vaso sustentando uma única flor amarela. Há uma tentativa de organizar a composição, introduzindo duas bases ao fundo: uma forma retangular que parece uma mesa, à direita, e uma mancha amarela no canto esquerdo. Clarice não cobre o restante da superfície.

Se dissemos que não há grafismos nesse quadro, estamos apenas parcialmente certos. Isso porque sobre a composição pintada vemos uma curiosa inscrição em branco. Provavelmente o traço em negativo de uma inscrição feita à caneta em um papel branco, sobre a superfície do quadro já pintado. Nos parece que Clarice utilizou o quadro como suporte para tomar uma nota, como uma prancheta. Podemos nos perguntar: o que, afinal, Clarice escreve sobre esse borrão?

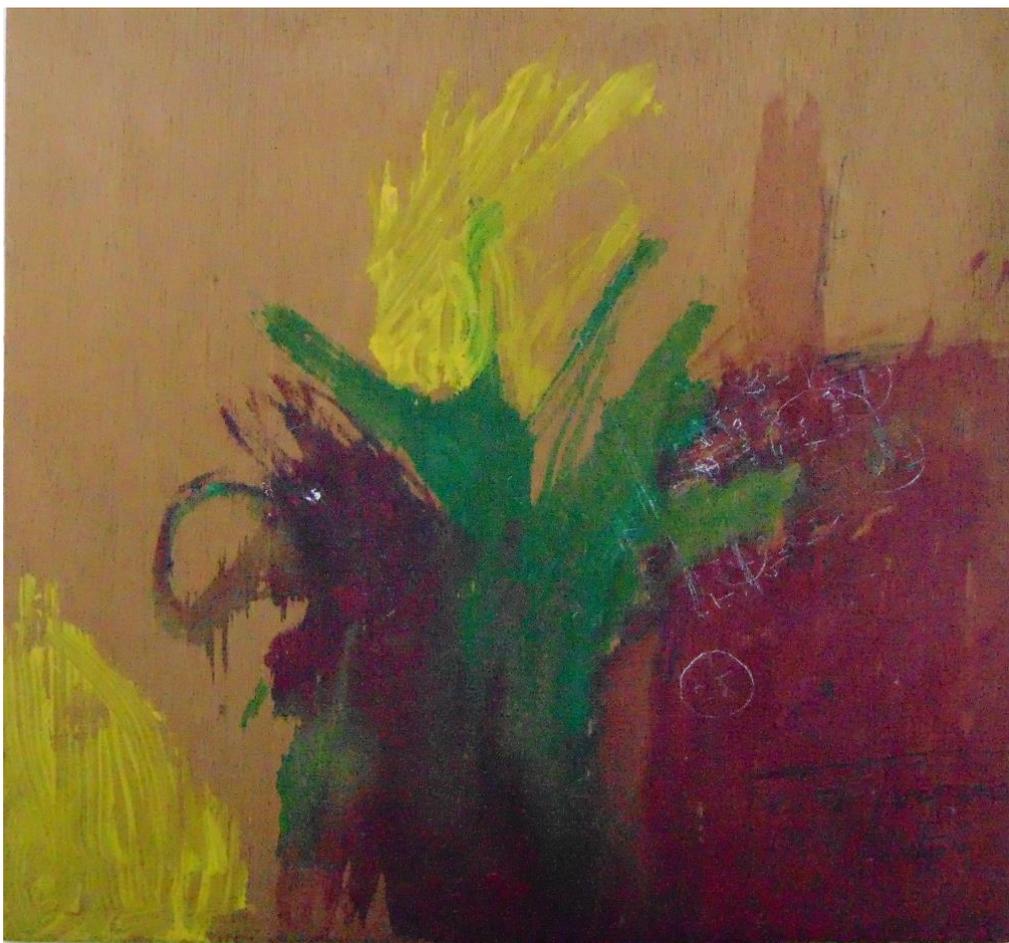


Figura 108. Clarice Lispector. Eu te pergunto: por quê? 13 de maio de 1975. Guache sobre madeira, 31 x 34 cm. Arquivo Museu da Literatura Brasileira. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

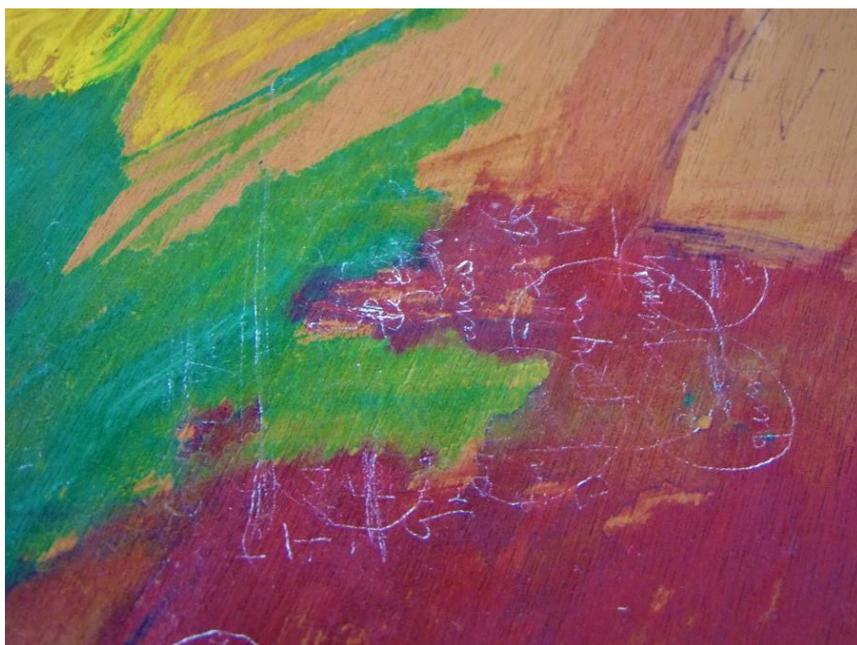


Figura 109. Clarice Lispector. Eu te pergunto: por quê? (Detalhe da inscrição sobre o quadro). Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

Entre os garranchos, reconhecer uma palavra é tarefa difícil. Distinguimos letras, números, além de traços que recobrem as palavras, e círculos em torno de alguns elementos. Como alguém que toma notas enquanto está ao telefone, como alguém que faz contas – em outros cadernos de notas, fragmentos de textos e originais vemos Clarice anotar números e valores, pequenas operações matemáticas, a confirmação de um número etc. Mas tal é a perturbação de não conseguir transferir a imagem da rosa amarela para o quadro que, num rompante, ou num desdém, se escreve sobre ele, como quem, ultrajada, ou desfeita, pragueja contra alguém, e pergunta: “por quê?”.

Como escreve Valéry:

Ver as linhas e traçá-las. Se nossos olhos comandassem mecanicamente um estilo de traçar, bastaria olhar um objeto, isto é, seguir com o olhar as fronteiras das regiões diversamente coloridas, para desenhá-lo exata e voluntariamente. Desenharíamos, do mesmo modo, o intervalo de dois corpos, que, para a retina, existe tão nitidamente quanto um objeto. Mas o comando da mão pelo olhar é bastante indireto. (2012, p. 65)

Sem dúvida Clarice se confronta com essa situação, tenha ela tentado pintar um vaso de flores ou não. Assim é que ela avança, recua, se debruça e franze os olhos, até escrever por cima da pintura. Ela “comporta-se com todo o corpo como um acessório de seu olho”, como escreve Valéry. O corpo é um instrumento de pintura. Clarice pinta “de corpo inteiro”.

Traços e manchas de cor

Confundir os traços e manchas de cor de Clarice com um borrão de tinta de um teste de Rorschach (como o faz Benjamin Moser em sua biografia sobre Clarice) é uma tendência estimulada por uma certa psicologia da arte que, de modo geral, submete a criação visual a uma exploração da personalidade humana, como argumenta Rudolf Arnheim (2005, p. 11). Olhar a pintura de Clarice desde as receitas prontas pode ser tentador, mas elas oferecem apenas sabores apaziguadores. É certo que a pintura testemunha conflitos subjetivos. Mas ela é sempre mais ousada do que nossa subjetividade demasiadamente humana pode suportar. Para isso ela não precisa ser objetiva. Para agir no cérebro a pintura não precisa ser racional, assim como, para agir sobre a razão, a pintura não precisa ser uma cópia da realidade. Gilles Deleuze pensa a pintura desde o conceito de sensação não como um plano subjetivo nem racional, mas motor: a sensação age sobre os músculos. E não é fato que ao vermos não é apenas a pupila que se move, mas o corpo todo? A sensação de repulsa afasta, a sensação de conforto aproxima. Enfim. É assim que a cor age sobre a sensação, sobre o corpo. A cor é sensual. Como escreve Fayga Ostrower, “a cor se caracteriza pela carga de sensualidade que lhe é inerente. Ao vê-la diante de nós, sensual, é que podemos dar-nos conta do quanto nosso conhecimento anterior, através das informações verbais, fora intelectual”. Isso porque o efeito da cor não pode ser antecipado, “sua presença sensorial constitui um fenômeno imprevisto e inteiramente intraduzível” (1983, p. 236). Segundo Fayga (1983, p. 236) “há uma excitação dos sentidos que é própria da cor e que não existe em nenhum outro elemento visual”.

Clarice não faz um uso da cor como quem se aproveita de seus “significados” correspondentes: uma simbologia das cores. Ela usa a cor quase como uma ferramenta de pintura, mais do que como um elemento visual. Isso porque ela faz um uso muito singular de tipos de tintas e de materiais que entram em composição com as cores. É interessante notar que Clarice seleciona cores e não necessariamente um tipo específico de tinta para pintar. Vemos assim a presença da tinta guache especialmente nas cores opacas, como o verde, amarelo, branco, em camadas mais espessas como em *Ao amanhecer*. A guache também aparece nos quadros onde vemos a tinta bastante diluída em água. Clarice também usa a hidrográfica enquanto instrumento que lhe confere diferentes cores, usadas para contornar outras cores, separar ou unir elementos e figuras

no quadro. Notamos ainda a presença muito curiosa do esmalte de unhas, e da tinta acrílica nas cores mais brilhantes, como o vermelho, laranja/salmão e preto. Mesmo no quadro em tela intitulado *Volumes*, Clarice utiliza a tinta acrílica e a guache, e não a tinta à óleo.

A tinta acrílica era, na época em que Clarice faz dela uso, um material apenas recentemente empregado na pintura, fruto do desenvolvimento tecnológico que, historicamente, é uma das esferas que revoluciona a pintura moderna. Muito diferente da tinta à óleo, que empenhava o trabalho de mistura de pigmentos, diluentes e secantes, a tinta acrílica possui secagem rápida, mais plasticidade, ampla matriz cromática, podendo ser facilmente diluída em água, e aderente a diferentes superfícies. A acrílica é fruto da revolução industrial ocorrida no Século XIX, como afirmam os pesquisadores e químicos Mello, V. M. e Suarez, P. A. Z., (2012, p. 9), explicando que esta revolução trouxe consigo um “gradual abandono do uso de derivados da biomassa em todas as áreas, havendo uma substituição por insumos fósseis de carbono (carvão mineral, petróleo e gás natural)”, ou seja, baseadas no florescimento das áreas da química, física e engenharias, “novos materiais com propriedades superiores às já existentes começaram a ser sintetizados e produzidos utilizando carbono fóssil”. Diríamos que, de certo modo, Clarice pinta utilizando uma tinta que tem, em seu desenvolvimento técnico, uma conexão histórica e geológica em sua composição com o interior de grutas.

A escolha da tinta acrílica impõe um limite à pintura de Clarice: uma vez lançada sobre a madeira ela não permitirá retoques. O mesmo acontece com a tinta guache que, contudo, permite mais facilmente a mistura de cores criando nuances e gradações de cor realizadas diretamente sobre o suporte de madeira. A guache também oferece uma transparência que tolera a sobreposição de camadas de cor – o que facilita muito nosso reconhecimento de inscrições nessas camadas sobrepostas. Pela característica destas cores podemos supor que Clarice pinta os quadros em um só jorro, ou seja, sem retoques. Em poucas horas ela inicia e termina um quadro. Sua assinatura seguida da datação completa em ano, mês e dia, seria outro indício dessa hipótese. Também vemos sobre a superfície de algumas pinturas a aplicação de um verniz ou goma transparente, que lhes confere brilho. Isso acontece com *Interior de Gruta*, *Escuridão e luz: centro da vida*, e *Explosão* (Figura 110, 111 e 112).

O uso do esmalte de unha vermelho, que aparece especialmente no quadro intitulado *Explosão* é uma evidência do inusitado da escolha dos materiais. O vermelho parece ter sido despejado no suporte, talvez espalhado com a ajuda de um pincel, ou outro instrumento. Mas ele

é despejado sobre outra cor, que possui brilho e textura semelhante, uma tinta acrílica laranja ou salmão, que aparecerá em outros quadros. As pinceladas coloridas, na área exterior ao vermelho do esmalte, que expandem essa mancha, tentam dar a medida dessa visão da explosão. Essa cena parece se passar sobre a superfície da terra, tendo como horizonte o solo, na mancha escura que marca toda área inferior do quadro. Como nos mostra Mendes de Sousa (2013, p. 177), são inúmeras as explosões sofridas por Macabéa, personagem de Clarice em *A Hora da Estrela*. A escritora faz questão de colocar entre parênteses cada uma delas, até a última: “Então, ao dar o passo de descida da calçada para atravessar a rua, o Destino (*explosão*) sussurrou veloz e guloso: é agora, é já, chegou a minha vez” (LISPECTOR, 1998, p. 78, grifo nosso). Tentativa de introduzir no texto uma imagem?

Explodir, utilizando a cor, não basta. Será preciso espreitar o acidente no quadro, deixar essa matéria viscosa e sensual do esmalte de unhas escorrer como uma “geleia viva”, para ter a dimensão de um acontecimento. Veremos como Clarice parece estar sempre espreitando uma combustão da madeira no uso destes materiais. Desejo de ver o fogo, de provocar a explosão.



Figura 110. Clarice Lispector. Explosão, 1975. Acrílica e esmalte de unha sobre madeira, 38 x 50 cm. Arquivo Museu da Literatura Brasileira. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

Figura 111. Clarice Lispector. Explosão, 1975. (Detalhe). Fonte da imagem: Arquivo pessoal.



Figura 112. Clarice Lispector. Explosão, 1975. (Detalhe). Fonte da imagem: Arquivo pessoal.



No quadro *Tentativa de ser alegre* (Figura 113), vemos novamente uma goma transparente que é derramada sobre o quadro, e contornada pela caneta hidrográfica. Mas ela figura sobre um fundo, uma mancha de cor salmão. Estas cores também lembram a textura e o brilho do esmalte de unhas. Podemos supor que mais uma vez ela teria despejado a tinta e deixado esse informe da massa de cor se incorporar ao quadro, afirmando esse acaso pelo contorno das linhas. Vemos como Clarice desenha com essa goma derramada, e depois de contornar essa forma, cobre a superfície do quadro com a cor preta, dando destaque a essa forma encontrada, essa forma que surge um pouco ao acaso, um pouco ao controle da mão.



Figura 113. Clarice Lispector. Tentativa de ser alegre, 15 de maio de 1975. Acrílica, goma ou esmalte incolor, caneta hidrográfica sobre madeira, 30x40cm. Arquivo Museu da Literatura Brasileira. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

Volumes

Não vemos linhas geométricas na pintura de Clarice exceto no quadro *Volumes* (Figura 114). Vemos predominantemente estas linhas informes, que se prolongam em manchas de cor. Há muitas linhas e manchas acidentais. Manchas que sangram uma figura, linhas que irrompem em um fluxo de cor. Há ainda um gesto de economia, que apenas acrescenta tinta ao quadro, pela simples repetição. E mesmo em *Volumes*, talvez o único quadro que nos apresenta linhas abstratas, linhas puramente geométricas, lembra antes uma geometria de pedras. A geometria de Clarice é estriada, mesmo quando sua linha é reta. Os espaços são estriados, mesmo quando enquadrados. É como se as formas estivessem prontas a rolar, derreter e se desmanchar. Em *Volumes*, a forma retangular, monolítica, ao centro do quadro, precisa de um suporte para se manter em pé. Ironicamente, uma das únicas pinturas em tela entre os quadros de madeira pintados por Clarice – temos ainda *A matéria da coisa*, que pertence ao acervo de Maria Bonomi –, pode ser tomada como uma tentativa de apropriação de algumas “regras da pintura”, ou de algumas perspectivas possíveis a um “pintar segundo algumas regras”. *Volumes* lembra uma estratégia concretista abstrata de dispor algumas formas sobre a superfície da pintura em composição com uma pequena colagem, lembrando ainda as técnicas do cubismo.

A composição é tensa, as cores pesadas, e a estranha forma compacta e escura do bloco negro, centralizado no quadro como uma espécie de monolito que absorve o olhar, lembra as investigações formais do minimalismo. O que faz deste quadro em tela um dos mais distantes em relação aos temas e técnicas utilizadas nos outros quadros pintados pela escritora, e o mais próximo de uma sensação que deixa entrever uma preocupação com questões formais da visualidade. O que se passa, talvez, é o fato de que a materialidade da tela imprime um outro “diagrama” à pintura. Ou talvez, exhibe a ausência desse diagrama, que é dado pela madeira. Ou seja, por um lado essa ausência exige uma experimentação técnica bastante formal, e por outro, demonstra a importância do diagrama, reforçando a técnica utilizada por Clarice para pintar.



Figura 114. Clarice Lispector. Volumes, 9 de maio de 1975. Acrílico e papel sobre tela, 41 x 27 cm. Arquivo Museu da Literatura Brasileira. Fonte da imagem: *Arquivo pessoal*.

Pintar a luz e a escuridão

A luz, como nos ensina Fayga Ostrower, é um elemento visual identificado nos contrastes entre claro/escuro, e não pelo uso da cor. Nesse sentido, esse elemento visual não deve ser confundido com “a representação do fenômeno natural luz” (1983, p. 96). A suavidade do branco em nuances que expõe o contraste entre claro e escuro, que dariam conta dessa tarefa enunciada por Ostrower, Clarice destina para as pinturas em que a luz não é o centro da imagem, usando um traço impressionista, em que a pincelada branca oferece luminosidade à paisagem, como acontece no quadro *Sem título (Mata)* e em *Ao amanhecer*. Contudo, nos quadros em que a luz aparece como tema, Clarice não trabalha nuances: o que aparece nestas pinturas é antes a tentativa de ver surgir, na conflagração dos materiais, uma espécie de combustão que faz surgir a luz dentro da escuridão.

No quadro *Escuridão e luz: centro da vida* (Figura 115), o branco é reservado à massa das velas, a luz, por sua vez, é amarela e vermelha. Podemos aproximar esse quadro de outro, intitulado *Raiva e Reindificação* (Figura 117), que não tem a luz como enunciado em seu título, mas faz o mesmo uso centralizado do vermelho, como um coração pulsante. Já no quadro *Sol da meia noite* (Figura 119), vemos um círculo vermelho no canto esquerdo do quadro, reinando sobre a massa escura e cinzenta de uma espécie de floresta ou antes um manguezal coberto pela noite.



Figura 115. Clarice Lispector.
Escuridão e Luz: Centro da Vida, abril de 1975. Acrílica sobre madeira, 35 x 50 cm. Arquivo Museu da Literatura Brasileira. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.



Figura 116. Clarice Lispector. Luta sangrenta pela paz, 20 de maio de 1975. Acrílico sobre madeira, 30 x 40 cm. Arquivo Museu da Literatura Brasileira. Fonte da imagem: arquivo pessoal.



Figura 117. Clarice Lispector. Raiva e Reindificação [sic], 28 de abril de 1975. Acrílico sobre madeira, 30 x 40 cm. Arquivo Museu da Literatura Brasileira. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

Há uma predominância da cor preta e vermelha nos quadros de Clarice. Por um lado, o vermelho nos remete ao sangue, como no quadro *Luta sangrenta pela paz* (Figura 116), onde ele predomina ao lado do azul e do branco, numa composição um tanto sufocada pelo contraste das cores. Mas o vermelho também aparece quando Clarice quer pintar a luz.

Como pintar a luz é um dos maiores desafios ao artista, e uma verdadeira obsessão no domínio de qualquer técnica, do desenho à fotografia. Frente a esse problema Clarice se encontra diante de um drama, que como escreve Barthes, em seu livro sobre Cy Twombly (2016, p. 29), possui em sua etimologia grega uma conexão com a ideia de “fazer”. Drama, portanto, é isso que se faz e isso que se joga sobre a tela. Barthes empresta o termo do teatro, da dramaturgia, portanto, presa do demônio da analogia, como ele mesmo denuncia, ele quer pensar uma cena, uma história, um acontecimento que se passa na pintura. Mas é curioso que para ele esse drama passa pelos “fatos materiais da pintura”, esse drama não é configurado pelo seu tema. Alguma coisa acontece na pintura de Twombly, por exemplo, que ele analisa nesse caso, que torna a configuração dos materiais em uma cena dramática. Acontece alguma coisa na pintura, ele diz, e é nesse ponto que se passa um drama. É esse drama que vive Clarice quando ela tenta pintar a luz. Assim, quando ela pinta *Escuridão e luz, centro da vida*, o que quer é precisamente isso: fazer aparecer a luz e a escuridão.

Mas o que acontece na pintura nessa tentativa de fazer aparecer a luz? Ao pintar as velas, por exemplo, elas aparecem em sua forma mais humilde, mais clichê. A linha gráfica é premeditada no traço desenhado à caneta esferográfica em uma delas, numa tentativa de simetria. Depois esse desenho prévio é abandonado, e as outras duas velas são pintadas diretamente, sem esboço. Não há perspectiva, tudo está no mesmo plano. O fato de que as velas estão afastadas uma da outra no sentido vertical, apresentando tamanhos diferentes, pode parecer a tentativa de criar certa sensação de profundidade. Mas o mais interessante dessa “cena” é o fato de que as velas não dão conta de representar, no quadro, aquilo que a mancha de cor se arrisca a fazer, no centro da imagem. Supostamente as velas representariam a luz, mas tudo que elas conseguem é se parecerem com velas, meio desajeitadas. Essa tentativa frustrada diz de uma imagem que se quer atingir e que só aparece em sua semelhança numa mancha de cor informe e penosamente pintada, escapando à representação mimética, figurativa, ensaiada nas velas. Assim, nessa pintura de Clarice, não temos uma experiência dessa oposição entre escuridão e luz, mas experimentamos a centralidade dessa conflagração que as tenta exibir: o centro da vida.

A tentativa de aparição da luz mergulhada na escuridão e a presença do fogo, do desejo de combustão, de explosão, se repetem de maneira incarnada nos materiais. É assim que Clarice utiliza a parafina derretida, que aparece em gotas sobre a superfície do quadro *Caos, metamorfose, sem sentido* (Figura 118).

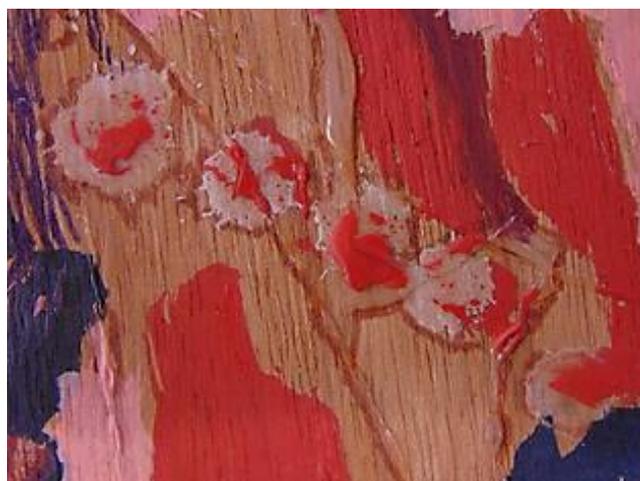


Figura 118. Clarice Lispector. *Caos, Metamorfose, sem Sentido*, 1975. Detalhe da parafina gotejada sobre a madeira. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

Aproximar a vela acesa da madeira é confrontá-la com o risco do fogo. Podemos nos interrogar a que ponto o incêndio sofrido por Clarice em setembro de 1966 não teria ligações com esse “desejo de combustão” da pintura. Esse acidente quase fatal deixou a escritora hospitalizada por alguns meses, e resultou em cicatrizes na mão direita, com a qual escrevia, que fragilizaram a estabilidade e segurança na escrita. Foi assim que Olga Borelli entrou em sua vida, como amiga e secretária, passando a datilografar os textos ditados por Clarice. Não se sabe como o fogo teria começado, mas Clarice teria o hábito de acender velas pela casa e em seu quarto, além de fumar na cama, como nos revela Olga (1981). Foi assim que Clarice acordou com o quarto em chamas no meio da noite. Nove anos se passaram entre esse acontecimento e a pintura destes quadros. Mas certamente a visão do fogo, assim como a dor intensa sofrida com as queimaduras, marcaram Clarice.

Suspender a vela, vendo gotejar a parafina era enfrentar esse elemento que é também gerador de luz. Ao gotejar a parafina sobre a superfície do quadro é como se Clarice estivesse de antemão fazendo repousar o fogo sobre a matéria da madeira, fazendo aderir a ela a luz. É na angústia de representar a luz que vemos como ela concebe estes elementos metamorfoseados, plasmados em sua pintura, e não precisamente figurados. Clarice goteja no quadro essa parafina como se desenhasse. Mas é sempre um inusitado aquilo que conduz as formas. Assim, depois de

mergulhar no quadro é que vemos Clarice encontrar, num jogo cego com a pintura, o traço das duas borboletas, sobre as quais já falamos em um capítulo anterior.

Sol da meia noite (Figura 120) é também um quadro que tenta fazer da luz o seu centro. Mas apesar do perfeito círculo vermelho em contraste com as cores escuras e densas, o que vemos nesse quadro é antes a escuridão. Uma paisagem da escuridão. A tentativa de fazer reinar o sol vermelho apenas expõe ainda mais o contraste das formas, pois as linhas e manchas de cor escura e cinza nos entregam a uma densa floresta, Ou melhor, a pensar nas paisagens tropicais, esse quadro se parece com a visão de um manguezal mergulhado na noite.

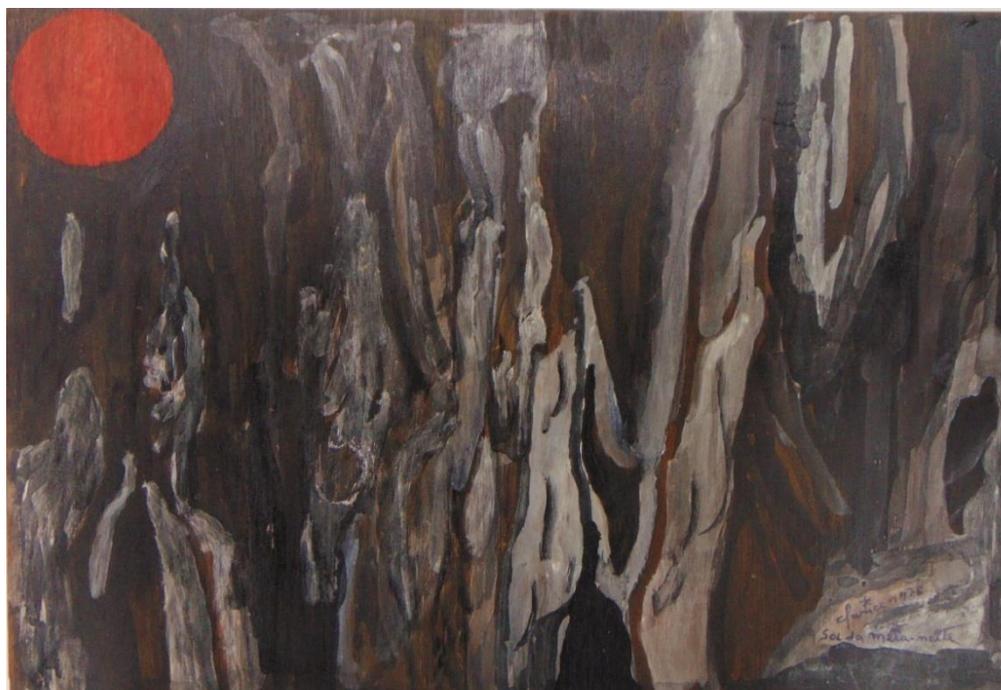


Figura 119. Clarice Lispector. *Sol da meia noite*, 1975. Acrílica sobre madeira, 35 x 50 cm. Arquivo Museu da Literatura Brasileira. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

Em *Água viva* Clarice escreve sobre seu fascínio pelas paisagens de penumbra e de árvores contorcidas:

E na minha noite sinto o mal que me domina. O que se chama de bela paisagem não me causa senão cansaço. Gosto é das paisagens de terra esturricada e seca, com árvores contorcidas e montanhas feitas de rocha e com uma luz alvar e 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. Eu amo o feio com um amor de igual para igual. E desafio a morte. Eu – eu sou a minha própria morte. E ninguém vai mais longe. O que há de bárbaro

em mim procura o bárbaro cruel fora de mim. Vejo em claros e escuros os rostos das pessoas que vacilam às chamas da fogueira. Sou uma árvore que arde com duro prazer. (1998, p. 39)

Clarice escreve num devir-paisagem ou devir-árvore. É nesse mesmo devir que ela pinta. E seguir os veios da madeira é ser também madeira, é ser árvore, é entregar a madeira de volta à presença arborescente que ela guarda. E ao fogo que a consome.

As “mandalas”

Há dois quadros (Figura 120 e 121) em que Clarice pinta o símbolo do Yin e Yang junto à inscrição de um ideograma chinês, que também permanecem alheios à materialidade do suporte, fixando um sentido dado pelos signos orientais. Nestes quadros a referência simbólica explícita demarca a análise que deles podemos fazer. O que os torna muito diferentes de todos os outros quadros do conjunto pintado por ela. O fato de que Clarice os destina a alguém, também coloca em cena o desejo de que o quadro se faça não apenas o suporte para a pintura, para uma imagem, mas também o objeto de um desejo auspicioso de “riqueza interior e material”, como ela escreve no verso de *Mandala* (Figura 122), no qual registra sua dedicatória à Olga Borelli: “A Olga, desejo que essa mandala traga riqueza interior e riqueza material”. Logo abaixo segue a assinatura e a data de 28 de maio de 1975.



Figura 120. Clarice Lispector. Sem título (Mandala), 1975. Acrílica sobre madeira, 30 x 40 cm. Arquivo Museu da Literatura Brasileira. Fonte da imagem: Arquivo pessoal



Figura 121. Clarice Lispector. Mandala, 1975. Acrílica sobre madeira, 30 x 40 cm. Arquivo Museu da Literatura Brasileira. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

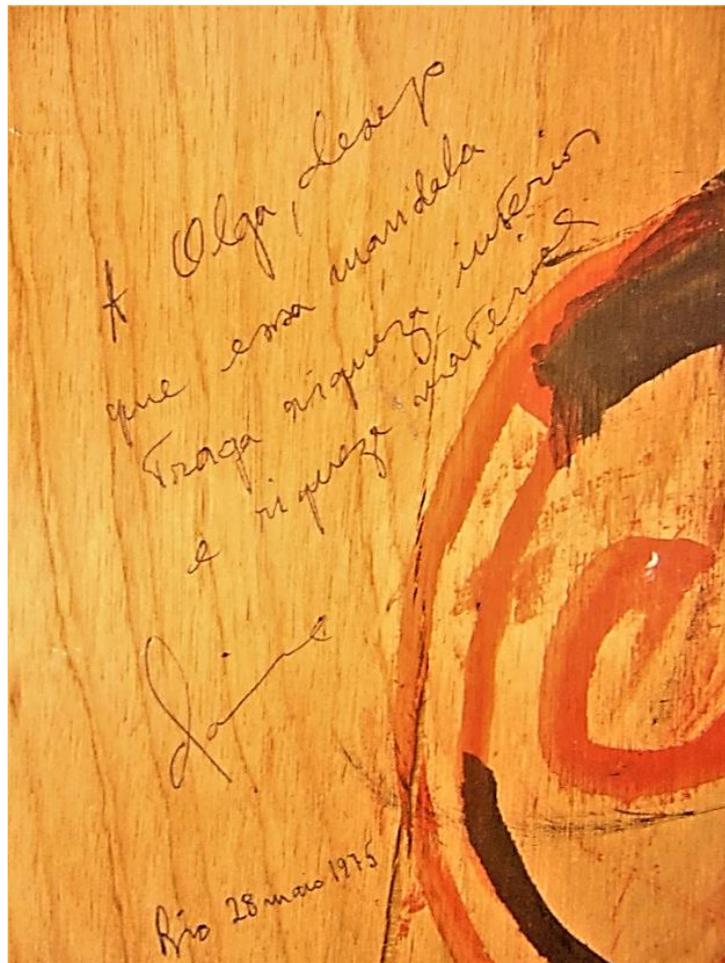


Figura 122. Clarice Lispector. (Detalhe da dedicatória no verso do quadro). Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

Não caberá a esta pesquisa o aprofundamento nas implicações deste gesto na pintura de Clarice, ou mesmo investigar mais a fundo e em detalhes o significado destas inscrições. Podemos citar a pesquisa de Marília Gabriela Malavolta Pinho, que em sua tese *Do dorso à cauda do tigre: trilhando a linguagem de Clarice Lispector* (2016), explora a relação de Clarice com o Livro das Mutações, o I Ching, para afirmar que a consulta ao mesmo pela escritora faz parte de um procedimento que se integra a sua obra, não se tratando, portanto, de uma leitura excêntrica, e nem mesmo mística, ainda que considerasse sua leitura uma via para pensar a própria existência. De fato, o Livro das Mutações é especialmente citado pela escritora em notas e entrevistas realizadas neste período, como podemos ler em suas biografias. Encontramos seu rastro também na escrita de *Água Viva*. Sobre as pinturas de Clarice Pinho observa:

É oportuno considerar, ainda, que dentre as pinturas que realizou na década de 70, Clarice pintou, na madeira, ideogramas, localizados abaixo do símbolo com o qual se representa as polaridades de força yin e yang, representativas, por sua vez, das duas linhas que formam trigramas e hexagramas do I Ching (2016, p. 104)

Contudo, Pinho se detém a esse comentário acerca das pinturas, e segue em uma exploração mais detida da relação entre Clarice e Maria Bonomi, no que tange ao interesse pelas práticas e filosofias orientais em ambas. Podemos levantar a hipótese de que ao pintar estes signos representativos do yin e yang Clarice procurava por essa relação subterrânea que os signos chineses guardam entre o signo gráfico e o signo pictural. Essa relação inspirou a literatura ocidental, e alimentou diversas teorias. Em uma conferência intitulada *Literatura e vanguarda no Brasil*, pronunciada por Clarice no XI Congresso Bienal do Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana, realizado em agosto de 1963, na Universidade do Texas, a escritora reflete sobre algumas questões envolvendo a linguagem e afirma: a palavra, na verdade, é um ideograma.

Estou chamando de vanguarda 'pensarmos' a nossa língua. Nossa língua ainda não foi profundamente trabalhada pelo pensamento. Pensar a língua portuguesa do Brasil significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos. Os resultados são e serão o que se chama de linguagem literária, isto é, linguagem que reflete e diz, com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos; numa linguagem real, numa linguagem que é fundo-forma, a palavra é na verdade um ideograma. (Lispector, 2015, p. 105-106)

O ideograma chinês guarda em sua ancestralidade uma relação entre a palavra e a imagem enquanto sucessão natural, num eterno limiar da linguagem em sua repetição e diferenciação, ou em sua presentificação, segundo afirma o orientalista Ernest Fenollosa, citado por Pinho: "Um de seus argumentos basilares [de Fenollosa] consiste no fato dos ideogramas reproduzirem o caráter

contínuo do pensamento que veiculam, aproximando-se, assim, do movimento intrínseco à Natureza” (PINHO, 2016, p. 102). Clarice, que certamente não é alheia a estas questões, trabalha com esse campo “filosófico” e “poético” dos ideogramas e do I Ching enquanto procedimento de presentificação associado à sua pintura. Em seu livro biográfico sobre Clarice, Borelli escreve que a atração de Clarice pelas religiões não correspondia a uma fé, mas a um plano de suspensão da racionalidade:

Para ela, essas coisas se articulavam como algo mágico, poético, ainda inexplicáveis pelo pensamento racional ou científico. Havia nela uma mescla de sentimento lúdico, estético e religioso. Assim, por exemplo, quando consultava o famoso Livro das Mutações, o I Ching, venerável repositório da mais antiga cultura chinesa. (BORELLI, 1981, p. 58, grifo nosso)

Reencontramos aqui o interesse de Clarice pela não diferenciação entre forma e conteúdo, o que pode corresponder à uma não diferenciação entre imagem e palavra, e mais radicalmente, uma não diferenciação entre os movimentos da natureza e da cultura, que expõe a negação a uma racionalidade universalista.

Pintar o céu: os limites da superfície da madeira

Há alguns quadros em que Clarice utiliza a madeira como superfície de pintura alheia à sua materialidade, quadros que não apresentam o mesmo trabalho em relação ao diagrama dado pelas nervuras da madeira. Em *Ao amanhecer* e *Pássaro da Liberdade* a tinta cobre a superfície da madeira e elabora uma “paisagem do céu”, que se desprende da materialidade do suporte. Estes quadros solicitam uma pintura do céu, e não do “chão”, dessa base que oferece o quadro de madeira, ou parede da gruta. Ambos são cobertos por uma camada pastosa de tinta branca, que pela opacidade e grau de diluição em água em alguns pontos, parece ter a consistência da tinta guache. São quadros aéreos, embora não sejam paisagens vistas em distância, em um sobrevoo.

Em *Ao amanhecer* (Figura 123 e 124), as nuvens estão no nível do sol e o sol no nível e dos olhos. É com a visão da criança que vemos esse quadro, o que não significa dizer que o vemos como uma pintura infantil, mas que o quadro compreende muito bem os traços, a organização visual e formal da pintura infantil.

O fato é que nessa visão da criança tudo se aglutina num mesmo espaço ótico, que é aquele da diferença entre uma imensidão que se quer dar a ver – o céu, as nuvens e o sol – e uma contração que se precisa obedecer – contração das margens exigidas pelo limite da folha de papel. Contração dessa “tela de madeira” que Clarice utiliza, pequena em suas dimensões, quase do tamanho de uma folha A4. Então tudo precisa entrar na pintura, tudo é obrigado a entrar ali, porque é o horizonte o que se quer. Mas esse horizonte é sempre estrangido por um limite, dado pelas margens e bordas do quadro. Limite no qual é preciso fazer essa paisagem da imensidão caber. Por isso essa pintura não diz do não reconhecimento das leis da perspectiva, de uma inabilidade técnica, mas antes quer ser espaço de experiência da sensação diante da paisagem, experiência da impossibilidade de contenção da imensidão, do horizonte. O que não exclui a necessidade de o apreender através dessa experiência com as tintas, com a pintura.

É intrigante ainda o uso muito peculiar que Clarice faz da mistura de cores e materiais. Vista bem de perto, a sobreposição do branco, amarelo e rosa adquire a espessura e a cor do céu róseo de uma manhã de sol. Clarice desenha sobre a superfície do quadro com a hidrográfica, que em contato com a tinta guache aguada, adquire um tom borrado, se misturando à tinta. Mais uma vez, não se trata de representar, mas de ganhar, com a pintura, a possibilidade de fazer uma experiência

que vai do olhar à materialidade, fugindo do imaginário rumo ao real, no risco de uma não-correspondência, que é justamente o fracasso da representação.



Figura 123. Clarice Lispector. Ao amanhecer. Setembro de 1975. Acrílico sobre madeira, 30 x 40 cm. Arquivo Museu da Literatura Brasileira. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.



Figura 124. Clarice Lispector. (Detalhe). Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

Pássaro da liberdade (Figura 125), pintado em 5 de junho de 1975, está diante de nós, e não voando alto e distante no céu, numa cena de distanciamento. Na sua imensa e ingênua simplicidade, o pássaro pintado em azul num traço contínuo, é um clichê visual, mas não um clichê sensível. O pássaro toma conta do quadro de lado a lado, e vem em nossa direção. Ao pintar se utilizando dessa perspectiva é como se Clarice nos perguntasse: o que fazemos com essa imensa liberdade? Na escrita de Clarice a liberdade não aparece nunca como uma dádiva alcançada, por vezes ela é uma afronta, ela inquieta, causa desconforto, nos constrange. A liberdade está ligada a uma experiência, a uma força, a um instante fugaz que se experimenta, e não a uma forma que se atinge. A liberdade é um estado. Como Clarice escreve em *Água Viva*: um “estado de graça”. Nesse romance a liberdade toma a consistência do pensamento, se confunde com ele, assim como com a imagem.



Figura 125. Clarice Lispector. Pássaro da Liberdade, 5 de junho de 1975. Acrílica sobre madeira, 30 x 40. Arquivo Museu da Literatura Brasileira. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

Pode ser muito interessante nos determos um momento nesse trecho do romance, para, num batimento de asas – como aquele das borboletas sob o qual nos detemos páginas atrás, com Didi-Huberman – pensarmos a imagem com o pássaro, com o batimento de asas de um pássaro. Em algumas páginas – página 87 à página 92 – a narradora de *Água Viva* se concentra em nos oferecer essa cena do momento em que ela atingira esse “estado de graça”, tentando “prender

tudo o que me aconteceu usando palavras”, sabendo, contudo, que ao usá-las estará destruindo um pouco o que sentiu, “mas é fatal”. Tudo se passa num amanhecer, “às cinco horas da madrugada do dia 25 de julho” (1998, p. 87).

Vemos muito bem como esse estado de graça não guarda nenhuma relação mística, epifânica ou religiosa, como a narradora faz questão de enunciar, mas antes é uma experiência profunda da percepção – de uma ampliação das capacidades perceptivas, o que implica, como vimos com Emanuele Coccia e Anne Sauvagnargues, em um deslocamento total do sujeito como origem dessa percepção. De nenhum modo essa percepção é atrelada a uma “expansão da consciência”, ou seja, à consciência de um sujeito que atinge um novo nível ou estágio de “conhecimento”. Não há forma a esse ato de percepção, nem destino certo:

Quando se vê, o ato de ver 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. E é assim certa espécie de pensar-sentir que chamarei de "liberdade", só para lhe dar um nome. Liberdade mesmo - enquanto ato de percepção - não tem forma. (1998, p. 89)

A narradora então faz uma distinção entre o “pensamento primário” e o “pensamento dito “liberdade”, que estão implicados nesse “ato de ver”. Diante deste há duas possibilidades: a entrega a um pensamento transmissível ao outro e a si mesmo, um pensamento que consegue se estabelecer em uma *forma*, e o mergulho em um pensamento por si só incomunicável em palavras – um pensamento dos olhos, como diríamos com Karine Winkelvoss, um pensamento das imagens.

Acontece que o pensamento primário – enquanto ato de pensamento – já tem forma e é mais facilmente transmissível a si mesmo, ou melhor, à própria pessoa que o está pensando; e tem por isso - por ter forma - um alcance limitado. Enquanto o pensamento dito “liberdade” é livre como o ato de pensamento. É livre a um ponto que ao próprio pensador esse pensamento parece sem autor. (Lispector, 1998, p. 89)

Clarice está aqui muito perto daquilo que Maurice Blanchot chamou de “viver um evento em imagem”, momento em que o pensamento se encontra confrontado com uma ambiguidade dada pelo confronto com as coisas, no momento em que elas se encontram com a imagem:

Viver um evento em imagem não é ter desse evento uma imagem nem tampouco dar-lhe a gratuidade do imaginário. [...] O que acontece apodera-se de nós, como nos empolgaria a imagem, ou seja, nos despoja, dele [do acontecimento] e de nós, mantém-nos de fora, faz desse exterior uma presença em que o “Eu” não “se” reconhece. (Blanchot, 2011, p. 287)

O que se passa é uma total fusão com as coisas, em que o sujeito é completamente deslocado do centro da visão, e em que a imagem é deslocada do objeto. Esse *événement*,

acontecimento que se vive em imagens consiste em um “movimento que implica infinitos graus”. Mas ele está ligado também aquilo que Blanchot chama de “duas versões do imaginário”, que seriam como estas duas versões do pensamento, em Clarice. Por um lado a imagem pode, certamente, ajudar-nos a recuperar idealmente a coisa – quando ela se torna símbolo, negando a própria coisa, negando o objeto, a matéria – e por outro lado, nos entregando à ausência como presença, ao “duplo neutro do objeto”, em que o pertencimento ao mundo se dissipou, momento em que, “podemos dispor das coisas em sua ausência e pela ficção” (Blanchot, 2011, p. 288). Como escreve Clarice, talvez até mais precisamente do que o conseguiu Blanchot, nesse momento “tudo ganha uma espécie de nimbo que não é imaginário: vem do esplendor da irradiação matemática das coisas [...]. A verdade do mundo, porém, é impalpável” (Lispector, 1998, p. 88).

Esse movimento implica na fusão do real com essa visão tornada imagem, que nas palavras de Clarice é a visão da imaginação: “Quero te dizer que depois da liberdade do estado de graça também acontece a liberdade da imaginação. Agora mesmo estou livre. [...] A loucura do invento livre. *Quer ver comigo?*” (1998, p. 90). Quando Clarice persegue essas sensações ela admite: “No fundo, bem atrás do pensamento, eu vivo dessas ideias, se é que são ideias. São sensações que se transformam em ideias porque tenho que usar palavras. [...] *O pensamento primário pensa com palavras. O “liberdade” liberta-se da escravidão das palavras*” (1998, p. 92). Libertar-se das palavras no ato de ver. Mas essa visão não implica em ter olhos, ela mesma está liberta dos olhos – demasiadamente humanos – é uma visão das imagens. É a visão da criação. E será nessa dimensão liberta das palavras, liberta mesmo da visão, que podemos *ver* o bater de asas dessa imagem do *Pássaro da Liberdade* de Clarice.

Mata

O quadro *Sem título* e sem data (Figura 126, 127), conforme descrito junto ao acervo do Instituto Moreira Salles, foi a primeira pintura explorada numa manhã de junho de 2017. Foi diante desse quadro, e logo em seguida do quadro *Interior de Gruta*, que um rubor tomou conta do corpo, num rompimento de qualquer “intimidade”, no momento em que se partilhava, por um instante, a surpresa de olhar as pinturas de Clarice junto às duas técnicas que acompanhavam a consulta a esse arquivo. Bem ouvi de alguém que os pesquisadores, muitas vezes, são aqueles que mostram aos arquivistas aquilo que eles já viram, sem ver. Nesse caso, éramos três a olhar pela primeira vez. Mas essa não foi a única surpresa que se espreitava nessa consulta.

Depois de selecionar a caixa dessa pintura *Sem título* como a primeira a ser percorrida em detalhe por meus olhos, me surpreendi com as cores vibrantes em traços leves, soltos, como uma água que corre. Fui tomada pela sensação provocada pelas cores. Uma alegria me fazia vibrar. Talvez essa sensação se confundisse com certa tensão de minha primeira vez diante das pinturas de Clarice. Como olhar, como reagir às sensações, como se concentrar e definir o que buscar? Eu sentia um frescor, uma brisa leve e contente que se elevava dessa pintura. Em comparação com *Interior de Gruta*, quadro de cores mais pesadas e traço mais denso, de superfície mais lisa e brilhante, *Sem título* ganhava ainda mais força. Querendo mais liberdade, porque era difícil ver o quadro preso à sua caixa, contido em um interior, solicitei à técnica que me acompanhava se a pintura poderia ser removida desse suporte que a envolvia. Depois de conseguida a libertação, se multiplicaram as surpresas. A confirmação de que ele fora emoldurado deu ao quadro um aspecto ainda mais singular em relação à *Interior de Gruta*, assim como aos outros quadros que eu veria mais tarde. *Sem título* se mostrou a única pintura emoldurada após sua finalização, o que lhe confere uma condição distinta. Podemos ver o suporte para fixação assim como a etiqueta do moldureiro, no verso do quadro – Durruti Molduras Especiais, localizada no bairro Botafogo (Figura 128). Ou seja, esse quadro foi concluído e preparado para uma exibição. Que seja nas paredes da casa, a exibição o compromete. Por que ele merecia esse destaque em relação aos outros?



Figura 126. Clarice Lispector. Sem título, sem data. (Mata, 1975). Acrílica sobre madeira, 30x40cm. Arquivo de Literatura do Instituto Moreira Salles. Fonte da imagem: Arquivo pessoal.



Figura 127. Clarice Lispector. Sem título, sem data. (Mata, 1975, detalhe do título e assinatura). Fonte da imagem: Arquivo pessoal.



Figura 128. Clarice Lispector. Sem título, sem data. (Mata, 1975, Verso). Fonte da imagem: Arquivo pessoal.

A segunda surpresa frente a essa pintura aconteceu na segunda visita ao arquivo, quando o quadro estava em uma sala com maior luminosidade natural, proporcionada por uma pequena janela, que recortava uma paisagem da Pedra da Gávea, envolta em neblina. Numa visão debruçada e insistente, com a ajuda de uma lupa, o título e a data apareceram. Eles estavam ali, “apagados” pela tinta, espremidos pela moldura. Portanto, esse quadro possui um título e uma data que foram “apagados” por Clarice. Trata-se assim de *Mata* de 1975. Clarice cobriu com tinta branca a área retangular, no canto direito do quadro, escondendo parcialmente o registro feito em caneta hidrográfica vermelha, ainda mais difícil de precisar devido à sobreposição da moldura. Mas se insistimos, à olhos nus, o vemos lá, na transparência da tinta.

Paisagem de uma floresta tropical, essa paisagem à qual Clarice pertence, não há traços e linhas gráficas neste quadro, apenas pinceladas de cor. É o único quadro, aliás, em que *vemos* esse uso do pincel e sentimos a suavidade no contato com o suporte. Em alguns pontos podemos entrever a superfície da madeira ao fundo, o que dá a impressão de que Clarice pinta em um só jorro, sem preparar o suporte, simplesmente se entregando ao gesto de dispor as cores sobre a superfície. As pinceladas são livres, ao mesmo tempo em que elas se preocupam em preencher um

fundo, em se dispor em manchas e traços de cor que, em conjunto, fazem figurar árvores e plantas, manchas vegetais e manchas de luz sobre a vegetação.

Já diante dos livros, frente à compulsão da escrita, me acerco das reproduções de dois quadros que talvez seriam uma referência importante para Clarice nessa pintura. Um deles faz parte de sua coleção particular que, como afirma Carlos Mendes de Sousa (2013, p. 11), foi composta a partir da década de 1960, quando Clarice retorna ao Brasil, depois de se separar do diplomata Maury Gurgel Valente, e se instalar no Leme. A partir desse momento, todas as entrevistas feitas com Clarice em sua casa terão como cenário essa pequena galeria que expõe a coleção da escritora, como escreve Mendes de Sousa, mostrando seu apreço por amigos artistas, como Maria Bonomi, Carlos Scliar, Fayga Ostrower, entre outros nomes que ela coleciona em suas paredes.

Entre estes quadros está *Sem título*, de 1968, da artista Maria Grauben Bomilcar de Monte Lima. Reconhecida por seu estilo Naïf (2020), Grauben era uma funcionária pública aposentada que começou a pintar aos 70 anos. Logo teve seu trabalho reconhecido e chegou a participar de diversas exposições, entre elas da 8ª Bienal de São Paulo, em 1965.

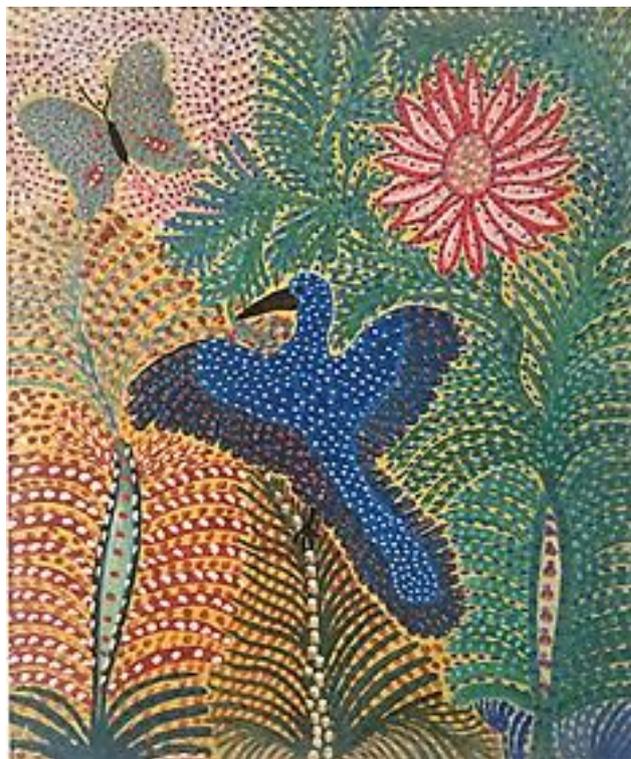


Figura 129. Maria Grauben Bomilcar de Monte Lima. *Sem título*, 1968. Óleo sobre tela, 65 x 54 cm. Fonte da imagem: Carlos Mendes de Sousa, 2013.

Aproximamos *Mata* deste quadro não pelas figuras presentes, como a borboleta e o pássaro azul – que aparecerão, de fato, em outros quadros de Clarice –, mas pela vegetação de cores em profusão. É como se Clarice encontrasse seu modo de pintar tal cena não em uma tentativa mimética, ou mesmo técnica, em relação ao quadro de Grauben, mas antes numa busca pela sensação: qual será a sensação de *pintar* uma paisagem como essa? E Clarice se arrisca. E pinta *Mata*. E depois, gostando da pintura, talvez contente com seu “resultado”, resolve a emoldurar. Mas antes, num pudor, numa negação, numa correção – como saber? – ela decide apagar o título. Atitude que reverbera também em outros quadros, como vimos. Por fim, assim como o quadro de Grauben, o seu também será uma paisagem *Sem título*. Talvez ela tenha decidido reservar a profusão das palavras ao texto. Guardando ao texto o seu direito de produzir por si só suas imagens e sensações, preservando a multiplicidade de sentidos que habitam na imagem.

Em *Água Viva* essa visão da mata, sua presença no texto, se exhibe assim: “Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam intenso matagal! Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário: sou sozinha, eu e minha liberdade” (1998, p. 23). E ainda: “A densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim. A natureza é envolvente: ela me enovela toda e é sexualmente viva, apenas isto: viva” (1998, p. 25).

Podemos ainda aproximar um outro quadro dessa pintura realizada por Clarice. Esse quadro é antes descrito pela escritora, e é difícil precisar se a imagem que acessamos corresponde a essa descrição. Ele é mencionado em uma carta trocada com suas irmãs, quando Clarice ainda morava em Berna, na Suíça, em 1946. Ela faz uma breve viagem à Lausanne, onde vê, em uma grande exposição coletiva, o quadro *Vers le soir* ou *Tegen den avond*, do pintor holandês Eduard Karsen (1860-1941):

Fomos há pouco ver uma exposição de pintura holandesa, de Van Gogh para cá. Eu estava vendo pacificamente com a cabeça. De repente vi um pequeno quadro “Vers le soir”, de um pintor chamado Karsen. Entendi muito bem o que você disse Tania, sobre a paisagem que se misturou com você. Esse quadrinho finalmente me dominou. É uma casa no cair da noite. Não posso descrever. Tem umas escadas, umas heras, o branco é azulado e tudo um pouco escuro; tem umas estavas – é um fim de caminho com mato. Gosto de muitas coisas; mas de repente uma coisa é o que a gente está vendo e acima dela não existe mais nada, pelo menos por um instante; não sei se estou me explicando bem. Toda esta carta foi uma tentativa malograda de tirar um retrato deste lugar junto ao lago Lemán, porque esqueci de trazer a máquina, para tirar o retrato desse momento também. (2002, p. 73)

Não é apenas a composição de figuras, mas o campo intensivo da paisagem aquilo que interessa a Clarice, esse misturar-se a ela, como ela afirma no empréstimo das palavras da irmã. Esse entregar-se ao olhado que é a via pela qual fazemos uma experiência da imagem. Ir da sensação ao ato – pintar é uma exigência da sensação – como Clarice o faz em sua pintura, é fazer uma travessia que se dirige à obra.



Figura 130. Eduard Karsen. Tegen den avond, 1887-1888. Óleo sobre tela, 40x57.5 cm. Fonte da imagem: Artnet.

Nos detendo sobre esse tempo de Clarice na Europa é interessante notar que, como qualquer viajante que conhece o velho continente, a visita aos museus e exposições de arte era uma atividade frequente. Clarice assim teve contato com muitas obras além de ter sido apresentada a alguns artistas. Mas em uma carta às irmãs, enviada de Florença, em 1945, ela já escreve prevendo a necessidade do tempo, de uma distância temporal, na elaboração destas imagens:

Toda minha angústia quando eu vejo coisas é que vocês não estão vendo comigo. E eu não sei descrever. [...] Tudo isso abafa muito e eu chegava a ter uma impressão de alívio quando eu sabia que uma certa galeria estava ainda fechada por causa da guerra porque isso me impedia de ver. Todas essas coisas que eu vi me dão um certo tipo de experiência que talvez continue sempre indecifrável – uma pedra no caminho, diria talvez Carlos Drummond de Andrade (2007, p. 98)

Estas experiências indecifráveis, pedras no caminho, Clarice vai guardando e ajuntando, e será com elas, impregnada por elas, que irá produzir sua própria pintura. As imagens são indecifráveis, são elas que nos colocam as perguntas, como já afirmamos. Aquilo que é indecifrável é o ver. Descrever o ver será assim sempre perder. Ou melhor, poderá ser ganhar uma nova potência, aquela das palavras entregues às imagens. A imagem permanece assim na atmosfera da experiência enquanto potência geradora. E são estas imagens em migração que irão compor o campo visual de Clarice Lispector. Fazer aproximações de sua pintura com a pintura de outros artistas passa pela premente necessidade de reconhecer que, além de seus limites técnicos, Clarice enfrenta os limites que impõe a si mesma. De modo que pintar não será, para ela, contar uma história narrando seus fatos, como bem a aborrecia fazer em sua literatura, mas ver surgir na ebulição das cores – tal qual na ebulição das palavras – uma imagem. Toda outra analogia entre palavra e imagem cessa precisamente quando os fatos materiais frustram a comparação entre linguagens. A língua da imagem não tem nomes, nem vozes. Tem sensações, cores, volumes. *Mata* é simples assim: leve e densa nutridora selva.

“Conheço em mim uma imagem”: autorretratos

Ainda nos arquivos do IMS, vejo o *Caderno de Notas*, escrito por Clarice durante o percurso que fará do Brasil à Itália, em 1944, a fim de encontrar seu marido Maury Gurgel Valente. Ela viaja em plena guerra, acompanha os desastres e sofrimentos que já haviam sido os seus alguns anos antes, quando sua família é obrigada a imigrar para o Brasil, após a primeira guerra mundial. Uma vida atravessada pelo horror. Mas Clarice jamais se entregou, ou melhor, se entregou apenas à alegria da criação – à afirmação da vida. Olhando atenta essa caderneta, sem saber exatamente o que eu procurava, sabendo que as mesmas se encontram fora do contexto em que Clarice pinta seus quadros, eu encontro. Encontro quatro pequenos desenhos. Clarice traça entre algumas páginas quatro pequenos retratos. Ou seriam talvez autorretratos? Gosto de pensar que sim, pois essas pequenas imagens em miniatura de fato se assemelham muito à certa postura e traços do rosto de Clarice. Em minha caderneta anoto:

1º. No verso da página 5. Pequeno busto com chapéu. Traços simples à caneta, desenhados ao lado de anotações com números, soma de valores, etc. Essa presença se repete nos outros três retratos, menos no último, da última página.

2º. No verso da página 13. Novamente junto a anotações matemáticas, onde Clarice soma e divide valores. Faz anotações sobre os gastos. É curioso ver a imagem de seu rosto diante dos números.

3º. No verso da página 19. Novamente há números anotados e riscados, é uma sequência, e não uma soma, divisão ou operação matemática.

4º. Na última página. Verso página 31. Também tem anotações matemáticas, operações de cálculo. Na página em que faz o retrato há um modelo de vestido e uma folha. Além de uma pequena centopeia.

* No verso da página 30 Clarice escreve: “Na obra de arte traço tem que surgir apenas uma vez. Senão será a obra de arte pensada pelo autor. E não a coisa em si mesma”.

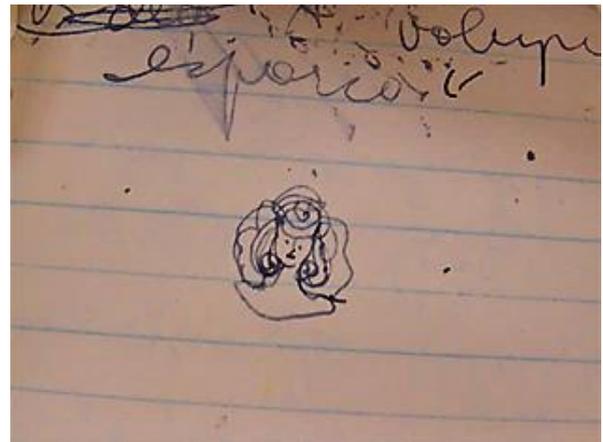


Figura 131. Clarice Lispector. Caderno de notas. (Detalhe). Instituto Moreira Salles. Fonte da Imagem: Arquivo pessoal.

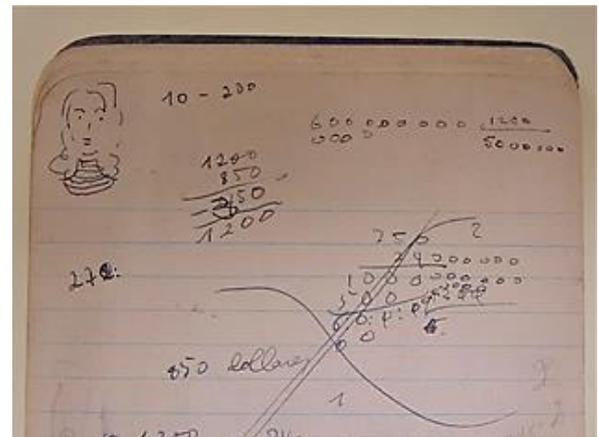


Figura 132. Clarice Lispector. Caderno de notas. (Detalhe). Instituto Moreira Salles. Fonte da Imagem: Arquivo pessoal.



Figura 133. Clarice Lispector. Caderno de notas. (Detalhe). Instituto Moreira Salles. Fonte da Imagem: Arquivo pessoal.

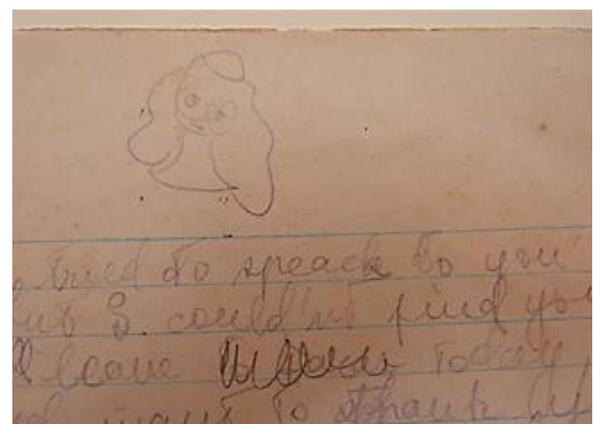


Figura 134. Clarice Lispector. Caderno de notas. (Detalhe). Instituto Moreira Salles. Fonte da Imagem: Arquivo pessoal.

Estas pequenas figuras que Clarice desenha à caneta e à lápis, num traço rápido, poderiam ser também a tentativa de traçar o perfil de uma personagem. Em *Clarice Fotobiografia* (2008, p. 205), Nádia Batella Gotlib exhibe um datiloscrito de Clarice que, segundo ela, poderia nos apresentar a caracterização de alguns de seus personagens, como Virgínia, do romance *O Lustre*, publicado em 1946, portanto, em preparação durante esse período em que Clarice viaja à Europa. De fato, vemos nesse datiloscrito os mesmos traços, e figuras muito semelhantes àsquelas que encontramos na Caderno de Notas. No texto, que se desencadeia em pontos que estipulam algumas regras a seguir na escrita, Clarice se refere à Joana, sua personagem em *Perto do Coração Selvagem*, o que corrobora a suspeita de Gotlib. Esse procedimento de desenhar o rosto de um personagem na tentativa de apreendê-lo, o vimos também na prática de Dostoiévski. Mas a que ponto é a essa mesma estratégia que estes desenhos de Clarice estão entregues? Não podemos ter certezas.

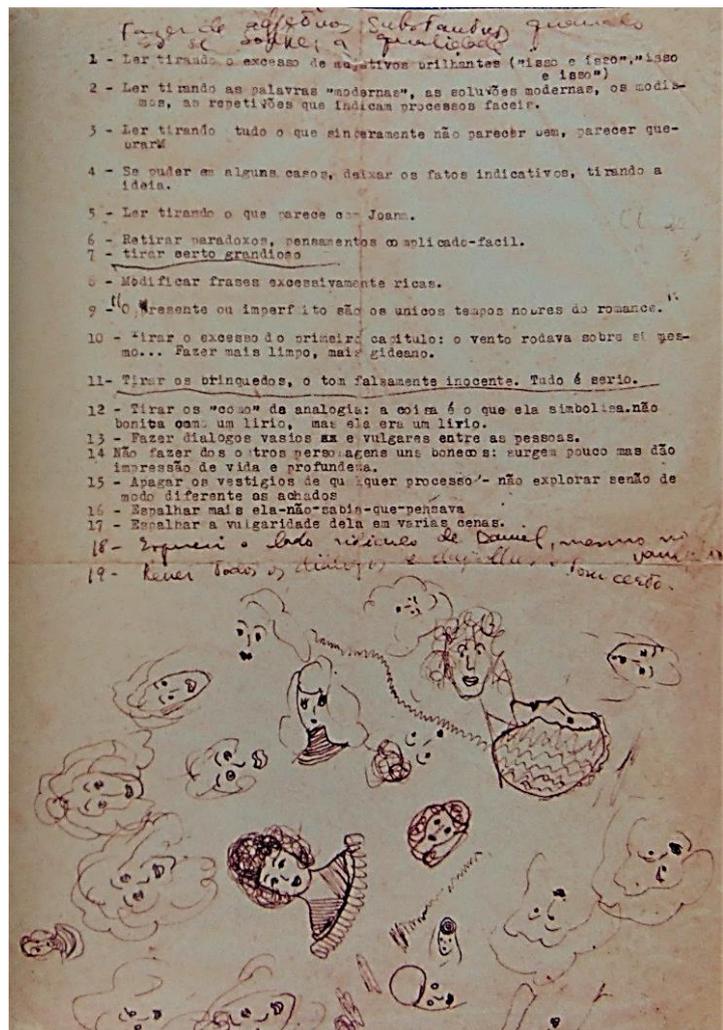


Figura 135. Clarice Lispector. Datiloscrito com desenhos. Fonte da Imagem: Nadia Batella Gotlib, 2008.

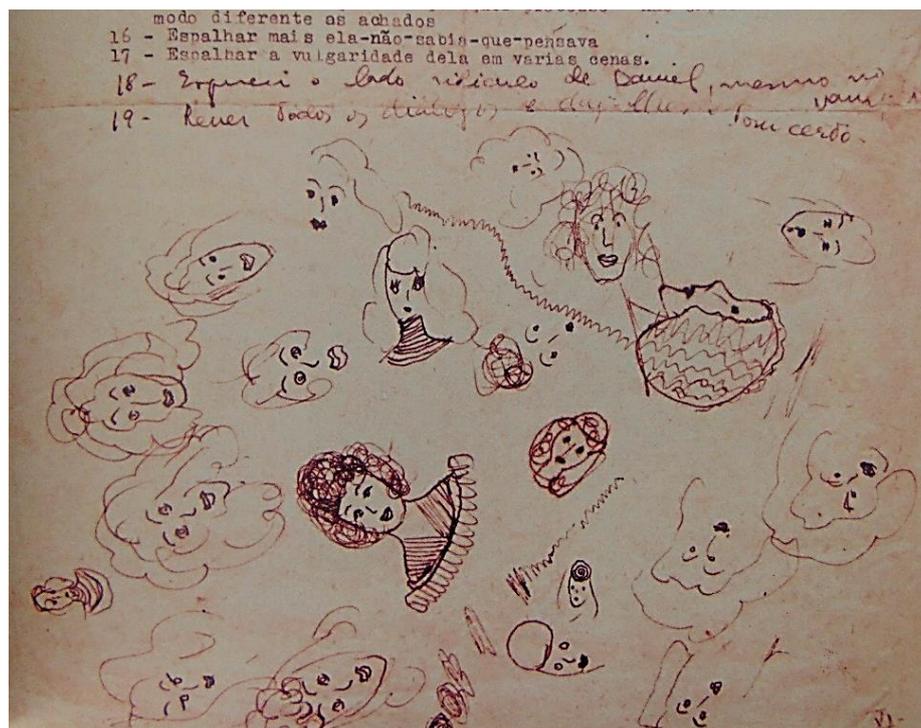


Figura 136. Clarice Lispector. (Detalhe).
Fonte da Imagem:
Nadia Batella Gotlib,
2008.

Em um dos pontos Clarice escreve algo que pode nos dar uma pista interessante sobre um outro aspecto de sua obra que nos parece mais fundamental:

12 – Tirar os “como” da analogia: a coisa é o que ela simboliza. Não “bonita como um lírio”, mas “ela era um lírio”. (Lispector, datiloscrito. Apud: Gotlib, 2008, p. 205)

Negar as analogias, os jogos descritivos, permitir às coisas serem o que são, entregues ao real, é uma atitude presente nas palavras de Clarice. Nos permitindo essa mesma suspensão da analogia, olhando estes pequenos desenhos feitos por Clarice no Caderno de Notas, descolados de qualquer texto, notamos que eles guardam, no conjunto, um aspecto curioso: a primeira figura tem linhas bem delimitadas e definidas, que começam a se romper a partir da segunda. Na terceira figura a boca sem riso, o traço se torna triste. Por fim a última, desfigurada, parece vazar, se desfazer no traço que perde o detalhe, que estava presente nas primeiras figuras. Sensação de despersonalização na imagem. Uma figura que vai se desfazendo de si no percurso de uma duração temporal. Essa figura desenha um rosto?

Guattari e Deleuze nos lembram que o rosto é uma superfície, um mapa, paisagem que se percorre: traços, linhas, rugas do rosto, rosto comprido, quadrado, triangular: “o rosto é um mapa” (1996, p. 39). A cabeça não é forçosamente um rosto, ela também precisa se tornar um rosto

através das máquinas abstratas, que são estas composições e operações reais que irão produzir a significação (muro branco) e a subjetividade (buraco negro). A questão é: em que circunstâncias se produz um rosto? Para os filósofos, “se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, tornar-se imperceptível, tornar-se clandestino”. Ultrapassar o rosto em direção a uma paisagem, a uma linha de fronteira, onde será preciso, repetimos, “ser imperceptível, ser clandestino”: não seria esse o movimento subterrâneo das figuras de Clarice em seu Caderno de Notas, se desfazendo do rosto para o encontro com o outro lado do oceano, para o encontro de sua vida de estrangeira? Ou mesmo nesse datiloescrito, mostrando o percurso que vai de uma personagem a outra, os pontos em que seus rostos, suas paisagens subjetivas, se diferem? Qual estrangeiro não guarda em si a sensação de ser um clandestino, de desejar ser imperceptível ou de sê-lo contra sua vontade? E como nos acontece, acordar pela manhã, olhar no espelho e não reconhecer o rosto da noite anterior? Perder de si seus traços, desfazer-se de seu rosto, é também agir em proveito de uma abertura, de um esburacamento subjetivo, de uma preparação para a surpresa do encontro com o mundo. “Sim, o rosto tem um grande porvir, com a condição de ser destruído, desfeito”, como escrevem Deleuze e Guattari. Há o rosto-paisagem, esse rosto que se desterritorializada na paisagem, ou que devém paisagem. A paisagem imprimindo sobre o rosto um movimento de subjetivação ou significação, e vice-versa. Nestes desenhos em miniatura – autorretratos? – de Clarice, vemos um rosto que se traduz em linhas de paisagem: aquilo que foi visto, sentido, experimentado, aparece no rosto, é rostificado, produzindo a rostidade. Mas é justamente essa rostidade que vemos se esvaír no percurso de duração da caderneta. O que produz essa sensação? Ficamos com ela, a guardamos, em reserva. Mas ter de Clarice uma imagem não será precisamente dela produzir um rosto, mas antes uma paisagem, como aquelas que vemos em algumas de suas pinturas: um interior de gruta, um entardecer, uma visão da mata, uma falena voando em nossa direção.

Como a literatura de Clarice é sempre agenciadora de sentidos – o que é diferente de se oferecer como material de correspondência, comparação ou interpretação em relação à sua pintura – não evocar sua escrita é perder o fio que leva da palavra à imagem em suas diferenças e complexas relações. Por isso, lembrar ainda mais uma vez dos originais inéditos encontrados no AMLB é manter ativa a potência de suas palavras, e reforçar o campo que lhes entrega à imagem. Em um dos datiloescritos lemos o seguinte:

Conheço em mim uma imagem muito boa e cada vez que eu quero, eu a tenho e cada vez que ela vem, ela aparece toda. É a visão de uma floresta e na floresta vejo a clareira verde meio escura e rodeada das alturas das arvores; e no meio desse bom escuro estão muitas

borboletas e um leão amarelo sentado e eu sentada no chão bordando. As horas passam como muitos anos. E os anos se passam realmente – as borboletas cheias de grandes asas enfeitadas e o leão amarelo com manchas – mas essas manchas são apenas para que se veja que ele é amarelo. Por aí se vê quanto é precisa a minha visão. O bom dessa imagem é a penumbra que não exige mais do que a capacidade de meus olhos e não ultrapassa minha visão. (Lispector, Objeto Gritante, p. 174-175)

Na sequência – é preciso citar todo o trecho – a narradora fala dos efeitos dessa imagem:

E ali estou eu com borboleta e com leão. Minha clareira tem uns minérios que são as cores. Só existe uma ameaça: é saber com apreensão que fora dali estou perdida porque nem sequer será a floresta (esta eu conheço de antemão por amor) será um campo vazio (e este eu conheço de antemão através do medo) – tão vazio que tanto me dará ir para um lado como para outro. Um descampado tão sem tampa e sem cor de chão que nele eu nem sequer encontraria um bicho para mim. Pondo a apreensão de lado, suspiro para me refazer, e fico toda gostando de minha intimidade com o leão e as borboletas: nenhum de nós pensa a gente só gosta: também eu. Nessa visão – refúgio, não sou em preto e branco: sem que eu me veja, sei que para eles eu sou colorida, embora sem ultrapassar a capacidade de visão deles, o que os inquietaria, e nós não somos inquietantes. Sou com manchas azuis e verdes só para mostrar que não sou azul nem verde – olha só o que não sou! A penumbra é de um verde escuro e úmido, eu sei que já disse isso mas repito por gosto de felicidade: quero a mesma coisa de novo. De modo que, como eu ia dizendo, cá estamos: estamos míopes. Para falar a verdade, nunca estivemos tão bem. Por quê? Não quero saber por quê. Cada um de nós está no seu lugar, eu me submeto com prazer ao meu lugar de paz. Vou até repetir um pouco mais minha visão porque está ficando cada vez melhor: o leão amarelo pacífico, borboletas voando caladas, eu sentada no chão bordando e nós assim cheios de gosto pela clareira verde: nós somos contentes.” (Lispector, Objeto Gritante, p. 175)

Essa imagem, escreve Clarice, mostra “o que não sou!”. Isso quer dizer que não há verdade na imagem e, no entanto, “cada um está no seu lugar”, e vale à pena “repetir minha visão porque está ficando cada vez melhor”. Maurice Blanchot escreve que, na imagem, nos desfazemos de nós (2011), de modo que, mesmo o retrato ou o autorretrato, não corresponderiam a esse sujeito pintado. O que Roland Barthes também escreve sobre a fotografia: “Isso foi” (1984, 168). José Saramago, que publica seu *Manual de Caligrafia e Pintura* em 1983 – exatos dez anos após a publicação de *Água Viva*, escreve:

Na verdade, se qualquer retratado pudesse, ou soubesse, ou quisesse, analisar a espessura pastosa, informe, dos pensamentos e emoções que o habitam, e tendo analisado encontrasse as palavras correntes que tornariam líquidos e claros esses pensamentos e ações, saberíamos que, para ele, aquele seu retrato é como se tivesse existido sempre, um outro-ele mais fiel do que o-ele de ontem, porque este não é já visível e o retrato sim. [...] Porque se neste instante em que estamos alguma coisa participa da eternidade, não é o pintor, mas o quadro” (1983, p. 9).

Aquele que foi, não está mais na espessura da imagem, o retrato é um quadro, e é a essa presença extemporânea – ou eterna, como escreve Saramago – da imagem impressa em uma matéria a que somos entregues. Se estamos diante do rosto de Clarice, ou de uma de suas personagens, não possuímos nenhuma certeza. A única certeza que nos resta é a de que Clarice parece estar sempre à espreita de algo que – sentimos – lhe escapa. E escapa a nós também.

Na pintura, ou nestes pequenos autorretratos, não podemos saber dos efeitos sentidos pela própria Clarice diante das imagens que desenhou ou pintou, mas reconhecemos os efeitos que elas produzem em nós, os efeitos de tempo que elas produzem no redimensionamento de sua própria obra. A imagem nunca cessa de produzir seus efeitos, pouco importa sua afasia, sua precariedade técnica, a fragilidade de seus materiais e a economia de suas formas. A imagem nos dá a pensar aquilo mesmo que ela cala, que ela silencia. “Estamos míopes”, escreve Clarice. Uma gagueira da visão. Miopia que é a própria intervenção espacial – temporal – necessária diante da imagem: ver de perto, e não ao longe.

~~Il va seixana o centena
fara Tades as impresso~~

Quel danger! quel B da
e s'occuper de Tæ
Les choses! 'ai l'
tout désaffecté,

~~Le~~ "A. Volupie
espero!"



CAPÍTULO V

OS AMADORES DE IMAGENS

*Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta
redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto voo.*

Então adivinha-se o jogo das ilhas e veem-se canais e mares.

Clarice Lispector, 1998, p. 27

Fugir do olhar de sobrevoo é afastar-se do erro de um olhar unificador, que vê apenas continuidades e descarta singularidades, um olhar que solicita uma vista panorâmica. Mas o sobrevoo, por outro lado, nos dá a medida do mínimo ao qual estamos entregues diante da imensidão de um território. Como escreve Clarice na epígrafe acima citada, veem-se os “jogos das ilhas”, os “canais e mares”. Temos assim uma dimensão líquida e fluída de um território oferecido pelas águas. Neste capítulo, tentaremos traçar o percurso, singular a cada caso, que nos leva a observar a presença de um grande número de produções visuais realizadas por diferentes escritores, na tentativa de elevar uma pequena paisagem possível – não um panorama, mas antes, talvez, um diagrama –, desde a qual a pintura de Clarice Lispector pode ser incluída em um grande espectro de criações. Há distintas linhas e ramificações de pesquisa que se preocupam em pensar a relação entre a arte e a literatura ou a literatura e as outras artes, como se quiser. Não será dentro destas redes que essa pesquisa procura um lugar. É preciso admitir que apesar do solo fértil, a vegetação é espinhosa. Antes perambulamos pelo território, numa espécie de errância. Seguimos entregues a esse campo acidentado por diferenças conceituais e vacilações históricas, pois há pouco reconhecimento e pouca bibliografia publicada a respeito do assunto.

Escrever, desenhar e pintar: uma breve cartografia dos amadores

*Uma história da arte que poderia ser escrita somente do ponto de vista do amador. Uma história da arte que desembocaria, talvez, em um discurso mais seguro e pertinente que aquele concebido "profissionalmente"*⁶³.

Guillaume Cassegrain, 2015, p. 16.

Nas últimas décadas um número cada vez maior de pesquisas e exposições tem trazido à luz as obras visuais de escritores consagrados no século XX. Se por um lado a modernidade insistiu em separar e categorizar o conhecimento, nessa mesma contração, os artistas – escritores, músicos, pintores etc. – souberam fazer proliferar práticas que transbordavam as classificações, escapando sistematicamente aos padrões inventados para contar – e conter – a história. Por vezes são práticas simples, que não concentram a mesma energia dedicada à obra literária, mas que entregam o olhar a uma visão, a uma experiência completamente distinta daquela que se tem diante do texto, que entregam o espectador e leitor a uma outra posição desde onde ver e ler. A prática de criação visual surge, em muitos casos, concomitante à prática de criação literária, se agencia a ela, numa retroalimentação que potencializa a ambas. Em outras situações, essa prática surge como uma pesquisa paralela, em que as questões que interessam ser exploradas são completamente diferentes daquelas que disparam o texto. Notar que estas práticas foram desprezadas – muitas vezes pelos próprios artistas, por insegurança, outras tantas por seus biógrafos e críticos – enuncia questões que são fundamentais para compreender nossa relação com a imagem. É ainda difícil encontrar pesquisas sistemáticas sobre o assunto. Os materiais bibliográficos são escassos, especialmente aqueles traduzidos ou produzidos no Brasil, e é preciso colecionar artigos, dissertações e teses de casos particulares de escritores-pintores, para uma abordagem mínima. Como esse mapeamento não é o foco da pesquisa, selecionamos duas publicações que serão apresentadas a seguir, e servem de base para a abordagem que faremos dessa questão no decorrer do texto. Foram também consultados vários artigos de jornais abordando o tema de modo geral, elencando escritores específicos ou em conjunto, que por sua

63 Tradução nossa do original: « Une histoire de l'art pourrait s'écrire du seul point de vue de l'amateur. Une histoire de l'art que déboucherait peut-être sur un discours plus assuré et pertinent que celui tenu « professionnellement ».

dispersão, não iremos elencar aqui. É neste terreno escorregadio e cheio de falhas que entramos ao escrever sobre a pintura de Clarice Lispector. Porque, como ela, há uma diversidade de escritores que se dedicaram à pintura e ao desenho e até mesmo expuseram seus trabalhos, cada um entregando-se mais ou menos a estas práticas, mas sempre respeitando a particularidade de cada processo de criação.

Se a produção visual de escritores encontra dificuldades em se projetar, o mesmo não acontece com a produção escrita de artistas visuais, ainda que essa vantagem não tenha uma história anterior a vinte ou trinta anos. São inúmeras as pesquisas e publicações que abordam o tema, mostrando que a produção escrita de artistas é frequente e em alguns casos, sistemática, tendo ligações profundas com a obra visual ou, em outros casos, completamente dissociada desta. Passando pela publicação do livro em seu formato mais tradicional, pelo “livro de artista” – cuja definição é expressamente complexa – até coletâneas de ensaios e escritos críticos em que os artistas escrevem sobre arte, sobre suas próprias obras, ou sobre as obras de outros artistas. A produção escrita encontra muitas facilidades para sua conformação e disseminação, especialmente através do formato-livro, que pode facilmente adquirir características de um objeto de arte, fazendo saltar sua simples existência enquanto suporte da palavra, se oferecendo a uma circulação muito mais extensa. Talvez ainda mais radicalmente, como escreve Paulo Silveira em seu livro *A página Violada* (2008, p. 120), seria preciso admitir que “um livro é um objeto. Ele não é a obra literária. A obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro é de artistas, artesãos, editores”. De modo que, na maioria das vezes, este é o trabalho destes profissionais, transformar “uma abstração literária numa obra verbo-visual”. A beleza e fartura destas produções visuais de consistência livresca já encontrou catálogos e diversas exposições. Mas quantos são os catálogos ou exposições de obras visuais de escritores que podemos encontrar?

Aparentemente, na pesquisa aqui levantada, uma das primeiras publicações mais extensas dedicadas a mapear os escritores que se entregaram também à pintura se encontra na revista *Le Courrier de l'UNESCO*, que publicou um número especial, em 1957, intitulado, *Une grande enquête: peintures et dessins des grands écrivains*. Na introdução lemos:

Este número se propõe a abrir perspectivas sobre um vasto panorama que nos parece único e que permanece, no entanto, pouco explorado. Escrevemos muito, na verdade, sobre os autores célebres nas biografias, enciclopédias e estudos literários; mas ninguém ainda, de nosso conhecimento, realizou um estudo universal sobre os escritores célebres enquanto artistas, ou seja, sobre os homens e mulheres literatos que buscaram satisfazer sua necessidade de se expressar, não somente por sua literatura, mas igualmente pelo desenho

ou a pintura, seja a praticando como passatempo ou à título profissional⁶⁴. (GASTER, 1957, p. 3).

A publicação organiza ensaios de diferentes pesquisadores e escritores que refletem sobre suas próprias práticas visuais assim como de outros escritores, tais como Victor Hugo, Paul Valéry, Garcia Lorca, Lewis Carrol, Alexandre Pouchkine etc., tendo o cuidado de apresentar escritores de diferentes países do mundo – são quase trinta nomes citados. O texto de Bertha Gaster, que estrutura a publicação, nos apresenta uma breve visão histórica e crítica dessa prática, afirmando, por exemplo, que “na França, em torno de 1820, todos os escritores pintavam e desenhavam”⁶⁵, prática que estaria ligada à formação erudita que estes recebiam, e acrescenta que “durante todo o século XIX, os escritores-artistas se sucederam em um ritmo acelerado”⁶⁶ (1957, p. 10). De fato, a França oferece exemplos históricos dessa prática que são bastante famosos, especialmente em autores como Henri Michaux e Bernard Réquichot, que além de produzirem desenhos e pinturas de uma grande densidade visual em um volume significativo, também escreveram textos fundamentais sobre essa passagem que leva da palavra à pintura e vice-versa.

Segundo Bertha Gaster, pintar e desenhar era um meio de dar livre curso à superabundância destes “artistas geniais”. De fato, a visão do “artista como gênio”, característica da modernidade, do renascimento ao romantismo, se confunde com essa prática que leva escritores, pintores etc., a empreenderem diferentes práticas para desenvolver suas obras. Essa visão moderna é centrada no sujeito, ou seja, ela submete a criação a uma interioridade antropocêntrica – projetada historicamente por uma sociedade eurocêntrica – onde frequentemente a criação é uma pura emanção – divina – do homem. Bertha Gaster também enuncia em seu texto a surpresa em encontrar pinturas nos museus dedicados à preservação da obra de escritores:

Quando visitamos o Museu Victor-Hugo, em Paris, somos tomados pelo talento pictural do escritor, assim como, quando visitamos o velho presbitério de Haworth, nos limites da terra do Yorkshire, na Inglaterra, onde a grande escritora inglesa Charlotte Brontë (1816-1855), e sua irmã Emily, igualmente célebre, passaram sua existência curta e solitária. Somos

64 Tradução nossa do original: « Ce numéro se propose d'ouvrir des perspectives sur un vaste panorama qui nous semble unique et qui demeure cependant peu explore. On a beaucoup écrit en effet sur les auteurs célèbres dans les biographies, les encyclopédies et les études littéraires; mais encore personne, à notre connaissance, n'a réalisé une étude universelle sur les écrivains célèbres en tant qu'artistes, c'est-à-dire sur les hommes et les femmes de lettres qui ont cherché à satisfaire leur besoin de s'exprimer, non seulement par leur littéraire, mais également par le dessin ou la peinture, soit qu'ils les aient pratiqués comme passe-temps ou à titre professionnel ».

65 Tradução nossa do original: « En France, vers 1820, tous les écrivains peignaient et dessinaient ».

66 Tradução nossa do original: « Pendant tout le XIX siècle, les écrivains-artistes se succédèrent à un rythme accéléré ».

impressionados pela estranha imaginação que inspira os desenhos cuidadosos e muito detalhados de Charlotte Brontë que ornaram os muros⁶⁷. (GASTER, 1957, p. 9)

Essa surpresa enuncia o escasso conhecimento dessa produção, e por vezes, uma maneira oblíqua – senão partida, equivocada – de ler a obra destes escritores sem acrescentar a essa leitura sua parte visual, a necessidade de também *ver* suas obras. Essa solicitação é muito bem expressa nas palavras do escritor indiano Rabindranath Tagore (1861-1941), autor de um dos ensaios presentes na publicação. Ele escreve que “cabe a minhas pinturas exprimir e não explicar”: “minhas pinturas são meus poemas em traços. Se lhes acontece de ter qualquer valor, é sobretudo na medida em que elas possuem em sua forma uma significação rítmica, que é um fim em si, e não porque elas traduzem uma ideia ou representam um acontecimento”⁶⁸ (1957, p. 20)

Segundo o pesquisador Serge Sérodes, em seu artigo *Les dessins des écrivains. Prélude à une approche sémiotique*, publicado em 1996 na Revista Científica francesa *Genesis - Manuscrits-Recherche-Invention*, o tema encontra forte resistência dentro da crítica acadêmica, e são poucas as publicações que se dedicam a pensar estas práticas desde uma abordagem mais ampla. Apenas na década de 1990 começam a surgir publicações mais abrangentes, entre elas o livro de Serge Fauchereau, *Peintures et Dessins d'Écrivains*, publicado em 1991. Fauchereau, pesquisador da área da literatura, se tornará, mais tarde, curador geral de grandes exposições no *Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou*, em Paris, e incluirá a exibição de trabalhos de alguns escritores em montagens realizadas durante sua passagem na instituição. Mas a publicação mais recente e mais completa que encontramos é o livro *The Writer's Brush*⁶⁹, lançado em 2007, pelo norte-americano Donald Friedman. Ele apresenta uma pesquisa generosa sobre a produção visual de diversos escritores – são quase cem nomes “catalogados”. A originalidade da obra lhe conferiu a tradução em diversas línguas. Contudo, Friedman não é um estudioso do assunto. Ele também não busca produzir uma teoria, desenvolver conceitos, ou mesmo produzir uma crítica. Com a curiosidade de

67 Tradução nossa do original: « Quand on visite le Musée Victor-Hugo, à Paris, on est frappé du talent pictural de l'écrivain, de même, lors qu'on visite le vieux presbytère de Haworth, à la limite des landes du Yorkshire, en Angleterre, où la grande écrivaine anglaise Charlotte Brontë (1816-1855), et sa soeur Emily, également célèbre, passèrent leur existence courte et solitaire. On est impressionné par l'étrange imagination qui inspire les dessins soignés et très détaillés de Charlotte Brontë qui ornent les murs ».

68 Tradução nossa do original: « Il appartient à mes peintures d'exprimer et non d'expliquer”: “Mes peintures sont mes poèmes en traits. S'il leur arrive d'avoir quelque valeur, c'est surtout dans la mesure où elles possèdent dans leur forme une signification rythmique, qui est une fin en soi, et non parce qu'elles traduisent une idée ou représentent un événement ».

69 Sem tradução em português. Todas as citações usadas no texto serão traduzidas por nós direto da publicação em francês, de 2018.

um colecionador, seu trabalho é o de coletar estes “exemplares”, elaborando um panorama dos escritores que tem a pintura ou o desenho como atividade paralela à escritura, ou que tenham dado a essa atividade uma atenção em determinado período de suas vidas, algumas vezes como desdobramento de suas obras literárias. Além disso, é preciso admitir que o espaço dedicado às mulheres é escasso. Alguns escritores citados praticaram a ilustração de seus textos, mas a grande maioria parece vislumbrar na criação visual, seja no desenho, na pintura etc., a possibilidade de exploração de uma outra prática, totalmente singular em relação àquela da escritura, mas que coloca questões semelhantes ao processo de criação. Segundo Friedman, “certos escritores insistem justamente sobre o fato de que não há distinção fundamental entre o emprego das palavras e aquele da imagem”⁷⁰ (2008, p. 8). Contudo, texto e imagem, está claro para o autor, não funcionam da mesma maneira: “o que cada um destes escritores parece valorizar acima de tudo é o prazer que se obtém do arranjo das cores sobre o papel e a tela; é isso o que distingue esta experiência daquela da escritura, e a torna digna de ser vivida”⁷¹ (2008, p. 7).

É interessante notar que ao não formular uma crítica, nem tentar explorar o contexto destas produções dentro de categorias históricas, nos damos conta de que cada caso é muito singular. O que leva cada escritor à prática do desenho ou da pintura passa por questões muito distintas. Percebemos que essa prática não é exclusividade de poucos, mas faz parte de uma experiência comum a escritores modernos tais como Fiódor Dostoiévski, Franz Kafka, Antonin Artaud e Sylvia Plath, para citarmos exemplos distintos na história e nas práticas visuais às quais se dedicaram, como veremos. Fazer circular estes nomes ao lado de Clarice Lispector é também uma tentativa de situar a escritora num espectro que envolve nomes internacionalmente reconhecidos, autores que possuem uma rica fortuna crítica, mas uma ainda tímida atenção oferecida às suas criações visuais.

Dostoiévski (1821-1881), por exemplo, desenhava sobre seus manuscritos. Mas não se trata de ilustrações. São especialmente retratos de personagens e autorretratos, detalhes de arquitetura gótica e alguns exercícios de caligrafia, como observam seus pesquisadores. Desenhos que parecem mais uma exploração visual daquilo que a palavra pode evocar, mas que ganham na imagem uma presença, uma dimensão que não separa os signos escritos e gráficos, mas que

70 Tradução nossa do original: « Certains écrivains insistent justement sur le fait qu’il n’y a pas de distinction fondamentale entre l’emploi des mots et celui des images ».

71 Tradução nossa do original: « Ce que chacun de ces écrivains semble priser par-dessus tout est le plaisir que procure l’arrangement des couleurs sur le papier et la toile; c’est ce qui distingue cette expérience de celle de l’écriture et la rend digne d’être vécue ».

mostra sua íntima relação numa diferença fundamental, pois cada signo torna-se responsável por um aspecto da construção e também da própria compreensão do texto.

Em um longo estudo, o pesquisador Konstantin Barsht (2001) se dedica a pensar o desenho como parte inerente à escritura na obra do famoso escritor russo. Segundo Barsht “nossa representação do processo criativo do escritor será distorcida enquanto não tomarmos em conta todos os aspectos de suas anotações, incluindo sua expressão gráfica”⁷² (2001, p. 113). Ele argumenta que a espacialidade e a temporalidade do processo de criação de Dostoievski se apresentam em seus desenhos, onde a significação das palavras entra em interação com a significação exprimida pelas imagens visuais, num método de trabalho próprio ao escritor. Algumas vezes estes desenhos fazem parte de esboços e manuscritos preparatórios a uma nova obra, mas não deixam de se apresentar mesmo nos manuscritos integrais de *Crime e Castigo*, por exemplo, uma das obras-primas do escritor. Na perspectiva apresentada por Barsht, compreendemos que a imagem tem uma importância não apenas processual em relação à obra de Dostoievski. As imagens – desenhos e grafismos – são compreendidos como parte de sua obra, fundamentais à experiência de leitura de seus cadernos de notas: “a expressão gráfica precede e acompanha os processos de concepção e verbalização”⁷³ (2001, p. 111). Os retratos dos personagens, por exemplo, seriam suporte de concepção de suas características subjetivas, e não apenas físicas, como se a imagem pudesse captar uma certa atmosfera, que escaparia ao texto, mas que ao mesmo tempo lhe definiria: “os desenhos de Dostoiévski são traços de uma transformação da imagem visual intemporal em um sujeito de obra literário”⁷⁴ (2001, p. 116).

O escritor Franz Kafka (1883-1924), também produziu desenhos ao longo de toda sua vida, em croquis junto a seus manuscritos, nas edições de um jornal que manteve durante alguns anos e no qual publicava ensaios críticos sobre arte, exposições, espetáculos e livros. Ele teria ainda ilustrado um livro de poemas de seu amigo Max Brod – versão rejeitada pelos editores e desenhos perdidos anos mais tarde (Friedman, 2008, p. 118). Em 1949, 25 anos após a morte de Kafka, Max Brod publicou alguns dos desenhos que foram preservados no livro *The drawings of Franz Kafka 1914-1923*.

72 Tradução nossa do original: « Notre représentation du processus créatif de l'écrivain sera faussée tant que nous ne prendrons pas en compte tous les aspects de ces notations, y compris son expression graphique ».

73 Tradução nossa do original: « L'expression graphique précède et accompagne les processus de conception et de verbalisation ».

74 Tradução nossa do original: « Les dessins de Dostoïevski sont les traces d'une transformation de l'image visuelle intemporelle en un sujet d'œuvre littéraire ».

Em sua tese, adaptada e publicada no livro *Le regard de Franz Kafka (2001)*, Jacqueline Sudaka-Bénazéraf realiza uma extensa pesquisa nos arquivos do escritor, onde se encontram muitos desenhos, inéditos até hoje devido a decisões de seus executores testamentários⁷⁵. Segundo a pesquisadora:

A questão de seu acesso pesa muito sobre sua recepção. Analisados, comparados, classificados, eles fazem aparecer um estreito parentesco com o estilo de correntes artísticas alemãs, o expressionismo de Nolde ou Meidner, a Blaue Reiter de Kandinsky, a arte abstrata de Klee⁷⁶. (SUDAKA-BÉNAZÉRAF, 1998)

Em sua maioria estes desenhos tem seu lugar nas páginas de jornais ou de cadernos de notas, no corpo textual das narrativas, estabelecendo uma relação orgânica com o texto, segundo a pesquisadora, “para lhes ilustrar, antecipar, preparar, mostrar, à maneira da pintura chinesa, uma analogia gráfica entre traço de escritura e desenho”⁷⁷ (SUDAKA-BÉNAZÉRAF, 1998). Kafka teria dito que seus desenhos seriam “hieróglifos pessoais e por consequência, ilegíveis”⁷⁸ (*Apud*: Friedman, 2008, p. 118). Dos poucos desenhos que temos acesso em reproduções de livros e em sites da internet, podemos perceber a economia de traços e gestos, mas a força de uma atmosfera sufocante, paradoxalmente vazia, que lembra muito aquela da literatura kafkiana, como se as figuras desenhadas guardassem algum traço da austeridade e angústia subjetiva de seus personagens literários. Kafka teria afirmado que “esta maneira de fazer pequenos desenhos é para mim uma tentativa de magia primitiva: uma tentativa sem cessar reiterada e sem cessar perdida”⁷⁹ (Kafka, *Apud*: Friedman, 2008, p. 118).

Esse aspecto mágico ligado ao desenho lembra a relação de outro grande escritor com o desenho e a pintura. O ator e dramaturgo Antonin Artaud (1896-1948), expôs e publicou *50 dessins*

75 Os documentos e manuscritos de Kafka foram transferidos para os Arquivos da Biblioteca Nacional de Israel apenas em agosto de 2019, após uma longa batalha judicial, movida pelo estado de Israel contra a família de Esther Hoffe, secretária de Max Brod, que herdou os documentos por ele guardados. A família de Hoffe se beneficiava da comercialização dos documentos, vendidos em leilões, argumentando a insegurança na capacidade do estado em ocupar-se da preservação dos mesmos. Informações disponíveis em: <<http://miltonribeiro.sul21.com.br/tag/max-brod/>> Acesso em: 20 de novembro de 2019.

76 Tradução nossa do original: « La question de leur accès pèse lourdement sur la réception qui en est faite. Analysés, comparés, classés, ils font apparaître une étroite parenté de style avec les courants artistiques allemands, l'expressionnisme de Nolde ou Meidner, le Blaue Reiter de Kandinsky, l'art abstrait de Klee ».

77 « Pour l'illustrer, l'anticiper, le préparer, montrer, à la façon de la peinture chinoise, une analogie graphique entre trait d'écriture et de dessin » (1998).

78 « Des hiéroglyphes personnels, et par conséquent ilisibles ».

79 Tradução nossa do original: « Cette façon de faire des petits dessins est chez moi une tentative de magie primitive: une tentative sans cesse réitérée et sans cesse raté ».

pour assassiner la magie (2004), no ano de 1948, pouco antes de sua morte, a convite de um amigo, além de ter produzido inúmeros desenhos em seus cadernos de notas ao longo de toda sua vida. Não é qualquer aspecto mágico do desenho o que se evoca aqui – tanto em Kafka, como em Artaud, assim como em Clarice, por extensão – mas uma espécie de força incontornável, e por isso mesmo difícil de classificar dentro de um logos cuja predominância é dada ao discurso verbal. Por isso, de um lado se invoca a magia e de outro se quer assassiná-la. Em seus ensaios sobre o teatro, em cartas e manuscritos, o dramaturgo sempre demonstrou uma grande preocupação com a relação entre palavra e imagem colocada em cena. Em *O Teatro e seu Duplo* (2006), lançado em 1938, ele escreve:

Não está provado, de modo algum, que a linguagem das palavras é a melhor possível. E parece que na cena, que é antes de mais nada um espaço a ser ocupado e um lugar onde alguma coisa acontece, a linguagem das palavras deve dar lugar à linguagem por signos, cujo aspecto objetivo é o que mais nos atinge de imediato. (2006, p. 125-126)

Os escritos e desenhos de Artaud não apenas foram objeto de formulações filosóficas, mas influenciaram o pensamento de escritores como Blanchot, Derrida, Deleuze, Foucault, no enfrentamento de uma recepção que por vezes associa sua obra ao delírio e à loucura. Segundo a pesquisadora Ana Kiefer, a obra de Artaud evoca constantemente um gesto desapropriador:

Muito pouco afeito aos territórios delimitados, mas paradoxalmente, ou por isso mesmo, encerrado em uma espécie de solidão que tantas vezes o expulsou das ligações, das coalisões, dos grupos, rendendo-lhe esse tributo mitológico de quem atravessa a história da arte na “companhia de ninguém”. (2016, p. 32)

Artaud permanece uma figura fascinante e inquietante, cuja obra demanda uma apreensão ampla dos distintos aspectos presentes em seu processo de criação, ou seja, não é possível ler Artaud separado de seus desenhos e da presença do corpo em sua força cênica, força produtora e destruidora de imagens. Segundo Ana Kiffer:

Diante dos cadernos de Artaud nos encontramos face à reunião de composições, face ao manancial prático e plástico, ao compêndio de gestos, e ainda, à performance da nova escrita que, posteriormente, vai adentrar os suportes de seus grandes desenhos-escritos. (2016, p. 224)

A escritora Sylvia Plath (1932-1963) – uma geração posterior à de Clarice Lispector – desenhou e pintou durante os anos de sua formação universitária nos Estados Unidos, dividindo-se entre o trabalho visual e literário, se utilizando de diferentes técnicas e suportes além do desenho,

como a aquarela, a têmpera, o crayon, também confeccionou tapeçarias, e chegou até mesmo a expor muitos destes trabalhos. Mas em certo momento ela teria sido desencorajada por colegas e professores a prosseguir uma carreira artística, passando a se concentrar apenas na literatura. Anos mais tarde, essa entrega à literatura é incapaz de impedir a escritora de cometer o suicídio, sufocada pela pressão doméstica, pela traição de seu marido, o escritor Ted Hughes, que a abandonou com dois filhos, e pela desigualdade com que sua obra era tratada frente à produção de outros colegas escritores. Em 2013 a filha da escritora, a artista e poeta Frieda Hugues, publicou o livro *Sylvia Plath: Drawings*, onde são exibidos uma série de desenhos realizados por ela durante o período de estudos na Cambridge University. Recentemente, em 2018, uma exposição na Smithsonian National Portrait Gallery, tornou públicos grande parte destes trabalhos visuais dos primeiros anos de formação da poeta, assim como desenhos, colagens e outros objetos artísticos produzidos durante toda sua vida. Segundo o jornalista Jean-François Nadeau (2018), “a exposição do Smithsonian constitui o primeiro evento consagrado por um grande museu a se dedicar à obra da escritora”⁸⁰. Sylvia Plath seguiu cursos de História da Arte no Smith College, e para explicar sua obra literária, ela evoca a inspiração de muitos quadros e pintores. Segundo Nadeau ela diz em uma entrevista em 1958: “eu encontrei minha fonte de inspiração mais profunda na arte dos primitivos Henri Rousseau, Gauguin, Paul Klee, De Chirico. [...] Eu transbordo de ideias criativas, como se eu tivesse contido um gênio numa garrafa durante um ano”⁸¹. De fato, pesquisas argumentam que algumas poesias de Sylvia Plath eram inspiradas em pinturas ou em seu próprio trabalho visual. A pesquisadora Molly Doomchin, no ensaio *Sylvia Plath: The Dialogue Between Poetry and Painting* (2019), explora a relação de Plath com a pintura do artista italiano Giorgio De Chirico – que encantou também Clarice, quando ela viveu na Itália, a levando a posar para um de seus retratos pintados mais conhecidos – em sua obra *Le Muse inquietanti* (1916–1918) e do francês Henri Rousseau, com o quadro *Le rêve* (1910). Apoiando-se no conceito de *ekphrasis* (écfrase), Doomchin escreve que “cada poema no qual Plath comenta ou discute um trabalho de arte visual pode ser definido como um poema écfrásico. Escrevendo um poema écfrásico, pode-se entrar em uma conversa pré-existente, uma obra não pode existir sem a outra”⁸². Se o texto de Sylvia Plath

80 Tradução nossa do original: « l'exposition du Smithsonian constitue le premier événement consacré par un grand musée à ce versant de l'oeuvre de l'écrivaine. »

81 Tradução nossa do original: « J'ai trouvé ma source d'inspiration la plus profonde dans l'art des primitifs Henri Rousseau, Gauguin, Paul Klee, De Chirico. [...] Je déborde d'idées créatives, comme si j'avais contenu un geyser dans une bouteille pendant un an. »

82 Tradução nossa do original: « Each poem in which Plath comments on or discusses a work of visual art can be defined as an ekphrastic poem. By writing an ekphrastic poem, one enters a pre-existing conversation; one work could not exist without the other. »

surge desse encontro ou não, definido pelo conceito de écfrase, o que importa pensar é que essa relação alimenta a criação, e o trabalho visual ou literário se deixará impregnar por esse movimento.

Talvez seja interessante mencionar ainda, entre estes exemplos, a pintura de um outro famoso escritor – da mesma geração de Clarice Lispector. Jack Kerouac (1922-1969), o escritor de *On the road* e ícone da geração beat, nunca escondeu sua paixão pelo jazz e pela pintura. De origem franco-canadense, naturalizado norte-americano, Kerouac teria começado a pintar ainda jovem, e seguiu realizando desenhos e esboços em seus manuscritos e cadernos de notas, além de pintar diversos quadros, entre retratos e autorretratos. No livro *Departed Angels – Jack Kerouac, the lost paintings*, de Ed Adler, publicado em 2004, são apresentadas uma série de desenhos e pinturas junto a ensaios sobre a relação de Kerouac com as artes visuais. Além dessa publicação, várias exposições já apresentaram ao público estes trabalhos, como as que ocorreram no Whitney Museum of American Art, em Nova York (*Beat Culture and the New America: 1950-1965*, 1995), e no Centre Pompidou, em Paris (*Beat Generation*, 2016). A exposição mais recente, ocorrida em 2017-2018, intitulada *Kerouac: Beat Painting*, ocorreu no Museo MAGA, em Gallarate, na Itália, originando um catálogo homônimo, apresentando cerca de oitenta pinturas e desenhos do escritor. Segundo Sabrina Bandera (2018), uma das curadoras da exposição, estes trabalhos lançam uma luz completamente nova sobre sua biografia e mostram como ele trouxe para as artes visuais a mesma energia que empenhou em suas outras obras. Kerouac conviveu com diversos artistas do expressionismo abstrato americano, como Willem de Kooning, Frank Kline e Larry Rivers. Ao lado destes, em seus ateliers, teria gravado em madeira e pintado, alimentando uma convivência que certamente influenciou sua obra. Segundo Friedman (2008), Kerouac, apesar dessa convivência, teria dito que não gostava da abstração, mas apreciava os pintores abstratos – numa ironia típica. Kerouac definiu as linhas de seu método de pintar em um de seus cadernos, em 1959:

1. Pintar apenas com o pincel. / 2. Pintar com o pincel com espontaneidade. / 3. A figura encontra o primeiro plano ou vice-versa pelo pincel. / 4. Pintar o que se vê diante de si, sem ficção. / 5. Parar quando se é tentado a fazer melhor – está terminado. (KEROUAC, *Apud*: FRIEDMAN, 2007, p. 122)

Segundo Ed Adler (2004), o escritor desenvolveu suas técnicas e habilidades para a pintura a partir da mesma concepção de composição espontânea que experimentou em seus livros, improvisando e trabalhando sobre diferentes temas. Friedman afirma que o estilo de Kerouac seria “ritmado pelo

jazz” (2007, p. 122). É interessante lembrar que é esse mesmo ritmo que Clarice Lispector assume para a escrita de *Água Viva*:

Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isto? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da plateia. [...] O que diz esse jazz que é improviso? Diz braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu voo cego. (1998, p. 23)

Já afirmamos anteriormente que, ao pintar, Clarice improvisa sobre uma base, que é o quadro de madeira, de modo que podemos dizer que Clarice pinta num improviso ritmado por estas formas. Nessa aproximação da pintura e da escritura de Clarice e Kerouac, outra sincronia aparece na leitura de Jack London. Autor fundamental para Kerouac, Clarice assina a tradução de uma edição adaptada de *Chamado Selvagem*, reeditada pela editora Rocco em 2014. Mas estas comparações tencionam um limite, pois muito diferente da “trindade beat” – Kerouac, Ginsberg e Burroughs – e de um movimento que, apesar de rebelde e questionador dos costumes e tradições literárias e culturais dos anos pós-guerra, excluiu as mulheres – lançando algumas das próprias parceiras dos beats ao ostracismo – Clarice atravessou os mesmos anos dessa geração como esposa de um diplomata e mãe de dois filhos – inclusive morando durante sete anos nos Estados Unidos, de 1952 à 1959, anos marcantes na produção beat – para voltar ao Brasil somente depois de se separar de seu marido, e então sentir-se livre para dedicar-se completamente à escrita.

“A hora da respirada”

Podemos ainda nos aproximar do trabalho visual produzido por algumas escritoras brasileiras, que nos ajudam a situar melhor o contexto dessa produção de Clarice no cenário nacional. Segundo Ellen M. R. Ferrando, que realizou extensa pesquisa sobre as coleções artísticas do Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, além de Clarice Lispector, este arquivo possui uma grande quantidade de trabalhos artísticos de outros escritores, como por exemplo, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Luís Jardim, Lúcio Cardoso, Antônio Fraga, Ribeiro Couto e Cornélio Penna (FERRANDO, 2018, p-p. 20 e 114). Certamente em

outros arquivos literários do país não nos surpreenderíamos ao encontrar trabalhos visuais de outros escritores. Como não se trata aqui de flertar com um esforço historiográfico que levante dados e mobilize catalogações, apenas de modo a comprovar uma hipótese, cabe ao menos enunciar que a literatura ou as artes visuais apenas se fecham sobre si no olhar que a história e a teoria lhes lançam.

Exemplo de uma produção interessantíssima, ainda que em pequeno conjunto, e que vem tornando-se conhecida através da publicação recente de novas edições de seus livros, nos oferece a escritora brasileira Hilda Hilst (1930-2004). Hilda afirma em entrevista de 1989:

Às vezes, quando fico muito tensa e não consigo escrever, aí eu pinto, desenho um pouco. São as horas da respirada, quando não dá para dizer nada, quando está muito difícil tudo. Aí então, eu desenho um pouco. (2013, p. 124)

Alguns exemplares dessa prática de “respiro” pouco conhecida da poeta, dramaturga e ficcionista, podem ser encontrados nos arquivos do Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio” – Cedae, no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, que guarda o acervo da escritora desde 1995, e em anotações em seus livros pessoais, encontrados nos arquivos do Instituto Hilda Hilst, abrigado na Casa do Sol, onde a escritora morou boa parte de sua vida. Em 2010 uma exposição dos desenhos dos arquivos da Unicamp foi organizada pela pesquisadora Mariana Garcia de Castro Alves: “A exposição retrata a poeta através de seus desenhos, seus respiros. As relações entre suas ilustrações e sua obra literária ainda não haviam sido foco de uma exposição sobre a autora, nem objeto de estudo” (2012, p. 13). Segundo Alves, nos arquivos da Unicamp estão conservados cerca de oitenta recortes com desenhos, além de desenhos encontrados nas bordas de cadernos, diários e cartas, “muitas vezes, os desenhos estão misturados a inscrições numéricas, cálculos de contas a pagar e frases dispersas, divagações” (2012, p. 19). Hilda também pintou muitos desenhos em aquarela. Alguns deles para o projeto de ilustração de seu livro *Da morte. Odes mínimas*, publicado originalmente em 1980.

Os desenhos de Hilda guardam qualquer coisa de fantástico, e de fato lembram um traço descompromissado em relação ao texto, como se as imagens surgissem na ponta da esferográfica, em contato com o papel. É nesse ponto preciso que podemos aproximar Clarice de Hilda: a imagem está na ponta dos dedos e perto da respiração, do sopro:

Mas agora chegou a hora de parar a pintura para me refazer, refaço-me nestas linhas. Tenho uma voz. Assim como me lanço no traço de meu desenho, este é o exercício de vida

sem planejamento. O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer. (LISPECTOR, 1998, p. 24)

O mesmo contato com o sopro, a palavra e a criação visual aparecem em Artaud. Ele escreve: “ora, eu conheço o valor plástico / objetivo do sopro / o sopro é qualquer coisa no ar / não é o ar / agitado / apenas”⁸³ (2004). O sopro aparece como contato, presença – sopro vital – de modo que ele encontra lugar em uma espécie de metamorfose ou de gesto imanente em que um inominável ou invisível ganha espaço no curso da elaboração de uma imagem. O sopro é um sentido, como aquilo que Lygia Clark escreve em seu livro-obra de 1983: “Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido da nossa existência”.

A escritora brasileira Elvira Vigna (1947), é mais um exemplo interessante dessa relação entre a criação literária e visual. Ela vem se dedicando ao trabalho de ilustração desde o início de sua produção literária. E faz questão de enunciar sua prática visual nesse campo específico. Em uma entrevista, concedida à Revista Rascunho, em 2014, é interessante notar que a escritora admite que o trabalho de ilustração é muito diferente daquele do artista visual:

O artista visual lida com questões que eu não lido, porque faço ilustração. Tenho uma leitura de um texto e a coloco em forma de desenhos, pinturas, o que for. Então há uma diferença de nível de complexidade, uma diferença de intenção muito grande. Eu não me vejo como artista porque não lido na minha atividade imagética com as questões de um artista visual. Sou ilustradora. (Vigna, 2014)

O trabalho da ilustração entra em uma conversa muito íntima com o texto, funciona agenciado ao texto, agenciado a uma história que se conta também em imagens. Segundo a pesquisadora Paula Ramos (2007), o sentido etimológico da palavra ilustração a define como ação de esclarecer, descrição viva e enérgica, brilho: “nessa acepção a imagem assume um papel dinâmico e informativo, ao ampliar as potencialidades do texto ao qual se refere” (2007, p. 20). A pesquisadora argumenta que os bons ilustradores se comportam como coautores do texto, de modo que suas imagens, algumas vezes, adquirem plena autonomia, fora do contexto do impresso (2007, p. 26). Podemos sugerir que essa característica diante da ilustração imprime o cuidado de não corresponder ao texto no nível descritivo, mas antes no nível narrativo, assumindo uma imagem que possui sua própria força. Portanto, podemos ter uma ilustração em que a imagem está como que submetida a essa história a ser contada – mesmo que não repita a narrativa em figuras,

83 Tradução nossa do original : « Or je conais la valeur plastique / objective du souffle / le souffle c'est quelque chose dans l'air / ce n'est pas de l'air / rémue / seulement. »

o texto se faz idealmente presente –, em outros casos, a ilustração se faz imagem – presença junto ao texto.

A diferença entre o trabalho como ilustradora e artista, enunciado por Elvira Vigna, diz de um prazer por criar imagens nessa relação muito específica que oferece a ilustração, ou seja, sem aquelas questões que envolvem o trabalho conceitual da pintura, mas impregnada do movimento das imagens. Isso significa dizer que, como ilustradora, Elvira percebe nuances dessa relação entre palavra e imagem, assim como entre ilustração e imagem que são decisivas. Num pequeno texto biográfico intitulado *A construtora de imagens*, publicado no livro infanto-juvenil *Receitas de Olhar* (1999), de Roseana Murray, do qual é ilustradora, ela escreve o seguinte:

Faço imagens desde menina, o que equivale a dizer que faço imagens a muiiiito tempo. Mas continuo sendo tão chata quanto eu era quando comecei: só faço imagens para textos que eu gosto. E eu gosto de poucos textos. Apesar disso consegui publicar por aí algumas dezenas de livros como ilustradora. [...] Este livro aqui, por exemplo, eu achei ótimo. As poesias deixam um espaço para que a pessoa possa colocar ou descobrir coisas dentro delas. Então eu também deixei um espaço para que as pessoas igualmente pudessem colocar ou descobrir coisas no meio das cores. (1999, p. 47)

Nessa afirmação, Vigna sublinha a presença da imagem em sua ilustração, mas também no texto, ou seja, a imagem circula num interstício, num buraco, numa espécie de hiato ou rasgadura entre texto e ilustração. A imagem não está colada à ilustração. E nesse ponto é que podemos visualizar sua potência, ao mesmo tempo em que a mantemos situada em relação ao texto. A imagem é o ponto de viragem, de dobra, e não de ancoragem. Ela exige um fluxo, que se apresenta mesmo quando há uma certa subordinação ao texto que deve ser mantida. Dizendo de outro modo, a ilustração também corresponde a um trabalho da imagem.

Estes breves exemplos levantados nos mostram a diversidade e densidade da relação destes diferentes escritores com a criação visual, com a imagem. Imagem que está presente também no texto, assim como na pintura, no desenho, nas coisas, na paisagem etc., sem ser destas instâncias um duplo, sem precisar a elas se submeter, tal qual o registro representacional insinua. Porque se é inegável a diferença semiológica e semiótica destes campos de produção de conhecimento, a imagem parece oferecer uma potência a essa relação, sendo o ponto de convergência, ou melhor, sendo a fissura, o furo, o rasgo pelo qual passam todos os desejos de classificação, de contenção da criação.

Em artigo já citado, Serge Sérodes (1996) nos mostra como a crítica literária e artística tende a lançar um olhar oblíquo sobre a produção visual dos escritores, argumentando, em muitos casos, que é difícil restituir a estes trabalhos um lugar diferente daquele dos rabiscos e garatujas ao acaso feitos sobre qualquer superfície de papel, num gesto comum a qualquer pessoa, de um escritor a um motorista de ônibus. O fato de que o público venha se interessando cada vez mais por estes trabalhos, o que se demonstra pelo aumento e frequência cada vez maior de exposições, assim como pelo aumento nas vendas de desenhos e pinturas de escritores, não elimina a reticência da crítica que, segundo Sérodes, passa por duas atitudes complementares de rejeição: indiferença e marginalização.

A existência do desenho é, portanto, uma ameaça que engendra também rotas de fuga, mais insidiosas que a recusa. Reativa à multiplicidade e, portanto, à interferência dos códigos, os críticos tentarão, assim, relegar o desenho de um escritor, a cada vez, ao campo da infância, do exotismo, do arcaísmo, e até mesmo da loucura⁸⁴. (1996, p. 98)

Mas como bem nos lembra o autor, com Michel Foucault (com sua *História da Loucura*, de 1967), “lá onde há obra, não há loucura”, e a cada vez que a infância, o arcaísmo e o exotismo são evocados, parece ser a subversão dos códigos – ou o recurso simultâneo à vários códigos – aquilo que incomoda. Vem daí a vigilância derramada sobre todos aqueles que queimam as convenções das diversas linguagens (Sérodes, 1996). Esse cenário exibido e explorado pelo autor na década de 1990 não parece ter mudado. Uma das lacunas a essa situação é a edição custosa e morosa, no caso de manuscritos e obras que muitas vezes se encontram sob a tutela de direitos autorais, e que tornam a divulgação científica difícil. Outra é o fato de que estes trabalhos demandam a elaboração de uma semiótica não-verbal, segundo o autor, no estudo de manuscritos e desenhos, o que ainda é um desafio conceitual a alguns campos de pesquisa, como aquele da crítica genética, da qual o autor é um dos interessados.

Compreendemos assim, que não se trata de ver a escritura na pintura ou vice-versa. De ver seus traços e contaminações numa superfície, seja aquela do quadro ou do texto. Não se trata de ver a letra, a palavra, figurar na pintura. E nem de ver a pintura como ilustração do texto. Ou seja, de tratar os signos a partir de uma analogia linguística. Mas de perceber o trabalho que a imagem produz tanto na literatura como na pintura. De perceber o trabalho da imagem. Trabalho que

84 Tradução nossa do original: « L'existence du dessin est donc une menace qui engendre aussi les conduites de fuite, plus insidieuses que le refus. Réactive à la multiplicité, et donc au brouillage des codes, la critique tentera ainsi de reléguer le dessin d'écrivain tour à tour dans le domaine de l'enfance, de l'exotisme, de l'archaïsme, voire de la folie. »

pertence ao avesso da linguagem, se encontra em sua espessura como uma fissura, buraco que mantém a linguagem sempre aberta, respirando. Um trabalho de sopros, tal qual pressentem Artaud, Hilda, Lygia e Clarice. Ao pensarmos estas práticas desde o conceito de imagem não se pretende fazer deste conceito uma categoria universal. O conceito de imagem é ele mesmo difuso. Um tanto genérico, é preciso admitir, mas é justamente nessa fuga a toda definição e contenção discursiva ou visual que a imagem se fortalece, e se suspende como uma linha de força para pensar a criação. No cuidado das generalizações, é necessário analisar cada caso, cada pequena linha, mancha de cor ou letra, desde uma perspectiva que não separa real e irreal, sujeito e objeto, sensação e sentido, ou seja, que não estabelece entre estes uma relação de representação.



CAPÍTULO VI

“GÊNERO NÃO ME PEGA”: NOTAS SOBRE A IMAGEM EM CLARICE LISPECTOR

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

Clarice Lispector, 1978, p. 138

Neste último capítulo – que de certa forma poderia também ser lido como o primeiro, já que explora um posicionamento conceitual importante à pesquisa – faremos um percurso que nos permitirá enunciar algumas questões acerca da noção de imagem que circulamos neste texto. Numa abordagem da filosofia de Maurice Blanchot, Emanuele Coccia, Anne Sauvagnargues, entre outros autores em que a crítica ao centramento do sujeito como origem da percepção é aquilo que permite pensar uma exterioridade da imagem presente tanto na pintura como na escritura, pretendemos elevar uma exploração do conceito de imagem em sua ruptura com a representação. Estaremos sempre à espreita dos aspectos da relação entre palavra e imagem presentes na pintura de Clarice Lispector assim como em seus textos, especialmente em *Água Viva* e *Um sopro de vida*, escritos que, como argumentamos, são atravessados por sua prática de pintura.

“Uma sensação atrás do pensamento”: Fugir da descrição para fazer o sentido vibrar

Eis que de repente vejo que há muito não estou entendendo. O gume de minha faca está ficando cego? Parece-me que o mais provável é que não entendo por que o que vejo agora é difícil: estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento.

Clarice Lispector, 1998, p. 47.

Clarice Lispector jamais associou suas pinturas com o trabalho de ilustração de sua literatura. Mas ela se preocupou com estas questões em relação à edição de alguns de seus livros, como mostra seu trabalho em parceria com o artista Carlos Scliar, que ilustrou a edição original de *A mulher que matou os peixes*, de 1968, ou ainda as conversas com Cyro Del Nero, que ilustrou os contos da primeira edição de *Laços de Família*, de 1960. Como observa Mendes de Sousa (2013), é interessante notar que Clarice pede a Del Nero para não submeter o texto às imagens. Em entrevista, dada à pesquisadora Joelma Santana Siqueira, que investiga alguns aspectos da relação da narrativa de Clarice Lispector com outras artes, Cyro Del Nero esclarece:

Recebi o convite de Clarice para ir ao Rio de Janeiro (seu apartamento no Leme) e lá discutimos as ilustrações de *Laços de Família* e a solicitação que ela me fez foi a de não estar com a ideia das imagens tão rentes ao texto, que elas não interviessem no segredo dos mesmos. Foi uma longa discussão a respeito do que deveria ser uma ilustração. Como consequência de nosso encontro duas ou três ilustrações foram alteradas. O processo que usei nas ilustrações que criei na época foi o de encontrar um relevo pictórico e não gráfico. E o fiz quase em três dimensões usando para isso tinta branca grossa e depois uma pátina preta. A ideia era inscrever um realce vigoroso em prosa tão vigorosa, tão segura de si era a autora. (SIQUEIRA, 2008, p. 112)

Desejar que a imagem não suplantasse o texto diria de uma preocupação com o registro representacional entre imagem e palavra. A preocupação de Clarice enuncia o cuidado para que o jogo de representação entre o visual e o verbal não fechasse a abertura dos sentidos, não apenas do texto, mas é claro, também da própria imagem. Pensar a relação entre literatura e arte a partir da pintura de Clarice, nos parece, é pensar nessa não-correspondência literária ou ilustrativa. É claro que a pintura de Clarice guarda uma relação fundamental com a escrita, mas não no nível da

ilustração, nem naquele de uma presença textual na pintura. Há sensações experimentadas – e a se experimentar. E a materialidade da qual é feita sua pintura contribui para essa entrega. Mas não podemos deixar de ter em conta o fato de que Clarice não abandona um jogo de dobras da pintura no texto onde o que aparece é uma tentativa de manter a tensão de não-correspondência. O texto não serve à descrição da imagem. Escrever parece ser um exercício que empenha um uso da palavra no nível da sensação, dos sentidos, no mesmo nível da visão empenhada na pintura: “o que te digo deve ser lido rapidamente, como quando se olha” (1998, p. 17). É a tentativa de se aproximar dessa imagem através dos sentidos – sempre múltiplos – aos quais a palavra se entrega, mesmo no risco da falência e frustração diante dela:

Também tenho que te escrever porque tua seara é a das palavras discursivas e não o direto de minha pintura. Sei que são primárias as minhas frases, escrevo com amor demais por elas e esse amor supre as faltas, mas amor demais prejudica os trabalhos. Este não é um livro porque não é assim que se escreve. O que escrevo é um só clímax? Meus dias são um só clímax: vivo à beira. (LISPECTOR, 1998, p. 12)

Escrever é dar ao “direto da pintura” a demora das palavras do discurso. E por isso “esse não é um livro”, como escreve Clarice. *Água Viva* é um fluxo entre pintura e texto, entre palavra e imagem. Em alguns momentos escrever sobre a pintura é um exercício preparatório: “Comecei estas páginas também com o fim de preparar-me para pintar” (1998, p. 19), em outros esse exercício se mostra tão sedutor que é inegável uma entrega às palavras: “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. Vivo a cerimônia de iniciação da palavra e meus gestos são hieráticos e triangulares” (1998, p. 19). Clarice, portanto, vai da pintura à escrita, da escrita à pintura, e nos parece impossível definir uma direção exata, porque há um certo momento em que a palavra se confunde com uma materialidade como a da tinta. Ou melhor, há um momento em que o olhar atravessa o campo da escrita como se estivéssemos vendo não um objeto visto por Clarice, mas a própria visão em funcionamento. Num dos momentos da narrativa, depois de tentar “pintar o espelho”, a personagem pintora passa a escrever sobre esse objeto, e termina: “Não, eu não descrevi o espelho – eu fui ele. E as palavras são elas mesmas, sem tom de discurso” (1998, p. 79).

Nas páginas iniciais de *Água viva* Clarice delinea a existência bastante difusa dessa personagem pintora, que se arrisca pela primeira vez a escrever. Nesse momento ela define a busca que essa personagem pretende empenhar nas palavras às quais se lança falando diretamente ao

leitor, que é também ele uma espécie de personagem do texto, esse “tu” ao qual ela se refere em distintos momentos:

Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por quê - e porque não me interessa, a causa é matéria de passado - perguntarás por que os traços negros e finos? É por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma. O que pintei nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical. [...] Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. [...] Lê então o meu invento de pura vibração sem significado [...]. (1998, p. 11)

A causa é matéria do passado, e querer saber é um hábito incômodo. *Água Viva* é esse riacho, essa invenção que vibra sem querer impor à imagem um significado, produzindo imagens sem cessar, que correspondem às sensações experimentadas, à essa coisa olhada e que é intraduzível por palavras, como ela escreve na epígrafe citada no início desse capítulo. Não estaria Clarice falando precisamente da imagem? Esse vácuo, essa vibração entre os fatos e coisas? Acreditamos que ao ler romances como *Água Viva* e *Um sopro de vida* será preciso manter aberta a tensão expressa por Clarice desde as primeiras páginas, pois o que nos narra essa pintora que se lança à escrita enuncia uma mudez da própria palavra que está implícita na escrita sobre a pintura, sobre a imagem. Não se trata de uma incapacidade, impossibilidade de representar, mas de uma crise inerente ao desejo de representar. Uma crise do próprio sujeito diante da representação.

“Estou lidando com a matéria-prima”

Atrás do pensamento não há palavras: é-se.

Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento.

Clarice Lispector, 1998, p. 29

A pesquisadora Solange Ribeiro de Oliveira argumenta que romances como *Água viva* poderiam ser situados dentro da tradição literária do *Künstlerroman* (*künstler*, artista + *roman*, romance em alemão), ou seja, dentro da tradição da crítica e teoria literária que compreende obras como *A portrait of the artist as a young man*, de James Joyce, e *To the lighthouse*, de Virginia Woolf, em que acompanhamos uma narrativa que tem como protagonista um/uma artista. Oliveira parte da constatação de que os “artefatos estéticos integrantes do enredo [dos romances situados nessa tradição] são meros objetos linguísticos, isto é, ‘obras de arte’ fictícias, criadas da mesma forma que personagens e sua ação” (1993, p. 98). Num certo sentido a análise de Oliveira, ainda que pautada naquela da semiótica de Louis Marin, e numa tentativa de crítica ligada a pesquisa que, segundo ela, configura o campo nomeado “a literatura e as outras artes”, passa por uma submissão da pintura, e mesmo da imagem, ao linguístico:

Diante da obra de arte estruturadora do *Künstlerroman*, leitor e crítico encontram-se em posição inversa à do semioticista que analisasse um quadro, escultura ou conjunto arquitetônico. A análise semiótica passa inevitavelmente por um processo de lexicalização, estágio seguinte à percepção visual. O crítico literário, não contando, evidentemente, com esta última, deve partir da lexicalização para constituir mentalmente a “obra”, e, só depois, analisar sua função dentro do romance. (1995, p. 99)

A afirmação de que a lexicalização é o estágio seguinte à percepção visual submete a imagem à necessidade de elaboração discursiva. Nos parece que, ao não reconhecer esse objeto do olhar de Clarice, sua pintura, seu exercício de pintar, seu exercício de olhar, e mesmo sua escrita que serve como “preparativo à pintura”, se perde a possibilidade de pensar uma escritura que rompe com as lógicas literárias, e que se arrisca a uma busca das fissuras que levam da imagem à escrita e vice-versa, sem um jogo de submissão. Não se trata de negar que a escrita de Clarice faz uma contribuição à essa tradição literária – do *künstlerroman* – mas de nos perguntar até que ponto essa tradição não impor limites à nossa leitura deste romance, assim como da obra visual de Clarice. E mais, de nos perguntar até que ponto essa leitura não passa por uma compreensão

restrita do conceito de imagem, e assim, de uma certa submissão da imagem ao logos linguístico. Insistimos, Clarice não usa metáforas, ela procede por metamorfoses. A construção poética de *Água Viva* também balança estas estruturas, e não para de fazer mover os lugares da imagem frente às palavras, e das palavras frente à pintura.

Circulamos aqui uma contenda dada pela comparação entre literatura e pintura, um debate histórico alimentado por tradições poéticas, artísticas e filosóficas que são ancestrais, fazendo parte da cultura greco-latina do ocidente. Muitos pesquisadores sustentam que o primeiro a introduzir essa questão foi o poeta romano Horácio (65 a.C. – 8 a.C.), que em sua *Ars Poetica*, teria afirmado que “a pintura é como a poesia e a poesia é como a pintura”: *Ut pictura poesis, ut poesis pictura* (Mora, 2004). Outros afirmam uma raiz mais antiga dessa discussão, creditada ao poeta grego Simônides de Ceos (556 a.C. – 468 a.C.), ao qual é atribuída a afirmação de que “a pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura que fala” (MARTINS, 2011). Segundo o pesquisador Carlos Miguel Mora,

A comparação entre a poesia e a pintura constitui um tópico que, olhado desde a distância do presente, se apresenta quase como intemporal. Desde o velho símile simonídeo até às poéticas mais recentes, passando pelo ataque platônico, pela formulação horaciana e pela reiterada utilização que dele fez o Renascimento, o cotejo entre as duas artes foi realizado sob diferentes ópticas. (MORA, 2004)

Algo muito semelhante escreve Paulo Martins, afirmando que,

Pensando diacronicamente tais homologias, isto é, a relação do verbal com o não verbal, tem-se a aproximação entre artes específicas, basicamente a pintura e a poesia. Auctoritates poéticas e/ou filosóficas antigas circunscreveram, pois, essa confinidade no limite bem específico, e isso pode ser observado não só em Simônides de Ceos – Plutarco é a fonte –, como também em Aristóteles na Poética e na Política, afora o próprio Horácio na Epístola aos Pisões, superando aí pelo menos cinco séculos de distância. (MARTINS, 2011)

Abordando esse tema de um modo geral, podemos afirmar que estas discussões, desencadeadas pelos textos da antiguidade clássica, concebem a poesia e a pintura e, portanto, a escrita e a imagem, como práticas homólogas, análogas, ambas submetidas ao registro da mimesis. Esta concepção, sabemos, releva de uma “poética da representação”. Segundo o filósofo Patrick Vauday (2002), na poética aristotélica e platônica importa antes de tudo “o sujeito, o detalhe e o sentido da ação representada, e mais geralmente a capacidade do pintor ou do poeta a nos entregar à ideia pelo desenho ou pelo verso” (2002, p. 8). Importa que a poesia e a pintura

saibam representar, ou seja, rerepresentar – tornar novamente presente – uma cena, uma pessoa, um objeto, etc. Como escreve Vauday, Platão resolve o risco da ilusão à qual o homem está entregue diante da imagem a prescrevendo, e não o contrário. Mas isso às custas de dar à imagem um papel alegórico, capaz de ilustrar o discurso: “de fazer falar a imagem àqueles que são incapazes de aceder ao logos, à razão das coisas” (2002, p. 16). Desse modo podemos compreender como os discursos filosóficos se mantiveram inclinados a tomar o logos linguístico – o discurso – de modo superior, e fundaram um pensamento centrado nesse logos, em que o ícone – a imagem – permanecia o lado mais frágil da balança frente à palavra. Os reflexos dessa concepção de imagem fundam a cultura ocidental de maneira profunda.

Passamos assim por toda querela do iconoclasmo bizantino (movimento que tem início no século VIII e perdura até ao século IX), que reacende esse debate na cultura ocidental diante do cristianismo em expansão universal. Como escreve Marie José-Modzain, no cotejo destas duas correntes de pensamento – iconofilia e iconoclastia – não se pode entender uma sem a outra, pois sua tradição se revela “intrínseca à natureza própria da imagem”: “a imagem e o ícone estão no cerne de toda meditação sobre o símbolo e o signo, assim como sobre a relação deles com a problemática do ser e do parecer, do ver e do crer, da força e do poder” (2013, p. 16). Com a vitória dos iconófilos, as tradições bizantinas e medievais da imagem a entregaram a um jogo simbólico, como escreve Bernard Voilloux, que permitia aos pintores traduzir visualmente uma mensagem verbal à qual o sentido convencionalmente fixado nas figuras pintadas assegurava, em princípio, uma transmissão sem desperdícios nem distorções maiores: “A imagem, enquanto tal, enquanto ‘visível puro’, não possuía existência senão em seu ciframento e deciframento; o que significa que ela era destinada a ser lida, decodificada e não vista” (2005, p. 70).

Séculos mais tarde, no renascimento italiano, a tradição grega é retomada e redimensionada por pintores como Leonardo Da Vinci (1452-1519), que em seu *Tratado della pittura*, inverte a frase de Simônides de Ceos, afirmando que “la pittura è una poesia che si vede e non si sente, e la poesia è una pittura che si sente e non si vede” (1947, p. 66). Temos então, em termos históricos, a fundação dessa disciplina a que chamamos História da Arte, inventada por Giorgio Vasari (1511-1574) e mais tarde estruturada por Johan Winckelmann (1717, 1768). Nestes mesmos anos, Denis Diderot (1713-1784), na França, e Ephraim Lessing (1729-1781), à frente do pensamento iluminista na Alemanha, irão levantar novas questões que dão sequência ao debate histórico entre poesia e pintura, reposicionando o lugar da imagem, relativizando sua submissão à palavra, inventando a crítica e dando início às teorias modernas sobre a arte.

Avançando diretamente às teorias contemporâneas, encontramos em Georges Didi-Huberman uma tentativa de recolocar os problemas aos quais a imagem nos lança, não apenas frente à literatura, e por consequência à História da Arte, mas igualmente frente à filosofia, ou seja, frente à estas tradições acima enunciadas. Sobre a presença da imagem no texto poético ele escreve o seguinte:

Temos, muitas vezes, ideias bem pobres acerca do que é uma imagem poética. Uma certa crítica literária oriunda de Jung ou de Bachelard, havia-a reduzido ao imaginário, postulando sob este termo um reino ideal de motivos standards suscetíveis de serem classificados em repertórios iconográficos, puxando toda a imagem para o arquétipo. Depois o estruturalismo quis – legitimamente – desembaraçar-se desta concepção, mas puxando toda a imagem para a metáfora e reduzindo-a, de fato, ao que chamava simbólico. [...] Do mesmo modo que os defensores do imaginário frequentemente ignoram o que as palavras fazem às imagens, os defensores do simbólico terão, simetricamente, falhado a reconhecer uma boa parte do que as imagens fazem às palavras. (2004, p. 157)

Negando o imaginário dos repertórios da iconografia assim como do simbólico (de uma só vez numa crítica não apenas a uma determinada maneira de construir a história da arte, mas igualmente dessa ciência da psiquê humana em suas travessias subjetivas que é a psicanálise, numa resistência à suas interpretações representacionais), Didi-Huberman sugere que a sensibilidade de um escritor como Rilke, por exemplo – que construiu não apenas uma rica obra poética, mas também crítica de vários artistas de seu tempo, tais como Rodin – essa passagem entre o visual, o literário, o sonoro etc., nada tem a ver com a sinestesia, mas está relacionada a um sentir mais fundamental das coisa assumido pela própria imagem: “Acontece então que as imagens não relevem do imaginário, nem mesmo do iconográfico, nem mesmo da retórica quando se fazem figuras. Acontece que alcancem o ritmo de sua profunda desmesura” (2004, 167). Em Didi-Huberman, a imagem aparece em seu “poder de olhar, de ser olhada e de nos olhar ao mesmo tempo, nos cercar, de nos concernir” (2013, p. 207).

É nesse sentido que a questão do sujeito é fundamental para o filósofo. Se vimos com Patrick Vauday, a pouco, como o sujeito era central para a condução da questão da imagem no idealismo de Platão, esse esquematismo é exibido em suas estruturas por Kant, que, segundo Didi-Huberman, desenhou, como do interior, os contornos de uma rede feita apenas de espelhos, “um dispositivo de encerramento”: “a caixa da representação em cuja parede todo sujeito esbarrará como no reflexo de si mesmo” (2013, p. 185). Essa “caixa da representação” em que o homem se vê como sujeito do saber, define nossos próprios limites como sujeitos conhecedores. Veremos essa questão de forma mais detida adiante com Emanuele Coccia e Anne Sauvagnargues. Importa, por

hora, compreender que abrir a “caixa da representação” é liberar a imagem do jugo de uma racionalidade que sempre a submeteu a um nível ilusório da realidade, ao duplo das coisas, separando real e irreal, sujeito e objeto de conhecimento, sem reconhecer, na imagem, sua capacidade produtora de pensamento, seu valor virtual, ou seja, sua capacidade de recolocar ou reatualizar questões através dos tempos, como sugere o anacronismo das imagens de Didi-Huberman. O que o filósofo francês busca, de modo semelhante à Bataille e à longa corrente de pensadores que se seguem a ele como Foucault e Deleuze, é levantar novas questões diante de um tempo em que a exigência da imagem começa a percorrer e atravessar de maneira fundamental a cultura. Se Friedrich Nietzsche enfrenta a filosofia com a morte de Deus, é importante compreender que, como consequência, é o homem que perde sua própria imagem. Isso corresponde ao fato de que a pintura, a imagem, esteve submetida idealmente a um sujeito que era sua origem suposta, ou feito à imagem e semelhança de um Deus ele mesmo feito à imagem e semelhança do homem. Com o rompimento dessa semelhança a imagem entra numa errância, numa verdadeira vertigem, desde a qual nada é mais semelhante até o ponto em que tudo pode se assemelhar. Essa semelhança divina dava à imagem uma unidade transcendental à qual corresponder. A ruptura nos regimes de representação da imagem é também uma ruptura dessa semelhança divina, dissolução de uma unidade antropocêntrica que regulava a imagem. Anne Sauvagnargues, com sua teoria da ecologia das imagens, nos mostra como o surgimento da fotografia e do cinema tornam-se os grandes responsáveis por essa ebulição enunciando o descentramento técnico da criação de imagens em relação a um sujeito que centraliza a percepção, de modo que a imagem, produzida pelas máquinas, não está nem mesmo submetida a um olho humano que seria sua origem ou seu duplo.

A relação entre palavra e imagem, entre poesia e pintura, suspende tradições de pensamento, confrontos históricos, debates e discussões filosóficas que ultrapassam estes mesmos campos de saber. Poderíamos nos perguntar se essa longa querela não diria precisamente da característica aberta da imagem que não permite uma apreensão e uma definição universal, essencialista, escapando sempre às capturas conceituais, escapando ao próprio saber? Acreditamos que é justamente diante e a partir desse caráter aberto que podemos pensar sua relação com a palavra. Não nos parece que se trata de uma escolha – a palavra *ou* a imagem – mas de uma inquietação com o registro conjuntivo entre ambas.

Desse modo, ao olharmos as pinturas de Clarice Lispector será preciso o fazer descolados da comparação entre o literário e o pictórico, ou como se estivéssemos num puro campo

imaginário, igualmente sem sermos submetidos a um registro iconográfico que demandaria uma interpretação simbólica. Será preciso olhar seus quadros desde os aspectos visuais que permanecem mudos, não falantes, e que por isso mesmo não cessam de fazer a linguagem tentar dizer. Essa rejeição à representação diz da necessidade de ver sem a pressão de fazer a imagem corresponder a um texto que lhe explicaria – seja o texto literário de Clarice ou o texto crítico que projetamos sobre sua obra. Será preciso tomar a palavra como campo de produção de sentidos, jamais fechados, por isso como campo de criação de sentidos. Clarice escreve *Água Viva* diante de sua própria pintura, e assim esse texto faz dessa experiência de pintar – experiência muito mais instantânea do que aquela da escrita – um lugar de sentido. Mas não desse sentido que completa a imagem, porque como escreve Clarice “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” (1998, p. 16). O olhar, portanto, aparece como paradigma fundamental da escrita em *Água Viva*.

Ao longo de todo o livro Clarice insiste no caráter de suspensão de sentidos ao qual sua construção narrativa deseja se acoplar, liberando a palavra, mas também a própria imagem: “estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam intenso matagal. Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário: sou sozinha, eu e minha liberdade” (1998, p. 23). Essa suspensão dos sentidos enunciada pela palavra é fundamental para compreender o lugar da pintura na obra da escritora, porque a pintura não é um sentido dado à experiência de escrita, a pintura é um sentido em si mesma, ou melhor, é a forma visível dessa tentativa de invocar sentidos, como *Água Viva* é essa mesma tentativa em uma forma literária. Isso porque o que se quer não é a ausência de sentido – “um nada faz sentido”, num niilismo que certamente não condiz com a obra clariciana – mas sua suspensão no registro da lógica, no registro de um saber que precisa ser entendido e explicado para que exista, que precisa ser classificado para que passe a ser obra, uma teleologia da imagem:

Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo. (1998, p. 13)

Ora, quando Clarice escreve que “gênero não me pega mais”, ela parece estar justamente enunciando sua fuga à captura do gênero literário ou artístico: é inútil querer classificar. Além disso, o que aqui precisa ser evidenciado é esse estado tão novo, “estado de jardim com água correndo”

(1998, p. 17), estado de “água viva”, que não pode ser descrito, nem classificado, de modo que nem isso que se chama pintura ou escritura dá conta. Esse estado que coloca o “é” das coisas atrás do atrás do pensamento. Por isso a narrativa se passa na busca da captura de um instante fugaz, aquele “instante-já” de que fala Clarice ao longo do texto, busca daquilo que ela enuncia nessa frase já na primeira página da narrativa:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. (1998, p. 9)

Capturar o instante-já é acercar-se de uma palavra que é improvisada, articulada no ato de escrita que é sua base, sem remeter a um significado fora do texto, mas fazendo do texto suporte desde onde podem surgir imagens.

Clarice não apenas inverte os enunciados gregos do *ut pictura poesis*, mas os denuncia: a palavra não é como a pintura. Ela também não corrobora o enunciado renascentista de Da Vinci, de que se pode ouvir, mas não ver a pintura na escrita: “escrevo em signos que são mais um gesto que voz. Tudo isso é o que me habituei a pintar mexendo na natureza íntima das coisas” (1998, p. 24). Esse movimento paradoxal da contradição diante da qual a autora nos coloca afirma que a voz existe, está presente, mas ela é antes um sopro, uma ordem dada pela respiração, sem a qual é impossível viver.

No ensaio *A pintura no texto*, o filósofo Jacques Rancière escreve que uma obra (literária, artística, etc.) está sujeita a um conceito de arte que não surge como uma pura propriedade comum a um conjunto de práticas, mas é um conceito instável, historicamente determinado, frente a uma disjunção entre as diferentes artes – entre diferentes práticas e maneiras de fazer arte. O conceito moderno de arte, como ele lembra, nasce de um longo processo de ruptura com as Belas-Artes, que é um outro regime de disjunção, que por sua vez, se resumia muito bem no conceito de mimesis implicado na representação. Contudo, a mimesis não é apenas o imperativo da semelhança sobre a arte: “a mimesis não é a semelhança, mas certo regime da semelhança” (Rancière, 2012, p. 3), ou seja, certo regime de pensamento que atravessa a percepção:

A mimesis não é a semelhança entendida como relação de uma cópia com seu modelo. É uma maneira de fazer as semelhanças funcionarem no interior de um conjunto de reações

entre maneiras de fazer, modos da palavra, formas de visibilidade e protocolos de inteligibilidade. (Rancière, 2012, p. 84)

Desse modo, compreendemos que o *ut pictura poesis / ut poesis pictura* não definia apenas a comparação e subordinação de uma arte (a pintura) a outra (a poesia). Definia uma relação entre as ordens do fazer, do ver e do dizer, em virtude da qual essas artes, assim como outras, eventualmente, eram artes. Por isso a questão da mimesis, da figuração, das semelhanças, não é aquela que define a quebra no regime da representação na arte. Não é necessário que a pintura deixe de se assemelhar, como argumenta Rancière e também Georges Didi-Huberman (2013), não é necessário que a pintura se torne abstrata, como argumenta Deleuze (2007), para que ela deixe de existir enquanto representação. Portanto, não é necessário situar a pintura de Clarice Lispector dentro ou fora das classificações históricas da arte, tais como figurativo e abstrato, para pensá-las como provocadoras de uma ruptura nos regimes de representação, ou para incluí-las dentro de uma investigação conceitual fundamental à história da arte. As semelhanças se desvinculam do sistema de relações que a subordinavam no nível do arranjo das ações dos signos visuais, de seus movimentos e temas, onde o visível da pintura assim como o visível do poema eram submetidos a uma hierarquia de temas e ações – à uma história que deveria ser contada, a uma descrição que deveria ser feita, a uma ilustração que deveria ser oferecida, etc.

A destruição da ordem mimética não é, portanto, a destruição da semelhança, nem a conquista de um “próprio” da pintura, como a modernidade de Greenberg aclamava: “a destruição do regime representativo não define uma essência enfim encontrada da arte tal como ela é em si mesma” (Rancière, 2012, p. 86). O constante questionamento moderno da submissão das formas visuais às hierarquias da palavra é uma ruptura no “regime estético da arte”, mas não uma ruptura entre a imagem e a palavra. Como escreve Rancière, é uma outra maneira de atá-las: é articular de forma diversa a relação do dizível com o visível.

O espaço da tradução do que se vê no que se diz, e vice-versa, é sempre problemático, e portanto, nos mostra claramente que não há um “próprio” de cada arte, isso porque a arte vive enquanto está fora dela mesma, nesse exterior ao qual nos lança a imagem. Isso significa dizer que não há uma autonomia das artes em relação umas às outras, não apenas porque, como nos mostra Deleuze (2007), elas formam uma comunidade em torno de um problema comum – que é aquele da captura das forças, segundo o filósofo – mas especialmente porque a pureza da imagem, a pureza da palavra, não existe. A arte é um problema para o pensamento, um problema do

pensamento, porque é uma criação do pensamento que ultrapassa a ele mesmo. Clarice insiste: “Estou atrás do que fica atrás do pensamento” (1998).

Não se trata de definir uma prática que trabalhe sobre a separação dos signos visuais e linguísticos para novamente os hierarquizar, mas fazer dessa diferença um trabalho do pensamento, um trabalho sobre a maneira como nos posicionamos frente à essa diferença, posicionamento que é político ao mesmo tempo em que é estético, e que produz uma determinada história da imagem, uma determinada história da arte, que se encontra amalgamada a esse pensamento. Tal posicionamento diz de um respeito à arte que não impõe determinações de gênero – seja conceitual, histórico, biológico, político ou social – à produção sensível.

O espaço literário e a exterioridade da imagem

Íntima é a imagem, porque ela faz de nossa intimidade uma potência exterior a que nos submetemos passivamente: fora de nós, no recuo do mundo que ela provoca, situa-se, desgarrada e brilhante, a profundidade de nossas paixões.

Maurice Blanchot, 2011, p. 287

Nos mesmos anos 1950 da Geração Beat a pouco mencionada, mas desde uma prática literária muito distinta, Maurice Blanchot publica na França *O Espaço Literário*, em 1955. Escritor que a seu modo muito singular produziu um dos pensamentos mais radicais sobre a literatura moderna, mostrando a força da palavra ao escapar das convenções da linguagem, fazendo da filosofia lugar para sua crítica literária, profundamente tocado pelos debates políticos do seu tempo, mas inscrevendo seu pensamento na intempestividade filosófica, faz, neste livro, essa pergunta: “Em que consiste a arte, em que consiste a literatura?” (2011, p. 229) Pergunta duplamente colocada, mas segundo Blanchot, jamais respondida. Para o filósofo francês tal interrogação provém sempre das questões colocadas pelo nosso próprio tempo – interrogações humanas. De modo que, indiferentemente das respostas que possam ser dadas, a pergunta sempre encontra maneiras de se reformular. Essa repetição jamais apaziguada, segundo Blanchot, talvez demonstre, por essa insistência mesma, a necessidade de manter essa questão sempre aberta (2011, p. 229). Desse modo, Blanchot questiona a tendência, em todas as artes, ao essencialismo:

Tendência que se pode interpretar de muitas maneiras diferentes, mas ela revela vigorosamente um movimento que, de forma gradual e segundo caminhos próprios, atrai todas as artes para si mesmas, concentra-as na preocupação com sua própria essência: isso é verdade para o poema (para a literatura “em geral”), verdade para as artes plásticas, talvez verdade para Schönberg. (2011, p. 239)

Mas é em uma nota de rodapé que Blanchot toca na problemática colocada acima, diante da relação histórica e filosófica entre palavra e imagem:

Pensa-se de bom grado que a poesia é uma linguagem que, mais do que as outras, abriga e legitima as imagens. É provável que esteja aí uma alusão a uma transformação muito mais essencial: o poema não é poema porque compreenderia um certo número de figuras, de metáforas, de comparações. O poema, pelo contrário, tem a particularidade de que nada nele constitui imagem. (2011, p. 26)

Se essa afirmação parece negar a existência da imagem no poema – numa iconoclastia que não seria de todo estranha à Blanchot – nos enganamos, pois a partir disso ele pode perguntar se a própria linguagem não se tornaria, na literatura, imagem inteira, imagem da linguagem, e não uma linguagem figurada. “Imagens de palavras onde as coisas se fazem imagens” (2011, p. 26).

Maurice Blanchot decide então ir em direção ao pensamento da obra, do que é a obra de arte, qual o estatuto de sua experiência, o que é essa experiência de criar uma obra de arte. Questões ligadas à fenomenologia, também exploradas por Heidegger e mais tarde por Merleau-Ponty, mas que na filosofia de Blanchot apontam para um desvio fundamental do sujeito – desvio de uma unidade originária. Esse descentramento da obra em relação ao sujeito, Michel Foucault o nomeou de “pensamento do Fora”, ou “pensamento do exterior”, a partir da obra de Maurice Blanchot, que propõe uma relação com a criação em que o sujeito se desfaz de si mesmo na obra, ou seja, há uma recusa em compreender a literatura, a arte, como uma interiorização ou expressão de uma interioridade do sujeito. Segundo Foucault:

A partir do momento, efetivamente, em que o discurso para de seguir a tendência de um pensamento que se interioriza e, dirigindo-se ao próprio ser da linguagem, devolve o pensamento para o exterior, ele também é, de uma só vez: narrativa meticulosa de experiências, de encontros, de signos improváveis – linguagem sobre o exterior de qualquer linguagem, falas na vertente invisível das palavras; e atenção para o que da linguagem já existe, já foi dito, impresso, manifesto – escuta não tanto do que se pronunciou nele, mas do vazio que circula entre suas palavras, do murmúrio que não cessa de desfazê-lo, discurso sobre o não-discurso de qualquer linguagem, ficção do espaço invisível em que ele aparece. É por isso que a distinção entre “romances”, “narrativas” e “crítica” não cessa de se atenuar em Blanchot, para não mais deixar de falar senão a própria linguagem – essa que não é de ninguém, que não é da ficção nem da reflexão, nem do já dito, nem do ainda nunca dito, mas “entre eles, como esse lugar em sua imobilidade, a retenção das coisas em seu estado latente. (2015, p. 230)

O conceito do Fora corresponde a uma relação não representativa com a linguagem, uma resistência à sua incorporação pelo significado, e por isso a própria linguagem pode ser questionada – tal é o projeto, ou melhor, o sintoma moderno da literatura de escritores como Rilke, Mallarmé, Kafka – assim como de Clarice Lispector. O tempo cronológico que essa linguagem assume é móvel, errante, nômade, e substitui a intimidade do sujeito pelo Fora da linguagem, isto é, movimento no qual aquele que fala desaparece, embora não necessite deixar de “falar de si” para que essa desapareição se propague por seu texto.

Esse fundo que leva todas estas questões em direção ao problema da obra, não reduz as questões colocadas anteriormente – o que é a arte, o que é a literatura? – mas reposiciona suas peças, reposiciona a maneira de nos perguntarmos sobre essa questão. Segundo Blanchot (2011,

p. 229) a obra de arte tem, evidentemente, suas características próprias, mas fundamentalmente o que ela quer é distinguir-se das outras formas da obra humana e da atividade em geral. Por isso Blanchot assume que experimentamos sempre duas “versões” das imagens e palavras frente à significação. Uma entregue ao dia: a palavra e a imagem servem à comunicação, à representação das coisas, possibilitando o entendimento; e outra entregue à noite: quando as palavras e imagens são arrebatadas por um sentido que pode se proliferar interminavelmente a outros sentidos, quando a imagem ou a palavra não se confundem com o sentido de determinado objeto, escapando à significação supostamente implícita às imagens e palavras: estamos no campo da arte, onde a palavra e a imagem não representam o mundo, mas criam mundos, inventam mundos, ou ainda, fazem ruir mundos. Em nossa relação com as palavras e imagens estas duas versões estão constantemente em tensão. É fundamental compreender que, para Blanchot, não se trata de uma escolha, mas de um modo de relação com estas versões, já que real e ficção não estão separados, assim como sujeito e objeto não são pares em oposição. Há uma imbricação interminável entre estes pares, que produz diferenças. É por isso que Blanchot escreve que “a obra é ciosa de arte”, ou seja, a arte nunca é dada para a obra. A obra só pode encontrar a arte realizando-se, na incerteza radical de saber de antemão se é e o que é. Isso corresponde ao fato de que ela própria só se realiza através de uma busca infinita. Uma busca que não é empreendida apenas pelo artista, pelo escritor, mas também pelo leitor, pelo espectador, por aquele que entra em relação com a obra de um artista. Portanto um leitor pode se relacionar com a obra desde essa versão diurna da linguagem, ou, num outro jogo com o sentido e a significação, numa versão noturna. Para Blanchot, aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra *ser* exprime. Tal é a dependência e a exigência de Clarice Lispector quando escreve em *Água Viva*: “Vim te escrever. Quer dizer: ser”; “E ninguém é eu. Ninguém é você. Esta é a solidão” (1998, p. 35). É precisamente essa a experiência do *Fora*, tal qual enuncia Blanchot:

Quando escrever é descobrir o interminável, o escritor que entra nessa região não se supera na direção do universal. Não caminha para um mundo mais seguro, mais belo, mais justificado, onde tudo se ordenaria segundo a claridade de um dia justo. Não descobre a bela linguagem que fala honrosamente para todos. O que fala nele é uma decorrência do fato de que de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém. O “Ele” que toma o lugar do “Eu”, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra. (2011, p. 19)

A essa solidão pertence o fascínio da imagem, e a ameaça desse fascínio leva à escrita, que é a afirmação dessa solidão (2011, p-p 23-26). É nesse ponto que a escrita se encontra sem cessar com a imagem. Segundo Blanchot estar fascinado é estar preso a uma imagem, ser por ela

arrebatado, estar vinculado a uma presença neutra e impessoal oferecida pela imagem. A fascinação acontece quando o que se vê parece tocar-nos, quando ver é um contato mesmo à distância, e o que nos é dado por esse contato é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem” (2011, p. 24), e aquilo que fascina arrebatava nosso poder de atribuir sentido. Lembremos novamente da citação de Clarice no início deste capítulo quando ela afirma que há um encontro com a coisa que é uma espécie de hipnotize, levando a um movimento de vibração que não corresponde à coisa vista: uma forma muda de sentir, intraduzível por palavras. E não seria essa paixão pela imagem o que Clarice experimenta em seus livros e contos, diante da barata, da galinha, de um cego na tua, diante de suas próprias pinturas? Essa imagem pode ser aquela da gruta pintada, ou simplesmente esse mergulho intenso que a escritora faz diante das coisas, entregando-se à sua visão, à sua presença, fazendo uso das coisas pelo olhar, nesse ponto em que a visão torna-se fascínio, torna-se imagem, lançando o corpo ao risco e à exigência de escrever sabendo que as palavras não poderão jamais “traduzir” estas imagens, tocando em sua profundidade apenas na força de uma palavra ela mesma tornada imagem.

O sentido é um sopro

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

Clarice Lispector, 1998, p. 87

E de repente me pareceu que o gradil me olhava. Ele era alto e erguia-se com uma intensidade de coisa. Eu me senti consagrada.

Clarice Lispector, 1978, p. 127

O sensível, a sensação, o sentido são termos que aparecem repetidamente na escrita de *Água Viva*. Acreditamos que eles guardam uma relação com o conceito de imagem e exploraremos essa proposição a seguir. Contudo seria preciso revisitar essa relação de modo a deslocá-la dos termos de uma fenomenologia do olhar, de uma poética do olhar, já fartamente explorada pela crítica literária de Clarice Lispector. Dentro dessa perspectiva há uma certa tendência a pensar a criação de imagens desde uma interioridade do sujeito, como uma pura emanção interior, num involuntarismo voluntarioso, como diria Gilles Deleuze. Facilmente se submete o exercício da criação de imagens a uma perspectiva um tanto branda, espontânea e desinteressada, facilmente absorvida pelas associações entre essa prática e o “passatempo”, o “relaxamento” – o que se repete a respeito da pintura de Clarice Lispector –, e em outra ponta, aquela da recepção, como pura contemplação estética e estática. Como se a criação de imagens não emprenhasse uma atividade, uma ação, mesmo que seja aquela empenhada pelo pensamento, obliterando o fato de que pensar é agir, de que pensamos desde um campo de forças muito ativo que circula a nossa volta, no contexto sensorial, subjetivo, social, etc., em que estamos mergulhados. E de que pensar por imagens, pensar as imagens, é já produzir imagens que correspondam a essa visualidade, a uma montagem de imagens produzida pelo pensamento.

A imagem, ligada a esse Fora do qual fala Maurice Blanchot, parece apontar a uma exterioridade que apela para uma multiplicidade de relações, onde pintar e escrever, por exemplo, são maneiras diversas não de responder, mas de se interrogar frente a esse apelo, diante de

materialidades distintas, que dizem de um desejo de entregar o corpo a uma experiência que ultrapassa os limites humanos – limites dados por aquilo que já se conhece ou reconhece, limites da própria representação – e não apenas os limites da linguagem, demasiadamente humana. Como vimos acima, com Didi-Huberman, a “caixa da representação” nos coloca diante de nossos próprios limites enquanto sujeitos conhecedores. Diante dessa relação com o dia e a noite, como vimos com Blanchot. Ou seja, interroga nossa insistência em ver o mundo desde a nossa medida, numa visada não apenas logocêntrica, mas igualmente antropocêntrica. Em nossa relação com a imagem seria preciso compreender uma entrega ao sensível, aos sentidos, à sensação, que nos transporta para estes limites do humano. Limites daquilo que reconhecemos dentro de um espectro muito restrito desde o qual produzimos certas relações com a linguagem.

Em *Água Viva* e *Um sopro de vida* as metamorfoses são muitas, e levam a escritora Clarice a se experimentar não apenas nestas formas muito fluídas do fluxo de um rio, da água corrente, mas também de inúmeros seres animais e vegetais, e de todo um universo mineral – o interior da gruta, por exemplo – que povoam o texto, e que marcam passagens importantes da escrita à pintura e vice-versa. Essa presença vegetal, mineral e animal, não diz de um movimento de metáforas no texto, mas de uma tentativa de fazer os sentidos passarem por diferentes experiências enunciadas pelas palavras de modo a perder essa montagem humana, de modo a ter “a experiência de uma falta de construção”, que possibilite a invenção desse texto que se deseja puro fluxo:

Não humanizo bicho porque é ofensa - há que respeitar-lhe a natureza - eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se. Nada existe de mais difícil do que entregar-se ao instante. Esta dificuldade é dor humana. É nossa. Eu me entrego em palavras e me entrego quando pinto. (1998, p.49)

Passar pelo animal, vegetal e mineral em *Água viva*, ou pelo “Livro de Ângela” que é um inventário de coisas onde se entra em um “estado de coisa” – “mulher-coisa”, “mãe-coisa”, relógio, carro, gradil de ferro, etc. – é entregar-se ao devir das formas, a uma metamorfose, e permitirá uma experiência visceral com a escrita alheia aos gêneros, alheia às classificações, de fato entregue à sensação. É por isso que escrever será já pintar. É um retrato de uma vida sensível, em que se experimenta a imagem das coisas se misturando a essas coisas: “o deserto é um modo de ser” (1978, p. 122). Em determinado momento o Autor de *Um sopro de vida* diz: “O processo que Ângela tem de escrever é o mesmo do ato de sonhar: vão-se formando imagens, cores, atos, e sobretudo uma atmosfera de sonho que parece uma cor e não uma palavra” (1978, p. 127). Esse modo de sentir as coisas, de as ver desde isso que Blanchot chamou de “viver um evento em imagem”, não será

entregar-se a essa aparição, instante em que as coisas se entregam a sua imagem? Movimento em que o sujeito é atraído para o exterior, se desfaz de si no encontro com as coisas?

Retomando textos da antiguidade grega o filósofo italiano Emanuele Coccia lembra que, segundo a tradição filosófica que remonta à Aristóteles, a vida sensível não se define como um traço exclusivamente humano. Pelo contrário, a sensação sempre foi considerada como a faculdade “através da qual os seres vivos, possuidores da vida, tornam-se animais”⁸⁵ (2010, p. 13), desse modo a sensação dá forma, em nossa vida, a isso que ela não tem de especificamente humano, a sensação nos conecta com o animal. E essa vida sensível – a vida animal sob todas as suas formas – “pode se definir como uma faculdade particular de se referir às imagens”⁸⁶ (2018, p. 13). Isso significa dizer que o sensível, se nutre das imagens que esse mesmo sensível, através da sensação, tornou possível.

Essa pode parecer uma visão vitalista da arte, contudo essa proposição enuncia antes a separação entre cultura e natureza que funda não apenas esse distanciamento do homem em relação ao animal, mas que igualmente o coloca como centro da percepção, como origem de toda percepção:

A desculpa em reconhecer o sensível desde uma autonomia ontológica não é somente um dos numerosos mitos fundadores que a modernidade produziu e cultivou. [...] Em Descartes a sensação e a vida sensível não podem se explicar senão a partir do sujeito. [...] A existência do homem é suficiente para explicar o funcionamento da sensação.⁸⁷ (2018, p. 18)

Isso implica em admitir que não basta fazer com que um objeto interaja com um sujeito para que haja percepção. Como escreve Clarice: “O que mais me emociona é que o que não vejo contudo existe” (1998, p. 31). Embora a existência do sensível não coincida com um sujeito que as tenha originado, ela também não coincide com a simples existência do mundo e das coisas. As coisas nelas mesmas não são perceptíveis. Nesse ponto o sensível não coincide com o real e será preciso aquilo que a filosofia chama de fenômeno para que a coisa encontre uma percepção. Assim coisa e

85 Tradução nossa do original: « Au contraire, la sensation est considéré depuis toujours comme la faculté à traves laquelle les vivants, en plus de la possession de la vie, deviennent animaux ».

86 Tradução nossa do original: « La vie sensible – la vie animale sous toutes ses formes – peut se définir comme une faculté particulière de se rapportes aux images : elle est la vie que les images elles mêmes ont sculptée et rendue possible ».

87 Tradução nossa do original: « La défense de reconnaître au sensible une quelconque autonomie ontologique n’est pas seulement un des nombreux mythes fondateurs que la modernité a confectionné et cultivé. [...] Chez Descartes, la sensation et la vie sensitive ne peuvent s’expliquer qu’à partir du sujet [...] L’existence de l’homme suffit en soi à expliquer le fonctionnement de la sensation ».

fenômeno não se confundem. Até aí acompanhamos a trajetória de uma ontologia fenomenológica. O ponto de tensão nesse movimento é precisamente o processo através do qual algo se entrega a uma percepção. Se acredita que isso se processa interiorizando o objeto, ou seja, há sempre uma espécie de alma – interioridade do sujeito – que contém em sua reserva os objetos de uma percepção. Mas segundo Coccia, é sempre no exterior dela mesma que uma coisa pode ser experimentada. Cada coisa não se torna sensível senão no espaço intermediário que se encontra entre o objeto e o sujeito. Esse espaço intermediário não é vazio, “a cada vez se trata de um corpo, diferente em função de sensíveis diferentes e privado de um nome específico, mas dotado de uma capacidade comum: esse espaço que tem a potência de engendrar imagens”⁸⁸ (COCCIA, 2018, p. 28). Vemos assim como o espaço literário, do qual falávamos acima com Blanchot, é ele mesmo um destes intermediários possíveis: espaço que têm a potência, também ele, de engendrar imagens, espaço dado em uma exterioridade. Na pintura também é possível fazer essa experiência – Patrick Vauday o nomeia espaço imaginal (2002) – passando por modos distintos de entrega material que possibilitam a elevação de uma imagem.

Patrick Vauday se propõe pensar essa relação complexa e, portanto, nada óbvia, entre pintura e imagem, em seu livro *La peinture et l'image – Y a-t-il une peinture sans image?* (2002) num movimento de crítica ao logos platônico e iconoclasta, e ao conceito de imaginário cercado pela intencionalidade existencialista de Sartre, para propor o conceito de *espace imaginal*. Segundo ele: “na pintura, a imagem não está em oposição à matéria, mas em composição dinâmica com ela”⁸⁹ (2002, p.30). A imagem pictural não é nem o objeto (*sujet*) da pintura, nem o objeto-pintura, ela é o percurso entre os dois, o trajeto ou o meio onde se formam as figuras mais ou menos estáveis, que se lançam ao olhar. Como escreve Vauday “desse ponto de vista, não há mais alternativa entre o imaginário e o real do quadro, mas ao contrário, intrincação incessante entre os dois”⁹⁰ (2002, p. 31). Segundo o filósofo, uma imagem não é necessariamente representativa ou figurativa, ela pode não se assemelhar a seu modelo e mesmo não ter um modelo, porque é ela que, pelo contrário, fornecerá uma figura àquilo que não tem lugar na visão. É essa redução prévia, pressuposta, da imagem pictural à analogia mimética, que está na origem do iconoclasmo em relação à pintura, e

88 Tradução nossa do original: « Cet espace n'est pas vide. A chaque fois, il s'agit de'un corps différent en fonctions des sensibles différents et privé d'un nom spécifique, mais doté d'une capacité commune : celle de pouvoir engendrer des images ».

89 Tradução nossa do original: « En peinture, l'image n'est pas en opposition à la matière, mais en composition dynamique avec elle ».

90 Tradução nossa do original: « De ce point de vue, il n'y a plus d'alternative entre l'imaginaire et le réel du tableau, mais au contraire, intrication incessante entre les deux ».

de sua concepção de uma pintura expurgada de toda imagem – redução simbólica da imagem, ou seja, quando a imagem é reduzida ao puro símbolo de qualquer coisa. Contudo, como afirma Vauday, a imagem vazia é a condição de instauração do espaço pictural:

A imagem vazia é o espaço de exibição onde a pintura se mostra e se faz visível, é o plano ou o “diante do quê” nosso olhar é convocado que faz com que a pintura antecipe o olhar, lhe fazendo sinal: exposição que nos expõe a seus efeitos.⁹¹ (2002, p. 34)

Emanuele Coccia também se refere a esse espaço imaginal. Ele escreve que a imagem, o imaginal, é indivisível, é o intensivo que se apoia sobre a extensão da matéria puramente acidental. É precisamente por isso, por essa capacidade de não se colocar sob o modo da extensão que as imagens estão por tudo: no ar, na superfície da água, sobre os quadrados, sobre a madeira etc. Elas vivem como à superfície dos corpos, mas não se confundem com eles. É como se a existência do sensível não fosse determinada pela capacidade de uma matéria específica, mas pela capacidade da matéria e das formas de existir fora de seu próprio lugar natural. Um homem não pode viver na superfície da madeira, mas sua imagem pode (Coccia, 2018, p.41), não pertence à essência da madeira receber inscrições ou figuras. Não pertence à essência da celulose receber e acolher traços que a pluma venha a traçar. (Coccia, 2018, p.50)

Voltando à questão anterior, é preciso observar que não é a imediaticidade do real aquilo que permite a experiência e a percepção, mas a relação de contiguidade, de indiscernibilidade, entre real, experiência e percepção, contiguidade entre objeto e sujeito (Coccia, 2018, p. 28), ou seja, não há objeto a ser percebido por um sujeito, mas uma indiscernibilidade entre sujeito e objeto que inventa uma percepção, movimento em que sujeito e objeto não se encontram mais separados – é nesse sentido que podemos falar de um devir experimentado na escritura, na pintura, etc. Desse modo Coccia argumenta que a imagem – o sensível – é a existência de alguma coisa fora de seu “lugar próprio”: “Toda forma e toda coisa que passa a existir fora de seu lugar próprio torna-se imagem”⁹² (2018, p. 33). Isso não significa destacar a imagem da coisa, do real, mas dar a ela uma exterioridade. Isso porque, segundo o filósofo, ser uma imagem significa ser fora de si, ser estrangeiro a um corpo e a uma alma: o ser das imagens é o ser da estrangeiridade (2010, p. 35). A

91 Tradução nossa do original: « L’image vide est l’espace d’exhibition où se montre et se fait voir la peinture, c’est le plan ou le “devant quoi” notre regard est convoqué qui fait que la peinture devance le regard en lui faisant signe : exposition qui nous expose à ses effets. »

92 Tradução nossa do original: « Toute forme et toute chose qui parvient à exister hors de son lieu propre devient image ».

imagem não define uma forma de exterioridade, ela é a experiência da exterioridade absoluta: “O sensível, a imagem, não é uma propriedade de certas coisas, mas um ser especial, uma esfera do real diferente das outras, qualquer coisa que existe em si e que tem uma modalidade de ser particular, sob a qual é necessário definir os termos.”⁹³ (Coccia, 2018, p.45).

Próxima a essa exterioridade, mas numa rejeição ainda mais radical do que essa de Coccia a uma ontologia fenomenológica de nossa relação com a imagem, a filósofa Anne Sauvagnargues vem construindo uma ecologia das imagens a partir do pensamento de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Henri Bergson e Gilbert Simondon. Segundo ela a imagem não pode mais ser presa em uma função representativa, ou seja, como uma imagem vista por uma consciência, uma visão mental, um “mini-cinema interior”, numa expressão de Guattari. A imagem não é uma representação da consciência, um dado psicológico interno ao cérebro. Ela não é muito menos uma representação da coisa, um duplo do objeto. “Ela é uma aparição, rigorosamente compreendida sob o plano de forças” (2007, p. 158). A imagem se produz como uma composição de relações de forças, um sistema de ações e reações ao nível da matéria ela mesma, de modo que ela não tem nenhuma necessidade de ser percebida, mas existe em si como uma oscilação, vibração, movimento. Se a imagem é uma realidade, e não uma visão mental, ela não é uma representação da consciência (um dado psicológico), nem uma representação da coisa (uma visão do objeto).

A imagem se torna individuação, um efeito de matéria, um movimento. Isso significa dizer que a imagem possui dois níveis que coexistem, mas que a cada vez se sobressaem um em relação ao outro: a imagem é sempre sensório-motora. Essa imagem não possui um plano individual separado, nem restrito aos efeitos da arte humana ou àqueles do cinema, da literatura etc. A imagem é individuação real, ou seja, movimento na matéria, e não mais representação (movimento que se representa sobre uma matéria). A imagem é um dado em si, enquanto matéria e movimento:

A imagem-movimento não significa nada além desse arco sensório (imagem) motor (movimento). Assim a imagem, no sentido ordinário de uma imagem-movimento individuada, é uma tal individuação plural de movimentos diferenciais, que compõe conjuntos flutuantes cuja potência varia.⁹⁴ (2013, p. 175)

93 Tradução nossa do original: « Le sensible, l’image, n’est pas une propriété de certaines choses, mais un être spécial, une sphère du réel différente des autres, quelque chose qui existe en soi et qui a une modalité d’être particulière dont il est nécessaire de définir les termes ».

94 Tradução nossa do original: « L’image-mouvement ne signifie rien d’autre que cet arc sensori (image) moteur (mouvement). Ainsi l’image, au sens ordinaire d’une image-mouvement individuée, est une telle individuation plurielle de mouvements différentiels, qui composent des ensembles fluctuants dont la puissance varie ». (Todas as citações da autora no decorrer do texto são de tradução nossa).

O conceito de individuação, bastante complexo, não se define como aquilo que produz uma unidade, uma identidade, mas como uma operação de corte, que destaca, num universo movente de forças, uma relação provisória de velocidades e lentidões, ou seja, a imagem-movimento contém em si uma relação com o tempo, e portanto, com o movimento da matéria nesse tempo. Nesse ponto a imagem está intrinsecamente ligada com o tempo que a produz – com essas velocidades e lentidões com as quais entra em relação – e uma individuação se processa nesse tempo: “a percepção é individuação” (2013, p. 176). De Clarice podemos emprestar um exemplo, que talvez dê conta desse movimento de aparição da imagem, que não está nem no sujeito que olha, nem no objeto, mas num instante, nesse instante-já que Clarice tenta agarrar, quando ela escreve sobre a visão do gradil de ferro, no livro de Ângela, em *Um sopro de vida*. Podemos citar todo trecho:

E de repente pareceu-me que o gradil me olhava. Ele era alto e erguia-se com uma intensidade de coisa. Eu me senti consagrada. Depois dei um profundo suspiro com olhos fechados, e os reabri como se estivesse dormindo e enfim acordasse, esquecida do sonho, acordasse vinda de muito longe de dentro de mim mesma. Respirei profundamente e olhei de novo para o gradil esbelto. E ao olhar eis que vi que aquela coisa alva não era nada, não me olhava, e atravessaria mais um século. (LISPECTOR, 1978, p. 127)

A percepção se produz assim por um enquadramento subtrativo, ela retira de um universo movente de forças materiais imagens incompletas relacionadas a uma imagem dada, por isso ela é da mesma ordem que a matéria, e não propõe nem uma cópia segunda, nem uma tradução psíquica. A imagem possui um aspecto extraindividual, social e técnico, que não se acrescenta à espiritualização, à percepção humana, mas que abre, através da matéria, uma zona de subjetivação ao humano. Clarice deixa claro, não era apenas ela que olhava o gradil, mas este também a olhava. Nessa medida a imagem não é um fenômeno, a imagem instala a percepção sobre a matéria: ela não é um suporte, mas uma relação de forças, um sistema de ações e reações (SAUVAGNARGUES, 2007, p. 159).

Segundo a Sauvagnargues, é o cinema que abre essa possibilidade de compreender como uma imagem pode ser criada por um dispositivo técnico extraindividual, descoberta que muda nossa maneira de perceber a arte:

O exemplo do cinema se mostra necessário para definir o estatuto de tais imagens, indiferentemente imagens-individuadas e imagens da arte, porque estas imagens

fotográficas e cinematográficas individualizam sua perspectiva técnica sem ter necessidade de se manifestar a uma consciência (humana) para aparecer. Relativamente descentrados, nós não temos necessidade de as relacionar a um sujeito humano que teria começado a lhe experimentar, e por consequência nenhuma necessidade de as colocar como duplicata de um objeto que elas visariam a reproduzir. É assim que a fotografia instala, como dizia Bergson, a percepção na matéria. Um tal encontro entre cinema e individuação não oferece, contudo, nenhum privilégio ao cinema como se ele pudesse se prevalecer de incarnar mais intimamente a arte da imagem-movimento que as outras artes. Mas é preciso recolocar este encontro entre cinema, percepção e arte na curta história da arte ocidental, para medir a crise técnica e industrial que o cinema, seguindo de perto a fotografia, impõe à paisagem das artes no fim do século XIX.⁹⁵ (2013, p. 177)

O sensível, o sensório, não parte pura e simplesmente de uma “sensibilidade humana”, mas dos agenciamentos que se produzem nas e entre as coisas. Segundo Sauvagnargues, um olho não possui nenhum privilégio espiritual como órgão de percepção em relação a uma câmera fotográfica. Nessa perspectiva é que se pode pensar em uma ecologia das imagens: a partir do momento em que a individuação não é mais aquela de um sujeito, nem se define por um universal, nem pela substância antropocêntrica da percepção. Todas as imagens, do orgânico ao social, do vital ao técnico, devem ser entendidas sob o plano ambiental, social e mental da ecologia. Isso implica em não assimilar ou hierarquizar o vital e o técnico como dois níveis ontológicos distintos. Em outras palavras, isso implica em uma não-separação entre natureza e cultura, entre compreender as imagens como puras criações humanas ou obtendo sua existência na dependência da percepção humana. Voltamos à Blanchot: vivemos um evento em imagem.

Do pensamento de Coccia e Sauvagnargues, compreendidos em suas diferenças, podemos situar o enfrentamento de um problema comum, que é aquele da unificação ontológica da fenomenologia e não apenas uma crítica à ela, podemos destacar a proposição de que as imagens não são simplesmente realidades cognitivas, as imagens não estão subjugadas a uma percepção – ao olhar – que lhes daria lugar. As imagens agem sobre os órgãos da percepção de uma maneira muito complexa, produzindo efeitos, sensações, produzindo agenciamentos. Isso implica em dizer que a imagem não depende de uma ação humana para existir, ou que essa ação humana que a

95 Tradução nossa do original : « L'exemple du cinéma s'avère donc nécessaire pour définir le statut de telles images, indifféremment images-individuées et images d'art, parce que ces images photographiques et cinématographiques individualisent leur perspective technique sans avoir besoin de se manifester à une conscience (humaine) pour apparaître. Relativement acentrées, nous n'avons nul besoin de les rapporter dativement à un sujet humain qui aurait commencé par les éprouver, et par conséquent nul besoin non plus de les poser comme le duplicata d'un objet qu'elles viseraient à reproduire. C'est en cela que la photographie installe, comme le disait Bergson, la perception dans la matière. Une telle rencontre entre cinéma et individuation ne donne pourtant aucun privilège au cinéma comme s'il pouvait se prévaloir d'incarner plus intimement l'art de l'Image-mouvement que les autres arts. Mais il faut replacer cette rencontre entre cinéma, perception et art dans la courte histoire de l'art occidental, pour mesurer la crise technique et industrielle que le cinéma suivant de près la photographie impose au paysage des arts à la fin du XIXe siècle ».

produz – no caso da criação visual – não deve ser tomada como centralizadora da imagem, seu ponto de origem ou culminância. Isso implica em assumir que as imagens com as quais entramos em contato estão nos subjetivando o tempo todo. O sensível, as imagens, se situam além de toda oposição entre natureza e cultura, vida e história, sujeito e objeto (COCCIA, 2010, p. 63). Dessa maneira, a separação entre sujeito e obra se mostra em sua ilusão, e isso vale tanto para o artista como para aquele que acessa a obra pronta, o espectador, leitor, receptor.

A experiência radical de confronto com as imagens de Clarice, que causam fascinação e estranheza ao mesmo tempo, se exhibe nesse ultrapassamento de uma interioridade, de um apaziguamento dos lugares desde onde vemos surgir imagens. Seus sentidos são constantemente interrogados frente a impossibilidade de classificação dentro de uma estrutura oferecida pela arte em seus discursos históricos, e tampouco dentro das sistematizações da literatura. Como escreve Clarice: “o não sentido das coisas me faz ter um sorriso de complacência. Decerto tudo deve estar sendo o que é” (USV, 1978, p. 11). A estranheza destes quadros nos pede apenas para viver: “quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz” (1998, p. 12). Em um fragmento escrito por Clarice Lispector e publicado por Olga Borelli (1981) lemos o seguinte: “a criação não é uma compreensão, é um novo mistério”. E ainda, “o sentido é tão pouco meu como aquilo que existisse no além. O sentido me vem através da respiração, e não em palavras. É um sopro” (1981, p. 79). Bataille, alguns anos antes, escreverá: “O silêncio é uma palavra que não é uma palavra, e o sopro, um objeto que não é um objeto” (2016, p. 48).

“Minha pintura não tem palavras”

*Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela
e estou à tona de brilhante escuridão.*

Clarice Lispector, 1998, p. 14

Do mesmo modo as imagens se situam além da oposição entre literatura e pintura, além da oposição entre palavra e imagem. *Água Viva* enuncia essa passagem do literário ao pictural, da palavra à imagem, sem apagar as diferenças entre ambas, sem fazer comparações ou descrições, enunciando a impossibilidade de correspondência, sem abandonar a literatura, a escritura, mas questionando sua supremacia. Ao se interessar pela percepção das coisas, Clarice se interessa pela própria transformação da percepção que ocorre diante de cada materialidade: há uma pluralidade de imagens oferecidas pelas palavras, assim como pela pintura. E a imagem escapa tanto a uma como a outra. Buscar pela imagem é “ir atrás do atrás do pensamento” (LISPECTOR, 1998). Não se trata de ter a imagem como algo que se revela, que se desvela, como algo que está atrás, oculto do pensamento, mas como aquilo faz o próprio pensamento pensar: uma busca, ir atrás. Busca que é movida pelo desejo de dar passagem à sensação, sempre corporal, física, ao mesmo tempo em que é subjetiva, psíquica, mas que não passa por uma emanção interior, senão por uma individuação que age por subtração, como escreve Anne Sauvagnargues. Seria como dizer que a imagem nos captura: somos presas da imagem. A sensação não está escondida, encoberta pelo pensamento. O pensamento é uma busca, e a sensação é uma força atrás do pensamento: “estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento” (LISPECTOR, 1998). Ao escrever e ao pintar Clarice se coloca à disposição de um plano de forças que faz circular a sensação. Por isso a pintura não reproduz formas e objetos, ela é um objeto, ela é uma coisa, no momento em que é atravessada por esse registro de forças e se encontra com a sensação nessa materialidade que é também imagem. E a imagem não para de produzir seus efeitos sobre o corpo. É nesse sentido que ela é real, pois produz efeitos reais.

Em *Água Viva* Clarice agencia a escrita à pintura, torna a escrita uma máquina de ver a pintura, torna a pintura uma máquina de produzir sensações que continuam reverberando na escritura. *Um sopro de vida* também guarda uma infinidade de passagens sobre a pintura realizada,

assim como sobre a tridimensionalidade da palavra, como quando Clarice define as dimensões de sua personagem Ângela:

Ângela

A última palavra será a quarta dimensão.

Comprimento: ela falando

Largura: atrás do pensamento

Profundidade: eu falando dela, dos fatos e sentimentos e de seu atrás do pensamento.

Eu tenho que ser legível quase no escuro. (1978, p. 25)

Ser legível no escuro é sondar essa linguagem da noite de que fala Blanchot, estes sentidos da noite, em que a palavra e a imagem não estão presas à representação das coisas, à sua nomeação, mas às sensações diante das coisas.



A imagem não se esgota na pintura. A imagem segue cursos inauditos, faz remontar tempos, que da mesma forma não serão esgotados pela escritura. Como escreve Sauvagnargues, é preciso considerar o livro como uma máquina textual, um dispositivo material que pode correlacionar signos linguísticos com outros regimes de signos, discursivos e não-discursivos, estados sociais, regimes de poder, aspectos vitais: “a escritura se torna devir, ou seja, transformação e metamorfose real, nem redundância, nem retorno sobre uma interioridade”⁹⁶ (2005, p. 134). A imagem não possui uma matéria linguisticamente formada, mas produz efeitos, e pode ganhar a realidade de um corpo, em linhas e cores, em signos visuais. Ela não é um enunciado, mergulhada que está em uma lógica da sensação não-discursiva, e não em uma lógica da significação⁹⁷ (2005, p. 37). Como escreve Anne Sauvagnargues:

⁹⁶ « L'écriture se fait devenir, c'est-à-dire transformations et métamorphose réel, ni redondance, ni retour sur un soi qui n'as pas d'existence ».

⁹⁷ Tradução nossa do original: « L'image n'est pas un énoncé, et réclame une logique de la sensation non discursive et non une logique de la signification ».

A significação é contextual, e ela não se entrega como uma essência que procede de uma estrutura pré-determinada, porque o sentido não preexiste de maneira invariante à sua efetuação, mas depende de um agenciamento de enunciação contextual.⁹⁸ (2005, p. 153)

Desse modo não será estranho pensarmos em *Água Viva* e em *Um sopro de vida* como livros que se dedicam a uma investigação poética da imagem, tentando, para tanto, fugir insistentemente das palavras em sua significação. A imagem a partir dessa percepção do sensível e da sensação descentradas em relação ao significado linguístico, não pode mais ser compreendida como representação, como um duplo das coisas, mas como uma composição de relações de forças, que possuem diferentes velocidades (movimentos, tempos, composições), ou seja, a imagem possui uma variação em sua potência de afetar, e assim uma variação na percepção, como um “sistema de ações e reações ao nível da matéria ela mesma”, de modo que a imagem não tem necessidade de ser percebida, mas existe em si e para si mesma, como “vibração, movimento, e também como aparição”⁹⁹ (SAUVAGNARGUES, 2005, p. 37).

Na escrita de Clarice a imagem não está em oposição à gramaticalidade das palavras, ela se faz presente em sua própria materialidade, no registro intersticial em que as palavras se entregam a seu fascínio e tornam-se elas mesmas imagens. Não se trata de ler para então encontrar uma imagem mental correspondente, já que Clarice insiste em não oferecer descrições, mas senão as sensações experimentadas diante das coisas. A literatura, dobra *da* e *na* língua, é dessa mesma língua sua estrangeira, fazendo dela um uso intensivo, no limite de suas estruturas gramaticais. É esse uso que faz Clarice da língua portuguesa, criando dentro dessa mesma língua uma língua estrangeira. O que se poderia confundir com o “estilo de Clarice”, mas nem mesmo aí a escritora se deixa cair na armadilha: Clarice é inclassificável para ela mesma. Como escreve Simone Curi:

A relação monádica que cada um dos textos de Clarice mantém com o todo da própria escritura é, provavelmente, a mesma que esta guarda a respeito de certa produção intelectual, onde os limites da literatura transbordam, por sua vez, para outros campos, de outras artes, da filosofia, da psicanálise, da antropologia. Sistema de transição num conjunto, numa multiplicidade de peças e fragmentos, simultaneamente teóricos e intuitivos, refletindo a linguagem, a escritura, a existência, a sociedade; numa articulação apenas esboçada, mas decisiva. Parece, então, plausível falar de uma teoria do conhecimento com suas desdobras, concebida a partir de seu distanciamento de um modelo intelectual como resultado do discurso clariciano. (CURI, 2001, p.38)

98 « La signification est contextuelle, et elle ne se délivre pas comme une essence qui procède d’une structure pré-déterminé, parce que le sens ne préexiste pas de manière invariante à son effectuation, mais dépend d’un agencement d’énonciation contextuel ».

99 Tradução nossa do original: « Deleuze l’entend [l’image] dans un sens bergosonien, comme une apparition, un système d’actions et de réactions au niveau de la matière elle-même, de sorte que l’image n’a aucun besoin d’être aperçue, mais existe en soi comme ébranlement, vibration, mouvement ».

Identificar a literatura de Clarice a um estilo determinado, assim como a sua pintura, seria territorializá-la, como escreve Curi, em um “gueto de significação”, “sedentarizá-la em moldes etno ou logocêntricos, o que não coincide com o sentido da singularização dessa escritura” (2001, p. 55), assim como com a fuga e queda frente às classificações de sua pintura, frente aos desejos de a relegar a uma pura “expressão da interioridade” da escritora.

A crítica à imagem enquanto projeção apenas mental, vista desde a perspectiva de uma suposta “interioridade do sujeito”, é uma crítica à própria noção de sujeito. Com o conceito de dobra, Deleuze nos mostra que o interior se constitui pela dobra do fora. O sujeito e, portanto, a própria criação, são efeitos de uma exterioridade, de modo que a interioridade só pode ser definida a partir da força de exterioridade que se imprime, se dobra, sobre ela. Existe um plano de interiorização das forças, mas este é sempre efeito de um interstício entre ação e reação. Simone Curi escreve que Clarice “transforma, cria em potência aquilo que do pensamento exterior lhe atinge interiormente”, ou seja, não se trata de pensar a criação a partir de uma interioridade provedora, mas de uma entrega radical à exterioridade. A criação só é possível nessa entrega, que não se faz sem um preço muito caro pago pelo sujeito, na deserção constante de si, no exílio perpétuo de uma origem suposta. Estar entregue à criação é estar de antemão entregue a essa exterioridade, exílio de si mesmo, estrangeiridade frente ao mundo, frente à linguagem, frente à própria arte, enquanto categoria instituidora de classificações.

Clarice não faz uma escolha entre o gênero literário e o gênero artístico. Se, como ela afirma, “pintar é a coisa mais pura que faço” (*Apud* Borelli, 1981, p. 70), isso se passa no plano da liberação dos signos, da liberação das limitações impostas pela língua, e não em direção a uma pureza da pintura, em uma oposição à uma impureza da escritura:

Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. [...] Não pinto ideias, pinto o mais inatingível “para sempre”. Ou “para nunca”, é o mesmo. Antes de mais nada pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. [...] Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio. (LISPECTOR, 1998, p. 12)

A escrita de Clarice em *Água Viva* é como um labirinto: há várias entradas possíveis que passam pela pintura, outras admitem a preparação a esta que vem pela escritura. Saber por onde o texto começa é impossível, é tarefa insustentável. Nos perdemos nos corredores e o que deu

origem ao que pouco importa, frente a tentativa de captura de uma massa de sentidos que não está contida em uma forma, nem em um conteúdo, mas prolifera frente ao presente, ao real da experiência com as coisas, que exigem diferentes níveis de relação com a linguagem – com a língua, com a cor, com as linhas, com a matéria:

Minha experiência vem de que eu já consegui pintar o halo das coisas. O halo é mais importante que as coisas e que as palavras. [...] O halo é o it. [...] Quero captar o it para poder pintar não uma águia e um cavalo, mas um cavalo com asas abetas de grande águia. [...] Nada existe de mais difícil do que entregar-se ao instante. Esta dificuldade é dor humana. É nossa. Eu me entrego em palavras e me entrego quando pinto. (LISPECTOR 1998, p. 48)

O engano está em tomar a pintora de *Água Viva* como uma personagem. Contudo, não podemos simplesmente admitir no texto uma voz autobiográfica de Clarice. A pintura passa pela totalidade da sua vida e ao mesmo tempo a ignora. A pintora de *Água Viva* é antes uma força, que encontra formas diferentes, sob diferentes circunstâncias. Queremos sempre a unidade, a separação, uma noção que represente para nós mesmos aquilo que supomos representar para o mundo. Essa suposta unidade escapa na dispersão da escrita de Clarice, que em *Água Viva* procede pela diluição das palavras na pintura. E nos quadros de Clarice, essa diluição da unidade acontece no confronto com o meio (*médium*) material, diante dos fatos picturais, das semelhanças informes, em sua proliferação real sobre a superfície do quadro, que não cessa jamais de produzir diferentes imagens. Nessa dispersão nos perdemos cada vez mais e de novo, algo que Clarice enuncia incessantemente em sua escrita, ao pular de um elemento a outro na narrativa, retomando uma proposição iniciada páginas à frente, fazendo a *descrição* das coisas subtrair-se em proveito de uma *visão* das coisas. Uma escrita vidente que corresponde a uma pintura vidente. É essa mesma visão aquela que ela pretende atingir em sua pintura. Assim a pintura subtrai essa suposta unidade do texto, e a imagem subtrai a unidade da pintura.

Diríamos, com Gilles Deleuze, que a pintora de *Água Viva* é o devir-pintora de Clarice ou de seu texto. Como escreve o filósofo, a escrita é questão de tornar-se, de vir a ser, de devir. Sempre inacabada, sempre em vias de se fazer, transbordando a matéria vivível ou vivida: “escrevendo tornamo-nos mulher, tornamo-nos animal ou vegetal, tornamo-nos molécula, até tornarmo-nos imperceptíveis”¹⁰⁰ (Deleuze, 1993, p. 11). Não se trata de atingir uma forma determinada (identificação, imitação, mimesis), mas de encontrar essa zona de vizinhança, de indiferenciação:

100 Tradução nossa do original: « En écrivant on devint-femme, on devint-animal ou végétal, on devint-molécule jusqu'à devenir imperceptible. »

“entre os sexos, os gêneros ou os reinos, qualquer coisa passa” (Deleuze, 1993). É assim que Clarice torna-se pintora, nessa zona de indiferenciação, que não passa por uma imitação, por uma mimesis, falsificação ou ficção do gesto de pintar esboçado na escritura, ou experimentado na pintura, mas passa pela construção de uma língua que possa escrever a pintura, ser ela mesma uma “língua da imagem”¹⁰¹. É assim que essa língua da imagem que Clarice inventa, não é uma língua que fala da imagem, que descreve a pintura, mas torna-se ela mesma imagem, ganha um certo brilho de imagem, entra num devir-imagem, que não está contido na gramaticalidade do texto, em metáforas, metonímias, figurações da linguagem de qualquer ordem, mas numa perturbação da sintaxe, que faz trasbordar, derramar a linguagem num fora dela mesma:

Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio. (Lispector, 1998, p. 14-15)

É essa imagem caleidoscópica que produz o fluxo que lemos em *Água Viva*, que desenha a geometria de Ângela, lançada à quarta dimensão em *Um sopro de vida*, onde as palavras querem captar as coisas em seus sentidos, e não nos significados que nos acostumamos a atribuir às palavras: “O que estou fazendo ao te escrever? Estou tentando fotografar o perfume” (1998, p. 54).

Maurice Blanchot afirma que “escrever muda-nos. Não escrevemos segundo o que somos; somos segundo o que escrevemos. [...] Todo trabalho nos transforma, toda ação realizada por nós é ação sobre nós” (Blanchot, 2011, p. 92). Portanto escrever sobre a pintura é já pintar, inventar uma personagem pintora é já ser pintora. Porque a ficção é que é a realidade em Clarice. Deleuze a aprofunda ainda mais esse movimento: “escrever é tornar-se outra coisa que um escritor” (1993, p. 17). É assim que Clarice escreve *Água viva* e *Um sopro de vida*, escapando da classificação dos gêneros – escritora, pintora, escultora, mulher (lembramos que o personagem Autor de *Um sopro de vida* é um homem). Se trata sempre de fugir, de escapular em direção a um inominável, em direção a um devir que não encontra apaziguamento senão na “invenção do hoje”, que é o único meio de “instaurar o futuro” (1998, p. 13), como escreve Clarice.

101 Em *O Esgotado*, texto sobre o teatro de Beckett, Gilles Deleuze formula o que ele denomina de três línguas: A língua I é aquela dos nomes das vozes, a língua II é aquela da memória, das enumerações e combinações, e a língua III é aquela da imagem: “há, portanto, uma *língua III*, que não mais remete a linguagem a objetos enumeráveis e combináveis, nem a vozes emissoras, mas a limites imanentes que não cessam de se deslocar, hiatos, buracos ou rasgões”. (2011, p. 78).



CONCLUSÃO

OU UMA APRENDIZAGEM DOS PRAZERES

*Eu percorro essa mulher como um trem fantasma, por colinas e vales,
através de cidades adormecidas. Minha esperança é a de encontrar
o esboço de uma resposta. Avanço com cuidado.*

Clarice Lispector, 1978, p. 34.

Frente a figuras fascinantes que nos metem em abismos, nos oferecendo horizontes de queda e mergulho intenso, verdadeiras sereias como Clarice Lispector, todos temos histórias que narram esse encantamento sobre nossos sentidos.

Conheci Clarice lendo contos na adolescência. Eu deveria ter uns 14 anos. Me lembro bem de seu nome brilhante entre outros na capa de uma coletânea, mas não me lembro com certeza qual foi o conto. Provavelmente *Amor*, pois as imagens de *Ana* parecem caminhar comigo há muitos anos. Nessa época eu lia numa avidez de aprender como sentir, como viver, como dar sentido à vida. Minha mãe era professora de Arte e lecionava esporadicamente as disciplinas de Filosofia e Sociologia na escola pública, onde eu também estudava. Então me chegavam muitos livros sobre o assunto, que aos poucos eu passei a ler com mais frequência do que aos livros de ficção. Eu já era então apaixonada pela profissão do professor. Foi assim que fui reencontrar Clarice nas estantes da biblioteca da universidade onde eu estudava para me licenciar em artes visuais. Era *Uma aprendizagem, ou o livro dos prazeres*. Aos 22 anos, foi um romance devastador. Era como descobrir que o mundo existia como uma coisa estranha, desconhecida em seu cotidiano de repetições, que se precisa ver e experimentar com uma liberdade que é uma afronta, como se experimenta uma pera verde, madura e bem desenhada, exposta na feira. Reli esse livro muitas vezes, numa delas com Édio, que era meu professor. Era Ulisses. Líamos juntos, enquanto líamos também Nietzsche e Deleuze. Eu não tricotava pulôveres vermelhos para as crianças, como Lóri, mas como ela eu era uma professora em formação trabalhando na educação infantil.

Na universidade tive aulas incríveis sobre Tradução Intersemiótica com professora Noemi Kellerman. Foi a partir de então que alguma relação entre arte e literatura passou a provocar certa aflição em mim. No exercício de tradução da poesia de Fernando Pessoa para o desenho, orientada nestas aulas, me vi completamente perdida, sofri demais. Me flagrei envolvida muito mais com as questões conceituais dessa tradução do que com as possíveis “soluções” plásticas que eu deveria encontrar. Algum tempo depois, na especialização sob orientação de Cristiane Wosniak, que vinha de um mestrado com Décio Pignatari, escrevi uma monografia sobre coletivos de arte, num formato narrativo, com personagens e uma certa trama. Ernesto Silva era o protagonista, professor de uma tal aluna que ele tentava iniciar no cenário da arte contemporânea. *Uma aprendizagem...* continuava em mim. Mas o que fazia então mais barulho em meu texto era essa questão metodológica que se apresenta às artes visuais quando elas precisam produzir seus textos, desenvolver suas críticas, elaborar suas teorias, escrever sua história, quando elas precisam usar a palavra, como eu tinha que fazer em meu texto de monografia, ou ser “didática”, como eu deveria ser com meus alunos, frente à sentidos que se multiplicam e proliferam, como acontece com muita intensidade nas artes visuais produzidas em nosso tempo. Preocupação que está no fundo de uma inquietação com o sentido, com a tentativa de dar sentido ao visual, e no limite ao próprio visível, mas que se assemelhava profundamente à minha preocupação da juventude: como dar sentido à vida? Nesse ponto sempre me pareceu impossível separar arte e vida em dois planos distintos. Foi emaranhada por estas questões que comecei minha pesquisa no mestrado. Sob a orientação de Edson de Sousa, com sua trajetória na psicanálise e na pesquisa sobre a utopia, surgiram novas formas de fazer estas perguntas. Descobri Blanchot e Didi-Huberman, e me entreguei à poesia de suas críticas. Mas abandonei a pesquisa a certa iconoclastia, subterrânea às minhas palavras. A imagem era, literalmente, o centro inencontrável da pesquisa, e era sobre isso que eu escrevia.

Uma palavra pronunciada por Élide Tessler, ainda na qualificação de mestrado, ressoa até agora: perto. Foi assim, procurando estar perto, que tropecei nas imagens de Clarice. Caí em desatino. Ainda me pergunto como pude me atrever a tornar esse encontro uma pesquisa de doutorado. Acho que fui atraída, mais uma vez, por esse fascínio duplo: dar sentido à arte, dar sentido à vida. Mas dessa vez, eu possuía um problema metodológico e conceitual dado pela dissertação: como escrever diante da imagem? O que pode a palavra diante da imagem? Clarice, com sua escrita e sua pintura, potencializava essa pergunta, e oferecia a possibilidade de seguir investigando esse problema que inquieta diferentes planos de criação – aqueles que passam pela criação visual, mas também pela elaboração do visual pela palavra. Questões que envolvem uma estética e ao mesmo

tempo uma ética, onde *como* dizer é mais importante do que *o que* se diz. Essa suposta separação entre o sujeito e o objeto que nos assombra na pesquisa conceitual, histórica, crítica ou teórica, em qualquer campo de investigação, são insuportáveis do ponto de vista da criação, tornam a pesquisa sobre arte qualquer coisa de academicamente escrupulosa, pretenciosa, distante dos afetos que não param de mover as coisas de seus lugares, distante mesmo das imagens presentes nas palavras. Palavras tão rapidamente tornadas soberanas, palavras de ordem. As palavras exigem que contra elas mesmas saibamos nos rebelar. A linguagem é um rio em fluxo ininterrupto. Água viva. Certamente na escrita elaborada nessa pesquisa não escapamos desse fluxo, no delírio de escrever tentando agarrar uma palavrinha que fosse, no desejo de tentar dizer algo. Não se trata de retórica, mas de delírio mesmo, uma palavra que gira atrás do que fica atrás do pensamento, como bem soube dizer Clarice. Nem sempre somos felizes nessa busca. É mesmo desesperadora a tentativa de se agarrar numa borda, numa margem qualquer desse rio que é a linguagem. Na maioria das vezes somos fígados por seus redemoinhos.

A obra de Clarice Lispector se oferece como uma potência a esse pensamento e enfrentamento diante das palavras, que ultrapassa classificações, e é nessa potência que reside seu caráter ativo, capaz de mobilizar uma ética, ou seja, um modo de viver, o que corresponde a uma política frente às palavras e às imagens que nos cercam. Compreendo que esse caráter ativo inclui suas pinturas, que são igualmente parte dessa potencialidade que desgasta as estruturas legitimadas, que elabora outras formas de pensar e agir sobre o mundo. E diante de um mundo que precisa elaborar suas imagens com urgência, incluir na obra de uma escritora como Clarice Lispector o seu trabalho visual – visível e sentido por nós em seus efeitos, e não apenas em seus fatos, como queria Clarice – é igualmente urgente.

Clarice definitivamente não escreve para nos agradar, para nos dar sentidos apaziguadores. E faz o mesmo com sua pintura. Ela pega o presente numa frase que morre, e agarra a imagem numa cruel insensatez: simplesmente vendo. Se ela nos entrega essa visão em palavras, será com sua pintura que ela fará uma experiência ainda mais radical, aquela que nos entrega ao fato cruel, mas apaixonante, de que ver, não é falar, nem escrever, nem mesmo pintar. A visão não corresponde à imagem, assim como a imagem não corresponde às palavras. Os sentidos proliferam sempre num outro sentido. Ver é estar entregue à fascinação das imagens, fascinação do real em sua crueza, em seu desajustamento frente às categorias unitárias do saber com o qual tentamos o apreender. Ver é inapreensível. Por isso a imagem pintada é real porque nos entrega a uma necessidade latente: inventar sentidos, eles mesmos, de antemão, resistentes a qualquer unificação.

Para ver, para conhecer uma imagem, como escreve Didi-Huberman (2013, p. 238), será preciso quebrar a unidade do pensamento. Será preciso quebrar as hierarquias que promovem essa unidade do pensamento. Hierarquia como aquela que existe entre a palavra e a imagem, ente o sujeito e o objeto, entre natureza e cultura. Hierarquias que tentei expor ao longo deste texto, mostrando como elas delimitam nossa leitura e nosso olhar sobre a obra visual de Clarice. Obra que nos coloca frente às coisas em sua singularidade, e na loucura caótica de um fluxo inevitável, que carrega cada coisa na outra, numa imanência, que é como uma placenta que agrega e plasma tudo, produzindo metamorfoses incessantes. Jamais há unificação entre as diferentes substâncias. Tudo é fuga na obra de Clarice. É assim que sua pintura mesma, dita fuga da escrita, escapa às definições, e se transmite em traços de cores, em sensações desconfortáveis e inquietantes, outras vezes clichês e ingênuas, expostas em linhas e grafismos informes, tão singulares em relação à sua escrita.

Foi tentando dar a ver essa cisão profunda entre duas linguagens que formam ao mesmo tempo um continuum na obra de Clarice Lispector que tentei construir esta pesquisa. Talvez algumas perguntas já tenham sido colocadas anteriormente, em outras pesquisas, talvez muitas suspeitas se tenham repetido, talvez falsos problemas tenham sido levantados, e outros problemas fundamentais negligenciados. Escrever sobre a obra de Clarice, desde qualquer perspectiva, é estar diante de uma bibliografia impossível. Mas a maneira de fazer o percurso, os lugares e intensidades pelas quais se tentou fazer cada palavra passar, acredito, é que fazem a singularidade de uma pesquisa. Por isso afirmo: faria tudo de novo, com o mesmo prazer de busca e desejo, com as mesmas dúvidas e algumas certezas capengas, num rodopio incessante em que a cada vez um novo elemento se agrega ou salta das palavras. Faria tudo de novo, numa afirmação do vivido, porque cada imagem, cada palavra, não para de tentar dizer, porque escrever continua, infinitamente, na abertura do que ainda não se conseguiu enunciar com as palavras que se tinha entre os dedos. Na abertura que as imagens e as palavras de Clarice produzem sobre os sentidos e sobre a vida.

O que te escrevo continua e estou enfeitiçada.

Clarice Lispector



REFERÊNCIAS

Livros e outros textos de Clarice Lispector

- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Água Viva*. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.
- _____. *A Hora da Estrela*. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- _____. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Carta sobre Maria Bonomi*. In: *Jornal do Brasil*. Caderno B, página 2. Rio de Janeiro: outubro de 1971. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=1568&Pesq=Clarice%20Lispector%20%22Maria%20Bonomi%22> Acesso em: 15/01/2020.
- _____. *Clarice Lispector esconde um objeto gritante*. [Entrevista concedida a] Germana de Lamare. *Jornal Correio da Manhã*, 06 de março de 1972.
- _____. *Minhas Queridas*. Teresa Montero (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- _____. *Correspondências*. Teresa Montero (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. *Entrevistas*. Claire Varin (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- _____. *Monólogo com a Vida*. Datiloescrito original e inédito. Arquivo Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. Sem data.
- _____. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 46
- _____. *Objeto Gritante*. Datiloescrito original e inédito. Arquivo Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. Sem data.
- _____. *Outros escritos*. Organização de Teresa Montero, Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.
- _____. *Todos os contos*. Benjamin Moser (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- _____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1978.

Livros e artigos sobre Clarice Lispector e a Pintura

- ALMEIDA, Joel Rosa de. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector – Ensaios sobre Literatura e Pintura*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. *Clarice Lispector Pintora: uma biopictografia*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- HELENA, Lúcia. *Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os 'quadros' de Clarice Lispector*. *Revista de Estudos Feministas*. Volume 111, número 1. Florianópolis, 2003.

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

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector – Pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

Livros, Teses, Dissertações e artigos sobre Clarice Lispector

ALBUQUERQUE, Paulo Germano Barrozo de. *Mulheres Claricianas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

ARAÚJO, Celso Arnaldo. *Uma escritora no Escuro*. Entrevista com Clarice Lispector. In: Revista Manchete. Rio de Janeiro, 1975. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/151105> Acesso em: 10 de março de 2020.

ASSESSORIA de Comunicação Social da FCLAR. *Tese de doutorado aborda Clarice Lispector e ideogramas chineses*. Araraquara: FCLAR/UNESP, 02,05, 2016. Disponível em: https://www.fclar.unesp.br/?utm_source=WhatVDigital&utm_medium=banner&utm_content=Tecnologia&utm_campaign=noticiasutm_source=WhatVDigital&utm_medium=banner&utm_content=Tecnologia&utm_campaign=noticias#!/noticia/467/tese-de-doutorado-aborda-clarice-lispector-e-ideogramas-chineses/ Acesso em: 10/11/2019.

BELTRÃO, Catherine. *Clarice, Nélide e os vasos comunicantes*. In: ArtenaRede. Disponível em: <http://artenarede.com.br/blog/index.php/clarice-nelida-e-os-vasos-comunicantes/> Acesso em: 28/11/2019.

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

CIXOUS, Hélène. *L'heure de Clarice Lispector*. Paris : Éditions des femmes, 1989.

_____. *Presença de Clarice Lispector*. [Entrevista concedida a] Betty Millan. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 1982. Disponível em: <https://www.bettymilan.com.br/helene-cixous-a-arte-de-clarice-lispector/> Acesso em: 20/02/2020.

CURI, Simone. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.

GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice fotobiografia*. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. *Clarice Lispector, uma vida que se conta*. São Paulo: EDUSP, 2013.

HELENA, Lucia. *Nem musa nem medusa – itinerários da escrita em Clarice Lispector*. São Paulo: Eduff, 2006.

HOMEM, Maria Lucia. *No limiar do silêncio e da letra: traços de autoria em Clarice Lispector*. São Paulo: Boitempo, 2012.

KANAAN, Al-Behy. *Escuta e subjetivação – a escritura de pertencimento de Clarice Lispector*. São Paulo: EDUC, 2002.

MONTEIRO, Rebecca. *Em função do agora: Aproximações entre literatura e política em Clarice Lispector*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-7D3GA8> Acesso em: de março de 2020.

- MONTERO, Rebeca. *Água viva: antilivro, gravura ou show encantado*. In: *Água viva – Edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Pedro Karp (org.). Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2019.
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2009.
- OLIVA, Luís; XAVIER, Henrique Piccinato. *A Presença de Espinosa nas Culturas de Língua Portuguesa*. Santa Barbara Portuguese Studies. University of California Santa Barbara. Volume 2 (2nd Series). Disponível em: <https://sbps.spanport.ucsb.edu/volume/2> Acesso em: 21/03/2020.
- PELEGRINO, Hélio. *A paixão do real*. In: *A burrice do demônio*, 1988.
- PENNA, João Camillo. *O nu de Clarice Lispector*. In: *Revista ALEA*, Volume 12, número 1, p. 68-96, janeiro-junho, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1517-106X2010000100006&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 20 de fevereiro de 2020.
- _____. *Ruínas da identidade*. In: *Folha de São Paulo*, 5 de setembro de 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fso5099912.htm> Acesso em: 19 de março de 2020.
- PINHO, Marília Gabriela Malavolta. *Do dorso à cauda do tigre: trilhando a linguagem de Clarice Lispector*. Tese apresentada ao PPG Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara: UNESP, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/139542> Acesso em: 20 de novembro de 2019.
- PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector, Uma Poética do Olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- RONCADOR, Sônia. *Clarice Lispector esconde um objeto gritante: notas sobre um projeto abandonado*. In: *Água viva – Edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Pedro Karp (org.). Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2019.
- SERRA, Liliana Giusti. *Clarice Pintora*. Textos Heloísa Espada; Rodrigo Lacerda. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2009.
- SIQUEIRA, Joelma Santana. *À procura de objetos gritantes: um estudo da narrativa de Clarice Lispector*. Tese de doutorado PPG literatura brasileira. São Paulo: USP, 2008.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.
- _____. *Clarice Lispector. Figuras da escrita*. Col. Poliedro 3. Braga: Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos, 2000.
- WALDMAN, Berta. *Clarice e Elisa Lispector: caminhos divergentes*. In: *WebMosaica*. Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall. v. 6, n. 1, jan-jun. 2014. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/webmosaica/article/view/50394> Acesso em: 20 de novembro de 2019.
- WISNIK, José Miguel. *Clarice Lispector*. Palestra proferida no evento *A Hora de Clarice*, promovido pelo Instituto Moreira Salles. 2011. Disponível em: <https://vimeo.com/33925444>. Acesso em: 07 de março de 2020.
- VASCONCELLOS, Eliane (Org.). *Inventário do Arquivo de Clarice Lispector*. Fundação Casa de Rui Barbosa / Arquivo Museu de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, 1993.

Livros, teses, artigos e obras diversas

- ADLER, Ed. *Departed Angels – Jack Kerouac, The Lost Paintings*. Boston: Da Capo Press, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: a destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- ALVES, Mariana Garcia de Castro. *Hilda Hilst – Respiros: Uma experiência de divulgação*. Dissertação de Mestrado do PPG Divulgação Científica e cultural. Campinas: Unicamp, 2012.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel: Duchamp nos Trópicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- _____. *Atrás das imagens*. In: Fernando Lindote. Florianópolis: Nova Letra, 2008.
- ARASSE, Daniel. *Não se vê nada*. Tradução Rui Pires Cabral. Lisboa: Editora Imago, 2014.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da percepção criadora*. Nova versão. Tradução Ivone Teresinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 2005.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. Tradução de Monica Stahel, Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.
- _____. *50 dessins pour assassiner la magie*. Paris: Gallimard, 2004.
- BATAILLE, Georges. *O Nascimento da Arte*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2015.
- _____. *A experiência interior*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- _____. *História do olho*. Tradução Eliane Robet Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BANDERA, Sandrina. *Kerouac: Beat Painting*. Catálogo de Exposição, Museo Maga. Skira Editore, 2018.
- BARSHT, Konstantin. *Dostóievski, le dessin comme écriture*. In: Revue Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention). Número 17, 2001. Disponível em : <https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2001_num_17_1_1200> Acesso em: 20 de novembro de 2019.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *L'obvie et l'obtus*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- _____. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- _____. *Cy Twombly*. Paris: Éditions du Seuil, 2016.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BONACCINI, Juan Adolfo. *Kant*. Revista Filosofia, Ano 1 n. 5. São Paulo: Editora Escala, 2015
- CASSEGRAIN, Guillaume. *Roland Barthes ou l'image advenue*. Paris : Editions Hazan, 2015.

CESAR, Marisa Florido. *Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

CLARK, Lygia. *Da supressão do objeto*. In: Escritos de Artistas. Anos 60/70. COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.

_____. *Livro-obra: nós somos os propositores*. 1968. Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark". Disponível em: <https://issuu.com/lygiaclark/docs/1968-nos-somos-os-propositores_p> Acesso em 06 de janeiro de 2020.

COCCIA, Emanuele. *La vie sensible*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2018.

COLI, Jorge. *Bonomi: entre a gravura e a arte pública*. Catálogo de exposição. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.

CORBEL, Laurence. *Le discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*. Préface de Anne Moeglin-Delcroix. Rennes : Presses Universitaires, 2012.

CORDILEONE, Diana Reynolds. *The advantages and disadvantages of Art History to Life: Alois Riegl and historicism*. Journal of Art Historiography No 3, Dec., 2010. Disponível em: <<https://arthist.net/archive/723>> Acesso em: 20 de novembro de 2019.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte*. A arte contemporânea e os limites da história. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DA VINCI, Leonardo. *Trattato della pittura*. Org. Angelo Borzelli. Veneza: Stampa, 1947.

Disponível em:

<https://www.liberliber.it/mediateca/libri//leonardo/trattato_della_pittura/pdf/leonardo_trattato_della_pittura.pdf> Acesso em: 20 de novembro de 2019.

DEBRAY, Cécile; LABRUSSE, Rémi; STAVRINAKI, Maria. *Préhistoire, Une énigme moderne*. Catálogo de exposição. Paris: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 2019.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2007.

_____. *Logique de la sensation*. Paris : Editions de la difference, 1981.

_____. *La littérature et la vie*. In: Critique et clinique. Paris : Édition de Minuit, 1993.

_____. *A literatura e a vida*. In: Crítica e Clínica. Tradução Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas*. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. *O Esgotado*. In: Sobre Teatro: Um Manifesto de Menos e O esgotado. Trad. Fátima Saadi, Ovídeo de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2010.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto... et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Trace et archive, image et art*. Paris: INA Editions, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Tradução de Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.

_____. *A imanência estética*. In: Revista Alea, volume 5, número 1, janeiro – junho de 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000100009. Acesso em: 21 de março de 2020.

_____. *A Pintura Encarnada*. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

_____. *A Semelhança Informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Tradução Caio Meira e Fernando Scheib. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. *Diante da Imagem. Questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Tradução Vera Casnova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. [Entrevista concedida a] Gerardo de La Fuente. Cidade do México: UNAM, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m4hLqgrxXdg>. Acesso em: 20 de março de 2020.

_____. *Falenas*. Tradução António Preto, Eduardo Brito, Mariana Pinto dos Santos, Rui Pires Cabral, Vanessa Brito. Lisboa: Imago, 2013.

_____. *La Chambre Claire-Obscure*. Paris : Le Magazine Littéraire, 15 mai 2013.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Pensar debruçado*. Tradução Vanessa Brito. Lisboa: YMAGO ensaios breves, 2015. KKYM. Edição do Kindle.

DIDI-HUBERMAN, Georges; GISINGER, Arno. Entrevista concedida durante a exposição *Nouvelles histoires de fantômes*, realizada no Palais de Tokyo, Paris, em 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WFyCBhcdzGo> Acesso em: de março de 2020.

DOOMCHIN, Molly. *Sylvia Plath: The Dialogue Between Poetry and Painting*. WR: Journal of the CAS Writing Program, Boston University, Boston. Número 9, 2016-2017. Disponível em: <<https://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-9/doomchin/>> Acesso em: 20 de novembro de 2019.

DÜCHTING, Hajo. *Vassili Kandinsky 1866-1944: Révolution de la peinture*. Paris: Taschen, 2015.

EDDE, Caroline. *Miró*. Catálogo de exposição. Paris: Grand Palais, 2018.

FERRANDO, Ellen Marianne Röpke. *O acervo do Arquivo–Museu de Literatura Brasileira: desafios para a preservação de um conjunto artístico em arquivos e coleções literárias do século XX*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.

FERREIRA, Glória. *Ou, do contemporâneo ao moderno... In: História da Arte: do moderno ao contemporâneo*. Marília Panitz e Renata Azambuja (Orgs.). Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, Universidade de Brasília: 2004.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. *Escritos de Artistas: anos 1960-1970*. Tradução de Pedro Sússekind... et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

FIGUEIREDO, Luiz Afonso Vaz de. *Cavernas como paisagens simbólicas: imaginário e representações*. Anais do VI Seminário Latino-Americano de Geografia Física II Seminário Ibero-Americano de Geografia Física Universidade de Coimbra, Maio de 2010. Disponível em <https://www.uc.pt/fluc/cegot/VISLAGF/actas/tema5/luiz_cavernas> Acesso em: 02 de abril de 2020;

MARIA – NÃO TE ESQUEÇAS QUE VENHO DOS TRÓPICOS. Direção Elisa Gomes e Francisco Martins. Rio de Janeiro: Produtora Liligo, 2016.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A pintura de Manet*. Tradução de Rodolfo Eduardo Scachetti. In: Revista Visualidades, v. 9 n. 1, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/18381>> Acesso em: 20 de fevereiro de 2020.

_____. *Ditos e Escritos III*. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

_____. *Microfísica do Poder*. Tradução Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

FRIEDMAN, Donald. *Peintures et desseins d'écrivains*. Traduction Cristian-Matin Diebold, Lucie Taffin et Fenn Troller. Paris: Beaux Arts Éditions, 2008

GASTER, Bertha (Dir.). *Une grande enquete: peintures et dessins des grands écrivains*. Paris: Le Courrier de l'UNESCO, 10 anée, Aout, 1957. Disponível em : <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000067651_fre> Acesso em: 20 de novembro de 2019.

GIORGI, Artur de Vargas. *Revista Outra Travessia*. Dossiê Especial V. II: Psicanálise, Cinema e Literatura. Florianópolis: UFSC, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011nesp2p79>> Acesso em: 15/01/2020.

GOMES, Rosa Varela; GOMES, Mário Varela (Orgs.). *A gestão dos recursos Florestais Portugueses na Construção naval da idade Moderna: história e Arqueologia*. Lisboa: Instituto de Arqueologia e Paleociências da U.N.L, 2016. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/50618/1/a_gestao_dos_recursos_florestais_portugueses_2_.pdf> Acesso em: 10 de março de 2020.

GRAUBEN. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23469/grauben>>. Acesso em: 03 de Abr. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

HILST, Hilda. *Da morte. ODES MÍNIMAS*. EDITORA GLOBO, 2016.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana. *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

KIFFER, Ana. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2016.

KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve Alain. *L'informe: mode d'emploi*. Catálogo de exposição. Paris: Centre Georges Pompidou, 1999.

LAGEARD, Alejandro Diaz; PERERA, Jimena. *Joaquín Torres García: geometria, criação, proporção*. Catálogo de exposição. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

LAUDANNA, M. (Org.). *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

LAVAUD, Laurent. *L'image*. Paris: Flammarion, 1999.

LEROI-GOURHAN, André. *Préhistoire de l'art occidental*. Paris: Mazenod, 1965.

- MARASCHIN, Cleci; RANIERE, Édio. BRICOLAR. In: *Pesquisar na diferença – um abecedário*. Galli, Tânia; Nascimento, Maria Livia; Maraschin, Cleci (Orgs.). Porto Alegre: Editora Sulina, 2012.
- MARTINS, Paulo. *Ut Pictura Rhetorica*. Revista USP, n.91, p. 104-111. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/34855>> Acesso em 20 de novembro de 2019.
- MATTOS, Patrícia. *Identificação de anéis anuais de crescimento e estimativa de idade e incremento anual em diâmetro de espécies nativas do Pantanal da Nhecolândia, MS*. Tese do Curso de Pós-Graduação em Engenharia Florestal do Setor de Ciências Agrárias. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1999. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/25399/T%20-%20MATTOS%2C%20PATRICIA%20POVOA%20DE.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 10 de novembro de 2019.
- MAURICIO, Eduardo; MANGUEIRA, Mauricio. *Imagens do pensamento em Gilles Deleuze: representação e criação*. In: Fractal: Revista de Psicologia, v. 23 – n. 2, p. 291-304, Maio/Ago. 2011
- MELLO, V. M.; SUAREZ, P. A. Z. *As Formulações de Tintas Expressivas Através da História*. In: Revista virtual de química da Sociedade Brasileira de Química, v. 4, n. 1, 2012.
- MICHAËL, Andrroula. *Picasso poète*. Paris: Beaux-arts de Paris, 2008.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Beat Generation*. Catálogo de Exposição, Centre Pompidou, Paris, 2016.
- MORA, Carlos de Miguel. *Os limites de uma comparação: ut pictura poesis*. In: Ágora. Estudos Clássicos em Debate. Número 6. P-P. 7-26. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2004. Disponível em: <<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/pictura.pdf>> Acesso em: 10 de novembro de 2019.
- MONDZAIN, Marie-José. *Homo Spectator – Ver > fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.
- _____. *Imagem, ícone, economia*. As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MURRAY, Roseana. *Receitas de Olhar*. Ilustrações de Elvira Vigna. São Paulo: FTD, 1999.
- NADEAU, Jean François. *L'écrivaine Sylvia Plath envisagée par ses oeuvres picturales*. In: Le Devoir. Revista Digital, 4 de janeiro de 2018. Disponível em: <<https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/516730/sylvia-plath-envisagee-par-ses-oeuvres-picturales>> Acesso em: 20 de novembro de 2019.
- NERI, Regina. *A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas – Coleção Os Pensadores*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- _____. *Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2014.
- OLIVEIRA, Carla Mary S. *Alois Riegl, o conceito de Kunstwollen e o barroco: algumas considerações em história da arte*. In: SÆculum Revista de História, n. 28, jan./jun. João Pessoa, 2013
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Artes Plásticas, o Kunstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.

_____. *Literatura e pintura abstrata: Água Viva de Clarice Lispector*. In: Revista *Aletria*, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, p. 261-276, 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/12286>> Acesso em: 15 de fevereiro de 2020.

OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

_____. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.

PANOFSKY, E. *Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença*. In: Significado nas Artes Visuais. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1986.

PASQUILINI, Dominique. *La grotte est un corps. Artefacts, Affects, Etc.* Bordeaux: Editions Confluences, 2019.

PATO, Ana. *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*. São Paulo: Sesc / Videobrasil, 2012.

_____. *Arte contemporânea e arquivo: reflexões sobre a 3ª Bienal da Bahia*. In: Revista CPC, São Paulo, n.20, p.112–136, dez, 2015.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III*. Otilia Arantes (Org.) São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

_____. *Mário Pedrosa atual* [E-book] Izabela Pucu, Glaucia Villas Bôas, Quito Pedrosa (Orgs.). Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019. ePUB. Disponível em: <<http://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>> Acesso em: 20 de fevereiro de 2020.

PHILLIPS, Lisa. *Beat Culture and the New America: 1950-1965*. Catálogo de Exposição, *Whitney Museum of Art*, Nova York, 1995.

QUITES, Maria Regina Emery; et. al. *Uso do "Pinho-de-Riga" em esculturas policromadas: identificação de madeiras e trânsito entre os continentes*. Revista imagem brasileira, n. 8. Minas Gerais: UFMG, 2015. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/225>> Acesso em: 20 de novembro de 2019.

RAMOS, Paula. *Artistas ilustradores: a editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração*. Tese defendida no PPG Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

_____. *Ilustração e Modernidade no Campo Artístico do Rio Grande Do Sul na Primeira Metade do Século XX: Debates e Rupturas*. Anais do 22º Encontro Nacional da ANPAP, p.p. 2042-2053, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Monica da Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2012.

REDIN, Mayra Martins. *A escuta da escuta*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

RENOUARD, Maël. *Notes sur Lascaux*. Saint-Loup-de-Naud : Editions du Sandre, 2018.

- ROLNIK, Suely. *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica*. In: Revista Concinnitas v. 1, n. 26, 2015. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20104>> Acesso em: 02 de abril de 2020.
- ROQUE, Tatiana. *Sobre a noção de diagrama: matemática, semiótica e as lutas minoritárias*. In: Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência. Vol. 8 – nº 1 – pp.84-104, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/26805> Acesso em: 10 de março de 2020.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP / Annablume, 1998.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- SAUVAGNARGUES, Anne. *Cartografias do estilo: assignificante, intensivo, impessoal*. Revista Artefilosofia, n. 9, 2010. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/631>> Acesso em: 20 de novembro de 2019.
- _____. *Deleuze et l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2014.
- _____. *Deleuze: De l'animal à l'art*. La philosophie de Deleuze. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.
- _____. *Écologie des images et machines d'art*. In: Pourparlers Deleuze entre art et philosophie. Reims: ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, 2013.
- _____. *L'image : Deleuze, Begson et le cinéma*. In : L'image. A. Schnell (org.). Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2007.
- _____. *Malditas palavras: expressar-se*. Tradução Gonçalo Praça. Sintra: Editorial Inquérito, 1996, p. 19.
- _____. *Somos nada mais que imagens*. [Entrevista concedida a] Édio Raniere. Tradução Lilian Hack. In: Revista Polis e Psique, v. 10, n. 1, 2020. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PolisePsique/article/view/97503>> Acesso em: 01 de abril de 2020.
- SÉRODES, Serge. *Les dessins des écrivains: Prélude à une approche sémiotique*. In: *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*. Numéro 10, 1996. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_1996_num_10_1_1066>. Acesso em: 10 de março de 2020.
- SEUPHOR, Michel. *Abstract Painting – 50 years of accomplishment, from Kandinsky to the present*. New York: Laurel Edtion / Dell Publisching Co., 1964.
- _____. *Mythologies Imaginaires*. Oeuvres graphiques contemporaines, Paris, 1976.
- SILVEIRA, P. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2 Ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. Edição do Kindle.
- SIMOS, Miriam. *Rever l'obscur: femmes, magie et politique*. Paris: Cambourakis, 2015.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- MUSEU NACIONAL. *Guia de visitaçào on-line do Museu Nacional*. Disponível em: <http://www.museunacional.ufrj.br/guiaMN/Guia/paginas/7/principal14.htm>. Acesso em: 10 de dezembro de 2019.

- KENTS CAVERN. *Apresentação do site eletrônico*. Disponível em: <https://www.kents-cavern.co.uk/caves>. Acesso em: 20 de dezembro de 2019.
- SCHARF, Aaron. *Construtivismo*. In: Conceitos da arte moderna. STANGOS, Nikos (Org). Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.
- SHINDLER, Karolyn. *Kents Caverns – inside the cave os stone-age secrets*. Londres: The Telegraph, 2011. Disponível em : <https://www.telegraph.co.uk/news/science/science-news/8966689/Kents-Cavern-inside-the-cave-of-stone-age-secrets.html>. Acesso em: 20 de novembro de 2019.
- SUDAKA-BENAZERAF, Jacqueline. *Franz kafka, ecrivain-dessinateur: pratiques visuelles, aspects d'une poetique du regard dans ses ecrits*. Tese defendida na Université Denis-Diderot, Paris, 1998. Disponível em: <<http://www.theses.fr/1998PA070078>> Acesso em: 20 de novembro de 2019.
- STIGGER, Verônica. *Maria Martins: Metamorfoses*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2013.
- _____. *Útero do mundo*. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2016.
- STRICKLAND, Carol. *Arte Comentada*. Tradução Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- TESSLER, Elida. *Da representação à apresentação: deslocamentos por entre algumas histórias da arte*. In: Histórias da Arte: do moderno ao contemporâneo. Marília Panitz; Renata Azambuja (Orgs.). Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, Universidade de Brasília, 2004.
- WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WINKELVOOS, Karine. *La pensée des yeux*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. Disponível em: < <https://books.openedition.org/psn/2792>> Acesso em: 10 de janeiro de 2019.
- VALÉRY, Paul. *Degas, Dança, Desenho*. Tradução Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Codac Naify, 2012.
- VAUDAY, Patrick. *La peinture et l'image. Y-a-t-il une peinture sans image?* Paris: Éditions Pleins Feux, 2002.
- VIGNA, Elvira. [Entrevista concedida a] Rogério Pereira. Revista Rascunho, Paol Literário. Edição 165, janeiro 2014. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/elvira-vigna/>> Acesso em 10 de novembro de 2019.
- VOILLOUX, Bernard. *La peinture dans le texte*. Paris: CNRS Éditions, 2005.
- ZOURABICHVILLE, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

