



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO**

**CENTRO DE LETRAS E ARTES**

**ESCOLA DE LETRAS**

**CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - BACHARELADO**

***De Água viva ao Livro-Objeto Gritante:*  
intersecções entre literatura e pintura com Clarice Lispector**

**LUCIANA QUINTÃO DE MORAES**

**RIO DE JANEIRO**

**JUNHO DE 2021**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO**

**CENTRO DE LETRAS E ARTES**

**ESCOLA DE LETRAS**

**CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – BACHARELADO**

***De Água viva ao Livro-Objeto Gritante:*  
intersecções entre literatura e pintura com Clarice Lispector**

**LUCIANA QUINTÃO DE MORAES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora como um dos requisitos para obtenção do Grau de Bacharel em Letras, realizado sob orientação da Professora Doutora Carla Miguelote.

**RIO DE JANEIRO**

**JUNHO DE 2021**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO**

**CENTRO DE LETRAS E ARTES**

**ESCOLA DE LETRAS**

**CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - BACHARELADO**

***De Água viva ao Livro-Objeto Gritante:*  
intersecções entre literatura e pintura com Clarice Lispector**

Por

**LUCIANA QUINTÃO DE MORAES**

Trabalho de Conclusão de Curso

**BANCA EXAMINADORA**

---

(Carla Miguelote – Orientadora)

---

(Masé Lemos – Banca Examinadora)

**RIO DE JANEIRO**

**JUNHO DE 2021**

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho à vida como um todo.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos os amigos que, mesmo distantes nesta condição pandêmica, apoiaram este trabalho, incentivando minha escrita: Amanda, Matheus, Alexandre, Vivian, Jaqueline, Laura, Denise, Pedro, Adiron, Thais... obrigada!

Obrigada aos meus pais, neste momento decisivo, reconhecendo o valor do tempo para minha pesquisa, o exercício contínuo do pensamento crítico.

Obrigada aos meus tios, cada um, pelo incentivo à minha pesquisa acadêmica também.

Obrigada aos meus avós! A Geralda, no caso, colaborou com seu veio artístico, me fornecendo o material necessário para confecção do objeto artístico, o livro artesanal!

Obrigada, enfim, àqueles que passaram pela minha vida acadêmica, também marcando tão positivamente meus estudos, minha vida. Saudade do tempo presencial, os papos, os caminhos, a natureza da Urca!!

Obrigada à professora Masé Lemos, que aceitou participar da banca, e a todos os interessados em ler, em conhecer este trabalho.

Obrigada, muito obrigada ao apoio e à orientação da professora Carla Miguelote. A partir dos nossos extensos diálogos, pude aprender bastante sobre como me aprimorar no estudo, editando, realizando as reduções e reformulações necessárias para chegar a este resultado final!!

## **Epígrafe**

*Era a verdade e a força do mar largo  
Cuja voz, quando se quebra, sobe,  
Era o regresso sem fim e a claridade  
Das praias onde a direito o vento corre.  
**Sophia de Mello Breyner Andresen***

*Rose is a rose is a rose is a rose  
**Gertrude Stein***

## RESUMO

O presente trabalho investiga aspectos interartísticos na obra de Clarice Lispector, sobretudo aqueles concernentes ao período da década de 60 a 70, momento em que a escritora desenvolveu a prática de pintura amadora, em meio à sua finalização do livro *Água viva* (1973). Além disso, parte-se da ideia de “figurativo do inominável” clariceano – nas obras pictóricas e literárias – para produzir, na contemporaneidade, poemas em diálogo ecfástico com sete de seus quadros. Ao revisitar conceitos como transposição intersemiótica e écfase, ousa-se tocar uma nova realidade autoral, tanto metaficcional quanto metapictural, com inspiração em Clarice.

**Palavras-chave:** abstracionismo; *Água viva*; Clarice Lispector; diálogo interartes; écfase.

## **ABSTRACT**

The present work examines interartistic aspects in Clarice Lispector's literature, mainly those concerning the period from the 60s to the 70s, when the writer developed the practice of amateur painting, amid her finalization of the book *Água viva* (1973). In addition, it starts from the idea of "figurative of the unnameable" – in pictorial and literary works – as a means of producing, in contemporaneity, poems in ekphrastic dialogue with seven of her paintings. When revisiting concepts such as intersemiotic transposition and ekphrasis, we venture to reach a new authorial reality, metafictional as well as metapictorial, inspired by Clarice.

Keywords: abstractionism; *Água viva*; Clarice Lispector; ekphrasis; interartistic dialogue.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
<b>1. DO <i>OBJETO GRITANTE À ÁGUA VIVA</i>.....</b>	<b>13</b>
1.1. Aspectos biográficos e interartísticos.....	13
1.2. Crônicas e a arte transcriadora.....	16
<b>2. DIÁLOGOS ENTRE POESIA E PINTURA.....</b>	<b>25</b>
<b>3. O “FIGURATIVO DO INOMINÁVEL”: EXPERIÊNCIAS POÉTICAS     COM NOTAS CRÍTICAS.....</b>	<b>33</b>
CONCLUSÃO.....	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	71
ANEXO.....	75

## INTRODUÇÃO

Ampliando o olhar sobre os aspectos autobiográficos e literários presentes na obra *Água viva* (1973), de Clarice Lispector, pode-se afirmar que houve uma clara necessidade de contato da autora com as artes plásticas, entre a década de 60 e 70 – próximo ao fim de sua vida –, a fim de ressignificar sua própria obra em torno do caráter “bio”, metaficcional e metapictural. A metaficção é uma das características desta narrativa, procedimento estrutural em que Clarice agrega à escrita de ficção a sua realidade circundante, sem que haja completa distinção entre estes dois aspectos. Já o caráter “bio” advém de seu desejo temático peculiar, princípio de sua arte que almeja fazer uma reformulação de autoria, convergindo múltiplas vozes no discurso literário – natureza, animais, pessoas de distintas classes sociais – a fim de servirem de matéria-prima para sua obra. Deste modo não há exatamente um personagem, mas, sim, criações materializadas numa inter-relação entre a autora, a experiência do instante com o mundo e com a linguagem.

Segundo Liliane Louvel (apud RIBEIRO, 2019, p. 19), “o surgimento de uma referência às artes visuais, através de formas mais ou menos explícitas, com valor de citação” produz “um efeito de metapictorialidade textual”. É importante salientar como esse processo de metapictorialidade textual ocorre em *Água viva*, essa trama sem gênero definido, definitivo. Como uma correspondência a um desconhecido, com apresentação e endereçamento inespecíficos, a ação transbordante de sua escrita é, ao mesmo tempo, “autodilacerada, conflitiva” (NUNES, 1989, p.156).

O exercício de sua linguagem, escritura, incorpora o projeto simultâneo de ser, trabalhar com a pintura e, de fato, isto se frutifica ainda mais em seu contato com a obra artística “A Água”, de 1967 (exposta entre julho e agosto de 1971, no MAM- RJ). A obra, com uma matriz, feita em madeira, e sua respectiva xilogravura, foi realizada por sua amiga e artista visual Maria Bonomi. Clarice se relaciona com Bonomi e este objeto numa ligação simbiótica de diálogo interartes, tecendo diversas camadas de aproximação literária com o campo das artes visuais.

Em uma carta ao amigo e escritor Fernando Sabino, três décadas antes da publicação de *Água viva*, a escritora já manifestara um interesse crescente pela arte abstrata. Uma renovação da linguagem artístico-literária é o que Clarice ansiava. Portanto, neste período (1960-1976), pintou 22 quadros experimentais, em geral sobre superfície talhada de madeira, com técnicas mistas de bricolagem.

Assim, seja pela construção da escrita – aliando imagens visuais, poéticas que provocam um efeito metapictural – seja pela confecção das obras pictóricas que Clarice Lispector nos provoca a atravessar, devemos levar em consideração as múltiplas facetas da artista e intelectual no panorama do século XX. Em suma, busca-se conferir aqui como isso ainda repercute em nossa história e imaginário cultural. Nesse sentido, nota-se que o sujeito inominável do discurso clariceano, em sua escrita inacabada de impressões e sensações, amplia variadas possibilidades de leitura, de reconhecimento do leitor do século XXI com a obra do século XX. É uma dessas possibilidades de leitura que este trabalho artístico-crítico apresenta.

O primeiro capítulo se dedica inicialmente a um breve panorama da vida da autora, durante as décadas de 1960 e 1970, os diálogos com artistas e escritores em seu contexto histórico. Em seguida, trata-se de observar que, acessando o fluxo interior de *Água viva*, fruto de suas anteriores versões (*Atrás do pensamento: Monólogo com a vida; Objeto Gritante*, entre outras), originárias de alguns recortes de seus outros livros e crônicas ao Jornal do Brasil, já é possível percebermos sua intensa procura pela plasticidade das artes visuais na confecção desta obra-objeto movente. Por fim, sua experiência de escrita e a prática posterior de pintura servem de reflexão, aliadas à arte de “figuração não realista” de Paul Klee.

O segundo capítulo revista a doutrina do *ut pictura poesis* e o conceito de écfrase, desenvolvendo um panorama sobre o “paralelo das artes”, da Antiguidade à Contemporaneidade. Além disso, busca-se esclarecer como a noção de especificidade das artes contribuiu para discussões, sendo, porém, depois, questionada e atualizada.

O terceiro capítulo propõe um diálogo interartístico com a obra de Clarice, como resultado de uma reflexão sobre a relação entre a obra escrita de *Água viva* e as obras visuais intermitentes da escritora, durante seu processo de confecção do romance. Trata-se da criação de sete poemas ecfásticos, cada um deles em diálogo com uma das telas pintadas por Clarice.

Por fim, o quarto capítulo apresenta uma série de notas críticas, que buscam explicitar o procedimento de criação dos poemas e suas relações com a obra de Clarice. Pode-se dizer que aqui se encontram algumas semelhanças com a proposta de “notas de pé de página” de Ana Cristina César, ideia de sua Dissertação sobre a tradução de “Bliss”, conto de Katherine Mansfield. Em sua introdução, Ana C. irá, assim, afirmar: “aqui, as notas, essencialmente discretas, são promovidas à categoria da própria substância do texto [...], uma vez que [...] ultrapassam o espaço reduzido de um pé de

página e passam, efetivamente, a ocupar o lugar mais privilegiado” (CÉSAR, 2016, p. 326). Neste trabalho, no entanto, não percorri o caminho da tradução interlinguística, mas, sim, intersemiótica. Este conceito que fora cunhado por Roman Jakobson e incorporado, por Claus Clüver, com semelhante sentido, denominou-se “transposição intersemiótica”. Nota-se aqui, portanto, o interesse em fazer diferentes apontamentos acerca da inter-relação entre as obras pictóricas e literárias clariceanas, ou seja, um diálogo interartístico, aliando sete poemas de diálogo ecfástico / transposição intersemiótica com suas respectivas notas críticas.

Clarice Lispector esteve constantemente nos convidando em suas obras a reivindicar o poder da voz, do corpo, da liberdade de expressão e da variedade de formas de vida, de narrativas. Convite inegavelmente essencial, vital à humanidade, em meio à realidade social de marginalização e à negação de autonomia crítica que vivemos até hoje. Este trabalho aceita o convite e experimenta, a partir de Clarice, a aventura da criação artístico-crítica.

## **1. DO OBJETO GRITANTE À ÁGUA VIVA**

No envolvimento com suas diferentes crônicas e produções da época em que trabalhara no *Jornal do Brasil*, a fim de interagir com outras áreas artísticas, Clarice desenvolve o processo de reescrita do livro *Água viva* (1973), sua seleção e exclusão de páginas do datiloscrito. É importante frisar que a visão de Álvares Pacheco – editor da *Artenova*, o qual entrara na vida de Clarice no início de 1970 – e suas diretrizes visando narrativas curtas, acabam por desencadear um árduo trabalho da autora. Ao mesmo tempo, ela percorria a teoria da arte abstrata (uma afinidade que já demonstrara ter em seus outros escritos) para reformular e conduzir o livro a outro estilo de forma e conteúdo. Além disso, o contato de Clarice com Maria Bonomi (em 1958), sua necessidade terapêutica por meio da prática de pintura amadora a partir de 1966 (ainda que já tivesse produzido um quadro em 1960) e a colaboração da amiga Olga Borelli na reunião dos fragmentos de suas anotações: todos estes aspectos serviram como contribuições, estímulos fundamentais para a reinvenção do livro “Objeto gritante”, até que pudesse ser chamado, de fato, *Água viva*.

De acordo com o caráter literário e visual presente na obra, vemos *Água viva* como um “texto placentário” (SOUSA, 2001, p.264) que gira em torno do nascimento, do tempo e da morte, numa busca irrefreada pela gênese da escrita através das imagens em ação/pinturas em criação. Segundo Cixous (apud MIROIR, 2009, p. 29), somos envolvidos durante a leitura numa “relação múltipla entre prazer e estranhamento”. Isto porque Clarice Lispector vai (com a colaboração de sua amiga Olga Borelli no processo de edição) fluidamente nos desvelando o território movediço de sua literatura. Um “antilivro/gravura/show encantado” (MONTERO, 2019, p.193), vivência literária singular que, desde sempre, procurou ser um permanente estado de transcriação da realidade.

### **1.1. Aspectos biográficos e interartísticos**

Em 1958, em uma de suas estadias em Nova York, Clarice conheceu Maria Bonomi, uma jovem bolsista de artes plásticas da Universidade de Columbia (NY), com quem desenvolveu uma importante amizade ao longo dos anos. A partir deste contato com artistas plásticos como Bonomi, a escritora descobre novas possibilidades para sua

carreira de autora, iniciando seu processo como pintora amadora em 1960, prática que manterá até 1976. Haverá, assim, um intercâmbio mais intenso com as artes visuais no seu cotidiano e em sua criação literária, desaguando em uma renovação da escrita, em um novo projeto estético.

Em meio à sua separação do marido, em 1959, retornará ao Brasil, instalando-se no Rio de Janeiro e assumindo, com seu modo particular, as funções de cronista (do *Jornal do Brasil*, de 1967 a 1973) e de entrevistadora (das revistas *Manchete* e *Fatos e Fotos Gente*, nos respectivos períodos de 1968-1969 e 1976-1977), segundo “Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector” (Gotlib; IMS, 2004, p. 6). Ao longo de sua trajetória enquanto jornalista e colunista, Clarice cria pseudônimos, outras possíveis identidades que ela buscara adotar, com os nomes de Tereza Quadros e Ilka Soares. A escolha dos pseudônimos poderia mais tarde, por meio da obra *Água viva*, ser considerado um processo contínuo de despersonalização ou uma tentativa recorrente de fugir do autobiográfico.

Após o incêndio em sua casa (12 de setembro de 1966), momento em que sofre diversas queimaduras pelo corpo, Clarice fora internada e, por ter sua mão seriamente prejudicada, foram necessárias diferentes operações. A fim de ultrapassar o âmbito das palavras, alia (além da fisioterapia) a prática amadora de pintura à literatura, como um modo terapêutico de viver a arte, o que colaborará para a criação de suas duas obras finais (*Água viva*, de 1973, pela Editora *Artenova*, e *Um sopro de vida*, de 1978). Clarice irá compor um conjunto de 22 quadros experimentais com técnicas mistas (19 deles em madeira e os outros em óleo sobre tela), como, por exemplo: “Mandala” (sem data); “Interior da gruta”, 1960; “Medo”, 1975; “Quando eu te pergunto por que?”, 1975; “Pássaro da liberdade”, 1975; dentre outros. Há três quadros sem data, podendo ter sido realizados antes ou depois do contato com Maria Bonomi, em 1958. Esta nova prática de Clarice nos atenta para seu desejo evidente de integrar o abstracionismo das artes visuais à sua escrita.

Em 12 de julho de 1971, termina o seu romance *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* (o primeiro nome de sua obra *Água viva*, de 1973), ela mesma datilografando a última cópia – versão próxima de 300 páginas, que teria considerável redução posterior – e entregando ao professor Alexandrino Severino, com o intuito de ter sua tradução para a língua inglesa.

Segundo “Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector”, em 1972, neste momento de busca pela finalização da obra, há também o auxílio do amigo e crítico José

Américo Pessanha, com algumas ponderações presentes em seu texto “O conselho do amigo – Carta à Clarice Lispector”:

Auxiliada por Olga Borelli, que datilografa as notas, Clarice retoma o trabalho em *Atrás do pensamento*, com o qual não estava satisfeita. O livro, profundamente alterado, ganha o título de *Objeto gritante*. José Américo Pessanha, em carta enviada de São Paulo no dia 5 de março do mesmo ano, comenta o romance, assinalando um repúdio de Clarice à própria ficção, na medida em que ela tenta se desfazer dos “artifícios da arte”, e detecta um impasse: continuará a falar de si mesma, sem as máscaras das personagens ou as criará, “assim multiplicando seu mistério e sua perplexidade”? (GOTLIB; IMS, 2004, p. 33)

Clarice Lispector buscaria, assim, eliminar do livro em processo as alusões à sua própria biografia. Numa entrevista cedida ao *Jornal do Commercio* (1973) e organizada por Bruno Paraíso, na Série *Encontros*, da Azougue Editorial (ROCHA, 2011, p.81), afirma-se que este livro, como um estranho “exercício de ficção”, não foi chamado por Clarice nem de romance nem de novela, mas simplesmente de ficção. Conforme “Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector” (2004, p. 33), “a protagonista deixa de ser escritora para se dedicar às artes plásticas. Os amigos e artistas Nélide Piñon e Fauzi Arap [...] participando, com sugestões, para sua reelaboração”.

Como anteriormente mencionado, em sua obra de 1973, percebemos a predominância de intersecções entre um caráter “bio” e uma “metaficção”, além de uma forte interferência do campo das artes plásticas. Este trecho da Biografia de Clarice, por Benjamin Moser, assim nos mostra:

Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’, escreveu Clarice no livro em que estava trabalhando na época em que conheceu Olga Borelli, *Água viva*. Num bilhete ela explicitou seu objetivo: “Tenho, Olga, que arranjar outra forma de escrever. Bem perto da verdade (qual?), mas não pessoal”. Esse era o problema com que ela vinha lutando desde que começara *Uma aprendizagem*, quando confessou aos amigos, e até ao cabeleireiro, que “não sabia mais escrever”. Em *Água viva* ela descobriria um meio de escrever sobre si mesma de um jeito que transformava sua experiência individual numa poesia universal. (MOSER, 2009, p. 307)

## 1.2. Crônicas e a arte transcriadora

Com relação ao seu interesse pelo campo das artes visuais, podemos já antever em algumas de suas crônicas para o *Jornal do Brasil*, como “Temas que morrem” (24 de maio de 1969) e “Medo da libertação” (31 de maio de 1969), espaços de diálogos interartísticos, um jogo de associações entre palavra e imagem se construindo simultaneamente.

Na crônica “Temas que morrem”, por exemplo, a autora trabalha com variados temas transitórios rapidamente interrompidos como uma “experiência desorganizada”, isto porque, em sua própria indagação, já se questiona: “escrever não é quase sempre pintar com palavras?”:

A exiguidade do tema, talvez, que faria com que este se esgotasse em uma palavra, em uma linha. Às vezes é o horror de tocar numa palavra que desencadeia milhares de outras, não desejadas, estas. No entanto, o impulso de escrever. O impulso puro – mesmo sem tema. Como se eu tivesse a tela, os pincéis e as cores - e me faltasse o grito de libertação, ou a mudez essencial que é necessária para que se digam certas coisas. (LISPECTOR, 2018, p. 160-161)

Já em “Medo da libertação”, Clarice dialoga com a pintura abstrata de Paul Klee, “Paisagens com pássaros amarelos” (1923), ao passo que ousa abordar sutilmente sua própria vida, classe social e sua preferência pela cor amarela nas figuras – esta que se mostraria presente em seu futuro quadro “Medo” (1975). Segundo Ricardo Iannace (2009, p. 58), tanto no texto “Paul Klee”, composto por ela, quanto na crônica anteriormente citada, “saltam considerações que afluem para um ponto de vista claustrofóbico da paisagem”. Isto é perceptível no trecho de sua crônica “Medo da libertação”, em específico:

Se eu me demorar demais olhando *Paysage aux Oiseaux Jaunes* (*Paisagem com Pássaros Amarelos*, de Klee), nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jogo que se joga a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a da liberdade. O hábito que temos de olhar através das grades da prisão, o conforto que traz segurar com as duas mãos as barras frias de ferro. [...] Olhando a extrema beleza dos pássaros amarelos calculo o que seria se eu perdesse totalmente o medo. O conforto da prisão burguesa tantas vezes me bate no rosto. E, antes de aprender a ser livre, tudo eu aguentava – só para não ser livre. (LISPECTOR, 2018, p.161-162)

Em consideração a outra crônica sua denominada “Abstrato é o figurativo”, publicada no *Jornal do Brasil* em 10 de Outubro de 1970 e, posteriormente, lançada em *A Descoberta do Mundo*, a autora afirmara: “Tanto em pintura como em música e

literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu” (LISPECTOR, 1999, p. 211). Com esta assertiva, Clarice já nos evidencia aquilo que será, mais tarde, chamado por ela de “Figurativo do Inominável” em *Água viva*. De modo a exemplificar a presença deste termo conceitual na obra de 1973: “Onde está o fato? 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” (LISPECTOR, 2019, p. 83).

Como Nádia Gotlib defende sobre a experiência de ler a escritora (2009, p. 222), “o fértil desassossego da literatura de Clarice”, ou seja, viver numa incessante tentativa de exprimir o inexprimível, isto é o que nos conduz em sua escrita. Assim, pode-se ver um trecho bem semelhante ao utilizado em *Água viva* (1973), na crônica intitulada “A pesca milagrosa” (de 1971), publicada no Jornal do Brasil:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é meramente palavra, é mais entrelinha. Quando essa não palavra morde a isca, escreveu-se alguma coisa. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou em si própria a palavra dispensável. O que salva então é ler *distraidamente* [...]. (LISPECTOR, 2018, p. 256)

Nota-se um diálogo interno contínuo na crônica, que, por conseguinte, desembocará na posterior produção da obra de 1973 em questão. No processo de edição, a autora apenas modificará/excluirá/ posicionará de outro modo alguns termos, porém, trocar a palavra “ler” por “escrever” se mostra como a mais explícita das suas modificações:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever *distraidamente*. (LISPECTOR, 2019, p. 36-37)

Em “Uma porta abstrata” (sem data, parte integrante das crônicas que publicou no Jornal do Brasil, na seção “Para não esquecer”, entre 1967 e 1973), notamos a busca pela materialidade de suas palavras – esta bem diferenciada, baseada na sensação de tocar algo invisível (o “Figurativo do Inominável” de *Água viva*) – enquanto a autora reflete sobre a relação entre escrita, escultura e desenho, sob o signo da abstração:

Sob certo ponto de vista, considero fazer coisas abstratas como o menos literário. Certas páginas, vazias de acontecimento, me dão a sensação de estar tocando na própria coisa, e é a maior sinceridade. É como se eu esculpisse – qual é a mais verdadeira escultura de um corpo? O corpo, a forma do corpo, a expressão da própria forma do corpo – e não a expressão “dada” ao corpo. Uma Vênus nua, em pé, “inexpressiva”, é muito mais do que a idéia literária de Vênus. Estou chamando ‘idéia literária de Vênus’, uma Vênus, por exemplo, que tivesse no rosto um sorriso de Vênus, um olhar de Vênus, como um título. A Vênus de Milo – é uma mulher abstrata. (Se eu desenhar num papel, minuciosamente, uma porta, e se eu não lhe acrescentar nada meu, estarei desenhando muito objetivamente uma porta abstrata.). (LISPECTOR, 2018, p. 459)

Deste mesmo modo, nota-se a ideia de sua escritura, que parte de uma angústia provocante transtextual – quando a autora posiciona o texto de *Água viva* em uma relação, ora óbvia ora oculta, com textos anteriores de suas crônicas – e/ou parafrásica – quando há uma interpretação, explicação ou nova apresentação de um texto que ela reincorpora nesta obra específica. Clarice, em carta a Lúcio Cardoso, no momento em que refletia sobre o seu romance em processo *O Lustre* (1946), lhe confessa já seu desejo renitente de criar algo novo em suas obras, suas ficções (com a materialização disto em *Água viva*): “Eu queria fazer uma história cheia de todos os instantes, mas isso sufocava o próprio personagem. Acho mesmo que meu mal é querer ter todos os instantes” (LISPECTOR apud GOTLIB, 2009, p. 232). Como Solange Ribeiro (2019, p.86) confirma, nos explicitando bem sobre esta escolha de Clarice buscar expor o “indizível”, “não surpreende, pois, que, em carta dirigida a Fernando Sabino, três décadas antes da publicação de *Água viva*, a escritora manifeste um crescente interesse pela arte abstrata”.

Posteriormente à versão inicial do *Objeto Gritante*, Clarice tendo eliminado em torno de cem páginas, nota-se, segundo Alexandrino E. Severino, que transparece o anseio por uma realidade social menos desigual. De um modo mais explícito, “um primeiro esboço dessa consciência crítica social [...] estará presente na primeira versão de *Água viva*” (2019, p.145):

Posso inteiramente desejar que o problema mais urgente se resolva: o da fome. Muitíssimo mais depressa do que em vinte e cinco anos, porque não há mais tempo de esperar: milhares de pessoas são verdadeiros moribundos ambulantes que tecnicamente deveriam estar internados em hospitais para subnutridos. Tal é a miséria que se justificaria ser decretado estado de prontidão, como diante de calamidade pública. (LISPECTOR apud SEVERINO, 2019, p. 145)

Solange Ribeiro, em “Alvorço da criação: a arte na ficção de Clarice Lispector”, porém, nos explicita acerca dos dados pessoais eliminados pela autora, em meio ao seu processo de reconfiguração e finalização de *Água viva*. Ribeiro afirma que:

Clarice transforma a profissão da narradora de *Objeto Gritante*: originalmente escritora, passa à pintora. No trajeto da impessoalidade, escamoteia elementos figurativos. Apagam-se passagens autobiográficas, referências a um eu individual, a lugares, a acontecimentos, circunstâncias de escrita. (RIBEIRO, 2019, p. 89)

Numa carta publicada no Jornal do Brasil (2 de Outubro de 1971) denominada “Carta sobre Maria Bonomi”, Clarice deixa clara a sua afinidade com o trabalho de arte concreta de Bonomi, enaltecendo alguns elementos visuais presentes nas xilogravuras e matrizes desta artista plástica, também sua amiga. Conforme nos mostra Teresa Montero, tais características sobre as imagens em superfície de madeira evidenciam-nos o valor deste material para ambas as artistas, tanto nas artes visuais quanto no âmbito da literatura (especialmente para a materialização da ideia de liberdade, de tempo, de força ancestral na escrita de *Água viva*):

É que a ideia de Águia de Maria me persegue. A ideia de grandes 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 capturar-lhe a imagem majestosa e projetá-la na solidez da madeira [...] E o livro que eu estava tentando escrever corre em paralelo com sua xilogravura [...] Maria escreve meus livros e eu canhestramente talho a madeira. (LISPECTOR apud MONTERO, 2019, p. 190)

Segundo Montero (2019, p. 188-189), “foi em ‘Xilografias de Maria Bonomi’, no MAM – [...] entre julho/agosto de 1971 – que foi exposta a matriz da ‘Águia’. Exposição que Clarice intitulou ‘Exposição Águia’”. Isto, no momento em que ela “acabara de passar pela primeira versão de *Água viva* propiciou um encontro definitivo entre as duas artistas. Ambas desenvolviam projetos pontuados pela ‘pesquisa de uma técnica’, a revelação do processo de criação e um diálogo intenso com o leitor/público”.

Nestes encontros de Clarice com Bonomi surge um intercâmbio de aprendizados entre suas diferentes modalidades de artes e, ainda, passa a haver uma fusão do processo de criação de ambas. Em suma, como Giorgi em “Nervuras do Neutro: Clarice Lispector e Maria Bonomi” expõe sobre o trabalho da artista visual:

[...] ritmo é determinante na linguagem trabalhada por Bonomi: com ele se compõem os sulcos, os cortes, a distribuição, ao longo das nervuras (das linhas de dentro) da madeira, de cada traço (grafo) mostrado no gesto mesmo de sua procura e inscrição. Assim, faz-se imagem e forma. E faz-se uma linguagem mesma, mas linguagem então desligada de sua tarefa de código, de norma destinada à captura de um mundo prévio. (GIORGI, 2012, p. 15)

No caso de Clarice, é possível dizer que uma escritura visual se torna mais almejada durante a produção de *Água viva*. Tal obra, baseada no “figurativo do inominável” – entre o abstrato da imaginação e o figurativo da realidade – é gerada, a partir de recortes de algumas crônicas e textos que a autora escolhera com este intuito. Neste exercício de reescrita da vida por meio de um novo projeto estético, há uma remontagem do *Objeto Gritante* a fim de superar parte do caráter autobiográfico e acessar o “bio” de sua literatura, o leitor parecendo perpassar um “presente contínuo”. Sua criação fora delineada intensa e exaustivamente (como se tolhida “canhestramente” na superfície da madeira), por meio de um diálogo multifacetado do objeto da linguagem com a sua história de vida e a dos outros, conhecidos e desconhecidos, da realidade circundante.

Já antevemos sua preocupação com o material da linguagem, seu olhar atento a cada palavra, tendo-a como objeto de reflexão sobre o próprio ato de escrever – e de perceber as sensações diante do mundo – desde o livro de sua estreia, *Perto do Coração Selvagem* (1943). Esta sua primeira obra, em meio a outras críticas menos encorajadoras, seria bem recepcionada pela crítica inaugural de Antonio Candido, “No raiar de Clarice” (1943). Na época, o crítico defendera que seu procedimento narrativo ocorria como um “romance de aproximação”, pois “o seu campo ainda é a alma, são ainda as paixões” (CANDIDO, 1970 [1943], p. 128-129).

A partir dos diálogos interartes de Clarice com Bonomi, percebe-se uma reformulação premente da autora no livro *Água viva* (1973), isto porque o “X” da obra visual “A Águia” (1967), de Bonomi, pode ter sido escolhido por Clarice para ser incorporado em sua obra literária através da ideia de neutro. O elemento concreto do “X”, na obra clariceana, é justamente parte do “it”, o neutro de sua linguagem, a unidade essencial entre todos os seres vivos. Conforme afirma Benedito Nunes (2004, p. 297), em “A narração desarvorada”, “[...] invocado em *Água viva* com o pronome inglês *it*, esse Deus neutro seria o Outro, o diferente e o estranho, em que se aliena e no qual se encontra, paradoxalmente, uma intimidade exteriorizada”.



Maria Bonomi, *A Águia*, 1967. Xilografia, 102 x 155 cm. Coleção Haron Cohen.

As reflexões que surgem, em *Água viva*, assim nos provocam:

Os instantes são estilhaços de “X” espocando sem parar [...]. “X” é o sopro do it? é a sua irradiante respiração fria? “X” é palavra? a palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência ao real. (LISPECTOR, 2019, p. 82)

Clarice Lispector conduz sua escrita enquanto prática metaficcional e pictural, a partir da invenção de uma narradora, ao mesmo tempo, pintora. Na trama, o discurso beira o dizível e o indizível, promovendo um exercício de palavras que se autoproduzem (metalinguisticamente) rumo a diferentes valores interpretativos.

Com o desejo de renomear seu objeto de trabalho, ressignificar sua materialidade com um olhar feminino, segundo Raúl Antelo (2014, p. 275), em “Objecto Textual de Clarice”, sua obra “seria um espelho do espelho das imagens de [...] Maria Bonomi. Um jogo de Água-Águia”.

As figuras da escrita clariceana tendem a assumir diversos graus de “relação texto/imagem [...] *in absentia*”, uma vez que se nota “a ausência material da imagem” – referências artísticas ou visuais nem sempre especificadas – “que o texto apenas evoca” durante sua tentativa de captar os instantes fugidios (VOUILLOX apud SOUSA, 2001, p. 290). Suas palavras são conduzidas ora em presença ora em ausência na trama literária, e tal ambivalência de enquadramentos figurativos e abstratos, sobrepostos em sua literatura, também já estava presente na arte moderna, no início do século XX, como

é o caso do abstracionismo. Deste modo, cada texto de Clarice “aparece como devedor do universo da pintura” (SOUSA, 2001, p.289), conforme Carlos Mendes de Sousa explicita mais, baseado em Bernard Vouillox:

Uma substância verbal reenvia para uma substância que lhe é heterogênea; as imagens são apreendidas na letra do texto, captadas na única dimensão do legível. Por outro lado, em relação à alusão continuam a ser as *descrições* o elemento nuclear. (SOUSA, 2001, p. 290)

Em se tratando da complexidade das relações entre palavra e imagem, em sua literatura, “importa [...] considerar dois domínios [...]: o reenvio para objetos verbais ou objetos icônicos, devendo estes ser definidos e delimitados como textos e artefatos visuais” (VOUILLOX apud SOUSA, 2001, p.289). A partir deste exercício de escrita fluida, movida pelo subconsciente e pela multiplicidade de trabalho com as linguagens, “a sombra é flutuante como o olhar que não é estável – [...] é isto que traduz o efeito desconcertante e inesperado que os relatos apresentam – minar as coisas mais familiares e as inquietantes estranhezas” (SOUSA, 2001, p. 314).

No trecho de *Água viva* citado por Sousa (2001, p. 148), “O instante é o vasto ovo de vísceras mornas” (LISPECTOR, 2019, p. 52), é perceptível a presença da imagem do “ovo” como a origem da vida, inter-relacionado com a ideia do tempo da criação da obra. Tal figura é – metonimicamente – recorrente em outros textos da autora como no conto “O ovo e a galinha”, por exemplo. No entanto, no livro de 1973, é inegável que persista a ausência de um objeto claramente definido (descrito), pois seu tema paira e parte de uma “fixação do incorpóreo”, como o que a própria autora afirma sobre pintar o “invisível”. Nesse sentido, “a escrita de Clarice Lispector se encontra mais próxima de um modelo de pintura não figurativa onde poderia se encontrar uma adequação às descrições de estados interiores” (SOUSA, 2001, p. 292). Além disto, Raúl Antelo (2014, p. 273) reforça a afinidade de Clarice com a arte de Paul Klee, discorrendo acerca de sua ideia de que “a arte não reproduz o visível, mas torna visível”, pois “tanto quanto Klee, Clarice compreende que objetivar o subjetivo não revela a materialidade; antes, pelo contrário, desmonta convenções para resgatar delas a imagem pura, a imagem em seu estado de imagem”.

Base do trabalho de Clarice, a arte do abstracionismo, inaugurada e desenvolvida por Wassily Kandinsky, em 1910, surgiu em contraposição à representação tradicional dos grandes mestres da pintura Renascentista. A respeito deste movimento artístico,

agregado a um caráter intuitivo proveniente da composição musical, Solange Ribeiro, em “Alvorço da criação”, nos expõe:

A segunda vertente, que inspira Água viva, batizada por Georges Mathieu de abstracionismo lírico, acentua a singularidade da expressão pessoal do artista. Brota do instinto, das forças do inconsciente e da intuição, em formas distanciadas da realidade observável, embora, às vezes, preserve elementos figurativos simplificados, ilustrando uma forma de abstração a partir da figuração. Na pintura de Wassily Kandinsky, um dos precursores do abstracionismo, o apelo ao abstrato desponta em títulos como “Composição” e “Ritmo”, sugestivos da música, arte abstrata por excelência. Numa concepção afinada à construção de Água viva, a nova arte deveria criar formas autônomas, buscar métodos adequados a seus próprios veículos, que a libertassem da mera representação. (RIBEIRO, 2019, p. 82 )

Este movimento artístico irá defender o aproveitamento dos elementos da realidade de modo fragmentário, de acordo com a escolha plástica e a subjetividade do artista. Como esclarece Ricardo Iannace, por meio do ensaio do pintor “Sobre a questão da forma”: “Kandinsky ratifica que a arte moderna se utiliza ‘de todo o stock das coisas existentes’, vale-se “como elemento formal, não importa que material, desde o mais ‘duro’ até a abstração bidimensional” (KANDINSKY apud IANNACE, 2009). Esta questão da experimentação dos objetos da realidade, com a ideia de incorporação de diversos materiais para uma produção pictórico-abstrata, que os ressignifica, amplia e “espiritualiza”, está presente, concomitantemente em Paul Klee e Clarice Lispector.

A partir da leitura de Alberto Sartorelli, “Paul Klee: a pintura em movimento”, em *Arte, Estética e Modernidade*, observa-se que, em meio à crise da modernidade no início do século XX, Klee compreendia que a necessidade do artista, em seu tempo, era alcançar a expressão universal através de uma esfera particular do mundo. Conforme Sartorelli (2019, p.18), num princípio construtivista de repensar a realidade, reinventando as formas no quadro, o pintor se dedicou a refletir acerca da linha, da cor, da textura. Os elementos visuais passaram a integrar a ideia de “arte meramente espacial”, ao mesmo tempo que inacabada e suscetível a uma nova gênese. Através da configuração das formas geométricas, das cores, a concepção de natureza se torna mais profunda do que a do Renascimento: se torna mítica, mas numa visão a contrapelo da História.

Justamente esta percepção atemporal e vivaz de arte é o que influencia Clarice, pois, mais do que a confecção de um quadro realista, baseado nas aparências da

realidade, o abstracionismo redefine as características formais e o movimento das linhas através dos efeitos da cor e da música tonal – como a de Arnold Schönberg. Pode-se dizer que Clarice Lispector se alia a determinados aspectos abstracionistas de Paul Klee, seu “exercício de figuração não realista” (SARTORELLI, 2019, p.23) que apreende um universo sensorial adverso à “forma-mercadoria” (SARTORELLI, 2019, p.22). A arte abstrata é provinda da arte moderna, esta em que o espectador “realiza sua liberdade na contemplação das formas autônomas” (SARTORELLI, 2019, p.24). Atento a uma instância de realidade menos visível – de espaço e tempo fundidos –, Klee reflete sobre a experiência do indivíduo, no momento posterior à Primeira Guerra mundial (1914-1918), isto a partir de sua criação, ao mesmo tempo concreta e munida de utopia em prol de outra sociedade:

Abandonamos o âmbito do aqui e agora e buscamos edificação do outro lado, onde é possível uma afirmação total. Abstração. [...] Quanto mais horrível este mundo (como hoje precisamente), mais abstrata a arte: um mundo feliz, em contrapartida, produz uma arte que lhe é própria. (KLEE apud SARTORELLI, 2019, p. 24)

Portanto, podemos depreender que Clarice, com o exercício de escrita de suas crônicas, acabara promovendo a exposição de sua realidade interior, seus textos sendo fragmentos que buscam uma transcrição da vida com a incorporação das artes, de um modo geral. Além disso, o “figurativo do inominável” clariceano, presente em *Água viva*, funciona bem próximo da atmosfera das obras visuais de Paul Klee, suscetíveis a uma nova gênese pela sensação de inacabamento.

A conceituação de “abstracionismo lírico” cunhada por Georges Mathieu torna-se bem pertinente às obras pictóricas amadoras de Clarice Lispector e às pinturas de Paul Klee, posto que ambos desejavam a experiência da pintura com base na criação de formas autônomas, próximas do toque da música e de suas subjetividades. A arte moderna, no século XX, reivindicara autonomia, se libertando da condição (Clássica) de representação da natureza tal como predominava nas Belas Artes. A partir daí, fora lançado um novo terreno para o espectador conhecer, para além das características da realidade objetiva. As formas em movimento, e a expansão das linhas pelo quadro, sutilmente, fornecem espaço para o observador se inserir e criar sua interpretação da obra. Não à toa, a arte abstrata servira e serve como instrumento de reflexão, literalmente também, refletindo o mundo tal como ele se encontra na visão interna do artista.

## 2. DIÁLOGOS ENTRE POESIA E PINTURA

Num panorama entre o “paralelo das artes” ao longo dos séculos, a começar pela Antiguidade Clássica grega (séc. VIII a.C. – séc. V d.C.), pode-se dizer que já havia uma fundamentação filosófica de comparação das Artes (visual e literária) a partir da ideia de *mimesis*. Isto porque as composições artísticas (visuais, dramáticas, literárias) integravam um quadro normativo com fins educacionais, atrelado ao grau de representação da realidade do ser humano e da natureza. Como afirma Sânderson Reginaldo de Mello em “O 'Ut pictura poesis' e as origens críticas da correspondência entre a literatura e a pintura na Antiguidade Clássica”:

Entende-se que as reflexões sobre as correspondências entre poesia (literatura) e pintura (imagem), na Cultura Clássica, solidificam-se no conceito de *mimese* literária, que passou a ecoar no campo das artes visuais, mediante o teor narrativo e descritivo que os gêneros e as expressões artísticas encerram. (MELLO, 2010, p. 217)

Neste caso, conforme os artistas, de um modo geral, se amparassem na *Arte Poética* aristotélica, estariam disputando o valor de maior reconhecimento pela fidedignidade de suas criações, em conformidade com a verossimilhança do mundo exterior e com o grau de inteligência esperado para a edificação da obra. De acordo com Milena Guerson em “Ressonâncias do ‘ut pictura poesis’ em ‘a obra prima ignorada’, de Honoré de Balzac” (2019, p.19), na posterior Idade Média (séc. V- XV), contudo, se tornam “predominantes as ‘artes da linguagem’ (gramática, retórica e dialética)”, sendo que estas “influirão gradualmente sobre a arte pictórica, caracterizando-a, já no Renascimento, como ‘poética’ e ‘eloquente’”.

A teoria aristotélica, visando a arte como uma construção poética e mimética da realidade se manteve ainda, de modo semelhante, no filósofo e poeta latino Horácio. Baseado numa citação supostamente de Simônides de Ceos de que “a poesia é uma pintura falante e a pintura é uma poesia muda”, Horácio irá formular, em sua *Epístola aos Pisões* (séc. I d.C.), uma comparação histórica entre a poesia e a pintura, com intuito de que a criação mimética as aproxime: *Ut pictura poesis*, “Um poema é como um quadro”. Segundo Jacqueline Lichtenstein, surgiria afinal, na era Moderna, o momento em que “Os pintores tomariam seus temas da literatura, transformando a narrativa em quadros, e os escritores celebrariam os pintores em seus textos revelando a significação, por vezes obscura, dessas telas” (2005, p. 13). Conforme a autora também nos expõe:

[...] no século XVII seria infatigavelmente repetido, o pintor deve saber ‘narrar com o pincel’ [...]. A pintura de história que assinala ao mesmo tempo o triunfo do *Ut pictura poesis* e da estética da imitação, seria, [...] durante séculos, considerada como a mais alta expressão da arte de pintar. (LICHTENSTEIN, 2005, p.13)

Neste sentido, ainda que, desde a Antiguidade Clássica já houvesse certo intuito de aproximar as distintas artes a partir de conceitos fundamentados na representação (*mimesis* com interpretações distintas) da realidade, com a utilização de epigramas, de descrições verbais na poesia (oral e escrita) em função de quaisquer objetos – conceitos iniciais de *ekphrasis* –, a doutrina horaciana supracitada surgiria como uma busca mais clara de “aproximação” das artes, mesmo sendo motivo de diversas discussões e releituras posteriores. Em meio ao Renascimento (séc. XV- XVI), um dos pontos de tensão entre as artes surge dessa necessidade de reconhecimento da pintura como uma “atividade liberal”. Seu valor enquanto arte plástica era requisitado, de fato, constantemente, com base nesta “irmandade artística” a fim de aparecer não mais como um ofício manual apenas, mas também, afinal, com o valor de significância intelectual da poesia (já reconhecido), dotada de um saber, fruto do universo do *Logos*, do discurso de um orador ou poeta:

Ao retomarem a frase de Horácio, os teóricos do Renascimento inverteram o sentido da comparação: a poesia tornou-se o termo comparativo e a pintura o termo comparado. *Ut pictura poesis erit*, tornou-se para eles, *Ut poesis pictura*, a pintura é como a poesia, o quadro é como um poema. E foi esse sentido, [...] que a tradição conservou. Entrou para a história fundando uma doutrina que ninguém ousaria realmente contestar antes da segunda metade do século XVIII. (LICHTENSTEIN, 2005, p.11)

Neste contexto, Leonardo da Vinci se preocupava em escrever *O Tratado da pintura*, o *Paragone* (1490-1517), se aprofundando na comparação entre a pintura, a escultura e a poesia. Seu intuito era o de “inverter em favor da pintura a hierarquia implícita na comparação, insistindo na força e nos poderes da pintura e, de maneira geral, na superioridade do visível sobre todos os outros modos de representação” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 14). De acordo com a visão do pintor, “o poeta não pode colocar em palavras a verdadeira forma das partes que compõem o todo, como o pintor, que a apresenta com aquela verdade que só é possível na natureza”. (DA VINCI apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 21). Assim, pode-se depreender que, além do esforço

intelectual empregado numa pintura, o Ideal de Beleza presente como o objetivo do ofício do artista plástico (imbuído de inspirações Clássicas), fora um dos parâmetros utilizados para a defesa de sua importância, fazendo a obra artística – por sua harmonia visual – ser equiparada às obras da natureza.

Entretanto, o poeta, filósofo e crítico alemão Gotthold Ephraim Lessing, no período do Iluminismo (séc. XVIII) dará luz ao conceito de especificidade das artes, através da publicação de seu ensaio *Laocoonte: sobre os limites da pintura e da poesia* (1766), conceito este que posteriormente terá diferentes desdobramentos no século XIX, inclusive até a contemporaneidade. De acordo com ele, era necessário colocar as artes em suas devidas fronteiras, uma vez que cada uma possuía um modo de efetivação, um campo de produção distinto. Cada área visaria cumprir seu papel segundo suas particularidades (subjéctivas e materiais), conscientes de uma diferenciação entre as questões do tempo e do espaço inerentes a elas. Como pontua Joana Frias, em “Ut pictura poesis non erit”:

Para Lessing, portanto, ao contrário do que acontecera no *mainstream* da crítica até então, a diferença entre poesia e pintura, bem mais importante do que a sua semelhança, funda-se num princípio básico: a poesia é uma arte do tempo, representa ações e não corpos; a pintura é uma arte do espaço, representa corpos e não ações. A poesia, quando quer representar corpos, tem que o fazer através das ações, no tempo; a pintura, quando quer representar ações, tem que as representar através dos corpos e das suas imagens, no espaço. (FRIAS, 2008, p. 177)

Segundo Joana Frias (2008, p.177), seu notável ensaio “nasce originariamente de um impulso demolidor da poesia descritiva, [...] como vigorava no século XVIII”, pois, “o valor de um poeta não poderia ser medido pelo grau maior ou menor da convertibilidade do seu texto em pintura”. Isto porque “no entender de Lessing, [...] as suas imagens são imateriais, não ocupam o espaço e a sua lógica de convivência é, [...] a dos fluidos e não a dos sólidos”. Portanto, para ele: “só o poeta dispõe do meio de pintar com traços negativos e de fundir duas imagens numa só, aliando traços negativos e positivos” (LESSING apud FRIAS, 2008, p.177).

Ainda sob o ponto de vista do crítico, em relação a estas artes:

A pseudocrítica [...] gerou na poesia a mania da descrição e na pintura o alegorismo; assim procurou-se fazer da primeira uma pintura falante, sem se saber propriamente o que ela pode e deve pintar, e da segunda um poema mudo, sem se ter refletido em que medida ela

pode expressar conceitos universais sem se distanciar da sua determinação e se transformar num conceito de escrita arbitrário. (LESSING apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 84-85)

Com esta percepção moderna, adversa à tradição, percebe-se que sua análise procura desbalizar as formulações do *Ut pictura poesis*, uma vez que seu interesse não se concentra em priorizar o imperativo mimético da poesia, uma “competição”, mas sim, em consolidar um princípio em que as formas de arte se tornem mais independentes. Há uma valorização dos aspectos semióticos, temáticos no interior das obras, podendo haver ou não, similaridades nas construções, isto porque elas já não deveriam ser mais obrigadas a se pautar num caráter de representação. Nesta fronteira entre arte do tempo e arte do espaço, seja a poesia seja a pintura, ambas se libertariam de existir em função de uma reprodução de si mesmas, de uma relação envolvendo o questionamento sobre qual estaria mais próxima de imitar melhor uma à outra ou a um determinado objeto.

Contudo, atualmente, no século XXI, ponderações sobre o estudo de Lessing também se colocam em evidência, como se observa em “A transfiguração do olhar”, em que Alexandre Rodrigues pondera sobre a visão do crítico alemão. Em contraposição a Lessing e à especificidade das artes, Rodrigues depreende que, em obras literárias – um tanto poéticas – como as de Clarice Lispector, ocorrem naturalmente semelhanças entre as artes (tanto da pintura quanto da música e da poesia), seus aspectos espaço-temporais interagindo constantemente. Já não há uma discussão intempestiva sobre qual arte representaria de modo mais fiel um objeto da realidade, mas sim, uma reflexão acerca de como cada arte criativamente dialoga, se interpõe, aglutina suas peculiaridades midiáticas, fundindo-as em obras mistas, híbridas. Deste modo, somam-se novas interpretações diante de criações de natureza heterogênea, alheias a uma determinação de um gênero específico. Pois como Rodrigues nos explicita, uma vez superada “a problemática da mimesis no sentido de representação direta de elementos da realidade”, articula-se, entre ambas as artes, situações de inespecificidade, “como uma forma de refletir sobre a natureza estética da literatura e das artes visuais assim como o significado de um olhar que se revela ao mesmo tempo que apaga identidades” (RODRIGUES, 2019, p. 77). Também, conforme o autor nos expõe sobre *Água viva*:

O que Clarice articula com sua escrita é o próprio movimento da palavra desenhando, formando, por meio de seu rastro, um espaço onde as fronteiras se apagam. Através da percepção da narradora, da

sua abstração, é o ritmo que liga a música à escrita. (RODRIGUES, 2019, p. 83)

Na esteira dessas reflexões, observa-se que, no momento de nossa contemporaneidade, há uma revisão do conceito histórico de écfrase, este se modulando num sentido ampliado, como um texto escrito realizado a partir de elementos visuais não cinéticos ou obras artísticas variadas. Com base em Solange Ribeiro (2019, p.20), em uma “narrativa de ficção, uma obra de arte visual pode ser descrita por um narrador extradiegético ou percebida por uma personagem”, sendo isto defendido por Claus Clüver:

A écfrase verbaliza a percepção ou as reações de um espectador real ou fictício diante dos traços característicos de configurações visuais não cinéticas. Trata de configurações que realmente existem, ou sugere a percepção da existência de tais configurações na realidade virtual ou fictícia. (CLÜVER apud RIBEIRO, 2019, p. 20)

Além disso, amparando-se na visão de “transposição intersemiótica”, presente em estudos de Claus Clüver, é possível afirmar que já haveria esta interferência entre as obras visuais e literárias, no campo pictórico e poético, em séculos mais remotos. Como exemplo, no Oriente, no período do reinado de Hui-tsung, o imperador tinha o hábito de pedir que “representassem” para ele “um determinado verso em imagens visuais” (CLÜVER, 2006, p.107). Clüver se alia à ideia de tradução intersemiótica de Roman Jakobson, que afirmava haver uma “interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON apud CLÜVER, 2006, p. 112). Deste modo, com base na ideia de transpor o campo semiótico da pintura, traduzindo-o “ecfrasticamente” para o da poesia, Clüver afirma em “Da transposição intersemiótica”:

Um poema ekfrástico pode ser relacionado de diversas maneiras à obra na qual ele se baseia: como uma interpretação, uma meditação, um comentário, uma crítica, uma imitação, uma contra-criação, além de outras coisas [...] a aceitação de um poema como um *Bildgedicht* [poema de imagem] sobre uma pintura que realmente existe evoca uma imagem mental da obra derivada das pistas descobertas no texto e das recordações que temos das pinturas, simplificadas e distorcidas de acordo com o grau de familiaridade que temos com ela. (CLÜVER, 2006, p. 129)

Nesse sentido, nota-se que determinados escritores como William Carlos Williams, não a fim de subjugar uma obra, mas, sim, de valorizar o material artístico,

produziram textos em consonância com a ideia de transposição intersemiótica. Um exemplo é quando este poeta se baseia na pintura “Paisagem com a Queda de Ícaro” (de cerca de 1558), de Pieter Brueghel. Por meio de seu poema “Landscape with the Fall of Icarus” (1962), Williams evoca o quadro em 4 séculos posteriores, trabalhando com ele num “diálogo efrástico”. Aqui estão intercalados, brevemente, os respectivos versos iniciais e finais – com a ideia da figura de Ícaro caindo gradativamente –, no que Clüver chama, em sua análise, de “lista de descrições”, “quase-citações (seriam traduções?)”:  
Segundo Brueghel / quando Ícaro caiu / era primavera // um lavrador estava arando seu campo [...] havia // um chuá despercebido / foi / Ícaro se afogando. (WILLIAMS apud CLUVER, 2006, p. 136)

Através de exemplos como o de Williams, é possível vislumbrarmos práticas poéticas em que a experiência de construção das palavras não sofre mais em detrimento de uma rigidez baseada na verossimilhança de uma arte visual, como nos princípios das artes greco-latinas. Muito pelo contrário, artistas assim nos atestam que, na poesia, pode-se recriar uma realidade pictural (próxima da visão de um quadro), nos inserindo, nos aproximando daquela atmosfera pintada, mesmo que distantes daquele contexto espaço-temporal. Esta experiência funciona sob determinado tom narrativo do poema, mas também através do nosso contato com os tons da própria pintura contemplada. Tal como Márcia Arbex nos expõe, em *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* acerca da experiência primordial da linguagem, por meio de Roland Barthes: “historicamente, portanto, escrever e pintar encontram-se em suas origens no ‘traçado regular, [n]a pontuação pura de incisões insignificantes e repetidas: os signos (vazios) eram ritmos, não formas” (BARTHES apud ARBEX, 2006, p. 29). Deste modo, a autora defende que:

A arte moderna e contemporânea nos oferece inúmeros e diversos exemplos de resgate desse grafismo original que os coloca na “fronteira do figurativo”, por seu ritmo, seu movimento, seu traçado [...]. Dois movimentos poderão, portanto, ser considerados – da imagem à letra e da letra à imagem, movimentos delineados por poetas e artistas [...]. (ARBEX, 2006, p. 29)

Assim, por meio de um panorama entre o “paralelo das artes”, percebe-se como a poesia e a pintura foram conquistando, aos poucos, a autonomia e o reconhecimento necessários em seus respectivos âmbitos de estudo. Posteriormente à noção de Lessing sobre a especificidade das artes, é possível vislumbrarmos outros pontos de vista da

crítica artística na contemporaneidade. Atualmente, através de uma visão mais ampla dos procedimentos efrásticos, a escrita dialoga com obras visuais variadas e vice-versa, ambas se recriando em novas formas de experiência e interpretação. Pode-se dizer que este processo de revisão da éfrase foi se desenvolvendo pelo interesse dos artistas em criar suas obras imersas no campo da multimodalidade.

Neste caso, agregando os conceitos de Jakobson e Clüver, minha intenção é propor um outro olhar para obras pictóricas aqui presentes, como um exercício de reflexão para com o nosso tempo. Com isso, viso reincorporar a experiência primordial da linguagem, a ideia da escrita e da pintura como traço que pode delinear múltiplas formas – informes –, criando conexões poéticas com as obras visuais e literárias clariceanas, ambas matrizes de seu “figurativo do inominável”.

Deste modo, no próximo capítulo, busco criar um diálogo interartístico com as obras clariceanas, isto é, desenvolvo um trabalho poético a partir de reflexões sobre a relação entre a obra escrita de *Água viva* e as obras visuais intermitentes de Clarice durante seu processo de confecção do romance. Além disso, como resultado deste contato com suas distintas obras, optei por produzir um livro-objeto artesanal, agregando, à potência das palavras, formas, cores e brechas na superfície do papel (anexo ao trabalho da monografia). Estes elementos simbólicos seriam como códigos visuais que integram a lógica interna e a experiência de autorreferencialidade do objeto como um todo. A ideia do livro como um objeto artístico se insere, assim, neste trabalho de pesquisa: *Livro-Objeto Gritante* com fragmentos dos meus poemas de diálogo efrástico e as pinturas de Clarice Lispector. Resgato tais conceitos de Julio Plaza, nos quais embaso o meu campo de estudo teórico-prático: “livro-objeto: suporte significativo como objeto espacial, isomorfia e espaço-tempo” (PLAZA, 1982, p. 5).

O artista, aliado à ideia de “tradução intersemiótica” de Haroldo de Campos, interpretava tal conceito como um meio de “transposição de uma peça literária, geralmente um poema, para outro código (visual, sonoro), mantendo as ideias, as estruturas e o modo de funcionamento do original” (E. Itaú Cultural, 2021, s/p). Nessa medida, reinventando as formas de arte através de uma reapropriação dos modelos da tradição, Julio Plaza compreende a tradução intersemiótica como:

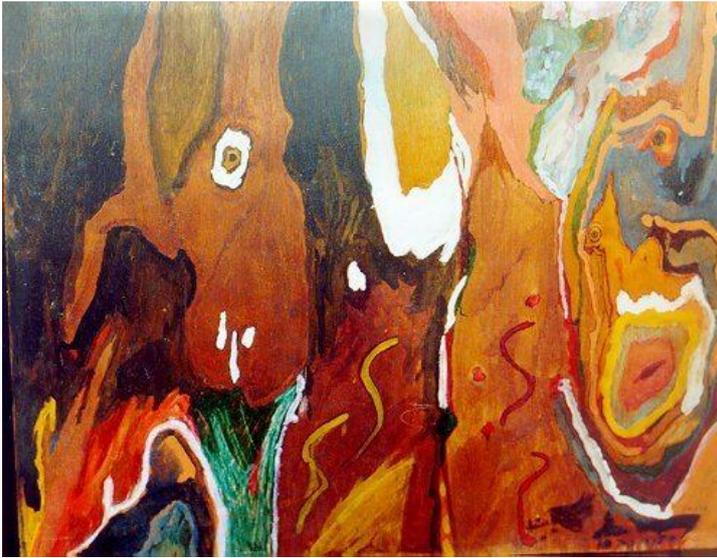
prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história [...] como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 2003, p.14)

De modo semelhante ao que os poetas concretistas desenvolveram a partir dos anos 50 e Plaza, com o neoconcretismo entre a década de 60 e 70, procurou-se reunir aspectos formais e temáticos inerentes à linguagem de *Água viva* presentificando-os num objeto livro, entre tintas e verbos manuscritos. Busquei com o *Livro-Objeto Gritante* (em anexo) uma certa aproximação da ideia de “Poemóbiles” (1968-74), de Augusto de Campos e Julio Plaza.

Pois como Alfredo Bosi nos explicita, introdutoriamente, de modo assertivo acerca de uma percepção diferenciada da realidade por meio do olhar poético – das artes –, em *O Ser e o tempo da poesia*, no primeiro capítulo “Imagem e discurso”:

A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo. (BOSI,1977, p.13)

### 3. O “Figurativo do Inominável”: Experiências Poéticas com Notas Críticas



“Gruta” (1975), técnica mista sobre madeira.

Grútero<sup>1</sup>

Cada dia com sua sina, nada  
nas crispações do corp::;\_o  
\_::; Mundo mudo em ti , folheando um  
Livro de células e estalactites berrantes, qual  
Circunlóquio do verso que treme e  
cai, por se ver se lendo no abismo do  
não nascido, me escolho microenlutada e nu<sup>2</sup>  
A entrada é a Cavidade do verbo ansiado  
E estás Bem guardado, tu,  
filho que vem do instante<sup>3</sup>  
União do brilho com o breu e  
as cores da lágrima:  
Vitrais do céu

---

1. Escolhi o título “**Grútero**” em decorrência do grande interesse de Clarice pela “Gruta”, como vemos já no título do quadro, além de suas citações em *Água viva*, uma espécie de palavra originária da/com a escrita. Como afirma Manoel Ricardo de Lima (2020, s/p), com relação à potência das palavras poéticas, entreouvidas após o período nazista, vemos uma “Escrita do poema: disseminação de palavras-tumbas: Ex-cripta”, ou seja, nos retiramos da gruta (a *cripta*), através da criação literária, através da escrita ou “ex-cripta”. O “grútero”, misto de “gruta” e “útero”, natureza feminina externa e interna, presentes em sua linguagem, é aqui pensado como matriz da criação (artística). Os aspectos selvagem e divino presentes na gruta e no útero, ambos espaços de nascimento, geradores de imagens e símbolos, produzem significados novos que emergem aos nossos olhos, sob camadas de tintas e variações de cores. Conforme Ricardo Iannace nos esclarece:

Na leitura que faz [...], Lucia Helena Vianna sintetiza que o “esforço empreendido pela escritora” para “vencer o esgotamento significativo da representação convencional” resulta numa correspondência (entre pintura e literatura) reveladora do que “precarosamente se poderia nomear como ideal de *pura arte* – o quadro do quadro, o livro do livro, o abismo da representação”. (IANNACE, 2009, p 72).

Assim, depreendemos que as características das obras pictóricas de Clarice, como a “Gruta”, são os gestos de inacabamento, as fragmentações da ideia tradicional de pintura representativa. Em diálogo com sua metaliteratura e metapintura, portanto, reconstruo já com o título do poema uma possível visão sobre seu quadro e seu fluxo também poético de *Água viva*.

2. O “**nu**” é uma escolha pelo neutro da linguagem, o “it” clariceano, além de ser uma tentativa de despersonalização no poema em questão. Surge em sintonia com o processo de pseudônimos que Clarice já adotara no trabalho em jornais como colunista. O poema se move pela gruta com o intuito de agregar um novo discurso, um verbo novo, uma nova identidade pela prática da escrita renovada que se autogere em sua metalinguagem. Munida da prática de pintura abstrata, Clarice conduz sua obra escrita, em questão, sem personagens. O neutro vive em sua composição literária como neste trecho:

Por enquanto o que me sustenta é o “aquilo” que é um “it”. Criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão

completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. (LISPECTOR, 2019, p. 55).

Em consonância com isso, Solange Ribeiro de Oliveira defende em “Alvorço da criação: A arte na ficção de Clarice Lispector”:

Toda a ficção de Clarice testemunha um movimento em direção a esse it, ou coisa. Mágico, poético, mescla de sentimento estético e místico, inexplicável pelo pensamento racional, a coisa subjaz à relação com a vida, o sujeito, a realidade última. Confundindo vida e obra, é a própria Clarice quem diz: “Se eu tivesse que dar um título à minha vida seria: à procura da própria coisa. (LISPECTOR, 2019 apud RIBEIRO, 2019, p.97)

3. O “**filho que vem do instante**” pode representar a ideia de metapictorialidade (LOUVEL apud RIBEIRO, 2019, p. 19) presente no romance de Clarice de 1973. Isto porque este quadro em questão já poderia ter sido imaginado pela escritora em sua narrativa metapictural, com sua linguagem poética, para posteriormente ser pintado em 1975. Com efeito, ele estará mais próximo do universo de seu livro póstumo *Um sopra de vida*, de 1978. Nele, o quadro é explicado, revisitado pela pintora-personagem neste trecho:

Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira — pinho de riga é a melhor — e prestar atenção às suas nervuras. De súbito, então vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco — mas mantendo a liberdade. Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta. (LISPECTOR, 2012, p. 33)

Ainda que já tivesse realizado um único quadro em 1960, “Interior da gruta”, anterior à *Água viva* (1973), se nos ativermos a este quadro de 1975, é possível afirmar que, na escrita do livro de 1973, suas palavras poderiam estar tanto em diálogo efrástico com o quadro de 1960 quanto com o da futura “Gruta”, de 1975. Tais trechos do seu livro de 1973 nos colocam neste lugar transitório interartes, entre seus quadros (antes e depois de *Água viva*):

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza - grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria

natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno.  
Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou Saudade?  
(LISPECTOR, 2019, p. 31-32)

Deste modo, mostro o falseamento dos versos que tremem, das palavras que oscilam, entre caracteres, e berram durante os instantes de silêncio, este presente contínuo da gruta no útero, no âmago do estado poético feminino. Estas são as fragmentações do poema, envolvidas também com o contexto de reescrita do manuscrito de seu livro, seus embates pela redução do conteúdo, uma vez que a autora visava o caráter menos autobiográfico, mais imagético e forte de sua linguagem. Relacionando poeticamente o “corpo literário” e movediço de *Água viva* – como um “filho que vem do instante” – com as cores e formas da linguagem abstrata em seu quadro, revisitamos Clarice e tocamos o abismo e estalactites da “gruta”, “caverna” de nossa vida contemporânea também.

---



[sem título] (1976), óleo sobre tela.<sup>4</sup>

Selva<sup>5</sup>

Incerta<sup>6</sup>,  
sobrevivo ao lento compasso<sup>7</sup>  
entrecruzado por tépido  
Vermelho-gozo.<sup>8</sup>

Noite atingida por  
cada sopro:<sup>9</sup>  
peças do mar  
de criança<sup>10</sup>

Sangrando o futuro,  
abraço a história<sup>11</sup>

4. Segundo Catherine Beltrão (2019, s/p), “[e]sta obra, de pequenas dimensões, 30 X 40cm, datada de 1976, pintada a óleo sobre madeira, apresenta uma inscrição na frente: ‘Olhe o que está escrito atrás’, e outra no verso: ‘Você já conheceu, como eu, o desespero. Mas é um erro. Tudo vai dar certo’.”

5. O vocábulo “**selva**” é uma referência à noção da natureza selvagem presente na obra de Clarice Lispector. “E eu, selvagem enfim e enfim livre dos secos dias de hoje: troto para frente e para trás sem fronteiras” (LISPECTOR, 2019, p.78). Neste trecho de *Água viva*, Clarice articula sua escrita ao ritmo da cavalgada e à selvageria do cavalo, podendo, assim, nos mostrar como ultrapassa um gênero literário definido. Em consonância a isto, Carlos Mendes de Sousa aponta em *Figuras da escrita*:

O cavalo como que se intromete, mais ou menos subliminarmente, em todas as decisivas apreensões animais do mundo escrito (ou pintado — outra figuração fundamental). No livro *Água viva* manifesta-se o desejo de pintar (leia-se escrever) [...]. Afirma Deleuze: “Escrever não tem outra função: ser um fluxo que se conjuga com outros fluxos — todos os devires-minoritários do mundo. Um fluxo é qualquer coisa de intensivo, de instantâneo e de mutante, entre uma criação e uma destruição”. (SOUSA, 2001, p. 262)

6. A palavra “**incerta**” remete às noções de incerteza e inacabamento identificadas tanto na escrita quanto na criação pictórica de Clarice. Segundo Alexandre Rodrigues da Costa, há uma “incerteza que a personagem de *Água viva* exprime através do desejo de incompletude: ‘Quero o inconcluso [...]. Quero a experiência de uma falta de construção’” (LISPECTOR, 2019 apud RODRIGUES 2019, p.41). Como bem assinala Rodrigues, “é a partir daí que a incerteza e a incompletude colocam a palavra em movimento, fazendo dela seu abrigo, sua imagem” (RODRIGUES, 2019, p.41). Percebe-se aqui também esta ideia de construção incerta, de modo metalinguístico narrado: “Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio” (LISPECTOR, 2019, p.30).

Além disso, escreve Ricardo Iannace (2009, p. 64), “as pinceladas sugerem ausência de planos como prévia para a composição”, o que confirma a ideia de Artur de Vargas Giorgi (2012, p.3) sobre a abertura de Clarice frente ao inesperado (também) da escrita visual de *Água viva* (1973), pois “a escrita segue a nervura de um corpo, de uma

superfície, deslocando-se de modo que seja, ao mesmo tempo, caminho e fim de percurso, busca ou desejo do instante e sua mostração”. A nervura da superfície de madeira (pinha-de-riça), escolhida por Clarice com intuito de desenvolver sua prática pictórica, nos remete justamente às ideias de incerteza, fissura, abertura semântica de sua linguagem escritural e metapictural, aliadas aos impulsos interiores do objeto da linguagem e do objeto que a escrita narra – ou confronta. Tais nervuras da madeira áspera servem de base para o trabalho, de modo a torná-lo uma peça um tanto sólida, um material provido de movimentos internos e capacidade de invenção através de desvios visuais, tintas e formas com interferências, reentrâncias, lacunas em suas interpretações.

7. O verso “**Sobrevivo ao lento compasso**” dialoga com a questão da sobrevivência e da temporalidade incerta que surge neste trecho de *Água viva*: “Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua sequência e concomitância” (LISPECTOR, 2019, p. 30). Além disto, é possível notar uma certa semelhança desta sobrevivência lenta e contínua (submersa na água) com a dos seres aquáticos invertebrados denominados “água-viva”, estes que vivem em contínua transmutação e não morrem a não ser que os matem: “Eu te invento, realidade. E te ouço como remotos sinos surdamente submersos na água badalando trêmulos” (LISPECTOR, 2019, p.78). O poema se constrói em diálogo ecfrástico com estas possíveis formas de “água-viva” submersas. Também, tal temporalidade experienciada no verso está aliada ao universo primitivo e sensorial que guarda a materialidade deste animal marinho, “com seu tecido gelatinoso, de tom rosado, geralmente em forma de sino” (RIBEIRO, 2019, p. 91).

8. O verso “**Tépido Vermelho-gozo**” é inspirado na visão do quadro (com a ideia de sobrevivência enquanto imersos num “futuro sangrando”) e em alguns trechos de *Água viva*, tais como: “escrevo redondo, enovelado e tépido” (LISPECTOR, 2019, p.28); “Não: o que te escrevo é de fogo como olhos em brasa” (LISPECTOR, 2019, p.44). Aqui as cores evidentes: “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 minha sede” (LISPECTOR, 2019, p. 78). É possível notarmos, assim, que a escritora se utiliza do artifício da sinestesia, entremeando sua narrativa de modo poético, com cores, texturas, sentidos do paladar, do tato e, por isso,

coloco como diálogo esta atmosfera de excitação em vermelho, abafado em verso. Conforme nos expõe Solange Ribeiro, com base na leitura também crítica de Cixous sobre Clarice:

Para a filósofa, o conhecimento está sempre diretamente alinhado com o corpo. A sinestesia assinala a presença dele, e as construções metafóricas são precisamente o que lhe confere materialidade. Assim, através do espaço intersubjetivo, Cixous descobre, na escrita de Clarice, um acesso ao conhecimento por meio dos sentidos, especialmente na continuidade e proximidade do olfato e paladar, como se vê nas construções sinestésicas de *Água viva*. (RIBEIRO, 2019, p. 96)

9. “**Noite atingida por cada sopro**”, pois, em *Água viva*, a narradora-pintora também nos apresenta sua construção autoral pela metaforização da linguagem, envolvida num “sopro de vozes” (polifonia) a fim de compor um outro olhar para se referir às suas sensações mais intensas durante a escrita da vida: “Minha noite vasta passa-se no primário de uma latência. A mão pousa na terra e escuta quente um coração a pulsar” (LISPECTOR, 2019, p.49). Através dessa densa experiência literário-sensória, Clarice nos mostra seu envolvimento singular com a arte, uma espécie de “revisão do mundo”: “Não, isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu” (LISPECTOR, 2019, p. 36). No que diz respeito a imaginar outra realidade por meio das artes (literária e pictórica), Alexandre Rodrigues da Costa nos expõe em “A transfiguração do olhar”:

Aquilo que podemos considerar como pesquisa estética, que se origina do interesse [...] de Clarice pelas artes visuais, ao mesmo tempo que se constitui como uma espécie de aprendizado, consiste em romper a distância entre o sujeito e a coisa, em tornar a coisa presente no momento em que o olhar descortina o mundo, transformando-o em imagem. (COSTA, 2019, p.85)

10. Com o verso “**Peças do mar de criança**”, o poema se aproxima ao mesmo tempo da visualidade do quadro, com suas “peças” soltas, e da atmosfera lúdica que Clarice narrara em sua crônica de 25 de janeiro de 1969 para o Jornal do Brasil, denominada “Banhos de mar”:

Meu pai acreditava que todos os anos se *deve* fazer uma cura de banhos de mar. E nunca fui tão feliz quanto naquelas temporadas de banhos em Olinda, Recife. Meu pai também acreditava que o banho

de mar salutar era o tomado antes do sol nascer. Como explicar o que eu sentia de presente inaudito em sair de casa de madrugada e pegar o bonde vazio que nos levaria para Olinda ainda na escuridão? (LISPECTOR, 2018, p.135)

11. “**Abraço a história**”. Aqui, alude-se ao interesse de Clarice, desde cedo, pela ideia de fabulação, a experimentação da criança recompondo narrativas várias vezes, tal como vemos no trecho seguinte da biografia *Clarice: uma vida que se conta*, de Nádya Gotlib:

Antes dos sete anos eu fabulava. Eu ensinei a uma amiga um modo de contar histórias. Eu contava uma história, e quando ficava impossível de continuar, ela começava. Ela então continuava, e quando chegava em um ponto impossível, por exemplo, todos os personagens mortos, eu pegava. E dizia: “Não estavam bem mortos”. E continuava. (LISPECTOR apud GOTLIB, 2009, p. 78)

---



**“Escuridão e luz: centro da vida” (1975), técnica mista sobre madeira.<sup>12</sup>**

Em torno do eterno<sup>13</sup>

Abertura fractal do oculto<sup>14</sup>

gérmen calado nos acompanha e

vai experimentando<sup>15</sup> um novo

território

Sol-i-dão

da vida<sup>16</sup>

na chama da vela<sup>17</sup>

Começo aqui (( nesta luz de afeto

)) não descartável\_ nós<sup>18</sup>

12. Sobre o quadro, é importante se ater numa entrevista, de 1975, na qual a entrevistadora Elisabeth Marinheiro perguntara a Clarice se ela gostava de pintar, ao que a escritora respondera:

não sou pintora, mas gosto de pintar. Acho que todo mundo devia pintar, porque há um grande relacionamento. Descanso quando pinto, pouco importa o resultado [...]. Gosto da chama. Das cores azuladas, vermelhas e ouro do fogo. Não tem nem sentido místico. (LISPECTOR apud MARINHEIRO, 1975, s/p)

Deste modo, nota-se o enfoque que Clarice dá às suas próprias sensações com as cores, com a prática amadora em contraposição a um trabalho formal, profissional, tanto no âmbito das artes plásticas quanto da literatura.

13. “**Em torno do eterno**”. Em *Água viva*, percebe-se constantemente a experiência do tempo e do espaço fragmentados, para além de qualquer representação artística tradicional num quadro. Entretanto, a narrativa gira em torno da eternidade e do sonho, a narradora vivenciando e intuindo em meio ao caos: “Respiro de noite a energia. E tudo isto no fantástico. Fantástico: o mundo por um instante é exatamente o que o meu coração pede. Estou prestes a morrer-me e constituir novas composições” (LISPECTOR, 2019, p.51); “O que te escrevo não tem começo: é uma continuação [...] evolva-se um halo que transcende as frases” (LISPECTOR, 2019, p. 57); “Quer ver como continua? Esta noite – é difícil de explicar – esta noite sonhei que estava sonhando” (LISPECTOR, 2019, p.93).

14. O vocábulo “**oculto**” remete à ideia de abstração. Esta questão de ocultar alguma informação, aliada à arte do abstracionismo, surge em *Água viva*: “O verdadeiro pensamento parece sem autor. E a beatitude tem essa mesma marca. A beatitude começa no momento em que o ato de pensar liberou-se da necessidade de forma” (LISPECTOR, 2019, p.89). Como Ricardo Iannace atesta, a partir de Mauricio Puls, neste trecho de *Retratos em Clarice Lispector*: “os significantes abstratos são aqueles que espelham apenas uma parte (uma determinação) do objeto [...]. O quadro abstrato também possui um tema, mas ele se encontra oculto” (PULS apud IANNACE, 2009, p. 59).

15. “**Experimentando**”. Em sua obra de 1973, vemos a narração recorrentemente seguindo neste fluxo: “E minha 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” (LISPECTOR, 2019, p.51). “Agora te escreverei tudo o que me vier à mente com o menor policiamento possível. É que me sinto atraída pelo desconhecido” (LISPECTOR, 2019, p.85). De acordo com esta ideia de experimentação artística (diálogo interartes presente em Clarice), Artur de Vargas Giorgi afirma, em “Nervuras do neutro”:

A respeito de Clarice Lispector, é possível apresentá-la como alguém que opera no ponto-limite da distinção entre as “formas de arte”, ou seja, neste caso, Clarice apresentar-se-ia como alguém que escreve como quem pinta ou entalha, com uma linguagem escrita que é a do limiar entre uma linguagem e outra, e, desse modo, como uma figura autoral que põe em questão a autoridade, os limites e as funções do literário, do artístico. (GIORGI, 2012, p.2)

16. Há, nestes três versos seguidos – “**Território / Sol-i-dão/ da vida**” –, a grafia de três “i” alinhados na vertical, o que remete às três velas do quadro, como uma espécie de ícone, uma tríade de velas, feixes de luz incorporados em cada palavra. A separação do “i” em relação ao “Sol” coloca em destaque cada elemento lexical, como se eles se posicionassem como as próprias figuras, em seus locais distintos, no quadro. Assim, podemos depreender que em sua solidão - como um “centro da vida”- há luz e escuridão. Como podemos ver, há um diálogo com a experiência de solidão humana em *Água viva*: “Não te desejo esta solidão. Mas eu mesma estou na obscuridade criadora. Lúcida escuridão, luminosa estupidez.” (LISPECTOR, 2019, p. 47).

17. “**Na chama da vela**”. Em *Água viva*, Clarice escreve, “E que se derramem safiras, ametistas e esmeraldas no obscuro erotismo da vida plena: porque na minha escuridão enfim treme o grande topázio, palavra que tem luz própria” (LISPECTOR, 2019, p.35); “luz de lamparina acesa que sou. Exorbito-me então para ser. Sou em transe. Penetro no ar circundante” (LISPECTOR, 2019, p. 72). Seguindo esta ideia de luz, delicadeza, chama e fulgor em meio à atmosfera escura do quadro, identifica-se também, em tais trechos acima, sua expressão estética no livro (bem próxima da visualidade do quadro), ora com a exposição ora com o encobrimento das palavras, seus significados e/ou significantes. A “chama”, no poema, se origina desta esfera poética da literatura de Clarice e da atmosfera do quadro, aqui em diálogo com o seu toque espiritual e seus aspectos eróticos subliminares contidos nas variadas pedras preciosas citadas.

Portanto, com relação à Clarice, podemos perceber sua base de estudo aliada à teoria da arte abstrata, estilo que a mobiliza a escrever muitas vezes para além do intuito de uma descrição da realidade. Na verdade, a escritora realiza uma inscrição autoral na obra, um diálogo de sua experiência com seu tempo. Devido à abertura interpretativa diante das características próprias dos âmbitos artísticos envolvidos (pintura e literatura de Clarice), vemos, com recorrência na obra literária clariceana, um condensamento de elementos sógnicos semanticamente díspares (como “luz” x “escuridão”).

18. “(( **nesta luz de afeto** )) **não descartável\_ nós**” busca reverberar poeticamente trechos como estes, de *Água viva*: “A luminosidade sorria no ar: exatamente isto. Era um suspiro do mundo” (LISPECTOR, 2019, p. 87); “Tudo acaba mas o que te escrevo continua [...] o melhor não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas” (LISPECTOR, 2019, p. 93). Tal como a leveza, sutileza e fluidez destes trechos, a narradora entende que, seja ela seja seu destinatário misterioso, para todos existe uma vida contínua, uma metamorfose, uma transfiguração da história. Não sermos descartáveis significa não haver exatamente uma extinção total da humanidade, da matéria orgânica do corpo, das palavras ou dos sentimentos inerentes a uma pessoa face à outra, uma vez que tudo se transmuta, se recompõe. É neste sentido de entrega à eternidade – sógnica – da vida, também, que a narradora-pintora, em *Um sopro de vida*, acessa o fluxo de sua lembrança:

Ah, como é ampla a eternidade. Pois foi isso o que eu vi: a amplidão serena da eternidade, o gosto do eterno. Então o corpo antes todo fraco e trêmulo tomou um vigor de recém-nascido no seu primeiro grito esplástico no mundo da luz. E toda me tornei forte e fremente como um talo altaneiro de louro trigo. Assim, de pé como o talo de trigo porque era assim, com nobreza natural, que eu podia enfrentar a grandeza do Deus. (LISPECTOR, 2012, p.102)

---



“Perdida na vaguidão” (1975), técnica mista sobre madeira.

Lua perdida em hiatos<sup>19</sup>

Alva explosão da  
membrana )coral(<sup>20</sup>

A vértebra central  
do tempo enovelado<sup>21</sup>  
conduz o que existe  
9, 7, 8 vezes para o Breu<sup>22</sup>

Há forte contato  
com o Agora:  
~ecoa na palavra<sup>23</sup>  
~crosta íntima com o movimento do leite<sup>24</sup>  
~é sério como descobrir novas terras<sup>25</sup>  
~que nos levem pra trás  
~do verbo útil<sup>26</sup>

(Fujo: o que não vejo  
Existe mais ainda)<sup>27</sup>

19. Com relação ao título do poema “**lua perdida em hiatos**”, crio um diálogo ecfrástico com o tema do quadro, a ideia contida em seu próprio título, isto em consonância com a voz da narradora, em *Água viva*, ao que ela afirma buscar:

É tão curioso e difícil substituir agora o pincel por esta coisa estranhamente familiar mas sempre remota, a palavra [...]. Há uma coisa que me escapa o tempo todo. Quando não escapa ganho uma certeza: a vida é outra. Tem um estilo subjacente. (LISPECTOR, 2019, p. 76).

Perdida em hiatos, lonjuras, a narradora-pintora, poderia estar procurando tatear seus próprios rastros da escrita através dos “traços”, como se estes fossem também passos de quem pinta sua solidão, vivendo uma metamorfose de sentimentos na literatura também: “Hoje é dia de lua cheia [...]. O luar é canhestro [...] uma insônia leve: entorpecida e dormente como depois do amor” (LISPECTOR, 2019, p.44). Esta realidade artística vai se formando a partir da ideia de um “não lugar” como modo de criação, bem como Hélène Cixous aproxima *Água viva* “dum gesto de pintar”, justamente por ser “um livro de instantes, um livro em que cada página pode ser isolada como um quadro.” (CIXOUS apud SOUSA, 2001, p. 295).

20. Nestes dois versos seguidos “**Alva explosão / da membrana )coral**(“, faço uma aproximação com a atmosfera da obra *Água viva*, “uma espécie de doida [...] harmonia” (LISPECTOR, 2019, p. 30), onde Clarice acaba – inevitavelmente – por criar um cenário, mesmo que negue a possibilidade de alcançá-lo :

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 [...]. É um estado de contato com a energia circundante e estremeço [...]. Sei que meu olhar deve ser o de uma pessoa primitiva que se entrega toda ao mundo, [...] como os deuses”. (LISPECTOR, 2019, p.30)

Correlacionando a “membrana coral” com uma espécie de objeto mítico (central no quadro) em explosão interestelar, ousa-se provocar uma alteração dos sentidos. Como se houvesse um grito, entre os parênteses abertos, busca-se expandir a palavra e criar desvios dos aspectos semióticos, pairando entre uma ideia de índice e ícone possível deste objeto.

Como se pudessemos acessar inteiramente o fluxo de seu (pré) pensamento no livro e, a partir da ideia de “explosão” e “vaguidão” do quadro, percebe-se como suas

obras estão imersas no que Márcia Arbex afirma serem as novas experiências artísticas contemporâneas:

No século XX, traços comuns à literatura e às artes plásticas podem ser verificados: rejeição da mimese e consequente ênfase no significante; decomposição do objeto em partes [...] simultaneísmo, deslocamento e distorção dos planos presentes na pintura e que surge na literatura com o rompimento da continuidade espacial e temporal; princípio da montagem e colagem, por exemplo. (ARBEX, 2006, p. 52)

21. Ao utilizar os versos “**A vértebra central / do tempo enovelado**”, interajo com a pintura abstrata de Clarice, seu estilo que se mostra em “traços” salpicados de tons preto e vinho por sobre o fundo claro no centro – com a forma enovelada central – e sobre as laterais, em cor de madeira rústica, entre laranja e coral. Também dialogo com a sonoridade que a própria palavra “enovelado” comporta na obra *Água viva*, nela em que participamos enredados, lendo uma história enovelada, sem enredo fixo. Através de seus verbos e nomes mais intensos, ocorre um envolvimento com a “espinha dorsal” do tempo. Deste, ao mesmo tempo fragmentado, repleto de mudanças em nossas percepções interiores, é que parte seu poético questionamento da vida e a observação de sua permanência. No intuito de alcançar uma outra consciência no fluxo da narrativa – para além de uma realidade pictural com formas bem delineadas –, a narradora-pintora nos conta sobre o que sente através de figuras de linguagem recorrentes como metáforas e paradoxos:

Esta minha capacidade de viver o que é redondo e amplo [...]. Mergulho na quase dor de uma intensa alegria [...]. Só tive inicialmente uma visão lunar e lúcida [...]. Uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho [...]. Tudo isso é o que me habituei a pintar mexendo na natureza íntima das coisas. (LISPECTOR, 2019, p. 38)

Por meio deste fazer artístico da pintura e provida de signos linguísticos que dialogam em repetição, sonoridade (como o “enovelado”) na obra *Água viva* – por vezes em aliteração, cruzamentos de sons como “lunar e lúcida” –, a autora agrega inúmeras imagens “num flash fotográfico”. Assim, pode-se depreender, tal como no poema, que:

A realidade da imagem está no ícone. A verdade da imagem está no símbolo verbal. Pode-se rever agora, [...] a proposta de simultaneidade como efeito último do poema. A palavra criativa busca, de fato, alcançar o coração da figura no relâmpago do instante. Mas, como só o faz mediante o trabalho sobre o fluxo da língua, que é som-e-

pensamento, acaba superando as formas da matéria imaginária. (BOSI, 1977, p. 35-36)

22. Com estes versos “**conduz o que existe / 9, 7, 8 vezes para o Breu**”, há intenção de expor como na escrita clariceana ocorre um elo com a área da matemática, nos inserindo num novo espaço imaginário que se multiplica misteriosamente em diferentes prismas de números, instantes vividos em meio ao “Breu” de uma linguagem total (concreta e quase tangível). A narradora de *Água viva* nos conta: “mas 9 7 8 são os meus números secretos. Sou uma iniciada sem seita. Ávida do mistério. Minha paixão pelo âmago dos números, nos quais adivinho o cerne de seu próprio destino rígido e fatal” (LISPECTOR, 2019, p. 45). E, neste sentido, “o que existe” (nestes versos) seriam as próprias palavras se metamorfoseando, “fazendo da escrita de *Água viva* uma espécie de compulsão pelo instante [...] para, então, ‘olhar a coisa na coisa’, sem lhe impor significados transcendentos” (RODRIGUES, 2019, p. 37)

23. Em “**~eco na palavra**”, a começar pela “mancha gráfica ‘~’” do poema, faço uma interlocução com o recurso estilístico da perífrase, presente na obra *Água viva*, seu jogo de palavras que dialogam entre si num circunlóquio, havendo um disparo de traços simbólicos no discurso poético de Clarice tal como no quadro também: “Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também seu eco” (LISPECTOR, 2019, p. 32). Por isso, no poema, o verso se inicia conduzido pela força de sua vibração literária, como uma onda sonora que reverbera em nossa leitura, multiplicando interpretações sónicas. Pois como nos expõe Sousa, em relação ao romance: “Pretende-se que o sujeito receptáculo se envolva com uma intensidade similar à vivenciada pelo sujeito enunciador” (SOUSA, 2001, p. 297).

24. “**~crosta íntima com o movimento do leite**”. O ato do movimento contínuo, o transporte de sensações é a própria razão de ser de *Água viva*. Somos levados a percorrer temas estranhamente familiares, íntimos e únicos como a vida de um recém-chegado ao mundo, em eterna autodescoberta, movido por suas perguntas e respostas mais autênticas, naturais: “De que cor é o infinito espacial?” (LISPECTOR, 2019, p. 39) “para haver o secreto movimento íntimo do qual jorra leite” (LISPECTOR, 2019, p. 44).

Tal como Cixous nos aponta em seu livro *Reading with Clarice*, no capítulo “Água viva”:

Clarice é a campeã da metáfora sublime. Seu mecanismo é tão rápido e ocorre tão sutilmente que o leitor é atraído por ele e é levado a conquistar o leitmotif, o tema geral do texto o qual não atinge a nada senão ao próprio movimento. (CIXOUS, 1990, p.19, tradução minha)

Também, conforme nos aponta Sousa, em relação à sua escrita orgânica e à potência da tinta na crosta da madeira, ambas em movimento:

o que se faz começa por ser equivalente à descrição verbal de um objeto para nessa mesma descrição se incluir outra [...]. No redondeado, ou nas linhas que livremente seguem os veios nas placas de madeira, no encontro que instintivamente se pressupõe, envolve-se uma representação da experiência [...]. A mais irrepresentável: ‘o atrás do pensamento’. (SOUSA, 2001, p. 313)

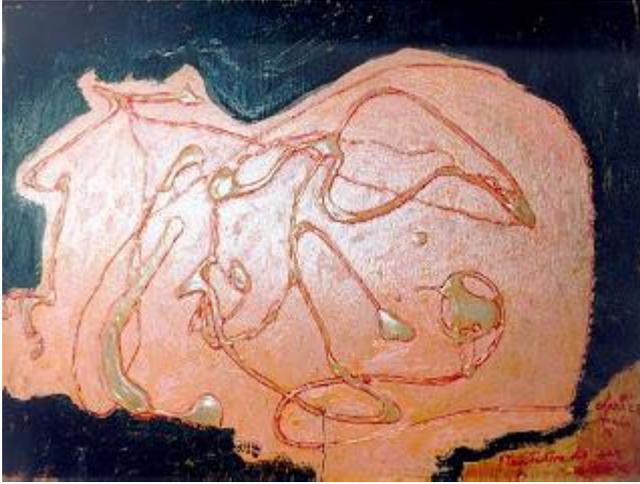
25. “~é sério como descobrir novas terras”. No intuito de traçar um mapa de sensações com o leitor, Clarice afirma: “O risco – estou arriscando descobrir terra nova. Onde jamais passos humanos houve. Antes tenho que passar pelo vegetal perfumado (LISPECTOR, 2019, p. 54). “Sou ainda a cruel rainha dos medas e dos persas e sou também uma lenta evolução [...] então sou o mundo” (LISPECTOR, 2019, p. 57)

26. Com os dois versos seguintes “~que nos levem pra trás / ~do verbo útil”, me aproximo do que seria o seu gesto de despersonalização envolto na criação abstrata, dialogando com as reflexões e visões presentes nas obras literária e pictórica:

Atrás do pensamento atinjo um estado [...]. Não usar palavras é perder a identidade? É se perder nas essenciais trevas daninhas? Perco a identidade do mundo em mim e existo sem garantias. Realizo o realizável mas o irrealizável eu vivo e o significado de mim e do mundo e de ti não é evidente (LISPECTOR, 2019, p. 75)

27. A partir dos versos finais “(Fujo: o que não vejo / Existe mais ainda)”, faz-se uma inter-relação com os questionamentos da narradora: “O que não vejo não existe? O que mais me emociona é que o que não vejo contudo existe [...]. A verdade está em alguma parte: mas inútil pensar. Não a descobrirei e no entanto vivo dela” (LISPECTOR, 2019, p. 44). Deste modo, o poema procura reafirmar esta tensão de “desfecho inacabado”, entre a fuga de um roteiro, a não visão e a in(ter)venção da pintura junto ao livro, Sousa nos explicitando que:

para traduzir esse conjunto de impressões, essas fugidias inscrições de *Água viva*, a autora vai à pintura buscar o quadro de referência unificadora que mais fundamente pretende ser o meio de dizer o inalcançável desejo, de reproduzir as instantaneidades. (SOUSA, 2001,



**“Tentativa de ser alegre” (1975), técnica mista sobre tela.**

Novidade do sonho<sup>28</sup>

A boca prova a placenta

Arte das fêmeas

que par(t)em<sup>29</sup>

São os fatos da vida

em aberto

redigindo o espaço do sinuoso nada<sup>30</sup>

Ela sente o Deus na ostra<sup>31</sup>

e respira, ainda que falte

Saliva

Leia o meu intento de sorrir<sup>32</sup>

Latejante o furor do toque

Indescritível<sup>33</sup>

Com as mãos desejadas

Tulipa desconhecida<sup>34</sup>

matéria cúmplice e enamorada

eu vivo para ascender aos poucos

rumo ao momento elementar<sup>35</sup>

Quem sabe responder à minha saudade

do sonho...<sup>36</sup>

---

28. “**Novidade do sonho**”. Com este título do poema para o quadro “Tentativa de ser alegre”, relaciono a ideia de “sonho” à “novidade” no intuito de criar uma associação poética com a atmosfera de “procura” que ele contém, tanto em seu título quanto na disposição das formas, texturas e cores sobre a tela. Bem como Ricardo Iannace explicita, analisando os materiais utilizados na confecção desta pintura, há: “[...] cola líquida, decalcando expressivos zigue-zagues em alto-relevo. Os filetes de cola preenchem linhas antes delineadas a caneta vermelha” (IANNACE, 2009, p. 65).

Nesta tentativa de alcançar um outro estado, a pintura nos mostra a claridade central envolta pelas bordas escuras, acabando por estar interligada também com os temas, aparentemente opostos, da obra escrita: “Sou um coração batendo no mundo [...]. O instante é de um escuro total” (LISPECTOR, 2019, p. 48). “Nascimento e morte. Nascimento. Morte. Nascimento e – como uma respiração do mundo” (LISPECTOR, 2019, p. 49).

29. “**A boca prova a placenta / Arte das fêmeas / que par(t)em**”. Sua escrita é uma “atividade que pressupõe antes de tudo o corpo” (SOUSA, 2001, p. 296). Ainda, como se vê em sua obra *Água viva*: “É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma” (LISPECTOR, 2019, p.28). Deste modo, inicio o poema em sintonia com sua presença metaficcional e pictural, onde se toca “o instante” que “é semente viva” (LISPECTOR, 2019, p. 29). O instante como aquele em que “A mãe lambe tantas vezes o saco de água que este enfim se rompe [...] a gata-mãe-criadora [...] e aparece mais um fato no mundo” (LISPECTOR, 2019, p.

47). Vemos a narradora pulsando no clímax das palavras, como quem aprende uma escrita e fotografa cada instante de seus desejos, em metáfora, verbalizados: “A pessoa come outra de fome. Mas eu me alimentei com minha própria placenta.” (LISPECTOR, 2019, p. 54); “Deixo o cavalo livre correr fogoso. Eu, que troto nervosa e só a realidade me delimita” (LISPECTOR, 2019, p. 35).

Ainda, em sua crônica “A geleia viva como placenta”, de 1972, tal trecho já nos remete ao seu texto placentário de 1973: “A escuridão, pois, também era viva [...]. A morte era geleia viva, eu sabia. Vivo estava tudo. Tudo é vivo, primário, lento, tudo é primariamente imortal” (LISPECTOR, 2018, p. 336). Assim, entre a ideia de “parir” (da placenta) e a de “partir” (do cavalo), imortalizadas em suas criações literárias, aliadas à uma espécie de “quase placenta” na forma de sua criação abstrato-pictórica, faz-se aqui um diálogo efrástico. No poema, visei abordar uma nova forma de experiência do corpo feminino em presença no mundo. A “quase placenta” é vista e provada em diferentes sentidos – visão, tato, paladar – através da “arte das fêmeas” (da realidade pictural da escrita clariceana), que nos provoca a tocar o instante presente e buscar outros rumos a fim de resgatar nossos sonhos.

30. **“redigindo o espaço do sinuoso nada”**. Redijo esse verso em diálogo com sua prática conjunta de pintura-escritura, entremeada de abismos, de disparidades, de instantes ora tênues ora em ápices, tal como neste trecho:

Hoje acabei a tela que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros [...] 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. (LISPECTOR, 2019, p.28)

E, por conseguinte, como nos expõe Sousa, há essa complementaridade, um “encaixe” em seu estilo:

É nesse jogo que encaixa a lógica das duplicidades e dos ocultamentos manifestada na coexistência de planos duplos – a narradora oculta-se na figura de uma pintora que escreve. E, reversivamente, a prática da pintura é como se fosse uma escrita (SOUSA, 2001, p. 298).

31. **“Ela sente o Deus na ostra”**. Existe uma realidade divina sendo tocada, em *Água viva*, por meio de uma transmutação pictural dos nomes. Em consonância com as

palavras da narradora, esta motivada a nos contar um outro tipo de história, uma anti-narrativa que se desdobra:

Eu sou puro it que pulsava ritmadamente [...]. It é mole e é ostra e é placenta. Não estou brincando pois não sou um sinônimo – sou o próprio nome. Há uma linha de aço atravessando isto tudo que te escrevo. Há o futuro. Que é hoje mesmo. (LISPECTOR, 2019, p. 49)

De acordo com Sousa, no que concerne ao seu ato contínuo de exercício da escrita e da obra pictórica, existe “a questão da relação entre a atividade da imaginação e o espaço da sua representação. Um vir-a-ser envolvido nas incessantes dobras em que se envolve (se mostra) a escrita lispectoriana” (SOUSA, 2001, p. 314).

32. “**Leia o meu intento de sorrir**”. Como afirma a narradora-pintora: “Lê a energia que está no meu silêncio” (LISPECTOR, 2019, p. 43). No tocante a outra realidade invisível aos olhos, abordada pela narradora-pintora, devemos nos atentar ao que o pintor Philip Guston, baseado na mesma vertente artística do Abstracionismo, anunciara certa vez:

Uma das grandes descobertas da arte abstrata é, sem dúvida, ter tornado novamente visível o lado energético da realidade. Ela nos ajuda a compreender que a natureza é tão exatamente invisível, imaterial e dinâmica quanto é tangível, concreta e estática. A importância do intermediário é redescoberta. (GUSTON apud IANNACE, p.54)

33. “**Latejante o furor do toque / Indescritível**”. Com estes dois versos, procuro mostrar a dificuldade de expor tudo o que se sente em palavras – questão tão presente na obra – diante do inefável, do sublime. A narradora-pintora isso nos mostra, relacionando a escrita com a pintura. Há sensações, não fatos descritos:

Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido [...]. Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino (LISPECTOR, 2019, p. 42)

Ainda, com relação a este termo “indescritível” empregado, vale dizer que aqui se cria um jogo entre o conceito antigo de écfrase e o seu atual uso na contemporaneidade, mostrando que – em vista desta obra pictórica espelhada no

“Figurativo do Inominável” – ocorre uma transcrição, um diálogo efrástico, “alargando” a aplicação da éfrase, já não mais com fins descritivos. Nesse sentido, Solange Ribeiro também nos explicita que:

a teoria da pintura abstrata fere no cerne o princípio clássico da imitação. Da mesma forma, na literatura, como se vê em *Água viva*, o essencial não é a descrição de fatos e personagens, mas sim o tratamento de sua matéria basilar, a “coisa palavra”, incansavelmente evocada. (RIBEIRO, 2019, p. 82)

34. “**Tulipa desconhecida**”. Em consonância com o que observa Cixous, pode-se dizer que a força dos elementos da natureza é um dos pilares da obra clariceana, pois, nela, as flores são narradas, como um inventário de preciosidades. São espécies de rizomas recônditos do próprio texto, que se enterram como sementes e o recompõem, fazendo-o renascer em diferentes imagens literárias. Esta flor citada no poema é brevemente narrada, em *Água viva*, dentre outras espécies: “Tulipa só é tulipa na Holanda. Uma única tulipa simplesmente não é. Precisa de campo aberto para ser” (LISPECTOR, 2019, p. 65). Tal como Hélène Cixous afirma com relação às ramificações da natureza na construção de *Água viva*:

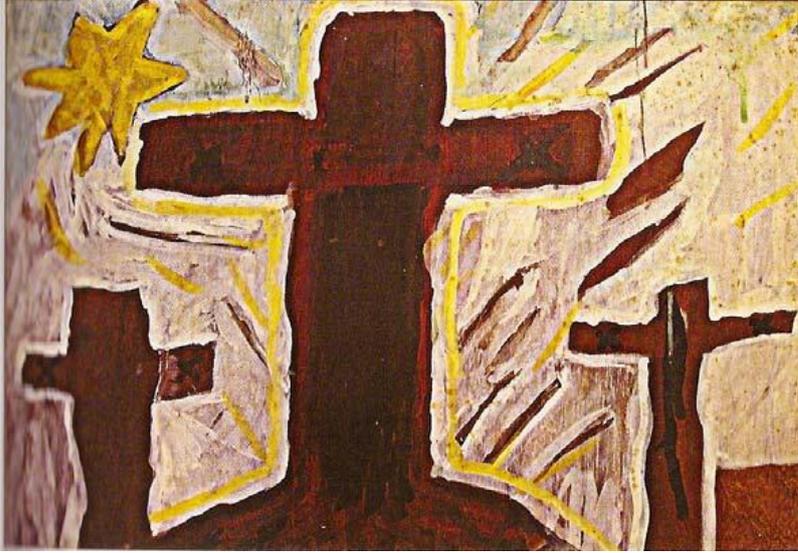
Existem repetições [...] que contribuem para desorientar o leitor. Desorientação é o que norteia o texto. Não se trata de mera repetição de algo igual. O mesmo tema ressurgente e desenha uma pequena flor, simplesmente porque nunca há um corte radical. Isto porque, no comportamento vegetal, há interminável ramificação possível, com inumação e ressurgimento. (CIXOUS, 1990, p. 17, tradução minha)

35. “**eu vivo para ascender aos poucos / rumo ao momento elementar**”. Vê-se em *Água viva* essa necessidade de elevação espiritual através de uma força ancestral: “Sigo o tortuoso caminho das raízes rebentando a terra [...]. À duração de minha existência dou uma significação oculta que me ultrapassa [...] esse contato com o invisível núcleo da realidade” (LISPECTOR, 2019, p. 37). No mesmo sentido de apreensão de uma realidade sensorial diferenciada da habitual, como vemos neste outro trecho, a narradora, para além de um mundo externo e desordenado, busca no mundo interior o seu refúgio. Este é o espaço onde existe a energia vital, o invisível: “O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer” (LISPECTOR, 2019, p. 39).

36. “**Quem sabe responder à minha saudade / do sonho...**”. Lança-se esta reflexão a partir do que a narradora nos conta em *Água viva*: “E eu tinha resolvido que ia dormir para poder sonhar, estava com saudade das novidades do sonho” (LISPECTOR, 2019, p. 44). É resgatado o eixo central do poema, agregando saudade ao tema que o intitula, isto por participarmos ainda desta realidade de “não respostas”, entremeada por perguntas recorrentes como: “mas há perguntas que me fiz em criança e que não foram respondidas, ficaram ecoando plangentes: o mundo se fez sozinho? Mas se fez onde?” (LISPECTOR, 2019, p. 45).

Amparando-me na análise de Solange Ribeiro (a partir do filósofo William James) acerca do pensar lógico *versus* pensar fantasioso, este presente na obra *Água viva*, percebe-se que, durante a leitura, vivemos entre a realidade e o sonho. No entanto, diferente do pensar lógico, em meio ao traçado “enovelado” da escrita e do quadro também, somos colocados num estado de rememoração do passado e esperança no futuro, pois:

O pensar fantasioso [...] consiste em sequências de imagens que brotam umas das outras, como num devaneio [...], sensação sobre sensação, embaralhando e dispondo as coisas, não como se encontram no mundo visível, mas numa espécie de sonhar acordado. Abertas a diferentes possibilidades de interpretação, imagens típicas do pensar fantasioso respondem a uma necessidade interna, uma vontade compulsiva de expressar algo indefinível, a qual, uma vez satisfeita, conduz à calma e ao equilíbrio psíquico. (RIBEIRO, 2019, p. 90)



“Nélida Piñon Madeira feita cruz”<sup>37</sup>(sem data), óleo sobre tela.

### Luto

Noite de Cruz e  
aroma de flor:

não dormida, aguardando o

Espelho Límpido, qual sonho de outro sonho

Após a morte: Neste silêncio e abandono: tal aperto E sem garantias procuro o

horizon-

te no arado

eterno de

23:33 ainda

Luto luto luto<sup>38</sup>

Quase não existe  
não há fruta  
há verme  
mas vivo  
na graça do nimbo  
às cegas ] jurando  
Anônima com fragilidade [ Cravar no solo meus dentes  
de pantera negra; Triplamente; no cavalariço;  
do tempo\_Tocando  
as palavras proibidas  
com o prazer do sorriso calmo  
ainda que eu no luto e com a  
Verdade em pinho de Riga  
descreva o semblante de meu  
desespero e esta fraqueza:  
o espaço en-tre, alegria, 00:11,  
não vencida, a escrita pulsando  
quente ao ver a sombra das flores<sup>39</sup>

Será um Luto?  
chegar em casa,  
o solo fértil que recebe o sol de toda gente em luto  
qual invenção de Doentes-ofuscados na irradiação  
surge o Inaugural abrigo  
abaixo, um olho mágico  
atento, enterrado elo  
dos seres mínimos<sup>40</sup>

---

37- Sobre o título do quadro “Madeira feita cruz”, Ricardo Iannace (2009, p. 70) nos explicita: “o retrato que pinta para a amiga [...] Nélide Piñon, acrescido do título do romance *Madeira feita cruz*, de 1963, acena para a capa desse livro de Nélide cujo enredo é ambientado na Idade Média”. Aqui, percebe-se uma pintura mais próxima do figurativo, porém, que ainda remete à questão do anonimato, do oculto presente na arte abstrata, ou seja, à ideia de “figurativo do inominável” clariceano, termo importante na construção de *Água viva*. Este quadro nos apresenta três cruces como elementos feitos de madeira, tal como o título nos mostra. Contudo, o interessante é notar que, diferente dos vários outros quadros, este é feito em óleo sobre tela, não na superfície de madeira.

38- Com relação à disposição gráfica deste poema, pode-se dizer que há uma configuração proposital das estrofes, ambas as três em forma de cruz, variáveis no tamanho, sendo uma maior entre as duas menores, semelhante ao quadro. Os versos são expostos neste formato com o intuito de criar uma maior proximidade (diálogo efrástico) com a atmosfera pictórica de morte e iluminação visíveis, cada um deles representando uma vivência do luto.

A primeira estrofe vem em sintonia com uma de suas crônicas “Espelho de Vera Mindlin” – alguns trechos dela estando em *Água viva*. Relaciono a experiência do claustro contemporâneo durante a pandemia de “Covid-19” com a identificação da sensação de ausência (presença do luto) em nós através desta ideia de espelho. Agregando o momento em que vivemos (“**Espelho límpido, qual sonho de outro sonho [...] horizon- / te no arado / eterno de / 23:33 ainda / Luto luto luto**”) com o olhar meditativo contido nesta crônica:

Este vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe [...] tire-se a sua moldura e ele cresce assim como água se derrama [...] o seu gélido silêncio sem cor. É preciso entender a violenta ausência de cor de um espelho para poder recriá-lo, assim como se recriasse a violenta ausência de gosto da água. (LISPECTOR, 2018, p. 371-372)

39- Na segunda estrofe, através de versos como estes “**Anônima com fragilidade [ Cravar no solo meus dentes / de pantera negra; Triplamente; no cavalariço; / do tempo Tocando / as palavras proibidas**”, procuro criar também outra visualidade para as três cruces que penetram o solo, utilizando 3 caracteres “;”, como se fossem os

dentos de uma pantera negra cravando o solo. Com relação à pantera, vemos em *Água viva*:

uma negra pantera lustrosa que vi e que andava macio, lento e perigoso. Mas enjaulada não – porque não quero [...] admito o escuro onde fulgem os dois olhos da pantera negra. A escuridão é meu caldo de cultura. A escuridão feérica”. (LISPECTOR, 2019, p. 41-42)

Além da minha escolha por este animal, com o intuito de criar tal diálogo ecfrástico, também pode-se perceber (como no poema) certa semelhança desta pantera negra, pensada por Clarice, com a realidade pictural da pantera negra do poema de Rainer Maria Rilke, “A pantera”:

De tanto olhar as grades seu olhar  
esmoreceu e nada mais aferra.  
Como se houvesse só grades na terra:  
grades, apenas grades para olhar.  
[...]

De vez em quando o fecho da pupila  
se abre em silêncio. Uma imagem, então,  
na tensa paz dos músculos se instila  
para morrer no coração.  
(RILKE apud RODRIGUES, 2019, p. 53)

Pois como Rodrigues explicita acerca de *Água viva* e do poema de Rilke, o que ocorre “é a noção de identidade de um sujeito que se detém sobre as coisas. Em ambos os textos, é o olhar que possibilita o deslocamento do ‘eu’ para as coisas externas, que, em vez de fechar-se em seu mundo, é arremessado para o que está ao seu redor” (RODRIGUES, 2019, p. 53-54).

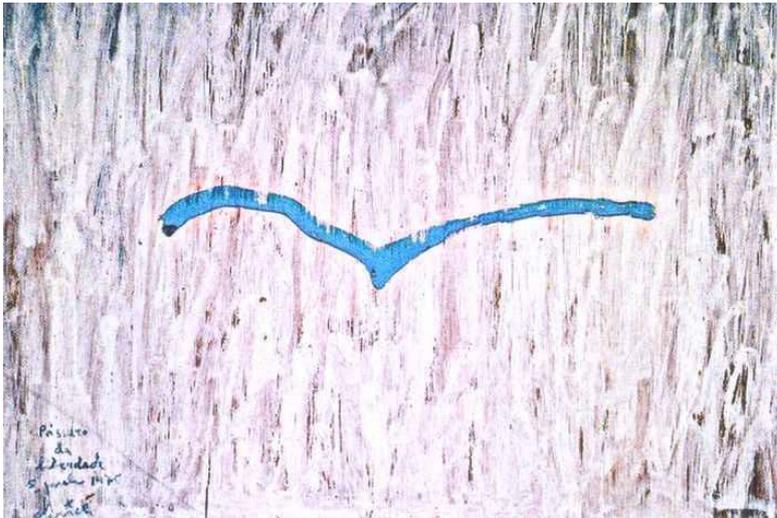
Assim como o quadro comporta um aspecto tenebroso, um pouco amenizado pela luz amarela à esquerda, agora, nos versos “**desespero e esta fraqueza: / o espaço en-tre, alegria, 00:11, / não vencida, a escrita pulsando**”, pode-se ver uma aproximação tanto com o quadro quanto com a densidade do momento vivido pela narradora de *Água viva* (ela, também, bem próxima do que o quadro nos mostra) :

Que febre: conseguirei um dia parar de viver? ai de mim, que tanto morro. Sigo o tortuoso caminho das raízes rebentando a terra, tenho por dom a paixão, na queimada de tronco seco contorço-me às labaredas. À duração de minha existência dou uma significação oculta que me ultrapassa. Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios [...]. Por enquanto o tempo é enquanto dura um pensamento

[...] de uma pureza tal esse contato com o invisível núcleo da realidade  
[...] conto os instantes que pingam e são grossos de sangue.  
(LISPECTOR, 2019, p. 37)

40- Com a estrofe final, em meio a uma sensação enlutada, desconfortante e tépida, interligada à questão dos mortos e da matéria orgânica contida na terra, há este desfecho reflexivo: **“Será um Luto? / chegar em casa, / o solo fértil que recebe o sol de toda gente em luto / qual invenção de Doentes-ofuscados na irradiação / surge o Inaugural abrigo / abaixo, um olho mágico / atento, enterrado elo / dos seres mínimos”**. A partir da experiência cotidiana de luto, torna-se naturalmente comum chegar em casa e se sentir grato pela vida. Assim, tais versos buscam tocar de novo no assunto da doença (das muitas, múltiplas), da realidade ofuscada quando estamos no abrigo comum da casa, esta como uma terra fértil que nos recebe. No final do poema, diferentemente desta ideia anterior de terra, há outro abrigo em diálogo com o quadro, justamente a terra que guarda os sedimentos, as vidas enterradas dos que morreram. Como se a escrita fosse um “olho mágico” de uma porta que abrimos, mostra-se aqui a ideia de “fazer a passagem”, a morte no sentido orgânico e etéreo, elementos díspares (humano e divino, sombra e luz), presentes tanto no quadro quanto na escrita de Clarice: “Meu pessoal é húmus e vive do apodrecimento. Meu ‘it’ é duro como uma pedra-seixo” (LISPECTOR, 2019, p. 43). Ainda, considerando este processo da narradora-pintora como sendo uma “escrita subterrânea”, entre a vida e a morte (o *it*, o neutro da linguagem), podemos ver conforme Giorgi expõe:

E o livro de Clarice Lispector, movido pelo desejo ou pelo temor do instante-já, do *it*, do neutro, é marcado por uma sucessão de cintilações, de passagens, de traços-existências continuamente recém-encarnados. (GIORGI, 2012, p.13)



**Pássaro da liberdade (1975), técnica mista sobre madeira.<sup>41</sup>**

### Liberdade

Morrera      Nascera

e

hoje inventaria outro espelho se já não houvesse

tocado aquele: origem e fim

vazio desta nossa liberdade

inteira claridade atrativa

uma aVe: escrit-asa do céu<sup>42</sup>

Passo o esboço a limpo

simples passagem

lembrança não melódica

do outrora ouvido:

o canto do passado como Um sopro de vida<sup>43</sup>

qual pássaro que ultrapassa qual-

quer paisagem e forma

cresço, heroica, qual

sumo de fruta que escorre

e com o corpo recomposto de

ontem, descubro agora:

vibra (no) alto o mundo<sup>44</sup>

vi-vi  
bem vi(m) ver  
o corte da realidade  
o descortinado dia  
em si, um lume imperecível  
sereno e inefável<sup>45</sup>

voo de águia-gaivota  
deixo-te ser o alvo grito de  
Rá            ná  
    pi            46

---

41- Como bem pontuou Hélène Cixous em *Reading with Clarice* acerca da escrita clariceana e de sua inter-relação com o comportamento vegetal, em *Água viva* “há interminável ramificação possível, com inumação e ressurgimento” (CIXOUS,1990, p. 17, tradução minha). Diante disso, atravessa-se o momento de luto do poema anterior no sentido de se redescobrir a vida. Neste poema final, próximo da realidade pictural do livro de Clarice, existe um ressurgimento, isto ocorrendo também através da imagem do pássaro (no quadro) e das próprias palavras aqui em diálogo efrástico, em busca da liberdade almejada por todos.

Iannace analisa este quadro “Pássaro da liberdade”, sintetizando que há “cajada e rala demão de tinta [...] aparece o traçado pouco expressivo de uma gaivota azul” (IANNACE, 2009, p. 68). Por isso, a partir da minha escolha por esta pintura, pode-se verificar neste último poema certa semelhança com tal pincelada livre, fluida, de modo que com as estrofes criadas procuro evidenciar, também, as palavras que pairam no ar.

Levando em consideração, ainda, o contexto atual de pandemia do Coronavírus, pensar em palavras que se multiplicam e vibram no ar como se fossem gaivotas, em bandos, acaba por ser um ato de resistência ou estar próximo do conceito nietzschiano de “vontade de potência”.

42- Tanto em *Água viva* quanto em *Um sopro de vida*, Clarice vai nos inserir numa forma de linguagem (metapictural), através de narradoras-pintoras que visam tocar outra realidade, alcançar a liberdade da vida por meio de suas palavras. Desta maneira, inicio o poema, em diálogo efrástico com a imagem da ave – de asas abertas, livre e leve – pincelada por Clarice:

**“Morrera        Nascera”**

**e**

Os verbos “morrer” e “nascer” e a conjunção “e”, assim dispostos na primeira estrofe, surgem no sentido de mostrar a transposição da própria escrita para a forma de ave (**“uma aVe: escrit-asa do céu”**) e, também, de retomar a experiência de luto do poema anterior, porém, neste caso, apresentando uma nova vida reinventada.

Retomando a crônica “Espelho de Vera Mindlin”, a qual serviu como referência para o poema anterior, cria-se aqui um novo olhar para este texto (e para o quadro), através de uma releitura que agrega, neste caso, a experiência de tocar o quadro “Pássaro da liberdade”. Ou seja, agora, viso expor, no poema atual, a sensação de vivermos tal como se estivéssemos ainda tocados pelo quadro anterior, contudo, ao mesmo tempo, querendo tocar um outro espelho simbólico, uma nova realidade interior figural – com o “Pássaro da liberdade”. Tal crônica de Clarice, em diálogo com as composições abstratas de Vera Bocaiúva Mindlin, da série “Espelhos” (1963), é revista e reincorporada neste meu poema “Liberdade”. Ao que lemos aqui, **“hoje inventaria outro espelho se já não houvesse / tocado aquele: origem e fim / vazio desta nossa liberdade / inteira claridade atrativa”**, crio uma aproximação com estas reflexões de Clarice, em sua crônica, acerca do vazio e da liberdade das formas:

[...] voltaria vazio, iluminado e translúcido, e com o mesmo silêncio vibrante de um espelho. A sua forma não importa: nenhuma forma consegue circunscrevê-lo e alterá-lo [...]. Quem olha um espelho conseguindo ao mesmo tempo isenção de si mesmo, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que sua profundidade é ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – então percebeu seu mistério. (LISPECTOR, 2018, p. 371)

43- Na segunda estrofe, a ideia de **“passagem”**, adversa à atmosfera de luto do poema anterior, é atrelada à simplicidade de um escrito sendo passado a limpo, ou seja, um ato

contínuo de pensamento vivo. Os versos “**lembança não melódica**” e o “**canto do passado como Um sopro de vida**” recuperam o que a narradora-pintora constrói de modo “literário-escultural”, aliando-se à música Clássica, em *Água viva*: “Que música belíssima, ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. Música da câmara é sem melodia. É modo de expressar o silêncio. O que te escrevo é de câmara” (LISPECTOR, 2019, p. 56). Nesse sentido, de acordo com Rodrigues, em relação à *Água viva*:

Através da percepção da narradora, da sua abstração, é o ritmo que liga a música à escrita [...] de tal forma que o movimento da escrita, seu deslizar silencioso sobre o papel, encontre na própria audição do sujeito aquilo que a própria narradora define como música de câmara. (RODRIGUES, 2019, p. 83)

Além disso, nota-se que a narradora-pintora Ângela Pralini, em *Um sopro de vida*, como o próprio título do livro, reconhece sua existência como um sopro, um fruto da criação divina: “Foi Deus que me inventou e em mim soprou e eu virei um ser suficiente para poder tentar me expressar” (LISPECTOR, 2012, p. 13). A escolha de palavras como “**passagem**”, “**canto**” e “**sopro**”, neste poema de diálogo efrástico, surge com o intuito de delinear, na escrita, a presença do pássaro que voa, tal como na pintura. Ainda, os versos desta estrofe também estão em sintonia com o que o “Autor” nos expõe neste livro supracitado: “Ângela vive para o futuro. É como se eu não lesse os jornais de hoje porque amanhã haverá notícias mais novas [...] está ocupada em fazer o momento presente deslizar para o momento futuro” (LISPECTOR, 2012, p. 33).

44- Quanto à terceira estrofe, faz-se uma intersecção com esta ideia de liberdade contida em *Água viva*: “sem fronteiras, a aventura da liberdade perigosa [...] vivo arriscando” (LISPECTOR, 2019, p. 34); “Para experimentar o primeiro e passageiro estado primário de liberdade. Da liberdade de errar, cair e levantar-me” (LISPECTOR, 2019, p. 72). Por meio dos elementos lexicais destes versos “**qual pássaro que ultrapassa qual- / quer paisagem e forma**”, busca-se provocar a leitura, mostrando o movimento do pássaro passando de um verso a outro. Assim, através do *enjambement*, há um encavalgamento da palavra “**qualquer**”, partida ao meio pelo hífen. Já nos versos “**sumo de fruta que escorre / e com o corpo recomposto de / ontem, descobro agora: / vibra (no) alto o mundo**”, o prolongamento da estrutura do verbo “**escorre**” serve no sentido de realçar a força do líquido caindo da fruta, ao passo que também serve de metáfora para o corpo

que cresce, a vida que amadurece. Sobre a utilização do “(no)”, é dada a liberdade de leitura, tanto para se compreender que o mundo vibra em alto som quanto vibra-se no alto do mundo – ambas as opções aliadas ao pássaro movente em seu percurso.

Pode-se ver em “**descubro agora**”, uma inter-relação com a ideia de liberdade contínua contida neste trecho de *Um sopro de vida*:

O que Ângela escreve é de um supérfluo essencial porque à sua vida mesmo supérflua se segue uma liberdade para a frente e para trás: enquanto eu Ângela é sempre agora. A um agora segue-se outro agora e etc e tal. (LISPECTOR, 2012, p. 80)

Deste modo, bem como pontua Rodrigues acerca da escrita subliminar clariceana, “Clarice ultrapassa o signo, seu caráter referencial, para deter-se no significado que surge das coisas não-ditas” (RODRIGUES, 2019, p. 129).

45— Sobre os dois versos “**vi-vi**” “**bem vi(m) ver**”, estes assim são escritos, respectivamente, com a ideia de ver como meio de viver; de chegar/alcançar e ver como meio de bem viver. Além disso, nesta quarta estrofe é desejado “**o corte da realidade**”, como a esperança de um outro dia que venha, novo, insurgente e, no entanto, tranquilo. Sonha-se com um amanhã, parte de uma realidade melhor e indescritível que seja “**o descortinado dia em si**” (próximo da atmosfera clara da pintura em questão). E tal como Clarice nos conta por meio da narradora-pintora de *Água viva*, nos demais trechos, com recorrência, em relação à liberdade e a experiência de outra temporalidade: “Mas ao amanhecer eu penso que nós somos os contemporâneos do dia seguinte” (LISPECTOR, 2019, p.53); “Sim, o que te escrevo não é de ninguém. E essa liberdade de ninguém é muito perigosa. É como o infinito que tem cor de ar” (LISPECTOR, 2019, p. 84); “E é assim certa espécie de pensar-sentir que chamarei de ‘liberdade’” (LISPECTOR, 2019, p. 89). Ainda, com este mesmo objetivo do poema de “alçar voo” através de palavras como “**um lume imperecível**”, que libertem – criadas numa realidade pictural bem semelhante a esta obra pictórica –, a narradora irá também afirmar:

- O ar é o não lugar onde tudo vai existir [...]. O futuro é para frente e para trás e para os lados. O futuro é o que sempre existiu e sempre existirá [...]. O que estou te escrevendo não é para se ler – é para se ser. A trombeta dos anjos-seres ecoa no sem-tempo [...]. Ocorreu-me de repente que não é preciso ter ordem para viver. (LISPECTOR, 2019, p. 49).

Nesse sentido, diante deste diálogo efrástico como um “diário aberto” em consonância com *Água viva*, esta pintura e a experiência do instante da vida presente movendo-se para o futuro, com relação ao aspecto formal do livro em questão (sem gênero definido pela autora), Carlos Mendes de Sousa já expusera de antemão:

[...] algumas questões podem ser levantadas pela oscilação que, devido ao forte grau de indeterminação do sujeito enunciativo, leva a que tanto se fale de uma carta como de um diário. (SOUSA, 2001, p. 301-302)

46- Com esta última estrofe,

**“voo de águia-gaivota  
deixo-te ser o alvo grito de  
Rá ná”  
pi**

utilizei a sinestesia (“**alvo**”) como modo de enfatizar a força (iluminada) contida no grito da ave de rapina, ela estando presente no quadro sob o ponto de vista do poema de diálogo efrástico em questão. A partir desta junção de dois nomes em um, “**águia-gaivota**”, busquei reunir dois seres voadores semelhantes, tendo-lhes como imagem icônica uma de nossa humana e diversa liberdade. Minha escolha pelo acento agudo, tanto na primeira quanto na última sílaba de “rapina”, visou provocar um desvio sonoro na forma do poema, a abertura vocálica em conformidade com o movimento ascendente das asas da ave pintada no quadro. Também no início de *Um sopro de vida*, aparece a escrita com referência visual a uma ave: “Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina” (LISPECTOR, 2012, p. 4). Coloquei, portanto, como desfecho, a ideia de um pássaro seguindo com a forma de asas abertas, através das três últimas sílabas dispostas como no estilo da configuração inicial do poema.

Tal como a narradora-pintora já nos contara, em *Água viva*, a respeito do desejo de compor uma pintura que agregasse as formas de dois animais – a realidade pictural da escrita com leve aproximação à imagem da obra pictórica –, de modo que captasse o estado neutro/puro de sua linguagem:

O que te escrevo não tem começo: é uma continuação [...] minha experiência vem de que eu já consegui pintar o halo das coisas [...]. Quero captar o it para poder pintar não uma águia e um cavalo, mas

um cavalo com asas abertas de grande águia. (LISPECTOR, 2019, p. 57).

Já em *Um sopro de vida*, com relação a este jogo entre ver e criar, a outra narradora-pintora afirmara:

Quando eu vejo, a coisa passa a existir. Eu vejo a coisa na coisa. Transmutação. Estou esculpindo com os olhos o que vejo. A coisa propriamente dita é imaterial. O que se chama de “coisa” é a condensação sólida e visível de uma parte de sua aura. (LISPECTOR, 2012, p. 73)

Por fim, este traçado de pássaro sutil, quase invisível no quadro, envolvido por diferentes nomeações animais – um hipogrifo? – e espécies possíveis de aves, paira também no ar da escrita poética de “Liberdade”, sob este ponto de vista trabalhado. Levando em consideração que aqui se buscou realizar – como um desafio – uma transposição intersemiótica de mais outro quadro próximo da linguagem literária do “figurativo do inominável” clariceano, alheio a um padrão representacional de pintura, pode-se concluir com as ponderações de Clüver:

Transposições intersemióticas lidas como tal são sempre lidas também como textos sobre o fazer textual que nos mostram as possibilidades e limitações inerentes aos dois sistemas de signos. Elas nos alertam para o poder significante dos recursos sintáticos e outros recursos estruturais disponíveis em cada um, e nos conscientizam das diferenças nos códigos estéticos e sociais, especialmente com relação às convenções que governam a descrição e representação pictórica. (CLÜVER, 2006, p. 130-131)

## CONCLUSÃO

Ler Clarice não é algo isento de desconcerto. Neste espaço, venho expor brevemente como foi a experiência deste processo para mim. Ao ler *Água viva*, pode-se dizer que somos ora convidados ora confrontados a viver a experiência do instante, em meio ao movimento das linhas e figuras da escrita clariceana. Cada um agrega uma experiência e outra, atravessando o percurso multissensorial, sem desfecho. Torna-se um pouco mais claro, após a investigação dos dados biográficos e seus interesses artísticos, como a escritora vai delineando o seu processo “bio” de estar no mundo com a sua linguagem.

Após uma interconexão rápida entre a arte abstrata europeia e a arte concretista brasileira, alguns conceitos trabalhados aqui, foi possível notar este fluxo interartístico que a obra de Clarice nos mobiliza, nos incita a percorrer. A autora, ao produzir *Água viva*, parece partir de um “não lugar”, superando noções e determinações de escolas literárias, sem um gênero específico. Na obra, a narradora se transmuta em diferentes identidades através de sua polifonia e nos permite acessar outra relação com as palavras, nos inserindo na experiência de um tempo Outro ilimitado: um instante decisivo e sempre inaugural, como o contemporâneo em “eterno retorno” nietzschiano. Tocar no livro é tocar nesta ideia de presente recorrente, em que há, quase simultaneamente, um tempo conhecido e outro desconhecido sendo resgatados. A narradora-pintora, reunindo informações do passado e, no desejo de descobertas futuras, se fixa com a linguagem no incorpóreo tempo presente, este que ela também parece buscar nas obras pictórico-abstratas.

Portanto, permanece aqui o desejo que originou a pesquisa: a intenção de reincorporar o seu instante autoral atemporal, presentificado na obra *Água viva*, agora sendo visto num trabalho acadêmico pelos estudos interartes da contemporaneidade em que vivemos. Num retorno de *Água viva* ao *Objeto Gritante* (livro-objeto artístico em anexo) de nossa realidade atual, pretendeu-se subverter a visão cronológica do tempo pela prática experimental da linguagem. A obra clariceana, resgatada e manuseada de diferentes formas, torna-se o presente do nosso presente fragmentado. Nesta atualidade, tão desafiadora, intocável no qual nos (des)encontramos, também podemos participar de seu “não lugar poético”, como uma fresta luminosa na penumbra do cotidiano. Permanece esta chave de leitura, uma possibilidade de sentir, evocar, manifestar, em

gestos cotidianos, uma realidade mais viva, mais humana, ampliando o intercâmbio dos saberes e das artes.

Como afirmara, outrora, a narradora de *Objeto Gritante*, antes da edição em *Água viva*:

Mas não estava criando em si próprio a vida? ou vida antecedia à criação da vida? Tudo estava funcionando e ele não sabia porque nem para que. Era alguma coisa que lhe estava sendo dado[sic] de graça – e sem ter que pagar pelo passado nem pelo presente. Ou futuramente. Ele estava desarmado diante de tanta bondade. E não sofria. Embora fosse instável e sem garantias. Havia o risco. Era sem apêlo? Havia o silêncio. (LISPECTOR, 2019, p. 116)

Assim, conclui-se, em consonância com o que Alfredo Bosi analisara em *O ser e o tempo da poesia*:

[...] o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. Outro alvo não tem na mira a ação mais enérgica e mais ousada. A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar. (BOSI, 1977, p. 192)

Queremos?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTELO, Raúl. O objecto textual de Clarice. *Revista Iberoamericana*, v. LXXX, n. 246, ene. /mar., 2014.

ARBEX, Márcia (org). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

BELTRÃO, Catherine. Clarice, Nélide e os vasos comunicantes. *ArtenaRede*, 2019. Disponível em: <<http://artenarede.com.br/blog/index.php/clarice-nelida-e-os-vasos-comunicantes/>>. Acesso em: 25 nov. 2020.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

CÉSAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CIXOUS, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. Trad. Verena Andermatt Conley. Theory and history of literature; v. 73. University of Minnesota Press: Minneapolis, 1990.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (org). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

COSTA, Alexandre Rodrigues da. *A transfiguração do olhar: um estudo das relações entre artes visuais e literatura em Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2019.

FRIAS, Joana Matos. Ut pictura poesis non erit. *Revista Relâmpago*, Lisboa, vol. 23, p. 163, 2008.

GIORGI, Artur de Vargas. Nervuras do Neutro: Clarice Lispector e Maria Bonomi. *Revista de Literatura “Outra travessia”*, UFSC, 2º semestre, 2012.

GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice: uma Vida que se Conta*. 6ª Ed. São Paulo: Edusp, 2009.

GUERSON, Milena (org). *Ressonâncias do ‘ut pictura poesis’ em ‘a obra prima ignorada’, de Honoré de Balzac*. Palmas: EDUFT, 2019.

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

IMS. INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector*. Edição especial, n. 17 e 18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

JULIO Plaza. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3438/julio-plaza>>. Acesso em: 2 mar. 2021. Verbete da Enciclopédia.

LIMA, Manoel Ricardo de. Silêncio, vazio e arruaça. *Revista Cult*, 2020. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/silencio-vazio-e-arruaca/>>. Acesso em: 17 out. 2020.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva - Edição com manuscritos e ensaios inéditos*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2019. [1973]

\_\_\_\_\_. *A Descoberta do Mundo*. Rocco: Rio de Janeiro, 1999. [1984]

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Elisabeth Marinheiro. In: *Diário da Borborema*. Campina Grande, 26 de outubro de 1975b.

\_\_\_\_\_. *Todas as crônicas*. Org. Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

\_\_\_\_\_. *Um sopro de vida (Pulsações)*. Lisboa: Relógio d'Água, 2012. [1978]

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). *A Pintura – Vol. 7: O paralelo das artes*. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2005.

MELLO, Sânderson Reginaldo de. O 'Ut pictura poesis' e as origens críticas da correspondência entre a literatura e a pintura na Antiguidade Clássica. *Revista Miscelânea*, Campus de Assis, vol. 7, p. 27, jan./jun. 2010.

MIROIR, Jean-Claude Lucien. *Clarice Lispector via Hélène Cixous: uma leitura-escritura em vis-à-vis*. 2009. 203 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília. Brasília, 2009.

MONTERO, Teresa. Água viva: antilivro, gravura ou show encantado. In: LISPECTOR, Clarice. *Água viva - Edição com manuscritos e ensaios inéditos*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

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

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. A narração desarvorada. In: IMS. Instituto Moreira Salles. *Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector*. Edição especial, n. 17 e 18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

PESSANHA, José Américo. O conselho do amigo- Carta à Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. *Água viva - Edição com manuscritos e ensaios inéditos*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

PLAZA. Julio. *O livro como forma de arte (I)*. Arte em São Paulo, São Paulo, n.6, abr., 1982.

\_\_\_\_\_. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003. [1987]

RIBEIRO, Solange. *Alvorço da criação: a arte na ficção de Clarice Lispector*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

ROCHA, Evelyn (org.). *Clarice Lispector*. Série “Encontros”. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

SARTORELLI, Alberto. Paul Klee: a pintura em movimento. In: PALHARES, Taísa; Helena Pascale (org). *Arte, estética e modernidade*. Campinas, SP: UNICAMP/IFCH, 2019.

SEVERINO, Alexandre E. As duas versões de *Água viva*. In: LISPECTOR, Clarice. *Água viva - Edição com manuscritos e ensaios inéditos*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. Braga: Universidade do Minho, 2001.

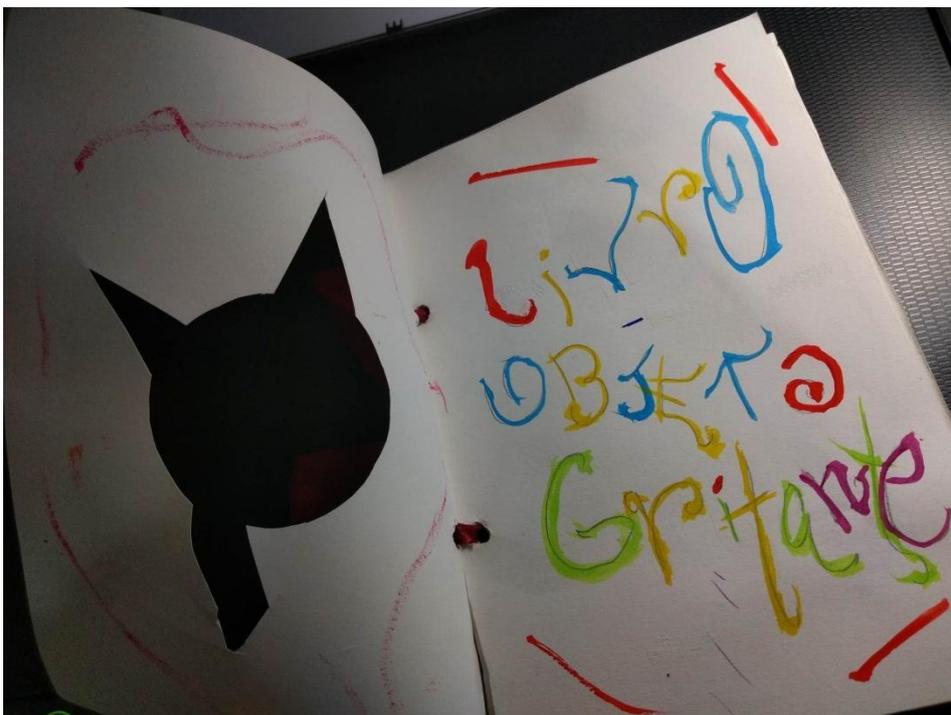
**ANEXO: O Livro-Objeto Gritante**

Fotos, desde a capa à contracapa

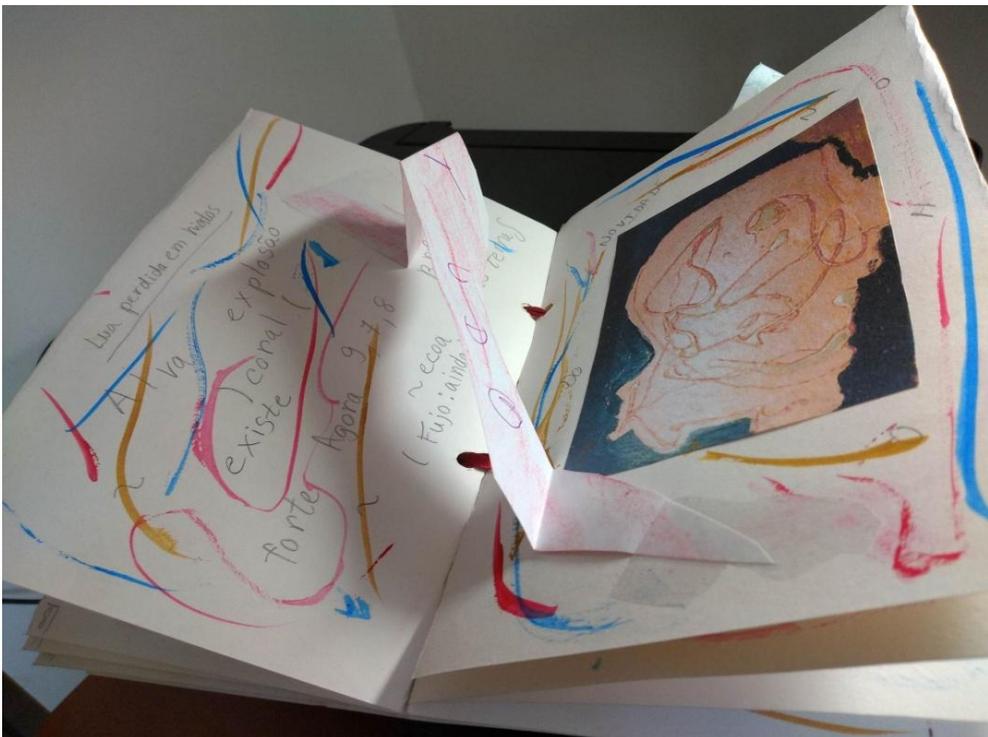
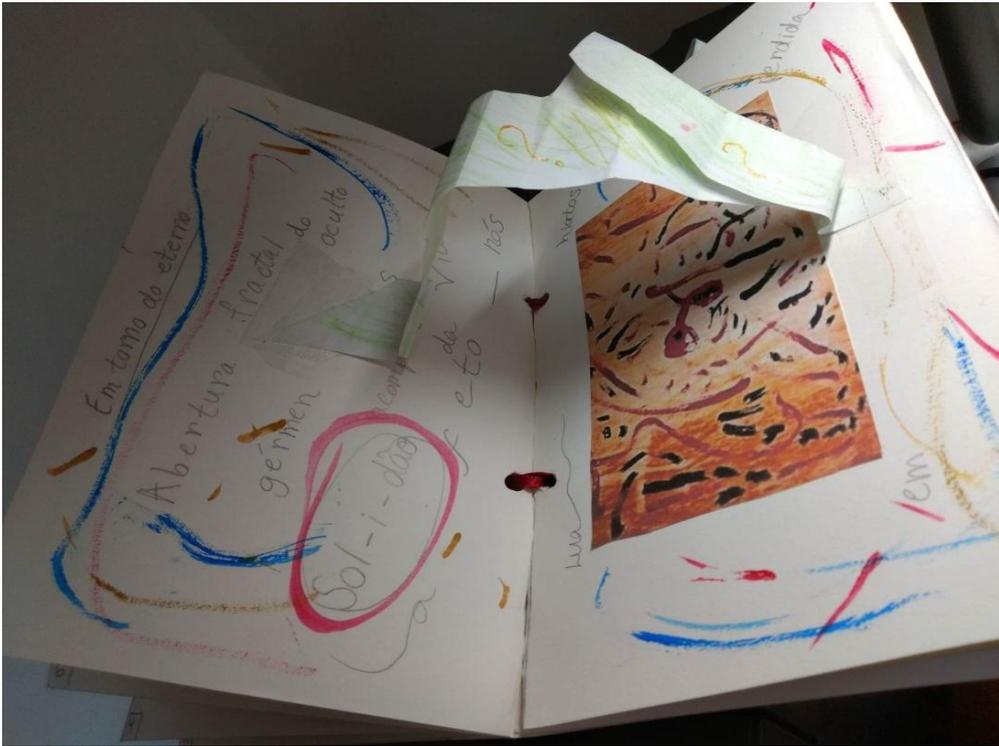
**\*Capa**



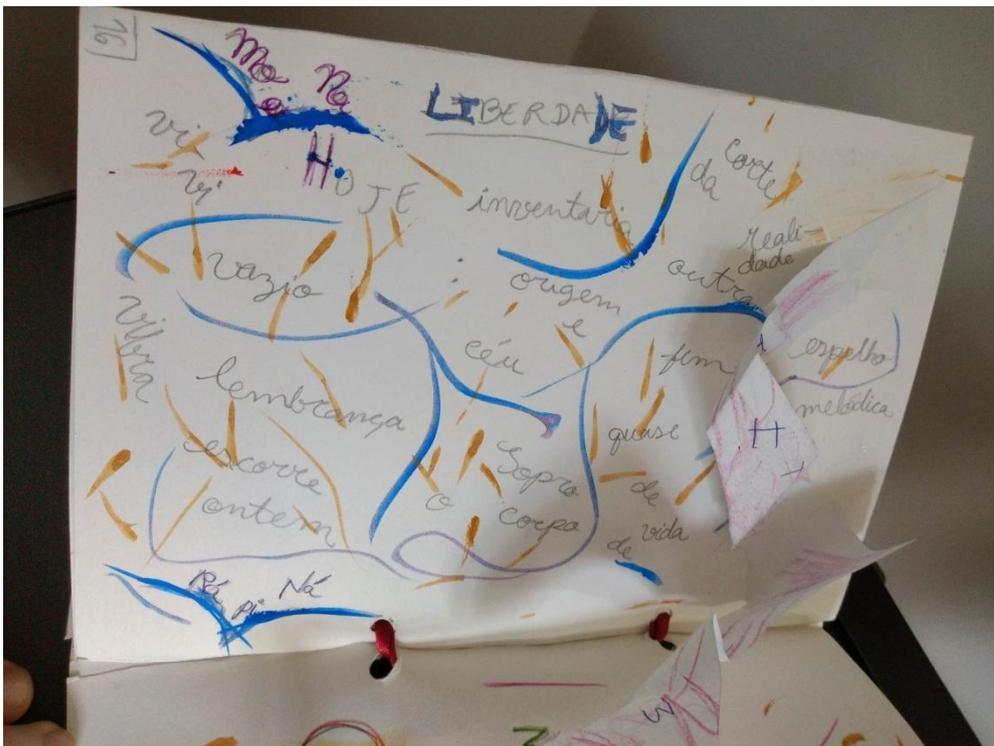
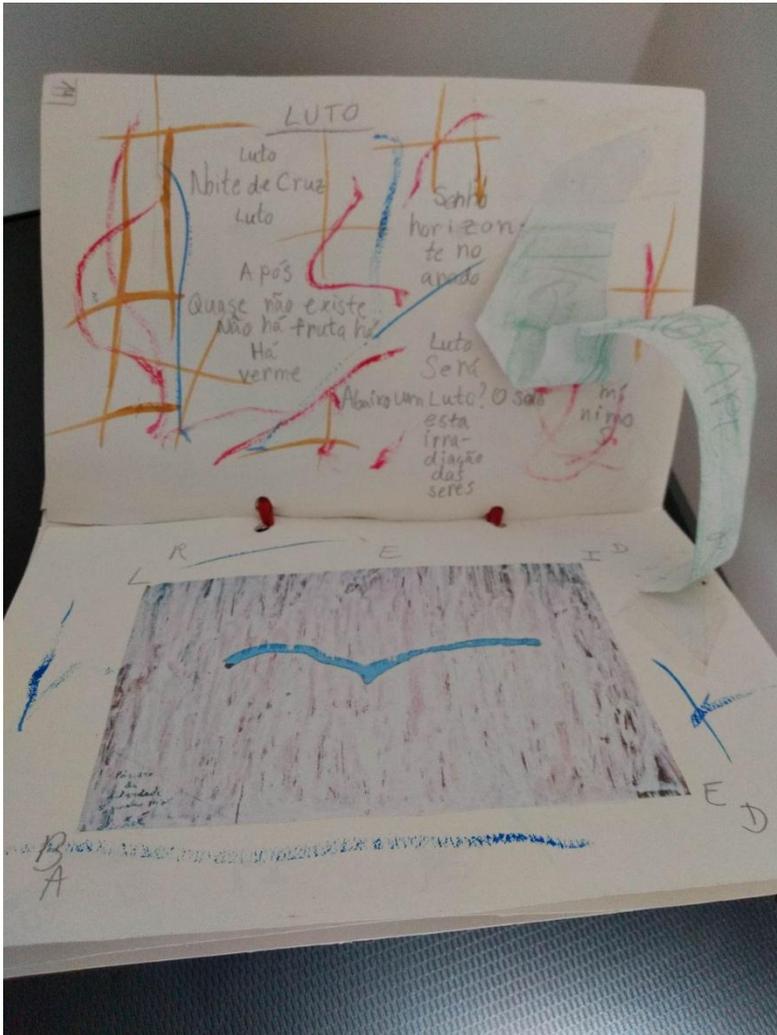
**\*Interior do livro**

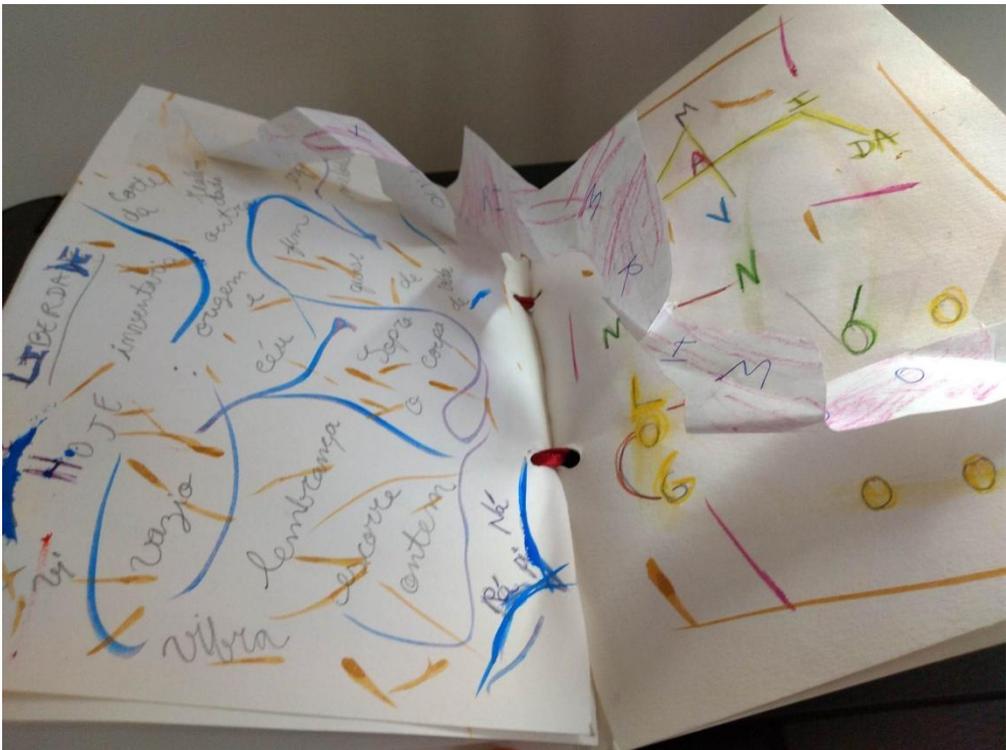














**\*Contracapa**

