

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO OESTE – UNICENTRO
Programa de Pós-graduação Stricto Sensu - Mestrado em Letras
Interfaces entre Língua e Literatura

Adriane Cherpinski

CLARICE LISPECTOR: ENTRE PALAVRAS E PINCÉIS

Guarapuava – PR
2013

ADRIANE CHERPINSKI

CLARICE LISPECTOR: ENTRE PALAVRAS E PINCÉIS

Dissertação apresentada por Adriane Cherpinski ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro Oeste – UNICENTRO, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª Dra. Rosana Gonçalves.

C522c Cherpinski, Adriane
Clarice Lispector: entre palavras e pincéis / Adriane Cherpinski. --
Guarapuava, 2013
xii, 160 f. : il. ; 28 cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste,
Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em
Interfaces entre Língua e Literatura, 2013

Orientadora: Rosana Gonçalves

Banca examinadora: Mauricio César Menon, Níncia Cecília Ribas
Borges Teixeira

Bibliografia

1. Letras. 2. Literatura brasileira. 3. Clarice Lispector. 4. Água Viva –
Clarice Lispector. 5. Pintures - Clarice Lispector. I. Título. II. Programa de
Pós-Graduação em Letras.

CDD 801.95

Aos amantes da literatura e da pintura que fazem da pesquisa um exercício indutivo de prazer e se deixam conduzir por entre as entrelinhas do não dito, produzindo um “instante-já” múltiplo, labiríntico e novo...

AGRADECIMENTOS

Quantas tardes de domingo ensolaradas, céu azulzinho, vento gostoso, todos os amiguinhos no parquinho de diversão recém inaugurado na cidade... às vezes eu ia, levava uma fatia de pão com banha para o lanche... Voltava suja, suada e, normalmente, esfolada. Gostava muito. Mas, era no quarto que dividia com minhas outras duas irmãs (Rozani e Janice) onde eu encontrava de fato diversão, aventuras, paixões, alegrias, dúvidas e até mesmo uma tristeza momentânea que até gostava, sem entender tudo direito. Desde muito cedo, emprestava na biblioteca, escondido da diretora, os livros “proibidos” para minha idade. Vivia o drama dos personagens das histórias que lia e perdia a noção do tempo até que a magia se desfazia com os gritos da minha mãe para sair um pouco da “toca” e cumprir com os afazeres domésticos. Ficava brava, retrucava, ora, era ela, minha mãe, que dizia para eu estudar para ser alguém na vida, porque o estudo seria a única coisa que ninguém iria tirar de mim. Sim, eu argumentava com ela porque simplesmente queria terminar mais um capítulo, mas no fundo sabia que ela tinha razão, que eu precisava ajudar nas tarefas de casa... Embora hoje tenha avançado nos estudos, ainda sinto que preciso da sabedoria da minha mãe, que, em sua humildade, soube como ninguém conduzir os filhos para um caminho sólido e honesto. Agradeço minha mãe Albarina Cherpinski, por incrustar em mim a busca constante do conhecimento, por dar exemplo concreto de dignidade e de nunca perder as esperanças!

Igualmente agradeço ao meu pai, Aleixo Cherpinski, meu maior exemplo de superação, meu confidente e amigo, meu conselheiro e principal incentivador nos momentos sombrios... lembrando-me constantemente que “depois da tempestade sempre vem o sol”! Obrigada, pai.

E quantas tempestades... no sentido literal mesmo... deixar meu bebê de lado, não vê-lo dar os primeiros passinhos, pronunciar as primeiras palavras, nem mesmo a primeira pedalada equilibrada na bicicleta! Gustavo, mesmo longe de você, foi sua vinda em minha vida que inspirou, encorajou e focou meus objetivos.

Foi nessa época que tive a oportunidade de participar de um universo intelectual bastante incentivador, desenvolvido pelo contato com professores empenhados na leitura da literatura e aos fenômenos subjacentes. Pessoas, além de professores e amigos... anjos que pegam nas mãos e guiam, mostram, conduzem... Maria Natália Ferreira Gomes Thimóteo, Dalila Oliveira de Lima, Ari José de Souza, Renato Suttana, Antonio Henriques Gonçalves da Cunha, Clarice Zamonaro Cortez e outros tantos, obrigada, por fazerem parte de minha vida!

Agradeço de forma especial a professora Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, pela cortesia em participar da minha arguição, contribuindo para o enriquecimento da pesquisa. Depois que conheci vocês, entendi que a graduação não era o pico e, sim, o início do pico, pois pude visualizar tudo o que eu ainda tinha para escalar.

Nesta caminhada, com tropeços, tentativas frustradas, adoecimentos e dramas interiores, ganhei mais um presente de Deus, meu estimado esposo Assis Roberto Canquerino, meu “porto seguro”, meu amigo, amante, marido e namorado! Sempre acreditou em mim, mesmo quando eu mesma não acreditava. Nos muitos momentos impulsivos em querer desistir, esteve ao meu lado me amparando, abdicando de seus próprios sonhos para que eu pudesse seguir nos meus objetivos, passando noites em claro ou sendo acordado às quatro horas da madrugada para ouvir que finalmente eu tinha entendido o texto do Stuart Hall! Quanta paciência sua... via e permitia minhas impulsividades, sabia que várias opções que fiz não eram o melhor caminho para eu seguir, mas não me impedia, ao contrário, estava sempre ao meu lado para me amparar e presenciar o que tive que passar, as decepções e erros, para aprender por mim mesma certas coisas. Agradeço sua presença especial em minha vida e também na minha família, seu equilíbrio e sua sabedoria.

Meus queridos irmãos Rozani, Janice e Sandro... não somos mais aquelas crianças travessas... o tempo passou... e nosso grande orgulho é nos orgulharmos dos irmãos! Obrigada, por me ouvirem e por estarem sempre por perto, “para o que der e vier”!

Mestrado? Quando falei pela primeira vez, fui entendida como audaciosa, sonhadora e até mesmo hipócrita. Afinal, para uma filha de empregada doméstica, ser mestre estava fora de cogitação, até porque poucos sabiam o que é mestrado. Para quem ganhou o primeiro caderno para iniciar a graduação porque não tinha condições financeiras de comprar, fazer mestrado soava utopia demasiada. Agradeço a você Grasielly S. Almeida que acreditou e alimentou o meu sonho; obrigada, Rosane Borges de Oliveira, por apoiar-me e, até mesmo, expor-se tantas e tantas vezes em meu favor; obrigada, Sirlei Oliveira Moro, por não medir esforços em contribuir comigo; obrigada, aos colegas do Colégio Laranjeiras que, por tantas vezes, ficaram sobrecarregados de trabalho para que eu pudesse sair estudar; obrigada, Joice Fabrício, minha “segunda mãe”, há tantos anos ensinando-me e abrindo portas; obrigada, dona Lúcia Chervinski, pelo abrigo em sua casa, pela confiança, amizade e pelo cuidado que teve comigo, tomando uma desconhecida como filha! Agradeço, também, à equipe da Faculdades Alto Iguaçu, pela compreensão de minhas ausências, pela confiança e pelo apoio. Sinto-me enormemente grata ao professor Felipe Soeiro, pela atenção, paciência e colaboração no meu lento desenvolvimento do francês.

Entre tantas pessoas queridas, algumas de longa data, outras nem tanto, mas que, igualmente, tornaram-se peças fundamentais nos últimos dois anos, registro aqui meus agradecimentos: aos amigos Carla Lavorati, Adriana Bernardim e Jailton Gonçalves Prates, sempre atenciosos e dispostos, pessoas que estimo muito e tiveram importância fundamental na trajetória do mestrado, com muito bom humor e alegria... sentirei saudades de nossos intervalos, nossos cafés e almoços, nossas discussões acaloradas e, principalmente, do esforço sobrenatural no Magritte para entender finalmente que não era um cachimbo!

Não poderia deixar de citar meus queridos amigos, compadres e irmãos de coração, Francismar e Ana Claudia, por abrirem as portas da casa de vocês quando precisei e, mesmo de longe, sempre presentes em minha vida, apoiando e acreditando e mim, obrigada!

Agradeço, ainda, a atenção e paciência da equipe da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro (Claudio Vitena e Laura Xavier), os quais acolheram e não mediram esforços para a obtenção da cessão de direitos autorais dos textos e quadros do acervo de Clarice Lispector.

De forma especial, agradeço à disponibilidade e atenção do professor Maurício César Menon, a quem já admirava há alguns anos, sentada em volta do piano nas aulas de literatura.

Enfim, agradeço a todas as pessoas que colaboraram nesta trajetória de minha vida, que estenderam a mão, que compreenderam, que aconselharam, que secaram as lágrimas e vibraram juntos, especialmente você, Clemiuda Barbosa!

Contudo, há uma pessoa ímpar que infelizmente não conseguirei agradecer, pois, como escreveu Clarice Lispector “as palavras são insuficientes” e, nem adianta eu recorrer às tintas... professora, amiga, mãe, confidente, orientadora e outras tantas funções que você tem agregado em minha vida Rosana Gonçalves... sempre disposta e atenciosa. Obrigada por confiar em mim. Sinto-me honrada em ser sua orientanda. Além do nosso estudo, sou grata pelas experiências de vida, pelos conselhos, “puxões de orelha” (nem foram tantos!), pela condução e motivação em “seguir devagar e sempre em frente”. Sua presença foi determinante em todos os momentos do mestrado e desta pesquisa, principalmente na emoção ao tocar os quadros clariceanos pela primeira vez...

Agradeço, sobretudo, a Deus. Obrigada por iluminar meu caminho, por dar-me força, coragem, saúde e, principalmente, entendimento para que eu pudesse trilhar o caminho, vencendo as barreiras, superando os desafios e discernimento para o enfrentamento das adversidades. Obrigada por proteger-me e cuidar-me em tantas idas e vindas, muitas vezes já cansada, esgotada, outras nervosa e pensativa, perdida nos próprios pensamentos, sem a atenção devida na estrada... O Senhor possibilitou cada instante, providenciou cada palavra,

colocou muitas pessoas maravilhosas em meu caminho, tornou possível o impossível. Obrigada Pai, não apenas pelo mestrado, mas por operar em minha vida colocando todos esses anjos, os quais, com paciência e dedicação, cooperaram para meu desenvolvimento cognitivo e, principalmente, mostraram-me que, antes dos títulos e postos de ocupação, preciso ter a essência da humildade, da honestidade... “permanecer sempre com as sandálias nos pés”! Definitivamente, não se trata somente de um mestrado, mas de uma metamorfose interior...

Sei bem que estes agradecimentos fogem à norma, mas não poderia ser diferente. Esse é um instante, agora já é outro. Essa é vida vista pela vida. Sim, é a vida em pedacinhos, em acontecimentos que muitas vezes não são compreendidos no momento, causando dor e fazendo brotar lágrimas, sem lógica alguma, mas que compõem a certeza da vida, do descobrimento e do saber reconhecer a importância destes instantes e ter a única certeza de que muitos porquê ainda virão desacompanhados das respostas...

Além de tudo, tudo mesmo, das teorias e suas aplicações, das experiências, das pesquisas, dos exemplos, do impacto diante de algo estranho e, à primeira vista incompreensível, enfim, de todas as atividades e resultados acadêmicos que contribuíram com meu desenvolvimento, comecei a aprender que devo parar de procurar as respostas em campos duvidosos, estou apreendendo que a serenidade de uma madrugada diz muita coisa sem dizer, sem pintar e sem escrever... a cidade adormecida, o silêncio entrecortado por um latido aqui e outro ali. Ao longe, de vez em quando, alguns galos anunciam a chegada da aurora. Em outros momentos, algumas cigarras resistem ao frio e preenchem o vazio sonoro... Sensação gostosa. De repente a luz da lâmpada torna-se inútil, pois os raios de sol, sem timidez nenhuma, preenchem de ouro minha sala e, antes mesmo que a cidade comece a fumar, os quero-queros dão voos rasantes e não se intimidam em despertar o ambiente nem se cansam de repetir “queroqueroqueroquero”...

Eu também quero... Sim! Quero continuar a trafegar pelas entrelinhas da literatura e pelo todo da pintura, me emocionar, rir, chorar e me assustar com desafios saborosos, pois sou uma leitora, visualizo as flores de papel brotando das páginas, inebriada pelo perfume que exalam, sou aguçada também pelo cheiro das cores e formas que, por um lapso de instantes parecem movimentar-se, dançando em minha frente... capto o instante em que as borboletas voam para fora das extremidades do quadro, embalando-me numa canção que não ouço, porém, sinto...

“Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa” (*Água viva* - Clarice Lispector)

RESUMO

Água viva (1973), de Clarice Lispector, ultrapassa as fronteiras literárias e expande sua pluralidade de sentidos, à luz dos estudos comparados, tendo como eixo dialógico dezesseis quadros produzidos pela autora na mesma época em que concebeu o livro. No limiar das entrelinhas, ora escancarada, ora de forma sutil, dimensões semelhantes aproximam elementos literários e picturais. Inquietam a narradora as questões filosóficas e existenciais que constituem o “fio condutor” de toda a narrativa, onde o problema centra-se na linguagem, ou seja, na impossibilidade das palavras darem conta de expressar o “instante-já”; o lógico e ilógico dos pensamentos fragmentados na unidade do que está atrás do pensamento. Para suprir o desejo desenfreado da necessidade em se expressar, a narradora encontra nas tintas e pincéis um estilo singular, registrando os mais profundos sentimentos. É nesse contexto que se relacionam dezesseis quadros de Clarice Lispector, algumas vezes de forma explícita, outras de forma implícita. O que se propõe, neste estudo, é justamente detectar e refletir sobre esse dialogismo polissêmico intrínseco entre as obras (romance? e quadros). Fundamentou-se num amplo aporte teórico, especialmente nos estudos comparados, na concepção de obra aberta de Umberto Eco e em estudiosos como: Gaston Bachelard, Antonio Candido, Wassily Kandinsky, Julio Lerner, Benjamin Moser, Evandro Nascimento, Benedito Nunes, Jaqueline, Lichtenstein, Mario Praz, Olga de Sá, Carlos Mendes de Sousa, bem como em cartas e documentos pessoais de Clarice Lispector. Sabe-se que, dentre o acervo clariceano, *Água viva* não tem sido objeto de estudo constante, menos ainda seus quadros, talvez porque estes ainda estejam condicionados aos direitos autorais da família e foram poucas vezes expostos ao público; além dessa lacuna que merece atenção, ao analisar o acervo de Clarice Lispector guardado pela Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, novos desafios se apresentam: os datiloscritos que antecederam *Água viva*, revisados de próprio punho pela autora, endossaram ainda mais a pesquisa, pois revelam pistas importantes e que permitem afirmar a aproximação dialógica entre quadros e livros, justificando, dessa forma, a realização desta dissertação. Os aspectos metodológicos compreendem uma pesquisa básica e aplicada, realizada no período entre agosto de 2010 e junho de 2013, a partir do método de abordagem dedutivo e o método de procedimento comparativo; com base nos objetivos, classifica-se como explicativa e possui como procedimentos técnicos o estudo bibliográfico, documental e estudo de caso; a natureza dos dados é qualitativa; os instrumentos e técnicas utilizados foram a observação sistemática do acervo, com descrição posterior dos elementos encontrados. Inicialmente, explicitam-se acepções teóricas sobre os estudos comparados, apresenta-se Clarice Lispector e a fortuna crítica de *Água viva*. Em seguida, busca-se percorrer às possibilidades de análise e interpretação de *Água viva*, para, posteriormente deter-se na efetivação da proposta de trabalho, ou seja, no diálogo de cada um dos dezesseis quadros com a obra literária. As considerações finais apontam que os quadros analisados estão, de algum modo, ligados à produção literária, sem generalizar e permanecer apenas no campo das coincidências temáticas, mas também na dimensão das metáforas e das imagens inusitadas, na quebra de relação de causa e efeito e nas ambiguidades advindas do fluxo de consciência que relacionam o sujeito à realidade exterior.

Palavras-chave: Clarice Lispector. *Água viva*. Pinturas.

RÉSUMÉ

Água viva (1973), de Clarice Lispector, dépasse les frontières de la littérature et étend sa pluralité de sens à lumière des études comparées, en ayant comme axe dialogique seize tableaux produits par l'autrice dans la même époque laquelle elle a conclu le livre. Au cours de ses interlignes, parfois très explicitée, parfois de forme très subtile, dimensions semblables rapprochent des éléments littéraires et picturaux. Inquiètent la narratrice les questions philosophiques et existentielles qui constituent le "fil conducteur" de tout le récit, où le problème s'adresse sur la langue, en d'autres termes, dans l'impossibilité de rendre compte en exprimant «l'instant-déjà», la logique et illogique des pensées fragmentées dans l'unité de ce qui est derrière la pensée. Pour suppléer le désir débridé de la nécessité en s'extérioriser, la narratrice trouve dans les encre et pinceaux un style singulier, en enregistrant les plus profonds sentiments. C'est dans ce contexte où se rapportent seize tableaux de Clarice Lispector, parfois de forme explicite, autrement de forme implicite. Ce qui est proposé, dans cet étude, est juste détecter et réfléchir sur ce dialogisme polysémique intrinsèque entre les ouvrages (romans et tableaux). Est fondé dans une vaste contribution théorique, spécialement dans les études comparées, dans la conception de l'ouvrage ouvert de Umberto Eco et dans études tels comme: Gaston Bachelard, Antonio Candido, Wassily Kandinsky, Julio Lerner, Benjamin Moser, Evandro Nascimento, Benedito Nunes, Jaqueline, Lichtenstein, Mario Praz, Olga de Sá, Carlos Mendes de Sousa, bien comme en lettres et documents personnels de Clarice Lispector. On sait que, parmi l'archive clariceano, *Água viva* n'a pas été objet d'étude constant, moins encore sur ses tableaux, peut-être parce que ceux-là ne sont pas encore conditionnés aux droits réservés de la famille et ont été peu montrés au public; au-delà de cette lacune qui mérite l'attention, pour analyser l'archive de Clarice Lispector rangé par la Fundação Casa de Rui Barbosa, au Rio de Janeiro, nouveaux déficits sont présentés: les dactylographies qui précèdent *Água viva*, révisés de propre poignet par la autrice, endossent encore plus la recherche, puisque révèlent des pistes importants et qui permettent affirmer l'approximation dialogique parmi tableaux et livres, en justifiant, de cette façon-là, la réalisation dans cette dissertation. Les aspects méthodologiques comprennent une recherche basique et appliquée, réalisée dans la période parmi l'août 2010 et le juin de 2013, à partir du méthode d'abordage déductive et du méthode de procédure comparatif; basés dans les objectifs, est classé comme explicative et a comme procédures techniques l'étude bibliographique, documentaire et l'étude de circonstance; la nature des données est qualitative; les instruments et techniques utilisés ont été l'observation systématique de l'ensemble, sur la description postérieure des éléments y trouvés. D'abord, sont explicités acceptations théoriques sur les études comparées, est présentée Clarice Lispector et la richesse critique de *Água viva*. Ensuite, on cherche parcourir les possibilités d'analyse et l'interprétation de *Água viva*, pour, d'après détenir dans la effective de la proposition de travail, ou bien, dans le dialogue de chaque un des seize tableaux avec l'ouvrage littéraire. Les considérations finales montrent que les tableaux y analysés sont, de quelque façon, liés à la production littéraire, sans généraliser ou rester seulement dans le space des coïncidences thématiques, mais aussi dans la dimension des métaphores et des images inusitées, dans la fracture de relation de cause et effet et dans la ambiguïtés venues du flux de conscience qui rapportent le sujet à réalité de l'extérieur.

Paroles-clé: Clarice Lispector. *Água viva*. Peintures.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1:	Fragmento <i>Objetcto gritante</i> – cor.....	49
Imagem 2:	Fragmento <i>Objetcto gritante</i> – pintura.....	50
Imagem 3:	Fragmento <i>Objetcto gritante</i> – escrever x pintar.....	50
Imagem 4:	Fragmento <i>Objetcto gritante</i> – substituições I.....	51
Imagem 5:	Fragmento <i>Objetcto gritante</i> – substituições II.....	51
Imagem 6:	Fragmento <i>Objetcto gritante</i> – substituições III.....	52
Imagem 7:	Fragmento <i>Objetcto gritante</i> – substituições IV.....	52
Imagem 8:	Fragmento <i>Objetcto gritante</i> – acréscimos I.....	52
Imagem 9:	Fragmento <i>Objetcto gritante</i> – substituições V.....	53
Imagem 10:	Fragmento <i>Objetcto gritante</i> – substituições VI.....	53
Imagem 11:	Fragmento <i>Objetcto gritante</i> – acréscimos II.....	53
Imagem 12:	Fragmento <i>Objetcto gritante</i> – acréscimos III.....	54
Imagem 13:	Fragmento <i>Objetcto gritante</i> – acréscimos IV.....	54
Imagem 14:	Fragmento <i>Objetcto gritante</i> – substituições VII.....	55
Imagem 15:	Fragmento <i>Objetcto gritante</i> – acréscimos e substituições.....	56
Imagem 16:	Fragmento <i>Objetcto gritante</i> – acréscimos V.....	57

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1:	“Gruta”.....	99
Fotografia 2:	“Escuridão e luz: centro da vida”	107
Fotografia 3:	“Raiva e reindificação”	110
Fotografia 4:	“Volumes”	113
Fotografia 5:	“Cérebro adormecido”	117
Fotografia 6:	“Medo”	120
Fotografia 7:	“Luta sangrenta pela paz”	122
Fotografia 8:	“Tentativa de ser alegre”	125
Fotografia 9:	“Perdida na vaguidão”	126
Fotografia 10:	“Pássaro da liberdade”	128
Fotografia 11:	“Caos/Metamorfose/Sem sentido”	131
Fotografia 12:	“Ao amanhecer”	134
Fotografia 13:	“Explosão”	136
Fotografia 14:	“Sol da meia noite”	138
Fotografia 15:	“Eu te pergunto PORQUE?”	142
Fotografia 16:	Sem título I.....	145
Fotografia 17:	Sem título II.....	146

SUMÁRIO

	CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	15
1	LITERATURA COMPARADA.....	20
2	“SIMPLESMENTE EU SOU EU”.....	27
2.1	ACERVO LITERÁRIO DE CLARICE LISPECTOR.....	34
2.2	FORTUNA CRÍTICA DE <i>ÁGUA VIVA</i>	35
3	LEITURA DE <i>ÁGUA VIVA</i>.....	44
3.1	PERCURSO DA PRODUÇÃO: A GÊNESE DE <i>ÁGUA VIVA</i>	44
3.2	EVIDÊNCIAS.....	48
3.3	O TÍTULO <i>ÁGUA VIVA</i>	57
3.4	A BUSCA PELO “É” E PELO “IT”	59
3.5	LINGUAGEM.....	61
3.6	SINESTESIA E IMPRESSÕES SENSORIAIS.....	72
3.7	OS ALICERCES FICCIONAIS QUE SUSTENTAM <i>ÁGUA VIVA</i>	75
3.7.1	Enredo/Narrativa.....	75
3.7.2	Narradora.....	78
3.7.2.1	A narradora enquanto artista.....	88
3.7.3	Tempo.....	89
3.7.4	Espaço.....	93
4	NO ENCONTRO, O DIÁLOGO.....	95
4.1	ENTRE PALAVRAS E PINCÉIS.....	96
4.1.1	“Gruta”	99
4.1.2	“Escuridão e luz: centro da vida”	107
4.1.3	“Raiva e reindificação”	110
4.1.4	“Volumes”	113
4.1.5	“Cérebro adormecido”	117
4.1.6	“Medo”	120
4.1.7	“Luta sangrenta pela paz”	122
4.1.8	“Tentativa de ser alegre”	125
4.1.9	“Pássaro da liberdade”	128
4.1.10	“Caos/Metamorfose/Sem sentido”	131
4.1.11	“Ao amanhecer”	134

4.1.12	“Explosão”	136
4.1.13	“Sol da meia noite”	138
4.1.14	“Eu te pergunto PORQUE?”	142
4.1.15	Quadros sem título/sem data.....	145
	CONSIDERAÇÕES FINAIS – AINDA QUE INCONCLUSIVAS.....	150
	REFERÊNCIAS.....	154
	ANEXO – TERMO DE CESSÃO.....	158

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Suponho que não entender não é uma questão de inteligência
e sim de sentir, de entrar em contato...*
(Clarice Lispector)

As palavras da epígrafe anunciam a intenção de simplicidade e de intensidade deste estudo, mesmo que superficialmente isso aparente um paradoxo. Embora, muitos acreditem ser complexa a literatura de Clarice Lispector e esperem encontrar aqui um grande acervo de teorias que fundamentem as leituras, adianta-se que não é por esse caminho que a pesquisa seguiu. Sim, foi necessária a quebra de expectativas ao considerar como fio condutor as condições humanas de pensar e sentir. Talvez, porque assim exija a obra *Água viva* e dezesseis, dos vinte quadros clariceanos, objetos da pesquisa, os quais, ao longo das décadas, não têm encontrado entre os estudiosos a mesma receptividade como *A hora da estrela* (1977), *Perto do coração selvagem* (1943) ou, ainda, *A paixão segundo GH* (1964), obras que despertam continuamente desejos de pesquisa e análise.

Pautando-se na deficiência de abordagem sobre a produção pictural em relação à obra *Água viva*, vislumbrou-se a possibilidade de se investir em leituras e análises de campos ainda não muito explorados. Os dezesseis quadros foram pintados por Clarice Lispector na mesma década (1970) em que escreveu o livro e, atualmente, são guardados pela Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro; poucas vezes foram expostos ao público e a utilização da imagem destes ainda está condicionada à autorização dos herdeiros. Por isso, a produção pictórica de Clarice Lispector não tem a mesma ênfase que a literária. Além desses dezesseis quadros, há mais quatro, dois guardados pelo Instituto Moreira Salles e dois que fazem parte do arquivo pessoal de Autran Dourado e Nélida Piñon.

Clarice Lispector dedicou toda a vida à literatura, contudo, sua atuação nas artes plásticas não seguiu o mesmo caminho, restringindo-se apenas a dois anos. Entretanto, o que produziu demonstra acentuada carga artística, intensificada quando analisada em paralelo com *Água viva*, por meio dos estudos comparados, pois, de acordo com Carlos Mendes de Sousa, na obra *Clarice Lispector: figuras da escrita*, entre todo o acervo literário de Clarice Lispector, *Água viva* é, por excelência, a obra que pinta com palavras:

Não se pode dizer que a pintura tenha sido uma constante enquanto reflexão que se expõe na escrita de Lispector. *Água viva* é o marco que torna decisiva a presença dessa expressão que, não pretendendo ser mero apoio, [...], assume uma função singular – como que procurando mimetizar a prática pictórica (SOUSA, 2012, p. 374).

A relevância da leitura e da interpretação, tanto do texto quanto da imagem, contribui para o desenvolvimento cognitivo e artístico na medida em que possibilita o diálogo entre as diferentes artes. Evidentemente que, para tal recepção, não se considera o subjetivismo desenfreado, mas as evidências, pistas deixadas pela autora, que, se confrontadas, revelam deslumbramento e inquietam: foram propositais ou apenas coincidências?

Comparar as belezas de um poeta com as de outro poeta é coisa que já se fez milhares de vezes. Mas congregar as belezas comuns da poesia, da pintura [...]; mostrar-lhe as analogias; explicar como o poeta e o pintor representaram a mesma imagem; surpreender os emblemas fugitivos de sua expressão; examinar se não haveria alguma similitude entre esses emblemas, etc., eis o que resta fazer (PRAZ, 1982, p. 23).

Neste viés de Mario Praz, na obra *Literatura e artes visuais*, a proposta deste estudo foi estabelecer diálogo entre a obra literária *Água viva* e dezesseis quadros de Clarice Lispector, numa perspectiva de possibilidades de leitura e não como imposição de definições. Esta atividade fundamentou-se nos parâmetros dos estudos comparados e na leitura e interpretação da tríade autor-obra-leitor na obra aberta, proposta por Umberto Eco.

Umberto Eco (1991), em sua *Obra aberta*, afirma que o conceito de obra aberta indica a ação de discutir obras de arte que permeiam relações de fruição (o implícito, o que o leitor vai compreender), liberdade, abertura interpretativa e contribuições diferenciadas dos sujeitos sociais, nas quais todos têm a possibilidade de complementar uma obra e realizar sua reflexão interpretativa. É essa ação do leitor que *Água viva* exige, cedendo-lhe total liberdade de leitura: “Estou dando a você a liberdade” (LISPECTOR, 1998, p. 35), ao mesmo tempo em que encarrega o leitor da responsabilidade da interpretação: “Você que me lê é” (Ibidem, p. 36). A narradora avisa ao leitor que é justamente o que está nas entrelinhas que desliza pelas páginas de *Água viva* e, somando-se às sensações desencadeadas pelos pensamentos do leitor, constitui toda a essência da obra.

O conceito de interpretação de Umberto Eco apoia-se em Peirce, observando que a semiótica articula-se com a semiose, designando, assim, a cooperação de três sujeitos: autor-obra-leitor. Em outras palavras, a interpretação depende da articulação dessa tríade, no que concerne à leitura e interpretação de obras artísticas.

A proposta de leitura e interpretação de *Água viva* e dos dezesseis quadros de Clarice Lispector foi ancorada nos pressupostos da Literatura Comparada, a qual designa o estudo da relação entre obra/obra, autor/autor, movimento/movimento, análise da fortuna crítica ou da fortuna da tradução de um autor em outro país que não o seu, estudo de um tema ou de uma personagem em várias literaturas.

A literatura comparada é a arte metódica, pela busca de ligações de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários entre eles distantes ou não no tempo e no espaço, contanto que eles pertençam a várias línguas ou várias culturas participando de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los (PERRONE-MOISÉS, 1972, p. 92).

É nessa dimensão que se propôs o diálogo, as analogias, os empréstimos, as retomadas e os parentescos a partir da obra *Água viva*, a qual tem uma enunciação ambígua: ora se escreve, ora se pinta, e de dezesseis obras pictóricas clariceanas, justificando assim a realização da presente pesquisa. Sobre *Água viva*, Sousa (2012), reitera que “[...] não se diz ainda de modo claro que se escreve ou como se escreve, mas que se escreve e que se pinta, ou que se escreve como se pinta” (SOUSA, 2012, p. 357).

Instauram-se, entre as obras em estudo, duas dimensões artísticas específicas: verbal e visual, cada qual com seu potencial semiótico. O verbal, portanto, a literatura, utiliza-se das palavras, ou seja, signos simbólicos. O visual, por sua vez, tem como ferramentas os signos icônicos. Além disso, sabe-se que a literatura é temporal, apresentando a sequência de ações e, as artes plásticas são espaciais, demonstrando o todo de uma só vez. Diante desta acepção, a própria narradora de *Água viva* demonstra que se trata de uma obra imagética, pois direciona o leitor para a visão espacial: “Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto vôo. Então adivinha-se o jogo das ilhas e vêem-se canais e mares” (LISPECTOR, 1998, p. 27). É preciso considerar que, dentre as diversas possibilidades de imagens estimuladas pelo texto no leitor, várias sugerem diálogo com dezesseis quadros clariceanos, tal como foi indicado por esta pesquisa.

Os aspectos metodológicos da dissertação compreendem um aparato teórico e bibliográfico que subsidia a fortuna crítica e teórica sobre a autora e suas produções artísticas recortadas para este estudo, compreendendo estudiosos como: Antonio Candido, Gaston Bachelard, Umberto Eco, Wassily Kandinsky, Julio Lerner, Benjamin Moser, Evandro

Nascimento, Benedito Nunes, Jaqueline Lichtenstein, Mario Praz, Olga de Sá, Carlos Mendes de Sousa, bem como cartas e documentos pessoais de Clarice Lispector.

Na pesquisa, de finalidade básica e aplicada, utilizou-se o método de abordagem dedutivo e o método de procedimento comparativo. A pesquisa básica corresponde ao desenvolvimento de teorias e a aplicada diz respeito à aplicação das teorias em dado objeto (FACHIN, 2006), neste caso na obra literária *Água viva* e em dezesseis quadros clariceanos. O método de abordagem dedutivo parte de uma generalização para uma questão particular (LAKATOS; MARCONI, 2007), ou seja, a partir da Literatura Comparada aborda-se especificamente a obra *Água viva* e dezesseis quadros de Clarice Lispector. O método de procedimento comparativo compreende o confronto de elementos, considerando seus atributos; examina os dados a fim de obter diferenças ou semelhanças que possam ser constatadas e as devidas relações entre as duas (FACHIN, 2006).

Com base nos objetivos, a pesquisa classifica-se como explicativa e possui como procedimentos técnicos o estudo bibliográfico, documental e estudo de caso. De acordo com Fachin (2006), a pesquisa explicativa centra-se na identificação das variáveis que determina a ocorrência do fenômeno, o que justifica a atividade de pontuar as aproximações e diferenças entre elementos comuns entre *Água viva* e dezesseis quadros de Clarice Lispector. O procedimento técnico bibliográfico infere a elaboração teórica a partir de material já publicado; o procedimento documental trata das fontes de informações ainda não publicadas, tais como as abordadas no acervo de Clarice Lispector disponível na Fundação Casa de Rui Barbosa: cartas pessoais, originais de livros e os quadros. O estudo de caso aborda um ou poucos objetos, descreve a situação de dado contexto (FACHIN, 2006); assim, esta pesquisa deteve-se no caso específico de comparar uma obra literária com dezesseis quadros. A natureza dos dados é qualitativa pois interpreta, descreve, explica e compreende dado sistema (LAKATOS; MARCONI, 2007).

Este estudo foi realizado no programa de Mestrado em Letras, da Universidade Estadual do Centro Oeste – UNICENTRO, em Guarapuava/Paraná. A coleta de dados foi realizada no acervo de Clarice Lispector disponível na Fundação Casa de Rui Barbosa, na cidade do Rio de Janeiro. O período de pesquisa compreendeu o período entre o mês de agosto de 2010 ao mês de junho de 2013. Os instrumentos e técnicas utilizados foram a observação sistemática do acervo, com descrição posterior dos elementos encontrados.

No primeiro capítulo, são apresentados aspectos conceituais e históricos da literatura comparada enquanto teoria, bem como reflexões sobre a literatura moderna brasileira.

O segundo capítulo destina-se a demonstrar, de forma breve, quem foi Clarice Lispector, seus dramas, dificuldades e conquistas na consolidação de literata brasileira. Aborda-se, também, a fortuna crítica de *Água viva*, contemplando a gênese, a repercussão que causou e a dificuldade em classificá-la num gênero.

O terceiro capítulo permeia as possibilidades de análise e interpretação de *Água viva*, desde a gênese, o título, sinestésias, percorrendo todos os elementos: narrativa, personagens, linguagem, espaço e tempo. São explicitados recortes originais dos datiloscritos que fundamentam *Água viva*, revelando a interseção da pintura na escrita.

O quarto capítulo, o mais denso do estudo, compreende a efetivação da proposta de trabalho, ou seja, propõe o diálogo de cada um dos dezesseis quadros com a obra literária estudada, estabelecendo analogias, retomadas, empréstimos, influências, absorções e integração entre as obras. Nesta atividade, as palavras da epígrafe inicial constituem-se num dos principais ingredientes para captar as entrelinhas ou, “o que está atrás do pensamento”...

1 LITERATURA COMPARADA

A literatura possui importantes relações com a arte, a ciência, a religião e com todos os artefatos e instituições do ser humano. Levin (1994), em seu artigo *Comparando a literatura*, afirma que a comparação surge como uma ferramenta dinâmica que permite conhecer “tudo o que sabemos sobre a evolução dos gêneros e as normas da técnica literária. Sem elas [comparações] não chegaríamos a quaisquer julgamentos de valor” (LEVIN, 1994, p. 276).

Coutinho (1995), no artigo *Sem centro nem periferia: é possível um novo olhar no discurso teórico-crítico latino americano?*, lembra que o ato de comparar textos remonta à Antiguidade, passando pela Roma Clássica até o século XVIII e se constitui no século XIX como área de conhecimento da Literatura Comparada.

A disciplina de Literatura Comparada foi intensamente criticada e discutida e, por diversos anos, muitos intelectuais buscaram definir seu objeto de estudo. Wellek (1994), na reflexão *A crise da literatura comparada*, entende que “obras de arte não são simples somatórios de fontes e influências; são conjuntos em que a matéria-prima vinda de outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada numa nova estrutura” (WELLEK, 1994, p. 111). Esta acepção de Wellek ilustra perfeitamente a ocorrência do cenário de uma gruta, descrito em *Água viva* e ilustrado no quadro “Gruta”, de Clarice Lispector, analisados no capítulo três desta dissertação; além da mesma temática [gruta], as descrições aproximam-se com tal intensidade que encontrar as diferenças entre quadro e texto torna-se um exercício quase que impossível. Entretanto, tais semelhanças e aproximações não diminuem o significado do signo em cada obra, pois este exerce elevada carga artística em cada modalidade que se apresenta, seja pictural ou literária, tornando-se único em cada uma.

A Literatura Comparada surgiu com o objetivo de expandir os conhecimentos literários envolvendo todas as nações, transcendendo os limites geográficos. Por isso, o seu estudo exige o conhecimento do contexto de suas tradições, requer o ato de pensar, comparar, analisar e discriminar, tornando-se uma atividade crítica. Neste processo, convém retomar Umberto Eco (2005), que discute a interpretação deliberada culminando na superinterpretação; o ato de ler e analisar comparando exige a pesquisa intensa, a busca dos diversos significados acumulados historicamente pela humanidade imbricados no mais simples detalhe da obra, pois é justamente aí que pode residir o ponto chave de entendimento e articulação dos demais elementos presentes, provendo o leitor de uma contextualização mais segura. Nestas condições, investiu-se em reflexões sobre os fatores análogos em *Água viva* e

dezesseis quadros clariceanos, o que exigiu recorrer principalmente aos aspectos simbólicos para efetivar o exercício comparativo.

As literaturas nacionais e latino americanas são de formação híbrida e complexa, tendo um diálogo intertextual e, sendo assim, objetos de estudo da Literatura Comparada. Carvalhal (1986), na obra *O lugar da literatura comparada na América Latina*, expõe que “a análise comparativa nasce, então, de um interesse muitas vezes filológico e estilístico, para incorporar, de imediato, as perspectivas histórica e sociológica” (CARVALHAL, 1986, p 10).

Embora o Brasil, após sua independência (1822), tenha buscado produzir uma literatura nacional independente, é impossível não considerar as influências europeias. Essa constatação é oriunda do crítico e historiador Antonio Candido, que desenvolveu importantes estudos sobre o local [Brasil] e o universal, entre eles, o ensaio *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, o qual demonstra que o estudo da literatura brasileira implica na análise da dialética do nacionalismo com os padrões europeus, numa perspectiva de inter-relação e comparação.

A formação da literatura brasileira, de acordo com Antonio Candido (1976), não deve ser entendida como cópia, débito ou filiação, mas sim como um sistema articulado com o local e o universal: “as literaturas brasileira e latino americana são galhos das metropolitanas e mantêm com estas *vínculos placentários* que devem ser encarados com tranquilidade, porque isto não é uma opção, mas um fato quase natural” (BITTENCOURT, 1996, p. 61).

As literaturas do Brasil e da América Latina explicitam tênues laços com a literatura europeia, não no sentido de cópia, mas de ponto de partida, de objeto para transformação e inovação resultando assim em um novo exercício literário, a partir do já-dito, do já-escrito. Sendo assim, a partir do Modernismo, o conceito de influência é substituído por aglutinação, desconstrução, diferença e canibalismo.

Benjamin (1994), no livro *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, afirma que

em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros (BENJAMIN, 1994, p. 166).

As obras de arte servem, assim, ao novo. Fragmentos de estilos, conceitos, enfim, características particulares são transportadas e, muitas vezes, transformadas, culminando em uma nova obra de arte, com suas especificidades próprias. Essa relação comum resulta na intertextualidade entre as obras de arte.

Ao abordar a intertextualidade, é indispensável que se apontem as duas grandes autoridades no assunto: Bakhtin e Julia Kristeva. Bakhtin foi um dos primeiros formalistas que buscou substituir a segmentação estática dos textos por uma estrutura literária que prevê relações com outras estruturas. A teoria da intertextualidade, desenvolvida por Julia Kristeva, representou intensas renovações na Literatura Comparada a partir da segunda metade do século XX. Numa perspectiva semiótica, Nitrini (2000) em sua obra *Literatura comparada*, entende que a intertextualidade envolve relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia:

Isso só se tornou possível graças à sua concepção de ‘palavra literária’, entendendo-se por “palavra” a ideia de enunciado, no âmbito de uma ciência da linguagem, por ele [Bakhtin] chamada de translinguística. Esse conceito, ao lado de dois outros, “diálogo” e “ambivalência”, abriu caminho para se erigir a teoria da intertextualidade (NITRINI, 2000, p. 158).

A história e a sociedade fornecem subsídios para o artista produzir arte. Desta forma, a intertextualidade está na escritura/arte numa perspectiva de ambivalência: história e sociedade no texto e do texto na história.

O inter-relacionamento de discursos de diferentes épocas ou de diferentes áreas linguísticas não é novo, podemos mesmo dizer que ele caracteriza desde sempre a atividade poética. Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura (PERRONE-Moisés, 1972, p. 59).

Não se trata, pois, de uma soma de textos, mas sim do trabalho de absorção e de transformação de outros textos por um texto. Desta maneira, se constitui num cruzamento de outros textos:

[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o da intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como *dupla*” (KRISTEVA *apud* NITRINI, 2000, p. 161).

Assim, o texto (obras literárias, linguagens orais, sistemas simbólicos, sociais ou inconscientes) torna-se sinônimo de sistema de signos; signos estes que dialogam entre si por meio de diferentes obras, tal como *Água viva* e dezesseis quadros clariceanos.

O texto literário se inscreve no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica de um outro (outros textos). Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se

escreve no texto. A ciência paragramática deve levar em conta uma ambivalência: a linguagem poética é um diálogo de dois discursos. Um texto estranho entra na rede da escritura que o absorve, segundo leis específicas, ainda a serem descobertas. Assim, no paragrama de um texto, funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor (NITRINI, 2000, p. 162).

Sendo assim, o trabalho de leitura envolve espiar, reconhecer os traços e copiar. Escrever significa a produção da leitura efetivada e, como resultado surge uma linguagem composta por diálogos entre diversos textos, linguagem esta que exhibe sua própria significação. É por isso que o texto literário se constitui de múltiplas conexões.

O termo intertextualidade designa esta transposição de um ou vários sistemas de signos num outro, mas já que este termo foi frequentemente entendido no sentido banal de “crítica das fontes” de um texto, preferimos o de “transposição” que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação da temática existencial, da posição enunciativa e denotativa (KRISTEVA *apud* NITRINI, 2000, p. 163).

A intertextualidade decorre das relações e semelhanças que ligam o texto de origem ao novo texto, durante o exercício comparativo. A atividade da intertextualidade permite localizar num texto elementos estruturados antes dele, o já-falado, o já-organizado. “O escritor nunca encontra palavras neutras, puras, mas somente palavras ocupadas, palavras habitadas por outras vozes” (PERRONE-Moisés, 1972, p. 60).

A partir do final do século XIX, as obras artísticas, especialmente as literárias, passaram por intensas transformações. Perrone-Moisés (1972, p. 58) aponta para uma multiplicação de significados solicitando leituras múltiplas:

as personagens dos romances começam a representar diferentes ‘vozes’ não unificadas por uma verdade englobante, de ordem ideológica (a “filosofia” do autor) ou de ordem psicológica (a “personalidade” do autor) (PERRONE-Moisés, 1972, p. 60).

Nesse sentido, surgem relações entre diferentes discursos/textos, por meio de citações, pastiches, paródias, alusões, entre outras, sendo impossível determinar o que viria a ser original ou não.

Segundo Rosenfeld (1973), em seu texto *Reflexões sobre o romance brasileiro*, um dos aspectos que, a partir do Modernismo, tornou-se comum principalmente entre a pintura e a literatura é a desrealização; este termo “refere-se ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível”

(ROSENFELD (1973, p. 76). Como exemplo dessa pintura são as telas do Cubismo, do Expressionismo ou do Surrealismo. O Modernismo implica uma negação do realismo no sentido de reproduzir a realidade tal como é. Os dezesseis quadros de Clarice Lispector analisados, caracterizam estas especificidades, pois não explicitam os elementos seguindo suas formas lógicas, afastam-se da reprodução real e, alguns, estabelecem diálogos sutis com obras expressionistas.

No Modernismo, o ser humano “é dissociado ou reduzido (no cubismo), deformado (no expressionismo) ou eliminado (no não-figurativismo). O retrato desapareceu” (ROSENFELD, 1973, p. 77). Modificações como a deformação do ser humano e a eliminação da perspectiva ocorreram tanto na pintura quanto no romance. Houve, ainda, a eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço e da cronologia: “os relógios foram destruídos”, fundindo passado, presente e futuro, tal como apresenta-se a narrativa de *Água viva*, que paira mais na ordem psicológica do ser e agir humano, superando assim a perspectiva tradicional de enredos cotidianos de vida. A posição da própria narradora assume uma posição menos fictícia, submergindo na própria corrente psíquica da personagem.

De acordo com Rosenfeld (1973), os seres humanos não vivem o tempo cronológico, pois para viverem no presente apoiam-se no passado e assim projetam um futuro de possibilidades e expectativas. Isso também ocorre com a personagem da literatura moderna, com a ordem lógica da oração e com a estrutura da coerência. Dessa forma, os enredos tradicionais com início, meio e fim caem por terra. Verifica-se a ausência, e até mesmo ilusão, da presença do narrador. Desfaz-se, também, a figura tradicional da personagem nítida, a qual transcende para o nível do inconsciente. Rosenfeld (1973) reconhece tais modificações análogas com a pintura moderna:

À abolição do espaço-ilusão corresponde a do tempo cronológico. [...] Espaço, tempo e causalidade foram “desmascarados” como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Neste processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros (ROSENFELD, 1973, p. 85).

A personagem, tanto na pintura quanto no romance, apresenta-se deformada, incomodada pelas incertezas diante do mundo, desconfia dos sentimentos espirituais e questiona mecanismos psíquicos. Esta postura foi transportada por Clarice Lispector à *Água viva*, ao criar uma narradora, que também é personagem principal, a qual divide suas

angústias, tristezas, anseios e felicidades e possibilita ao leitor identificar-se no decorrer das páginas, motivando-o a refletir sobre suas condições existenciais de ordem psicológica.

Além disso, na analogia da literatura com a pintura “alterações técnicas” desconstruíram a pessoa humana e o “retrato individual”, num mundo caótico, de velozes transformações, abalado por cataclismos, intensos movimentos coletivos e expansão do progresso técnico, frutos do trabalho do homem, que o ameaçam e o dominam. Estes aspectos contribuíram para a alteração do psiquê do ser humano, pois no início do Modernismo os valores estavam em transição, a realidade demonstrava um mundo incoerente e inexplicável resultando em insegurança, até mesmo, na própria estrutura da obra. Com isso, diluiu-se a posição divina na presença do homem, surgindo uma das principais características modernas: o individualismo.

É neste cenário que a perspectiva deixa de fazer parte da pintura, eximindo o pintor de projetar a verdade; agora, ele reproduz sua própria impressão por meio de uma expressão do mundo psíquico, sem necessidade de prender-se ao real tal como é. Esta característica é evidente nas obras que são objeto deste estudo. A narradora de *Água viva* justifica diversas vezes e explica o porquê de recorrer ao pictórico: as palavras não são suficientes para exprimir o que está “atrás do pensamento”, ou seja, a expressão privilegiada da consciência humana... então, encontra nas pinceladas uma forma de expor a própria psiquê, resultando em uma combinação de elementos que, na perspectiva real não apresentam lógica, ao passo que tudo parece combinar e associar-se de forma harmônica na medida em que o espectador volta-se ao seu interior subjetivo, ao funcionamento momentâneo do instante-já, ou seja, dos próprios pensamentos.

O Modernismo, principalmente em seu terceiro momento, recupera textos anteriores revelando personagens fragmentadas, desfeitas, amorfas e com a esperança em decomposição indicando muitas vezes um ser humano anônimo, justificando assim a glorificação de deuses passados e do misticismo: “Cercam-me criaturas elementares, anões, gnomos, duendes e gênios” (LISPECTOR, 1998, p. 38).

Superando os dogmas religiosos medievais, o ser humano não descrê de Deus mas, paralelamente passa a glorificar outras crenças, sente-se desprotegido, solitário buscando ajuda e conforto: “Que o Deus me ajude: estou sem guia e é de novo escuro” (Ibidem, p. 45).

Na literatura, a personalidade individual desfez-se e tornou-se abstrata, revelando configurações arquetípicas atemporais do ser humano, assim como é atemporal o tempo mítico, o qual é circular voltando sempre a si mesmo. As obras passam a apresentar, em maior ou menor grau, desrealização e abstração, tal como *Água viva* e dezesseis quadros clariceanos

que, permitem a desconstrução do cotidiano, passando para a abstração filosófica existencial de cada momento vivido, do instante-já do pensamento, dos elementos do passado, mesmo inexplicáveis, que interferem no agora e suscitam dúvidas quanto ao futuro.

No Modernismo, o narrador não sabe do passado nem do futuro, distancia-se das personagens e, muitas vezes, confunde-se com o próprio “eu” do enredo, num mundo não mais objetivo e sim subjetivo. “Quanto mais o narrador se envolve na situação, através da visão microscópica e da voz do presente, tanto mais os contornos nítidos se confundem; o mundo narrado se torna opaco e caótico” (ROSENFELD, 1973, p. 92).

O narrador pode conhecer muito das personagens, embora não o suficiente sobre a biografia e emoções/sentimentos mais íntimos e, por vezes, não consegue nem mesmo compreender a si mesmo... tal como a narradora de *Água viva*, uma mulher solitária que ama, sofre, acredita, duvida, alegra-se, entristece-se, enfim... vive as mesmas abstrações psicológicas que qualquer ser humano vive.

Surge então a tentativa de superar tais dúvidas através da autoridade do mito: o narrador, ente humano como suas figuras, participa das mesmas estruturas coletivas: não as inventa. Os mecanismos psíquicos são os mesmos em todos os seres humanos: ele mesmo os vive (ROSENFELD, 1973, p. 93).

Embora não conheça intimamente as personagens, muitas vezes, no monólogo interior, o narrador se confunde com elas, fazendo com que não exista mais um narrador fixo, um “Eu” narrador diante do “Eu” narrado em transformação, materializando a fusão narrador/personagem.

2 “SIMPLESMENTE EU SOU EU”

[...] divido-me milhares de vezes em tantas vezes
quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou [...]
(Clarice Lispector)

Embora não seja o objetivo deste estudo deter-se na história de vida de Clarice Lispector, torna-se importante trazer à tona alguns fragmentos que ilustram sua vida de escritora e pintora, considerando o que aponta Umberto Eco em sua *Obra aberta* (1991), sobre a necessidade, ou não, de se conhecer fatos da vida de um autor para melhor compreensão de sua obra.

Além disso, esta pesquisa articula-se aos estudos comparados e cabe considerar René Wellek, no texto “A crise da literatura comparada” (1994) onde afirma que, ao realizar um estudo no âmbito da Literatura Comparada é fundamental que se observem os elementos extrínsecos e intrínsecos à obra que será analisada.

A retomada de especificidades da vida de Clarice Lispector justifica-se pela necessidade em subsidiar, por meio de elementos extrínsecos, os estudos comparados relacionados à obra *Água Viva* e aos dezesseis quadros clariceanos estudados.

Clarice Lispector, um dos principais ícones da literatura brasileira, com amplo acervo de obras traduzidas para diversos países, possui suas especificidades próprias, muitas vezes contraditórias e paradoxais e suscita, no meio acadêmico, inquietações que conduzem a questionamentos sobre a condição humana. Vários estudos buscam, nos lugares onde viveu e nas indagações sobre seu íntimo emocional e psicológico, sinais que demonstram sua condição irreverente de ser, pensar, agir e escrever, já que sua vida foi cercada por crenças, fantasias, dores e mistérios: “Simplesmente eu sou eu” (LISPECTOR, 1998, p. 95).

Moser expõe em sua obra *Clarice*, (2009) que, de origem ucraniana, Clarice Lispector foi gestada pelos pais já com a responsabilidade de curar sua mãe de uma doença, pois acreditava-se, na época, que a gravidez teria a capacidade de cura de alguma doença que acometia a mulher. No entanto, a mãe de Clarice Lispector não foi curada, restando à filha carregar uma missão falha e que ao longo da vida se converteu em culpa: “Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é” (LISPECTOR, 1998, p. 45).

Por meio da família, Clarice Lispector soube que nasceu numa pequena cidade da Ucrânia, Tchetelnik. No entanto, não há nenhum documento que comprove, considerando-se que a cidade foi destruída pela I Guerra Mundial. De acordo com Nascimento (2012), na obra *Clarice Lispector: uma literatura pensante*:

Há vestígios de uma certidão de identidade de Clarice Lispector, tirada na Ucrânia, a partir da tradução de um suposto original russo, feita pelo tradutor juramentado Arthur Gonçalves Filho, no Recife. A tradução aparece em dois documentos, cujos dados, contudo, não coincidem. [...] Nos documentos brasileiros vigora a data de 10 de dezembro de 1920 (NASCIMENTO, 2012, p. 73).

Com apenas dois meses, Clarice (Chaia), o pai (Pinkas), a mãe (Maryan) e as irmãs (Elisa, Tânia) mudaram-se para o Brasil fugindo das guerras sociais que assolavam a Ucrânia a partir de 1917 com a vitória da Revolução Comunista. Prevalciam os brutais ataques aos judeus, por meio de assassinatos, estupros, incêndios e desespero: “Mesmo para os descrentes há o instante do desespero que é divino: a ausência do Deus é um ato de religião” (LISPECTOR, 1998, p. 55).

Pinkas Lispector, pai de Clarice, tinha parentes que moravam no Brasil, o que facilitou a vinda da família para Maceió em 1922, aonde viveram por algum tempo, mudando-se posteriormente para o Recife.

Julio Lerner, na obra *Clarice Lispector: essa desconhecida* (2007), explica que diante da dificuldade da pronúncia do nome de Clarice – Chaia – que, em hebraico, significa vida, o pai, com as facilidades e ausência de burocracias da época, alterou o nome para “Clarice”, bem como Pinkas passou a ser “Pedro” e Maryan passou a ser “Maria”.

Após a morte da mãe de Clarice, o pai mudou-se com as filhas para o Rio de Janeiro. É importante lembrar que os espaços cariocas motivaram o cenário de diversas obras clariceanas, especialmente *A hora da estrela*.

No Rio de Janeiro, Clarice entrou no curso de Direito e com pouco menos de 25 anos publicou sua primeira obra literária: *Perto do coração selvagem* (1943), o que lhe rendeu fortes críticas pela escritura impactante, pela condição de ser mulher e, ainda, por ser jovem, tendo em vista que os escritores consagrados da época eram homens e senhores. A censura não intimidou a literata que surgia e, no mesmo ano (1943), Antonio Candido visualizou o potencial clariceano, a partir dessa primeira publicação, identificando os primeiros vestígios de modernidade, ao pontuar o momento como o “raiar” de Clarice Lispector, demonstrando certa preocupação epistemológica que continuaria presente nos textos subsequentes, ou seja, a literatura clariceana procurava “fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo das ideias” (CANDIDO, 1977, p. 126). Para isso, a ferramenta essencial é a linguagem, entendida por Clarice como insuficiente e imperfeita, mas que materializa a sondagem psicológica do ser humano, a percepção de si e da realidade.

Como se casou com um diplomata, Clarice Lispector viveu dezesseis anos fora do Brasil, morando entre a Europa e os Estados Unidos. Nesse período, escreveu mais três romances que, da mesma forma, geraram grande repercussão.

Após o divórcio, Clarice Lispector voltou a residir no Rio de Janeiro junto com seus dois filhos, iniciando o trabalho de cronista, contista e entrevistadora para jornais e revistas de circulação nacional, em virtude das dificuldades financeiras, as quais se acentuaram um ano antes de sua morte, em 1976, pois fora demitida do *Jornal do Brasil*, embora ainda não soubesse do câncer que a mataria um anos depois.

As dificuldades financeiras não surgiram somente nos últimos meses de vida da escritora. Olga Borelli relata que, quando criança, tendo a mãe acamada, o pai de Clarice Lispector vendia roupas usadas pelas ruas, carregando-as num carrinho de mão e anunciando os produtos em voz alta:

Ele percorria as ruas dos bairros pobres do Recife com um carrinho de mão e anunciava gritando com seu sotaque de estrangeiro e sua voz cansada: “*compa rôpáaaaaaaaaaaaaaaaa, compa rôpáaaaaaaaaaaaaaaaa*”... Ele adquiria roupas velhas, usadas, e as revendia para comerciantes da cidade... Até hoje eu guardo aqui no meu ouvido a voz de Clarice imitando o pai com um carinho imenso, “*compa rôpáaaaaaaaaaaaaaaaa, compa rôpáaaaaaaaaaaaaaaaa*”, eu não me esqueci nunca mais... (BORELLI *apud* LERNER, 2007, pp. 44-45).

No entanto, quando Clarice era questionada publicamente sobre a profissão do pai, respondia apenas que ele “representava firmas”, sem detalhar. Embora de origem humilde, o pai de Clarice sempre a incentivava à leitura, atitude acentuadamente judaica, tendo em vista que dentro de casa, desde quando era pequena, falava-se apenas em *íidiche* (dialeto judaico) (LERNER, 2007).

Observa-se que Clarice Lispector teve uma trajetória de vida marcada pela condição social deparando-se com preconceito e discriminação enquanto estrangeira, judia, radicada no nordeste e mulher. Além disso, um incêndio, na madrugada de 14 de setembro de 1966, ocasionado pela queda de um cigarro aceso no colchão enquanto adormeceu, provocou-lhe fortes queimaduras, que nem mesmo as diversas cirurgias restauradoras conseguiram devolver-lhe o mesmo aspecto: “[...] e as chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu vôo cego” (LISPECTOR, 1998, p. 23). Se não fosse a chegada do filho Pedro, teria morrido queimada.

A mão direita foi a parte mais afetada, sofrendo queimadura de terceiro grau e, não fosse por intervenção de uma das irmãs de Clarice, pedindo que esperassem mais um dia, os médicos a teriam amputado (GOTLIB, 2004, p. 30).

Situações como esta e outras, como a doença do filho que a salvou do incêndio, causaram intensos momentos de depressão na escritora: “De nada tenho vontade [...]. Não te desejo esta solidão” (Ibidem, p. 35). Além disso, adiante, observa-se nos originais de *Água viva*, a grafia destoante empregada por Clarice Lispector, sendo que em alguns casos é praticamente ilegível, o que pode justificar-se pela dificuldade de realização dos movimentos da mão após o incêndio.

Clarice mantinha guardados os fatos que denunciavam detalhes de sua vida, o que poderia facilitar e contribuir para um estudo mais profundo de sua obra, conforme recomenda Umberto Eco (1991) sobre a necessidade do leitor/pesquisador em investigar o autor antes de lançar-se a interpretar uma obra.

Benedito Nunes, na obra *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1989), ao discorrer sobre *Água viva*, observa que:

Para Clarice Lispector, a impossibilidade é de narrar qualquer coisa sem ao mesmo tempo narrar-se – sem que, à luz baça de seu realismo ontológico, não se exponha ela mesma, antes de mais nada, ao risco e à aventura de ser, como o *a priori* da narrativa literária, como o limiar de toda e qualquer história possível (NUNES, 1989, p. 159).

No entanto, é em *Água viva* que a autora expõe mais claramente suas ambiguidades ao leitor: “Escrevo-te toda inteira” (LISPECTOR, 1998, p. 10) e “Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’” (Ibidem, p. 35). Embora não gostasse de literatura confessional e negasse qualquer envolvimento biográfico em sua escritura, muitos estudiosos relacionam acontecimentos da vida da autora com suas narrativas. Resultado disso são os intensos textos interpretativos de suas obras, articulados a fatos vividos pelos personagens com aspectos da própria história de vida da escritora.

O autor, a obra e o leitor são figuras ficcionais que se presentificam no texto, este é, por sua vez, o elo entre o autor e o leitor, sendo o leitor o responsável pelo movimento da obra, a partir do ato da leitura suscitando interpretações. Estas interpretações não podem deixar de considerar o autor da obra, pois ele é articulado a dados movimentos artísticos que determinam o encaminhamento da obra e sua análise (ECO, 1991).

Da mesma forma, Umberto Eco, na obra *Os limites da interpretação* (2008), expõe que “sob certo ponto de vista, toda coisa tem relações de analogia, continuidade e semelhança com toda e qualquer outra” (ECO, 2008, p. 33). No entanto, em outra obra, *Interpretação e superinterpretação* (2005), o teórico chama a atenção para o cuidado que se deve ter com a interpretação paranoica, ou seja, com a superinterpretação, a qual “é uma tentativa de relacionar um texto aos mecanismos gerais da narrativa, da figuração, da ideologia, etc” (ECO, 2005, pp.137-138). Para ele, a superinterpretação ocorre quando não são interpretados elementos suficientes pelo leitor, quando se permanece no campo semântico sem avançar pela estrutura da obra. Logo, para evitar a superinterpretação o leitor deve estar em estado de constante suspeita, onde tudo pode ser significativo, sem esquecer que não deve ultrapassar os limites, nem ficar aquém deles.

A título de exemplificação de uma superinterpretação, quando não se conhece de fato a vida do autor e permeia-se somente o campo das suposições, retoma-se um fato hilário de Clarice Lispector, contado pela amiga e secretária Olga Borelli numa entrevista ao jornalista Julio Lerner. O episódio refere-se a uma análise feita por um professor sobre uma crônica clariceana publicada num jornal.

Quando Clarice morava com o marido diplomata em Berna, na Suíça, um jovem estudante de filosofia apaixonou-se por ela. Clarice o tratava com consideração, nada além disso, afirmou Olga.

No Brasil ela comprou um cãozinho, do tipo *salsicha*, compridão, e batizou-lhe de Ulisses, que era o nome do suíço apaixonado... Pois não é que havia um professor universitário no Rio de Janeiro que leu uma crônica de Clarice publicada no jornal em que ela se referia ao Ulisses sem revelar sua condição canina... e esse professor carioca em suas aulas andou destacando que essa foi uma das influências literárias mais fortes sofridas por Clarice... Ulisses! Ela rachava de rir... E recitava um versinho maluco que criou para o cachorrinho “Uuuuuuuuuuuuuuu... Lisses... *Que dices?*”... quando ele latia de vez em quando... (BORELLI *apud* LERNER, 2007, pp. 47-48).

Nesse sentido, Eco (2008) reitera que o leitor não deve aceitar qualquer critério de semelhança para fundamentar a interpretação e produzir sentidos. Embora diversos estudiosos definam influências da literatura estrangeira na escritura de Clarice Lispector, como de Virgínia Wolff, a partir do episódio relatado entende-se a preocupação de Umberto Eco diante do trabalho de interpretação, o qual não deve distanciar-se dos aspectos sociais, culturais, políticos e históricos do autor, nem da obra.

Sem ousar botar um ponto final nas discussões sobre as influências de Clarice Lispector e sem prolongar-se neste aspecto, o qual pode ser objeto de outro estudo, transcreve-se aqui um trecho da última entrevista concedida por ela ao jornalista Julio Lerner, onde, questionada sobre os escritores que a influenciaram, respondeu:

Eu não sei realmente porque eu misturei tudo... Eu lia livro, romance para mocinhas, livro cor-de-rosa, misturado com Dostoiévski. Eu escolhia os livros pelos títulos e não pelos autores sobre os quais eu não tinha conhecimento nenhum. Misturei tudo... Fui ler aos treze anos Hermann Hesse e foi um choque, *O Lobo na Estepe...* ou *da Estepe*. Aí comecei a escrever um conto que não acabava mais. Terminei rasgando e jogando fora (LISPECTOR *apud* LERNER, 2007, p. 29).

Sabe-se que Clarice fugia das entrevistas, no entanto, concordou em conceder alguns minutos de conversa para a TV Cultura, por meio do jornalista Julio Lerner, o qual publicou recentemente o livro *Clarice Lispector, essa desconhecida...* Lerner (2007) revela que esta foi a última das poucas entrevistas concedidas por ela. A surpresa chegou ao jornalista após a entrevista:

Ela pegou-me pelo braço e me conduziu ao fundo do estúdio. O gesto era inesperado. Mas o mais surpreendente viria em seguida. Com a intenção de não ser ouvida por mais ninguém, Clarice olhou-me firmemente e pediu quase sussurrando:

- *Não coloque esta entrevista no ar, por favor... Apenas depois de minha morte. Por favor, atenda a este meu pedido...* (LERNER, 2007, p. 31).

O pedido foi respeitado pelo jornalista, sem prever que nos próximos oito meses a doença que matou Clarice iria se manifestar, tirando-lhe a vida em dois meses e uma semana. A entrevista só foi transmitida pela primeira vez dez dias após seu falecimento.

Mesmo evitando falar da vida pessoal, Clarice Lispector já foi objeto de diversas biografias no Brasil, tendo como autores Olga Borelli, amiga e secretária que a acompanhou por sete anos até a morte; o jornalista Julio Lerner; a professora Nádia Gotlib e, entre tantos outros, o americano Benjamin Moser (2009), que se dedicou a compor uma extensa obra reunindo os fragmentos da história de vida, produção literária e pictural. É Moser (2009), inclusive, que afirma que a mãe de Clarice foi estuprada por soldados russos, desenvolvendo dessa violação uma sífilis que, não curada, com o tempo transformou-se em paralisia progressiva. Esta afirmação do autor baseia-se nas perseguições a judeus na Ucrânia aonde estupro eram comuns e, em consequência, os casos de sífilis muito frequentes. O autor apoia-se ainda no romance autobiográfico *No Exílio*, de Elisa Lispector, irmã mais velha de Clarice,

o qual revela que no ano de 1915 muitos refugiados (mulheres e crianças) abrigavam-se na casa dos pais. Em dada noite, após ouvirem tiros, a mãe saiu sozinha para averiguar o que acontecia, na tentativa de salvar suas duas filhas e as demais pessoas abrigadas em sua casa; voltou exausta e ficou por muito tempo sentada em uma cadeira. Na obra *Clarice, uma Vida que Se Conta*, Gotlib (1995), relata em uma nota de rodapé, que o médico Henrique Rabin levantou a hipótese de a sífilis ter sido contraída num estupro, embora a autora afirme não poder confirmar tal informação.

É provável que nunca se saiba o que aconteceu com a família Lispector na Ucrânia, contudo, é de lá que Clarice carrega consigo a frustração de sua gestação não ter contribuído para a cura da mãe: “[...] uma menina que era órfã de mãe. Bem sei que terei que parar. Não por falta de palavras mas porque estas coisas e sobretudo as que só penso e não escrevi - não se dizem” (LISPECTOR, 1998, p.86).

Desde os oito anos de idade, Clarice já demonstrava aos seus professores nordestinos que tinha potencial para ser uma grande escritora. A amiga Olga Borelli revela os tempos escolares de Clarice Lispector:

Ela me falou que teve uma professora que a estimulava muito a escrever, essa professora várias vezes comentou em classe que a Clarice escrevia muito bem, ela iria se transformar algum dia numa boa escritora brasileira... E a Clarice me contava isso sempre com a boca cheia... (BORELLI *apud* LERNER, 2007, p. 49).

Além dos livros, também escrevia crônicas para jornais e, teve experiências como artista plástica. De 1960 a 1976, concebeu vinte quadros, tendo como suporte a madeira compensada. Dezesesseis destes quadros encontram-se na Fundação Casa de Rui Barbosa, na cidade do Rio de Janeiro, juntamente com um considerável arquivo da escritora.

É importante relatar que, na mesma década em que pintou os quadros, Clarice também produziu as obras literárias que viriam a ser as mais discutidas na crítica contemporânea: *Água viva* (1973), *A hora da estrela* (1977), outras menos como *A via crucis do corpo* (1974) e *Onde estivestes de noite* (1974). Na década de 1970, após conceber a obra que viria a ser sua última produção, *A hora da estrela*, considerada o auge de seu amadurecimento literário, Clarice Lispector faleceu em 1977.

O contexto histórico-político, nos últimos dez anos, de produção de Clarice Lispector define-se pelo período ditatorial no Brasil. Foi nesse período, também, que a escritora fez da pintura uma forma de expressão: “pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma” (LISPECTOR, 1998, p. 10).

Sabe-se que o regime ditatorial no Brasil estendeu-se por aproximadamente vinte anos, quando governos militares estiveram no poder, estabelecendo regras e coibindo diversas formas de expressões artísticas contrárias aos ideais dominantes. Assim, a ditadura calou muitos artistas, impedindo que eles transferissem para a massa informações sobre o que se passava, podendo, conseqüentemente, fomentar uma revolução, ameaçando o poder ditatorial instaurado.

[...] foi isso que a ditadura, com seus censores, conseguiram fazer: sumir com pessoas ativas que não se calavam; coibir manifestações de reprovação contra o governo; impedir que artistas cantassem, escrevessem, encenassem, pintassem qualquer coisa que não fosse em acordo com o regime [...] (DEVIDES, 2007, p. 33).

No campo literário, naquela época, alguns autores já consagrados como Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto, João Guimarães Rosa, Dalton Trevisan, entre outros, não sofreram diretamente as ações da ditadura como os ativistas e vanguardistas, que tiveram, inclusive, que deixar o Brasil e buscar refúgio em países europeus e da América Latina.

Foi ainda no mesmo cenário ditatorial que Clarice Lispector, além de escritora e pintora, foi jornalista e trabalhou em diversos jornais e revistas, tendo contato estreito, portanto, com o regime militar. Ressalta-se que, embora Clarice tenha feito parte deste período, ela não se posicionou, nem contra, nem a favor; manteve-se à margem, diferente de diversos artistas que manifestaram indignação e foram exilados do país.

2.1 ACERVO LITERÁRIO DE CLARICE LISPECTOR

Clarice Lispector, ao longo de seu percurso de produção artística, deixou amplo acervo, sendo:

Romances – *Perto do coração selvagem* (1943), *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949), *A maçã no escuro* (1961), *A paixão segundo G.H.* (1964), *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), *Água viva* (1973) e *Um sopro de vida – Pulsações* (1978).

Novela – *A hora da estrela* (1977).

Contos – *Alguns contos* (1952), *Laços de família* (1960), *A legião estrangeira* (1964), *Felicidade Clandestina* (1971), *A imitação da rosa* (1973), *A vida crucis do corpo* (1974), *Onde estivestes de noite* (1974) e *A bela e a fera* (1979).

Literatura infantil – *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1968), *A vida íntima de Laura* (1974), *Quase de verdade* (1978) e *Como nasceram as estrelas* (1987).

Crônicas – *Visão do esplendor – Impressões leves* (1975), *Para não esquecer* (1978) e *A descoberta do mundo* (1984).

Entrevista – *De corpo inteiro* (1975).

Antologias – *Seleção de Clarice Lispector* (1975), *Clarice Lispector* (1981), *O primeiro beijo & outros contos de Clarice Lispector* (1991), *Os melhores contos de Clarice Lispector* (2001) e *Aprendendo a viver* (2004).

Textos incluídos em coletâneas – “A partida do trem” In. *Os melhores contos brasileiros de 1973* (1974), “Feliz aniversário” In. *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2000), “Feliz aniversário” e “O corpo” In. *Contos de escritoras brasileiras* (2003), “Cem anos de perdão” e “Macacos” In. *Contos brasileiros 2* (1999).

Correspondência – *Cartas perto do coração* (2001) e *Correspondências – Clarice Lispector* (2002).

Traduções – *A rendeira [La dentelliere]*, de Pascal Lainé (1974), *O retrato de Dorian Gray [The Picture of Dorian Gray]*, de Oscar Wilde (1974), *Testamento para el Greco*, de Nikos Kazantzakis (1975), *Entrevista com o vampiro [Interview With the Vampire]*, de Anne Rice (1976), *Cai o pano: o último caso de Poirot [Curtain]*, de Agatha Christie (s/d).

Diversas obras de Clarice Lispector foram traduzidas em outros países, tais como: Alemanha, Dinamarca, Espanha, França, Holanda, Inglaterra, Itália, Noruega, Polônia, Rússia, Suécia, Tchecoslováquia, Turquia e Palestina.

2.2 FORTUNA CRÍTICA DE *ÁGUA VIVA*

Os primeiros ensaios da obra, intitulados *Monólogo com a vida: atrás do pensamento e Objecto gritante*, inéditos, contribuíram na gênese de *Água viva*¹ e, há mais de 39 anos estudiosos e críticos debruçam-se sobre esta obra – Romance? Poesia? – e, na insistência de que pode ser considerada uma escrita da vida da autora, assim como seus quadros: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais”

¹ Alguns autores apontam as obras *Monólogo com a vida: atrás do pensamento* e *Objecto gritante* como versões anteriores de *Água viva*. Entende-se que cada escrito destes é uma obra acaba em si com seus valores estéticos e literários, embora se reconheça a acentuada influência destas sobre *Água viva*. No capítulo 2 deste estudo, este aspecto será retomado e fundamentado.

(LISPECTOR, 1998, p. 17). A obra de arte adere ao real, tem entrâncias, mas não é o real. Mesmo quando o escritor escreve sobre si, projeta um outro “eu”, um “eu” que pulsa.

Em *Água Viva*, seu último livro, Clarice Lispector chega ao ideal que sempre buscou: a liberdade de escrever o apenas instante vivido, sem qualquer compromisso com o estipulado. Na capa vem escrito, além do título, do nome da autora e da editora (Artenova), a palavra definidora da indefinição de gênero – ficção. E não adianta dizer que é um romance, um livro filosófico, prosa poética, ou o que quer que seja. [...] Ao usar ficção, [...] ela [...] [quis] chegar à essência da natureza da literatura: mundo criado, realidade recriada por uma personalidade como Borges fez (JOSÉ, s/d, p. 02).

Poucos anos depois da publicação de *Água viva*, Olga de Sá escreveu *A escritura de Clarice Lispector* (1979) e perguntou: “*Água viva* seria um texto, uma escritura, a morte do gênero e da literatura?” (SÁ, 1979, p. 267). No entanto, tais assertivas distanciam-se do interesse do presente estudo, o qual busca dedicar-se a estabelecer um diálogo entre a escritura de *Água viva* e os quadros de Clarice Lispector, tendo em vista que ora as pinturas aparecem narradas na obra literária, ora entrelaçadas nas entrelinhas que estruturam a própria escritura. Corroborando com esta aceção, Carlos Mendes de Sousa, na obra *Clarice Lispector: figuras da escrita* (2012), explicita:

A atmosfera pictórica parece contaminar a escrita de Clarice Lispector em aspectos mais ou menos visíveis, como nos jogos de luz e sombra, nos recortes formais, nas descrições etc. Assinale-se, por outro lado, que referências de diversa ordem, de um modo mais direto, embora lateralmente à obra (fora da obra), vão mostrando o interesse da autora pelas artes plásticas e, em concreto, pela pintura (SOUSA, 2012, p. 348).

Assim, as descrições e os modos de representação do texto conduzem o leitor aos universos pictóricos, numa relação dicotômica entre objetos icônicos e verbais. “As imagens são apreendidas na letra do texto, captadas na única dimensão do legível” (Ibidem, p. 351).

Água viva é uma das obras literárias produzidas por Clarice Lispector na mesma década em que pintou a maioria dos seus quadros, cujos títulos são: “Volumes”, “Gruta”, “Explosão”, “Escuridão e luz: centro da vida”, “Sol da meia noite”, “Pássaro da liberdade”, “Luta sangrenta pela paz”, “Ao amanhecer”, “Cérebro adormecido”, “Medo”, “Caos/Metamorfose/Sem Sentido”, “Raiva e Reindificação”, “Eu te pergunto PORQUE?” e “Tentativa de ser alegre”. Há, ainda, dois quadros sem título e sem data.

Além desses, Clarice Lispector concebeu mais quatro quadros: “Nélida Piñon Madeira feita cruz” (s/d), o qual faz parte do acervo pessoal de Nélida Piñon; “Interior de gruta” (1960) e, outro sem título de 1973, integrantes do acervo do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro; como acervo pessoal de Autran Dourado consta um quadro clariceano sem título, de 1976.

No entanto, os primeiros textos escritos por Clarice Lispector que, posteriormente “transformou-se em *Água viva*”, como ela mesma denominou de próprio punho na primeira página do original (CL pi 02 – CFRB – RJ, s/d), indicam que foram gestados ainda em 1971 e tiveram como interlocutores José Américo Pessanha e Alberto Dines, os quais expressaram opiniões acerca da produção por meio de cartas, inclusive demonstrando insegurança diante da decisão de publicar ou não:

[...] Queria também dizer coisas mais objetivas – como, por exemplo, se você deve ou não publicar o livro. Olha, é um risco – você mesma sente e por isso teme e pede a minha opinião. Mas – e daí? Por que não o risco? É claro que um leitor que não tenha lido seus livros anteriores não poderá ter ideia – [...] – do que é você como escritora e talvez mesmo possa emitir juízos equivocados [...] (PESSANHA, 1972, p. 3).

Pessanha (1972) relatou, na carta de 05 de março de 1972, sua perplexidade ao ler os escritos admitindo que não conseguiu julgar o livro seguramente, pois “[...] o próprio livro parece suscitar esse tipo de insegurança [...]” (Ibidem, p. 1). Além disso, Pessanha (1972), alertou que Clarice “deva se prevenir para as possíveis incompreensões [...]” (Ibidem, p. 1).

Tais incompreensões são constantes em *Água viva*, exigindo do leitor reflexões até mesmo filosóficas: “O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa” (LISPECTOR, 1998, p. 14) e ainda: “Não sei sobre o que estou escrevendo: sou obscura para mim mesma” (Ibidem, p. 24).

É importante lembrar que os valores cultuados pelo artista contemporâneo são o acaso, o ambíguo, o indeterminado, o inacabado e o polivalente (ECO, 1991), elementos constantes em *Água viva*, que revela deixar para trás os estilos literários tradicionais e passa a permear um novo rumo. Pessanha (1972) observou isso e, ao finalizar a carta, questionou se o texto de *Água viva* representa um “divisor de águas” na literatura de Clarice Lispector, expressando dúvida:

[...] Todavia me volta a dúvida: a necessidade de ‘des-iludir’ o leitor, de fazer des-prestigitação, de não se apresentar como fazedora de mágicas literárias – de não fazer ficção no sentido como você vinha fazendo até aqui,

para mim único em nosso mundo literário – é para você uma atitude passageira, exclusiva desse livro, ou representa uma conclusão, depois de um processo interior de amadurecimento? (PESSANHA, 1972, p. 03).

Um trecho de *Água viva* parece responder à pergunta: “[...] não estou brincando com palavras. Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras.” e complementa: “Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido” (LISPECTOR, 1998, p. 22), mas também do que se está na esfera do fluxo de consciência².

Gaston Bachelard, em sua obra *A intuição do instante* (2007), entende que “[...] toda evolução, na medida em que é decisiva, é pontuada por instantes criadores” (BACHELARD, 2007, p. 23). Este conhecimento do instante criador é encontrado no fluxo de consciência.

Em uma carta, datada de 20 de julho de 1973, enviada a Clarice Lispector por Alberto Dines, verifica-se que este, após ler os escritos a si submetidos, devolveu à autora suas impressões diante do que no mesmo ano seria publicado como *Água viva*: “[...] É menos um livro-carta e, muito mais, um livro-música. Acho que você escreveu uma sinfonia. [...]” (DINES, 1973, p. 01).

Ao abordar *Água viva*, Sá (1979) aponta que

Clarice retoma suas primitivas raízes, mais livre, mais desimpedida, aderente quanto é possível ao discurso, ao desenho do texto, que aspira a ser pintura, música, fotografia, escultura, significante, puro jogo de sons e formas... (SÁ, 1979, p. 265).

Sá (1979), entende que Clarice Lispector propõe uma nova forma de literatura, trata-se de pensar o ser humano por ele mesmo, de unir o ficcional ao real numa lógica que é coerente, justamente pela ambiguidade e pela multiplicidade do olhar debruçado na filosofia, ou seja, na reflexão intimista: “Este não é um livro porque não é assim que se escreve” (LISPECTOR, 1998, p. 12), conforme anunciou a narradora já nas primeiras páginas de *Água viva*.

Se pensarmos dentro do que antigamente se chamava um livro de Literatura, notamos até que ponto há consciência no rompimento com o pré-estabelecido. Hoje, que todas as noções de regras fixas já não valem senão didaticamente para se chegar às exceções, nos parece que houve exagero. É lógico que todo o processo narrativo da pintora é o que é praticado pela autora em mais de uma obra. É novo porque não está nos moldes da

² O fluxo de consciência diz respeito aos aspectos psicológicos do personagem, exprimindo sua realidade psíquica. Trata-se de uma técnica literária que busca representar os pensamentos dos personagens, deixando transparecer, no decorrer da narrativa, seus desejos, angústias, pensamentos e ansiedades.

Literatura oficial, institucionalizada. Foi novíssimo em termos de Literatura Brasileira [...] (JOSÉ, s/d, p. 17).

Dizer se é novo ou velho, é terrivelmente pessoal; o que é evidente é que choca, encanta, incomoda, vai fundo e deixa marcas. Ela mesma afirma: “não é confortável o que te escrevo” (LISPECTOR, 1998, p. 17), “tenho por dom a paixão” (Ibidem, p. 22), “o que te escrevo não vem de manso [...] é de fogo como os olhos em brasa” (Ibidem, p. 31), “Há uma linha de aço travessando tudo o que te escrevo” (Ibidem, p. 38), “isto que tento escrever é maneira de me debater” (Ibidem, p. 47).

Quando publicou *Água viva*, Clarice Lispector recebeu o mesmo assombro de críticas de trinta anos atrás, na ocasião da publicação de *Perto do Coração Selvagem*: “Clarice Lispector desperta a literatura produzida de hoje no Brasil de uma deprimente e degradante letargia e a eleva a um plano de perenidade universal e perfeição” (MOSER, 2009, p. 457).

A mesma observação foi feita por um dos seus primeiros leitores, quando a obra ainda estava em fase de conclusão, José Américo Mola Pessanha, que apontou a mudança no estilo de Clarice:

[...] Tive a impressão de que você quis escrever espontaneamente, ludicamente, a-literariamente. [...] Parece que, depois de recusar os artifícios e as artimanhas da razão (melhor talvez – das racionalizações), você parece querer rejeitar os artifícios da arte (PESSANHA, 1972, p. 01).

Para Nunes (1989), *Água viva* representa uma continuação clariceana, mas também é um recomeço:

[...] continuação da experiência de esvaziamento consumada em *A paixão segundo G.H.* – esvaziamento do sujeito narrador, que se desagrega, e da narrativa, que conta a errância desse mesmo sujeito – e também recomeço, porquanto o texto parece retomar o “realismo novo” anunciado em *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres*, mas como aprendizagem das coisas humanas pelo processo de escrever transformado em busca aleatória, ao mesmo tempo conquista e perda de tempo, criação de sobrevida e aproximação da morte (NUNES, 1989, p. 156).

Na esteira de Nunes (1989), diante da reflexão de que as palavras não são suficientes para darem conta da expressão humana, *ficção* é um nome equivocado ao texto de *Água viva*, o qual é fronteiro e inclassificável. “*Água viva* não tem outra história senão a do fluxo de uma meditação erradia, apaixonada, ao sabor da variação de certos temas gerais” (NUNES, 1989, p. 157). E, embora Clarice Lispector atribua um “estilo de humildade” para *Água viva*,

o que se observa é uma grande preocupação em fazer latejar em suas páginas o instante, o presente momento, a reflexão da condição humana no mundo: “Nem ‘recado de idéias’, nem confissão íntima, esse livro, cujo título funde a conotação orgânica à conotação espiritual” (NUNES, 1989, p. 158).

Corroborando com Sá (1979), sobre *Água viva*, Moser (2009) comenta que “não se parece, de fato, com coisa alguma escrita na época, no Brasil ou em qualquer outro lugar” (MOSER, 2009, p. 463). O autor observa que Clarice Lispector escreveu esta obra não a partir da mente, mas dos ouvidos, dos nervos e dos olhos: “O que te falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço” (LISPECTOR, 1998, p. 18). Com isso, *Água viva* liberta-se da trama e da narração presentificando o leitor em seu enredo, como explicou Olga Borelli: “Há vários momentos em *Água viva* em que eu sinto isso: dias de luz, dias sombrios, dias de descobertas, dias de grande felicidade, de clímax...” (apud MOSER, 2009, p. 464).

Essa interação do leitor com a obra é conceituada por Eco (1991) na percepção de que a obra aberta é aquela que indica um interlocutor/leitor que pode guiar e manobrar uma obra, pois é um sujeito ativo que desenvolve suas ações. Como a obra aberta tem em sua essência a ambiguidade, é passível das mais variadas interpretações, encontradas em diferentes expressões artísticas. Por isso, a obra significa para o interlocutor independente das decisões conscientes ou psicológicas do autor. Para que uma obra de arte esteja concluída, é preciso tornar-se compreensível se aquele que a observa for capaz de “[...] a reinventar num ato de congenialidade com o autor” (ECO, 1991, p. 41). Nesta concepção, *Água viva* apresenta-se como uma obra aberta com sua liberdade e abertura interpretativa possibilitando que diferentes sujeitos sociais possam complementá-la e realizar sua reflexão interpretativa.

Para Moser (2009), *Água viva* é uma obra que faz parte do território do pensamento ou dos sonhos, em que as imagens se conectam de acordo com uma lógica que não é aparente de forma imediata, mas que é real:

[...] o onírico *Água viva* não é nem um pouco hermético. Ele pode ser aberto em qualquer página, assim como uma pintura pode ser observada de qualquer ângulo, e pulsa com uma sensualidade que lhe dá um apelo emocional direto e inigualado (MOSER, 2009, p. 465).

Embora *Água viva* possua brevidade e simplicidade aparentes, estas mascaram a acentuada intensidade psicológica e filosófica de conceber a vida, por isso, é a obra clariceana que mais diverge das demais.

Em *Água viva* ela [Clarice Lispector] descobriria um meio de escrever sobre si mesma de um jeito que transformava sua experiência individual numa poesia universal. No conjunto de uma obra tão poderosa do ponto de vista emocional, tão inovadora da forma e tão radical filosoficamente, *Água viva* se destaca como um triunfo particularmente notável (MOSER, 2009, pp. 456, 457).

Na visão de Nascimento (2012), *Água viva*:

não remete para uma metafísica do oculto, pois trata-se de um claríssimo enigma, dando-se na superfície da textualidade clariciana como reserva sem fundo para o que não se deixa esgotar no campo do saber biopolítico (NASCIMENTO, 2012, p. 25).

Este paradoxo instaura a fronteira entre o humano vivo e não vivo diante do mistério impessoal que é o “it”³. Na perspectiva desse autor, Clarice Lispector tem contribuído em questionar os limites humanos em suas obras, em especial *Água viva* que “ficcionalizam certo não humano não como aquilo que ameaça o homem, mas, ao contrário, contribui para o ultrapasse das barreiras” (NASCIMENTO, 2012, p. 25).

Na mesma perspectiva, Sousa (2012) entende que *Água viva* concede atenção especial à palavra e ao desejo de reinventar, “de procurar novos significados, novos sentidos para as realidades, além da forma como elas nos são apresentadas” (SOUSA, 2012, p. 354), justificando, assim, a analogia pela pintura não figurativa e adequando descrições de estados interiores a visões interiores do ser:

A dimensão plástica reflete-se profundamente na concepção de *Água viva*. [...] O que se enfatiza é o ato da escrita: a experiência que leva esse propósito defendido – escrever sem enfeitar; a literatura nua, porque o despojamento do enfeite não quer dizer falta de intensidade (Ibidem, p. 356).

Somando-se a isso, o autor adjectiva *Água viva* como “ambígua”, pois detecta uma hesitação enunciativa articulada ao princípio da instantaneidade. Neste sentido, Sousa (2012) reconhece que a obra pede uma “leitura viva”: “O que te escrevo é ‘isto’. Não vai parar: continua [...] O que te escrevo continua e estou enfeitiçada” (LISPECTOR, 1998, p. 95). Moser (2009) acredita que “de todas as obras de Clarice Lispector, *Água viva* é a que dá a mais forte impressão de ter sido vertida no papel de maneira espontânea. No entanto, talvez nenhuma outra tenha sido composta com tanto esmero” (MOSER, 2009, p. 460). Esta visão

³ Esta expressão, constante em *Água viva*, será analisada no Capítulo 3 deste estudo.

sobre *Água viva* é semelhante a de Elias José, formulada logo após a primeira publicação da obra:

Não há apego aos espaços externos e o mundo de fora vira realidade interior, pois o que existe, para ela [a narradora-personagem], só tem existência se atingiu verticalmente o seu “eu”... É uma obra que atinge, por sua filosofia existencial, pela ausência de modismos espaciais de fala ou costumes, pela beleza estética, um plano universal... (JOSÉ, s/d, p. 04).

A imensidão imediatista que invoca o exterior para o interior exposta no texto *Água viva* é classificada por Nascimento (2012) como o texto mais radical de Clarice Lispector, onde

a reinvenção do humano, como visto, depende necessariamente da intertroca com as formas vicinais: todos os viventes, como animais e plantas, bactérias e vírus (agentes de processos e mutações), até mesmo com o não vivo (objetos, pedras e coisas) (NASCIMENTO, 2012, p. 52).

O mesmo autor refere-se à *Água viva* como uma “antiliteratura da coisa”, um antilivro e antiarte: “escrever como quem pinta ou compõe música, esse é também um modo dissimulado e distraído de fazer a mutante antiliteratura da coisa. Escura e luzidia, a um só tempo” (NASCIMENTO, 2012, p. 150).

No próximo capítulo, será feita a leitura de *Água viva*, observando, desde sua gênese, o percurso da produção até a obra propriamente dita, verificando o título, linguagem, sinestésias, recorrências de expressões, enredo/narrativa, narrador, tempo e espaço. Enfatiza-se que, entre as referências bibliográficas constam textos inéditos, sendo trechos das obras que originaram *Água viva*, cartas e análise literária. Esses textos fazem parte do acervo literário de Clarice Lispector e encontram-se disponíveis na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, onde a autora deste estudo permaneceu por um breve período analisando-os.

Ressalta-se, ainda, que todos os textos citados, bem como a digitalização das telas pintadas por Clarice Lispector, expostas no capítulo 3, foram cedidos por seu filho Paulo Gurgel Valente, por meio de um termo de cessão, o qual confere à autora desta pesquisa o direito de reprodução de tais documentos no meio científico acadêmico.

Entre os documentos disponíveis no acervo, interessou para a presente pesquisa os poucos que sobraram e que se referem à *Água viva*, evidentemente. Segundo Nascimento (2012), Clarice Lispector destruiu praticamente tudo que denunciava sua atividade artística na

década de 1970. “A partir de então a empregada recebeu ordens para guardar qualquer pedaço de papel” (NASCIMENTO, 2012, p. 205).

A análise nos documentos guardados pela Fundação Casa de Rui Barbosa permitiu verificar que para Clarice Lispector tudo significava suporte para inventar, desde o menor e mais frágil pedaço de papel até o aproveitamento extremo das entrelinhas datilografadas, as margens e os versos das folhas. A sensação é que a escritora escrevia sobre o que tinha a frente para não se perder nas divagações; além disso, algumas vezes seus manuscritos cediam lugar para anotar recados ou tarefas cotidianas, funcionando como agenda de telefone e endereço.

São constantes os recados a um possível leitor/revisor (Olga?) como: “VIRE”, sinalizando o caminho a seguir, inclusive com a numeração das páginas. Cortes, recolocação de trechos e substituição de palavras igualmente são intensos, demonstrando o árduo trabalho provavelmente constantemente revisado pela escritora.

O traço empregado por Clarice Lispector na grafia é curioso e, muitas vezes, dissonante, denunciando caos, improviso, ritmos alucinantes por meio de uma escrita fragmentada, fazendo as frases rodopiarem de forma acrobática da horizontal para a vertical, ocupando assim todos os espaços do papel, sem um sentido linear, que cede lugar a todo tipo de letra: às vezes uma caligrafia desenhada de tão caprichada, ora riscos miúdos e tremidos, ora traços largos até chegar a grandes garranchos, sugerindo um borrão, praticamente ininteligível.

Nas consultas realizadas no acervo de Clarice Lispector, mesmo abordando documentos referentes a *Água viva*, foi possível detectar novas perspectivas de investigações, atreladas ou não ao viés da Literatura Comparada.

3 LEITURA DE *ÁGUA VIVA*

*Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte.
O texto deve se exprimir através de imagens e as
imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações.*
(Clarice Lispector)

3.1 PERCURSO DA PRODUÇÃO: A GÊNESE DE *ÁGUA VIVA*

Embora *Água viva* seja uma obra curta, 95 páginas, é intensa e exigiu anos de trabalho de Clarice Lispector. Alguns autores entendem que as obras *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* e *Objecto gritante* são versões iniciais de *Água viva*. No entanto, mesmo não publicadas, as duas obras existem em suas versões originais⁴, independentes uma da outra e de *Água viva*. Esta concepção está ancorada na obra *Torres de Babel*, de Jacques Derrida (2002), que reflete sobre o texto original e suas “cópias”; estas não são vistas como meras reproduções, mas sim como a mutação das palavras gerando novos sentidos e, em consequência nova obra. Derrida (2002) expõe, inclusive, que após um texto ser traduzido para outra língua, passa a constituir uma nova obra.

De acordo com Moser (2009), a obra *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* estava finalizada em 12 de julho de 1971, ocasião em que Clarice Lispector conheceu Alexandrino Severino e deu-lhe uma cópia do manuscrito para tradução ao inglês, advertindo-o de que não deveria alterar nem mesmo uma vírgula. Mas, na verdade ela ainda estava no processo de criação do livro, retirando trechos que julgava excessivos.

[...] um ano mais tarde, em junho de 1972, o livro ainda não tinha aparecido, e Severino escreveu para perguntar se ela ainda queria que ele prosseguisse com o trabalho. Quando ela respondeu, o manuscrito tinha outro nome. “Quanto ao livro – eu o interrompi – porque achei que ele não estava chegando aonde eu queria chegar”, escreveu. “Não posso publicá-lo como está. Ou não vou publicá-lo ou vou trabalhar nele. Talvez dentro de poucos meses eu trabalhe em *Objeto gritante*⁵” (MOSER, 2009, p. 457).

Assim, surgiu *Objecto gritante* que, em relação a *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, Clarice Lispector buscou “suprimir as referências biográficas muito explícitas” (MOSER, 2009, p. 458). No entanto, o primeiro ficou ainda maior que o segundo livro: 185 páginas, sendo que antes tinha 151 páginas.

⁴ Disponíveis na Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro.

⁵ No manuscrito original a grafia do título é “Objecto gritante”.

Para Nascimento (2012), *Objecto gritante* era um título que fazia jus ao texto, um texto que é objeto, animal, mineral e vegetal, e, além disso, fala, sente, chora, grita e sorri. É “um quase bicho, um quase objeto, uma quase planta” (NASCIMENTO, 2012, p. 53).

O aspecto da supressão⁶ de trechos também foi encontrado numa das cartas enviadas a Clarice por José Américo Mola Pessanha, em 5 de março de 1972:

[...] Notei as repetições – que, pelo telefone você disse ter suprimido. Sem elas o livro ganhará, sem dúvida. Mas, de qualquer modo, você deve estar certa de que ele permanecerá heterogêneo, suscitando a impressão de bricolagem. Se isso é intencional, como acredito, você deverá mantê-lo assim. [...] (PESSANHA, 1972, p. 02).

Algumas supressões ficam evidentes entre *Objecto gritante* e *Água viva*. Na primeira obra, Clarice relacionou diversas espécies de animais bem como escreveu minúcias sobre suas flores favoritas. Na segunda obra, permaneceram apenas as descrições das flores, sendo extinto o trecho dos animais. Outras situações permaneceram nas duas obras por meio de um tom confessional, marcada pelas pausas para atender ao telefone, à porta, acender um cigarro ou tomar um copo d’água.

Água viva e *Objecto gritante* são, portanto, escritas voluntariamente imperfeitas, borbulhantes, loucas, que gritam e sussurram a necessidade de humana invenção, transformando-se de objeto em sujeito, de sujeito em subjétil, até atingir esse outro ou essa outra do lado da tela-pintura-verbal: o/a estupefado/a leitor/a, a quem só cabe contra-assinar o dito (NASCIMENTO, 2012, p. 212).

Ainda que *Água viva* e *Objecto gritante* ofereçam feições bastante semelhantes, fazendo de forma comparativa com que estejam ligados pelo limiar de ficção e pensamento no ilimitado campo literário clariceano, Moser (2009) conta que, segundo informações fornecidas por Lícia Manzo, crítica literária, diversas páginas de *Objecto gritante* foram publicadas, antes da edição de *Água viva*. Um exemplo disso, foi uma coluna sobre o amigo de infância de Clarice, Leopoldo Nachbin que aparece modificada apenas pela substituição de seu nome pelas palavras “um ele”. Contudo, “não importa muito se Clarice tomou seus artigos de jornal e os costurou num manuscrito ou se saqueou um manuscrito à cata de material para sua produção jornalística” (MOSER, 2009, p. 459). O que importa é que:

⁶ Exemplos de supressões e acréscimos são explicitados no item 3.2 deste capítulo, nos originais clariceanos.

As mais estimulantes questões levantadas para a interpretação de *Água viva* começam precisamente na ordenação do texto, no modo como este se apresenta, tendo em conta as alterações do datiloscrito até a forma como ele vai surgir no livro publicado (SOUSA, 2012, p. 367).

Nos originais datilografados, verificou-se que na primeira página lê-se o título *Objecto gritante* e, em seguida, de próprio punho, Clarice Lispector escreveu: “Transformou-se em *Água viva*” (LISPECTOR, s/d, p. 01).

Mesmo que *Água viva* aparente ter sido gestada num impulso só, o texto passou por uma cuidadosa elaboração. Lispector escreveu-o de forma fragmentada em pequenos papéis; guardou-os até sentir que o livro estava terminado: “Com *Água viva* passei três anos cortando e tirando, lutando, lutando até que saiu o livro” (apud SOUSA, 2012, p. 365). Nesse período, a autora sentiu falta de coragem para publicá-lo: “achando que era ruim, porque não tinha história, porque não tinha trama” (MOSER, 2009, p. 463); esse desabafo consta em *Água viva*: “Este não é um livro porque não é assim que se escreve” (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Além de submeter os manuscritos para diversos amigos, foi a amiga e secretária Olga Boreli que contribuiu na edição final:

Haveria um dedo seu em todos os últimos trabalhos de Clarice, mas seu primeiro desafio foi ajudar a transformar o grumoso e caótico *Objeto gritante* no clássico *Água viva*. “Estruturar” um livro era a tarefa mais dura da escrita, queixava-se Clarice. À medida que ela ficava mais velha, editar a si própria ia ficando cada vez mais extenuante e ela precisava de um leitor compreensivo. “Ela não tinha coragem de estruturar esses manuscritos, esses fragmentos todos”, recordava Olga (MOSER, 2009, p. 461).

Vale ressaltar que Olga Borelli estruturou três livros de Clarice: *A hora da estrela*, *Um sopro de vida* e *A bela e a fera*, assim como acompanhou-a em seus últimos sete anos de vida.

Entre outros aspectos, é importante e curiosa a substituição feita nos originais que levavam o título *Objecto gritante*, substituição esta que permaneceu na obra publicada *Água viva*; a escritora simplesmente, de próprio punho, riscou a palavra “escritura” substituindo-a por “pintura”. Esta alteração se repete em diversos trechos, nas páginas 50, 54, 73, 85, 86, 88, 117, 119, 121, 123, 127, 128, 145, 146, 147, 167 e 170. Foi nessa versão da obra, ainda em construção, que os rascunhos de Clarice Lispector revelam a interseção da pintura como metáfora paradigmática e auxiliam no trabalho dos estudos comparados. Até então, o enredo não continha nenhuma expressão com clara intenção pictórica. Além disso, a epígrafe de *Água viva*, assinada pelo artista belga Michel Seuphor, explicita:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma. Não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência (LISPECTOR, 1998, p. 07).

Considerando-se as datas das produções textuais de *Água viva*, acredita-se que foi nesse período e no imediatamente posterior que Clarice Lispector começou a se aventurar nas artes plásticas, iniciando, três anos depois, a composição de seus quadros. Julga-se a substituição de palavras extremamente significativa para o presente estudo. Na perspectiva dos estudos comparados, tanto a pintura pode inspirar a literatura, quanto a literatura pode inspirar a pintura, a exemplo da obra literária *Água viva* em diálogo com os quadros clariceanos. Esse exercício admite e comprova que a literatura se produz num constante dialogismo de textos por meio de retomadas, empréstimos e trocas, absorvendo analogias, parentescos e também influências. Nesse processo, a atividade de comparar identifica as diferenças das analogias, as transformações dos parentescos, analisando as absorções e integrações nas diversas artes. Assim, “o texto (obras literárias, linguagens orais, sistemas simbólicos, sociais ou inconscientes) torna-se sinônimo de sistema de signos” (NITRINI, 2000, p. 162).

Retomando as supressões e epígrafe, observou-se, ainda, que na página dois do original de *Objecto gritante* existiam outras epígrafes, as quais também foram suprimidas, permanecendo somente a de Michel Seuphor.

[...] e conto também com o acaso para fazer uma surpresa a mim mesmo (Man Ray) (LISPECTOR, s/d, p. 02).

Não há arte que não aponte sua máscara com o dedo (Roland Barthes) (LISPECTOR, s/d, p. 02).

Uma coisa que descobri é que a melhor técnica é não se ter técnica alguma (Henry Miller) (LISPECTOR, s/d, p. 02).

Outra observação é relevante no que tange às três obras: *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, *Objecto gritante* e *Água viva*: a recorrência constante do “it”. Na busca constante e intensa pela expressão da condição humana, do instante-já, que são fugidios às palavras, a narradora busca dizer o inalcançável, reproduzir as instantaneidades, e, “através da percepção visual pretende chegar-se o mais próximo possível do ‘é da coisa’, o *it* ou ‘halo’ das coisas, na insólita formulação proposta, que ‘é mais importante que as coisas e as palavras’” (SOUSA, 2012, p. 362).

Da mesma forma, diversos trechos e expressões de *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* e *Objecto gritante* permaneceram em *Água viva*.

Recuperando os títulos iniciais de *Água viva*, é importante destacar o intenso trabalho sobre as obras e arquivos de Clarice Lispector de Carlos Mendes de Sousa (2012), resultando no livro *Clarice Lispector: Figuras da Escrita*. O autor e pesquisador levanta a hipótese de ter existido outra versão do livro após *Objeto gritante*, antecedendo a versão definitiva *Água viva* “porque a distância é de fato muito grande entre os dois textos” (SOUSA, 2012, p. 368). Esta suposição surgiu após o autor estudar os manuscritos de Clarice Lispector, onde observou uma grande depuração na escritura, que tornou-a quase irreconhecível.

Os fragmentos dos manuscritos da obra encontram-se atualmente na Fundação Casa Rui de Barbosa, bem como as obras pictóricas de Clarice Lispector. Duas edições de *Água viva* foram publicadas em vida da autora: a primeira em 1973, pela Artenova e, a segunda em 1976, pelo Círculo do Livro.

3.2 EVIDÊNCIAS

É importante lembrar que, segundo Moser (2009), a obra *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* estava completa em 12 de julho de 1971, mais tarde foi ajustada e transformada por Clarice Lispector em *Água viva*, sendo publicada em 1973, aproximadamente dois anos antes de começar a dedicar-se às artes plásticas.

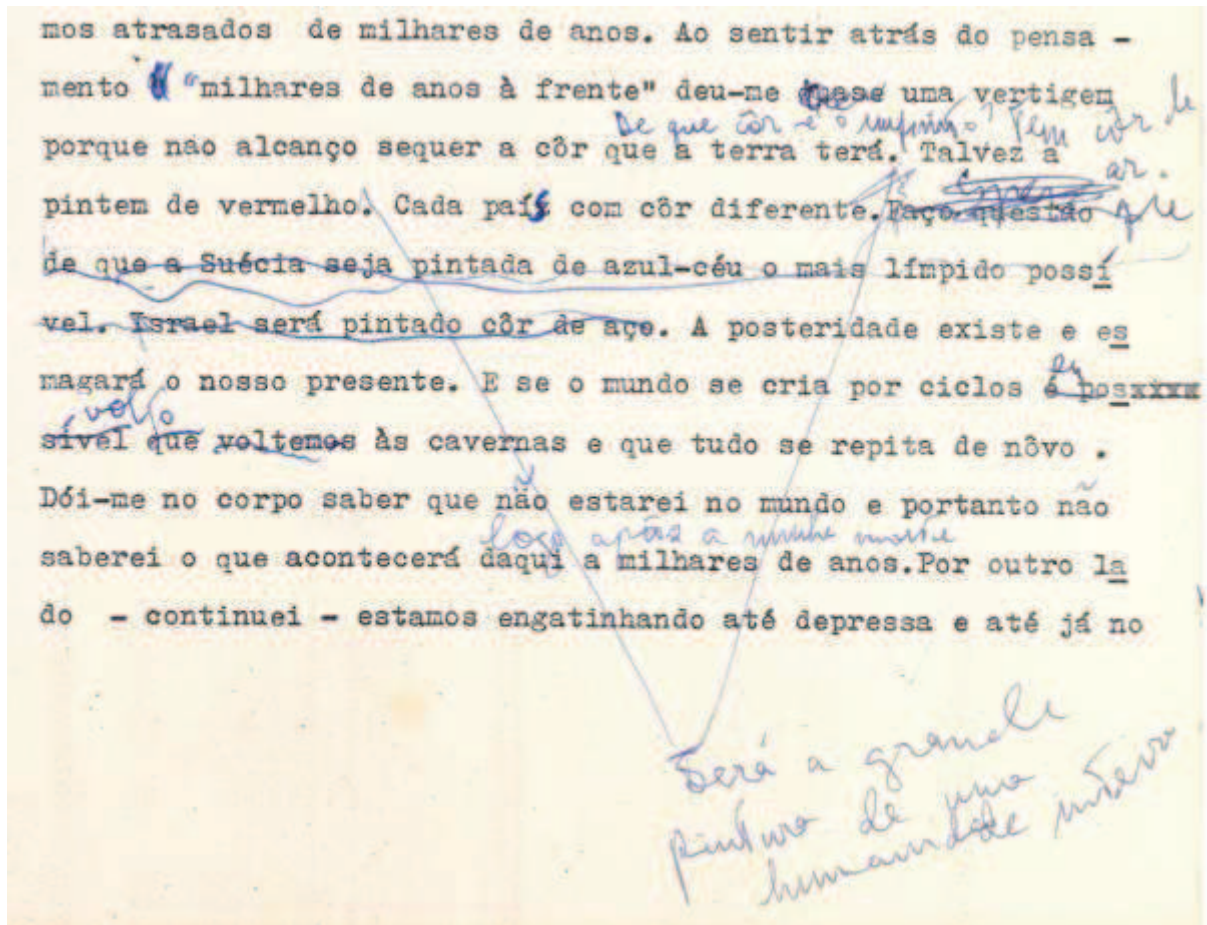
Embora *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, *Objecto gritante* e *Água viva* sejam obras distintas entre si e dos quadros clariceanos, Kandinsky (1996), na obra *Do espiritual na arte e na pintura em particular*, afirma:

Cada arte, ao se aprofundar, fecha-se em si mesma e separa-se. Mas compara-se às outras artes, e a identidade de suas tendências profundas as leva de volta à unidade. Nenhuma das forças da outra poderá tomar seu lugar (KANDINSKY, 1996, p. 59).

Nessa linha, Eco (1991), em seus estudos sobre obra aberta, afirma que a obra pode estar articulada com o momento de sua gênese, pode lançar-se ao futuro e pode retomar produções de épocas anteriores... No caso específico deste estudo, adianta-se que o viés da leitura interpretativa lançada indica que *Água viva* e os quadros analisados estão articulados com o momento de sua gênese, pois há um estreito período de gestação entre as obras, podendo ter peso fundamental na hipótese que aqui pretende se comprovar: o diálogo de *Água*

viva com os quadros clariceanos, observando-se, dentre outros aspectos, um, que talvez tenha maior relevância para este estudo, que é a alteração textual feita de próprio punho por Clarice Lispector em diversos trechos da obra *Objecto gritante*, a qual já anunciava que estava sendo “transformado em *Água viva*”⁷:

Imagem 1: Fragmento *Objecto gritante* - cor

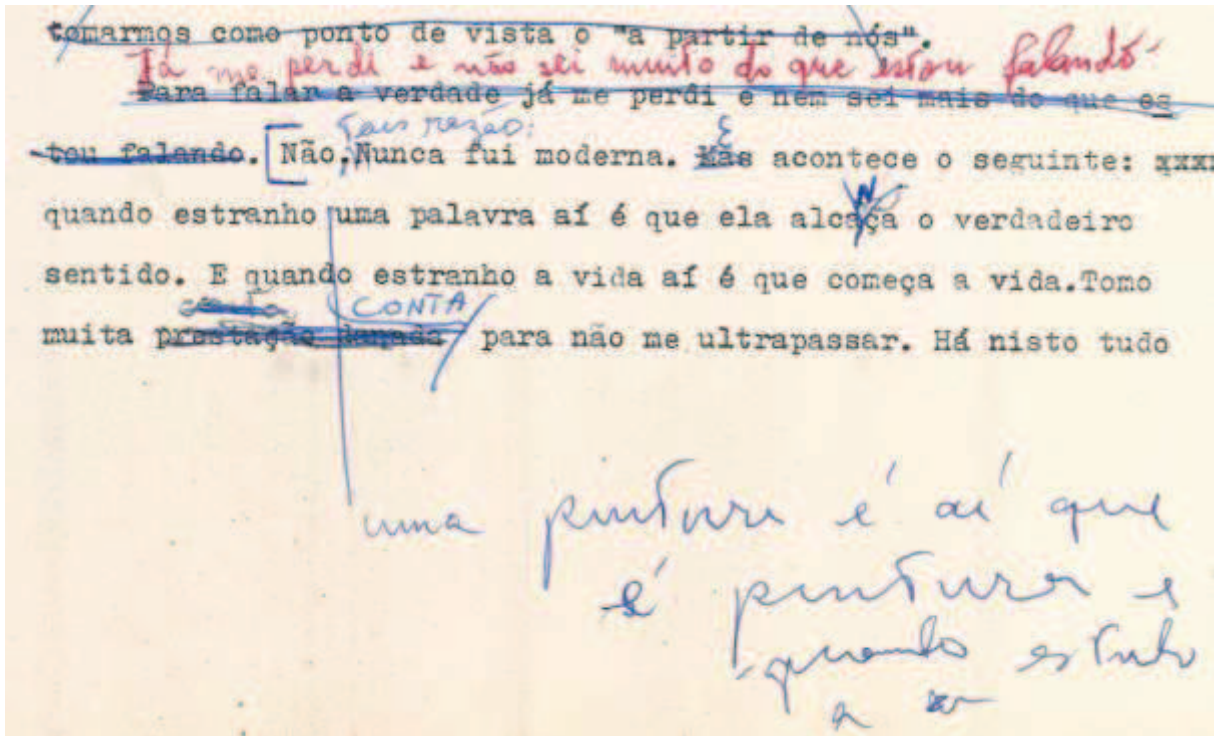


Fonte: FCRB/AMLB - CL pi 02 – [CL – 02 – A] pi. p. 50

Na imagem 1, constata-se que Clarice Lispector acrescentou a palavra “cor”, questionando “De que cor é o universo?” respondendo a seguir: “tem cor de ar.” Além disso, diante da dúvida de que cor é a terra, sugere que talvez seja vermelha, acrescentando já no final da página: “será a grande pintura de uma humanidade inteira.”

⁷ Expressão escrita de próprio punho por Clarice Lispector na página inicial do datiloscrito.

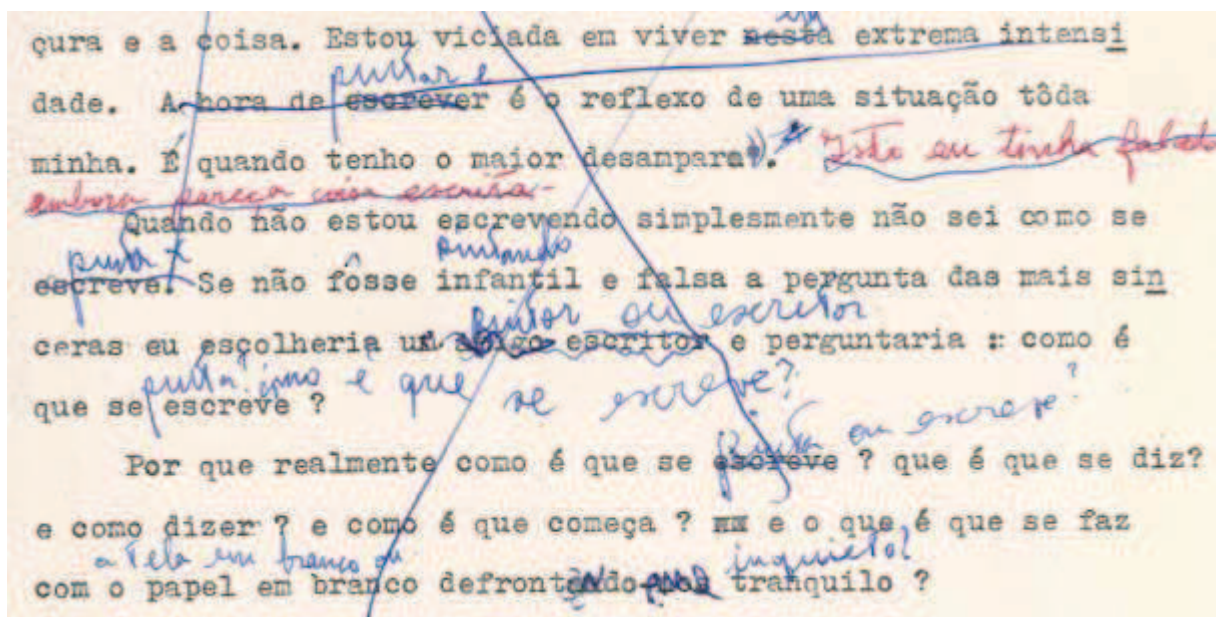
Imagem 2: Fragmento *Objecto gritante* - pintura



Fonte: FCRB/AMLB - CL pi 02 - [CL - 02 - A] pi. p. 54

Visualiza-se, na imagem 2, que além das correções habituais da autora, ela acrescentou antes da expressão “uma palavra” que “uma pintura é aí que é pintura e quando estranho a...”.

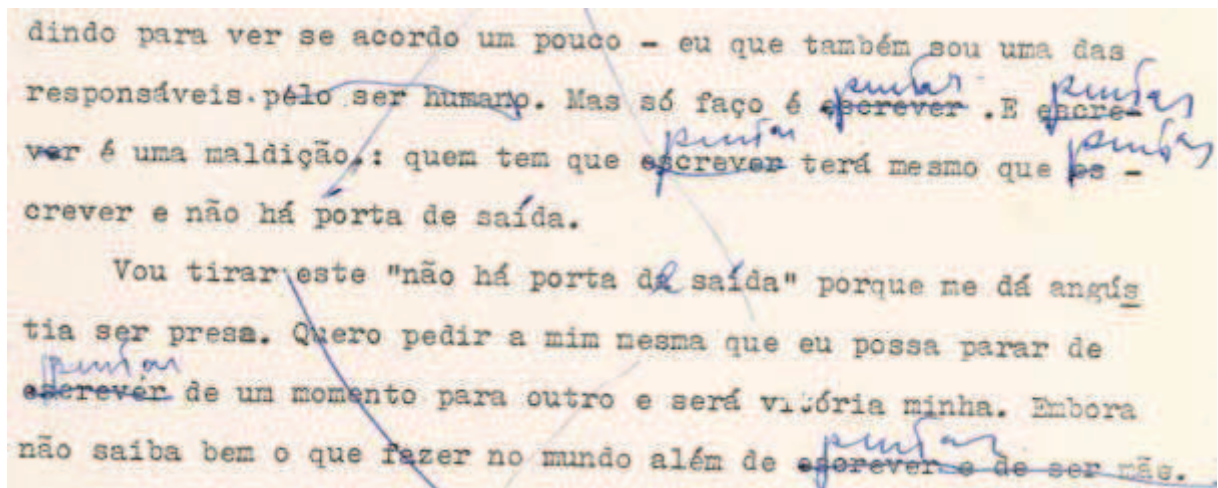
Imagem 3: Fragmento *Objecto gritante* – escrever x pintar



Fonte: FCRB/AMLB - CL pi 02 - [CL - 02 - A] pi. p. 73

A imagem 3 demonstra, na segunda e quinta linhas, a substituição da palavra “escrever” por “pintar”. Clarice Lispector acrescentou ainda a palavra “pintando” na quinta linha; substituiu a expressão “amigo escritor” por “pintor ou escritor”; apresentou uma nova escritura para a pergunta “como é que se escreve?” por: “como é que se pinta e como é que se escreve?”. Novamente, no último parágrafo, acrescentou a palavra “pinta”, antecedendo à palavra “escreve” e, onde se referiu ao papel em branco acrescentou à expressão “a tela em branco”. Nota-se que todas as correções que articulam o termo “pintura” foram colocadas antes do termo “escritura”.

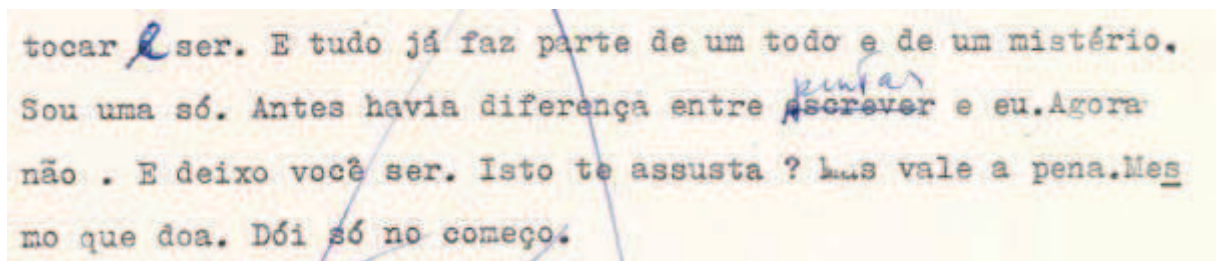
Imagem 4: Fragmento *Objecto gritante* – substituições I



Fonte: FCRB/AMLB - CL pi 02 – [CL – 02 – A] pi. p. 85

A imagem 4 revela novas substituições da palavra “escrever” por “pintar”, assim como ocorre na Imagem 5, 6 e 7.

Imagem 5: Fragmento *Objecto gritante* – substituições II



Fonte: FCRB/AMLB - CL pi 02 – [CL – 02 – A] pi. p. 86

Imagem 6: Fragmento *Objecto gritante* – substituições III

estou sentindo uma coisa. Está crescendo volutuosamente. Esta
 crescendo. Agito-me na cama do sonho. Juro que se pode ^{pintar} escrever
~~um livro~~ de corpo feliz e de ~~total~~ gozo. As mãos passando pelo

Fonte: FCRB/AMLB - CL pi 02 – [CL – 02 – A] pi. p. 88

Imagem 7: Fragmento *Objecto gritante* – substituições IV

Porque eu mesma faço a autocrítica. Que no entanto tem que
 ser benévola porque se fosse aguda isto talvez me fizesse nunca
 mais ~~escrever~~ ^{pintar}. E eu quero ~~escrever~~ ^{pintar} algum dia – talvez. Embora sen-
 tindo que se voltar ~~a escrever~~ ^{a pintar} será de um modo diferente do meu
 antigo: diferente em que? Não me interessa.
 Minha autocrítica ~~a~~ ^{pinto} certas coisas que ~~escrevo~~ ^{pinto} – por exemplo

Fonte: FCRB/AMLB - CL pi 02 – [CL – 02 – A] pi. p. 117

Constata-se, na imagem 8, que, além de acrescentar a expressão “minha pintura”, Clarice Lispector definiu-a como “ficção” e, em seguida, retirou a expressão que se refere à escritura.

Imagem 8: Fragmento *Objecto gritante* – acréscimos I

mas e descrições sinto-me apenas aborrecida. E quando escrevo
 não é o clássico romance. ^{minha pintura é ficção} Entretanto ~~é romance~~ ^{é ficção}. ~~Se que~~ ^é
 ponto que me guia ~~ao escrevê-lo~~ ^{ao pintá-lo} é sempre um senso de pesquisa e
 de descoberta. Não de sintaxe pela sintaxe em si porém de sintax

Fonte: FCRB/AMLB - CL pi 02 – [CL – 02 – A] pi. p. 119

Nas imagens 9 e 10, visualizam-se novas substituições dos termos “escrever” por “pintar”.

Imagem 9: Fragmento *Objecto gritante* – substituições V

- Sou humilde: aceito presentes.
 - Sabe que muitas vezes não entendo o que eu mesma ~~escrevo?~~ ^{pinto?}
 - Comigo é quando falo. Eu pergunto-me: quem está falando dentro de mim ?

Fonte: FCRB/AMLB - CL pi 02 – [CL – 02 – A] pi. p. 121

Imagem 10: Fragmento *Objecto gritante* – substituições VI

vo muito e ~~esta~~ ^{Sou} "ativa" nas observações e tenho o senso do ridículo e de bom humor e da ironia – tomo um partido. ^{Pintando} Escrevendo tenho obser-
 vações por assim dizer "passivas" – tão interiores que "se ^{pintam} escrevem"
 ao mesmo tempo em que são sentidas – quase sem o que se chama de processo. É por isso que no ~~escrever~~ ^{pinto} eu não escolho e não posso me multiplicar em mim: me sinto fatal a despeito de mim.

Fonte: FCRB/AMLB - CL pi 02 – [CL – 02 – A] pi. p. 123

Na imagem 11, explicita-se um acréscimo do termo “ou pintar” após o termo “escrever”.

Imagem 11: Fragmento *Objecto gritante* - acréscimos II

de chegar); de outro lado escrevo pela incapacidade de enten-
 der sem ser através do processo de escrever. ^{ou pintar} Se tomo um ar her-
 mético é que não só o principal é não mentir o sentimento como
 porque tenho incapacidade de transpô-lo de um modo ~~que~~ ^{tal} que
 o minta – mentir o pensamento-sentimento seria tirar a única
 alegria de escrever. Assim tantas vezes tomo um ar involuntária

Fonte: FCRB/AMLB - CL pi 02 – [CL – 02 – A] pi. p. 127

Os acréscimos são constantes em todo o original de *Objecto gritante*, conforme consta nas imagens 12 e 13, em que há a introdução do termo “pintura”.

Imagem 12: Fragmento *Objecto gritante* – acréscimos III

Essa capacidade de atingir e de entender é que faz com que eu por instinto de -.....de que ? procure um modo de falar que me leve mais depressa ao entendimento. Esse "estilo" ^{de} ~~de~~ ^{pintura} (!) já foi chamado de várias coisas mas não do que realmente é : uma procura humilde. Nunca tive um só problema de ex

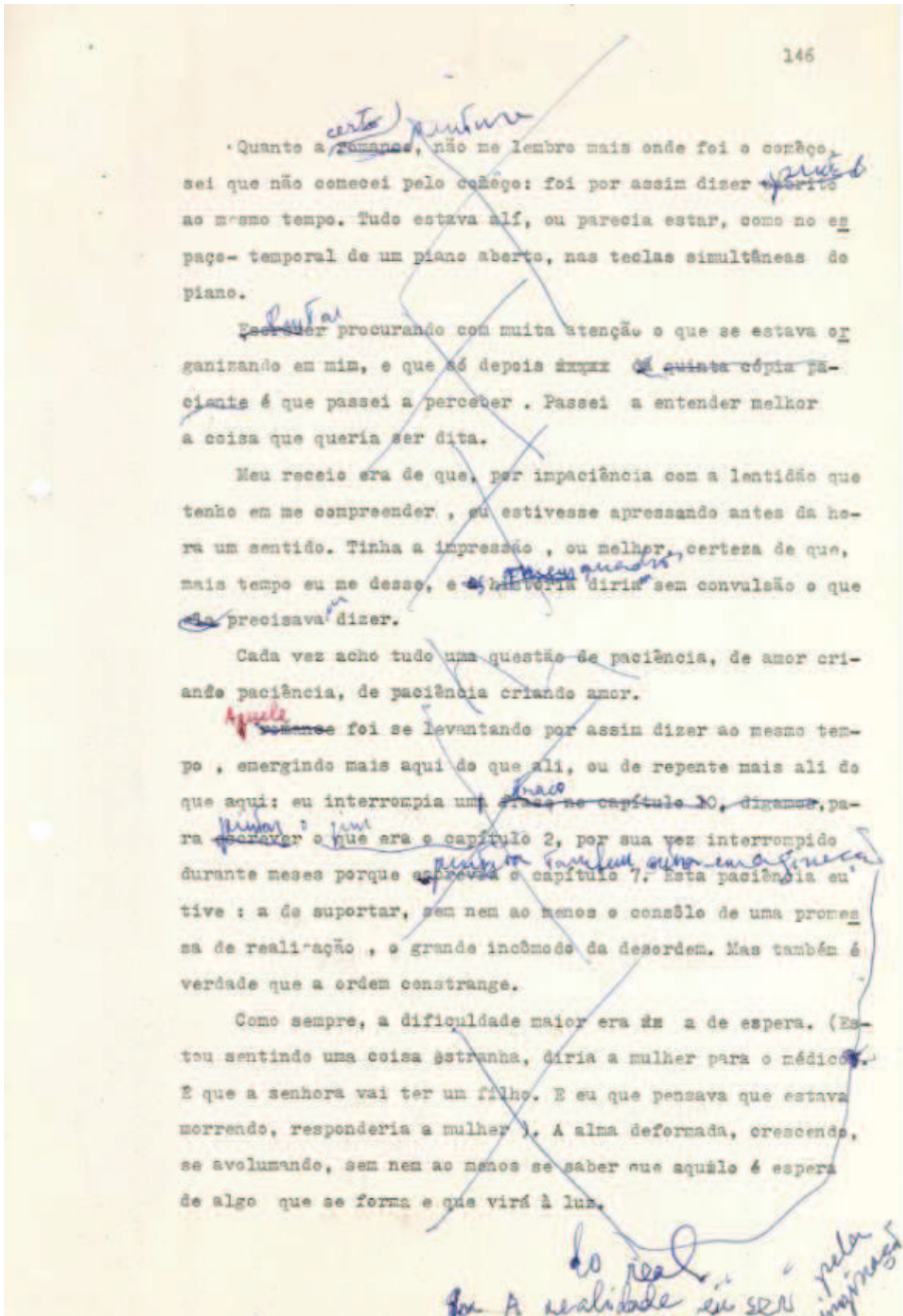
Fonte: FCRB/AMLB - CL pi 02 – [CL – 02 – A] pi. p. 128

Imagem 13: Fragmento *Objecto gritante* – acréscimos IV

sempre, não esperar pelo momento melhor porque este simplesmente não vinha. ^{Pintar} escrever sempre me foi difícil ^{embora} este livro ~~não, venha aos fluxos),~~ ^{embora} embora tivesse partido do que se chama ~~vocação.~~ ^{vocação.} Vocação é diferente de talento. Pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, ~~pode-se ser chamado e não saber co~~ ^{mo} mo ir.

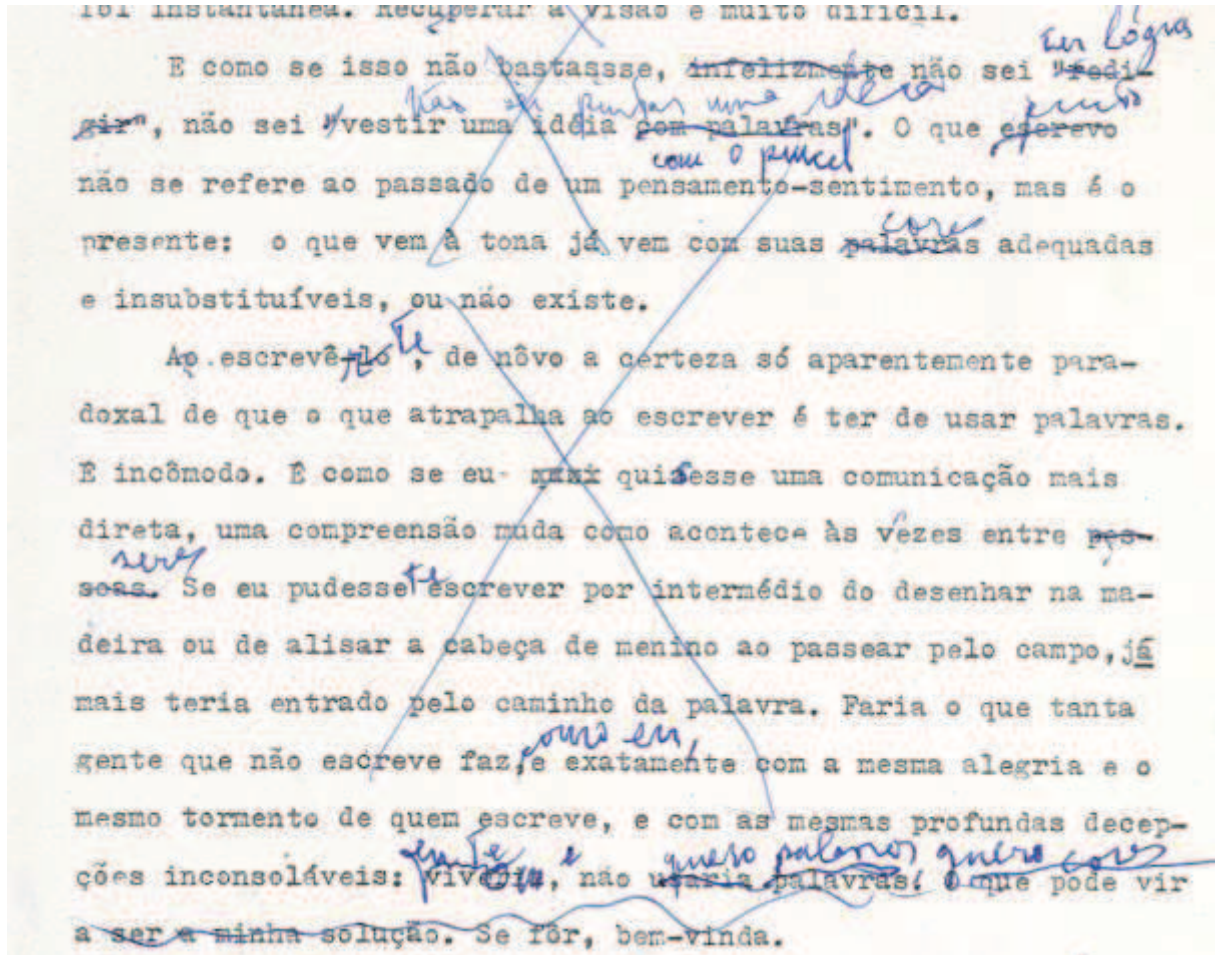
Fonte: FCRB/AMLB - CL pi 02 – [CL – 02 – A] pi. p. 145

A imagem 14 refere-se à página 146 na íntegra, da obra *Objecto gritante*, pois demonstra correções importantes feitas por Clarice Lispector. Iniciou substituindo “romance” por “pintura”, “escrito” por “pintura”, “escrever” por “pintar”, “história” por “meus quadros” e “escrevia” por “pintava”.

Imagem 14: Fragmento *Objecto gritante* – substituições VII

Verificam-se, na imagem 15, acréscimos relacionados ao ato pictórico: “não sei pintar” e “quero cores”, bem como as substituições são recorrentes: “escrevo”/ “pinto”, “palavras”/ “cores”.

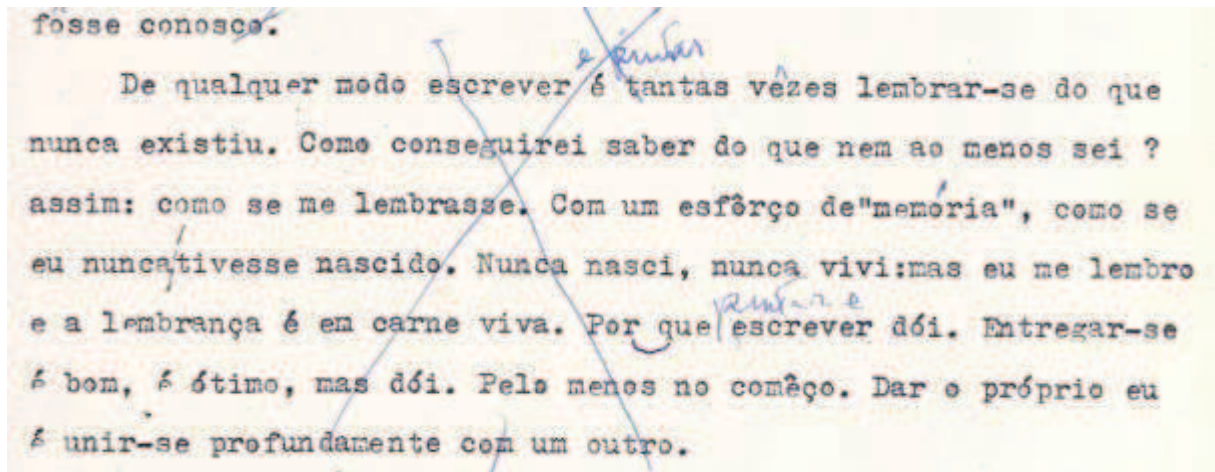
Imagem 15: Fragmento *Objecto gritante* – acréscimos e substituições



Fonte: FCRB/AMLB - CL pi 02 – [CL – 02 – A] pi. p. 147

São diversos os trechos onde Clarice Lispector acrescentou a palavra “pintar” antecedendo a palavra “escrever” (Imagem 16).

Imagem 16: Fragmento *Objecto gritante* – acréscimos V



Fonte: FCRB/AMLB - CL pi 02 – [CL – 02 – A] pi. p. 167

Ao longo de todo o original de *Objeto gritante*, é possível encontrar essas substituições e acréscimos relacionados à pintura, feitos por Clarice Lispector, dentre outras correções e, obviamente, outros acréscimos, substituições e supressões não relacionados à pintura/escritura. Contudo, esses trechos “corrigidos” não aparecem na íntegra em *Água viva*, tendo evidentemente intervalos com ideias semelhantes, embora escritos de forma totalmente diversa. Isso fortalece a suspeita levantada por Sousa (2012), que supõe ter existido outra versão do livro após *Objeto gritante*, antecedendo a versão definitiva de *Água viva*.

Contudo, o que de fato interessa nesta pesquisa é observar as correções, pois foi a partir delas que a pintura passou a fazer parte de todo o enredo, subsidiando os estudos comparativos relacionados aos quadros clariceanos.

3.3 O TÍTULO *ÁGUA VIVA*

É interessante analisar o título *Água viva*, pois desencadeia no leitor diversas interpretações. As constantes aparições de animais na obra possibilitam reflexões sobre a condição humana. Uma delas remete ao animal marinho – água-viva - e as suas paradoxais características, pois possui a transparência da água e a capacidade de queimar do fogo; paralelamente a capacidade de queimar também tem a função de purificar, como ocorre com a água, opositora do fogo entre os quatro elementos fundamentais da natureza. Conforme o *Dicionário ilustrado de símbolos*, de Hans Biedermann (1993), o fogo, na qualidade de elemento que queima e consome, é também símbolo da purificação e da regenerescência. Todavia, a água é igualmente purificadora e regeneradora.

Segundo Nascimento (2012), até o século XX a expressão “água viva” era entendida, além de designar o animal marinho, como grande quantidade de água que nasce e jorra da fonte. Contudo, a *Água viva* de Clarice Lispector, é grafada sem o hífen, ou seja, não se trata de um substantivo composto, embora esteja acentuadamente articulado a ele.

Entretanto, as interpretações são passíveis de seguirem por outro viés, considerando que a água viva é aquela que percorre dado trajeto e justamente por ser viva agrega a si a sobrevivência de outros seres vivos: “[...] água do riacho que treme sempre por si mesma” (LISPECTOR, 1998, p. 11). Sob este viés, constitui-se a narrativa agregando diversos seres vivos, sejam humanos, vegetais ou animais, buscando expressar as condições de cada um, a luta pela sobrevivência, os caminhos percorridos desde que nascem até a morte, os desgastes, impasses e tristezas, bem como a busca pela satisfação e pela alegria.

Para Bachelard (2007), “[...] não reencontraremos todas as águas vivas, não sentiremos todas as correntes subterrâneas de uma obra profunda” (BACHELARD, 2007, p. 12). A água que passa nunca mais voltará pelo mesmo lugar. O instante é único, assim como é única cada leitura de uma obra e, a cada nova empreitada, outras interpretações surgirão (ECO, 1991).

De acordo com Sá (1979), o título *Água viva* remete a Clarice Lispector: é “coisa que borbulha na fonte”, e acrescenta:

É também medusa, corpo mole, gelatinoso, transparente, e sem consistência, urticante, provida de pelos pungentes nos tentáculos marginais, com os quais dá picadas ardidadas na pele do homem e dos animais, chegando a causar queimaduras dolorosas. É, portanto, água, mar, medusa, fogo, matéria viva escaldante, plasma plásticos e cromático (SÁ, 1979, p. 265).

Na percepção de Nunes (1989), “*Água viva* tanto pode ser a medusa marinha (água-viva) quanto a água de vida, batismal [...]” (NUNES, 1989, p. 158).

Embora as palavras do título sugiram, em primeiro lugar, mais do que nascente ou fonte, a medusa marinha (água-viva), Moser (2009), afirma que não era este o sentido pretendido por Clarice Lispector. Porém, o autor julga que a interpretação que conduz ao animal marinho é válida, tendo em vista de que se trata de uma obra sem enredo ou história, assim, “a sugestão de algo invertebrado e flutuante é especialmente adequada” (MOSER, 2009, p. 462).

Mesmo que o título *Água viva* possibilite uma série de interpretações, Sá (1979) e Moser (2009) explicam, amparados em escritos de Olga Borelli, que o sentido pretendido por

Clarice Lispector conduzia ao significado mais tradicional/histórico do termo, ou seja, algo que borbulha na fonte.

No entanto, conforme anuncia Valdevino Soares de Oliveira, em sua obra *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões* (1999), “os autores dão sentidos às suas obras, ao passo que os leitores lhes atribuem significações” (OLIVEIRA, 1999, p. 128).

Diante do exposto, é valioso retomar Eco (2005), o qual afirma que o texto pode “ser lido de maneira a permitir interpretações múltiplas” (ECO, 2005, p. 11). Evidentemente que deve ser considerada a intenção do autor e do texto, todavia a intenção do leitor não depende da vontade do autor: “um texto é um universo aberto em que o intérprete pode descobrir infinitas interconexões” (Ibidem, p. 45). É fundamental lembrar que o leitor, diante da obra artística, deve assumir uma posição de constante suspeita, pois “cada linha esconde um outro significado concreto” (Ibidem, p. 46).

Podemos, na verdade, descrever gerativamente um texto, vendo-o em suas supostas características objetivas – e no entanto decidindo que o esquema gerativo que o explica não pretende reproduzir as intenções do autor, e sim a dinâmica abstrata por meio da qual a linguagem se coordena em textos com base em leis próprias e cria sentido, independentemente da vontade de quem enuncia (ECO, 2008, p. 07).

Nesse sentido, entende-se que o texto produz sentidos independente da vontade do autor, o que justifica as diversas possibilidades de interpretação do título “Água viva”, além do sentido pretendido por Clarice Lispector.

3.4 A BUSCA PELO “É” E PELO “IT”

O imediatismo de *Água viva* centra-se na busca pelo “é da coisa” e pelo “it”: “Quero apossar-me do é da coisa” (LISPECTOR, 1998, p. 11), “O Deus não é automático: para Ele cada instante é it” (Ibidem, p. 32). O “it” estaria relacionado, então, à essência, ao divino, ao imaterial.

Elias José (CL 22 pit/CFRB/RJ), observa que “a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. Esta é uma palavra definidora para a pintora/escritora [...]. Os personagens da literatura brasileira buscam ter, enquanto os de Clarice Lispector buscam ser”.

Ao mesmo tempo em que a expressão “é” funciona como o verbo de ligação afirmando algo a respeito da narradora, denota também o aspecto temporal do momento presente: não foi nem será, simplesmente é, no “instante já”: “Agora é um instante”

(LISPECTOR, 1998, p. 46) “Agora é de novo madrugada” (Ibidem, p. 42). E, é neste instante presente em toda a narrativa que a narradora se presentifica: “é-se” (Ibidem, p. 45), pois “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. É-se. Sou-me. Tu te és” (Ibidem, p. 29).

Gramaticalmente, “it” corresponde a um pronome neutro inglês. Contudo, seu emprego em *Água viva* relaciona-se ao impronunciável e incognoscível nome “o Deus”, ou ainda, nas páginas finais, a “X”:

A transcendência dentro de mim é o ‘it’ vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. Será que a ostra quando arrancada de sua raiz sente ansiedade? Fica inquieta na sua vida sem olhos. Eu costumava pingar limão em cima da ostra viva e via com horror ela contorcer-se toda. E eu estava comendo o it vivo. O it vivo é o Deus (LISPECTOR, 1998, p. 30).

O “it”, que representa o divino, escancara uma narradora com impulsos profundamente humanos, embora muitas vezes acredite ser descrente, ela busca ao⁸ Deus e suplica ajuda:

Mesmo para os descrentes há o instante do desespero que é divino: a ausência do Deus é um ato de religião. Neste mesmo instante estou pedindo ao Deus que me ajude. [...] O Deus tem que vir a mim já que não tenho ido a Ele. Que o Deus venha: por favor. [...] Sou inquieta e áspera e desesperançada. Embora o amor dentro de mim eu tenha. Só que não sei usar amor. Às vezes me arranha como se fossem farpas. Se tanto amor dentro de mim recebi e no entanto continuo inquieta é porque preciso que o Deus venha. Venha antes que seja tarde demais (LISPECTOR, 1998, p. 55).

Na concepção de Nascimento (2012), a marca it em *Água viva* “ênfatiza a rasura do ser da pessoa humana em prol de algo fronteiro entre o vivo (bios) e o não vivo” (NASCIMENTO, 2012, p. 40). Sobre esses sentidos ambivalentes e contraditórios, a narradora explica o mistério do it:

Mas há também o mistério do impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu ‘it’ é duro como uma pedra-seixo (LISPECTOR, 1998, p. 30).

⁸ Grifos meus. Seguindo a escritura de *Água viva*, em todas as vezes que surge a palavra Deus, esta vem antecedida por um artigo, substantivando-o.

No contexto de *Água viva*, o mistério que se instaura não se articula à metafísica do oculto, pois a narradora esclarece muito bem o enigma que conduz ao que está atrás do pensamento, que não é lógico nem ilógico, é simplesmente literatura.

Por vezes, a expressão “it” parece representar a essência e o sublime de tudo o que as palavras não dão conta de expressar, como os sentimentos e pensamentos interiores, embora sempre volte-se ao tempo presente: “O tique-taque é it” (Ibidem, p. 45). Assim, o “it” em *Água viva* denomina o impalpável e o invisível sempre presentes.

3.5 LINGUAGEM

[...]
 Era Clarice bulindo no fundo mais fundo,
 onde a palavra parece encontrar
 sua razão de ser, e retratar o homem.
 [...]
 (Carlos Drummond de Andrade)

O fragmento do poema drummondiano que abre esta seção foi gestado pelo grande amigo especialmente para Clarice Lispector, por ocasião de sua morte. De antemão, o poema demonstra uma das principais características das obras de Clarice: a reflexão sobre a linguagem em busca pela expressão da condição humana.

Desde o seu primeiro romance - *Perto do Coração Selvagem* – até o último, considerado por diversos estudiosos como o auge da maturidade da escritora – *A hora da estrela* – Clarice Lispector envolveu seus personagens em enredos permeados pelo intimismo e pela constante reflexão sobre a linguagem; especialmente na obra *Água viva*, percebe-se uma translucidez que conduz a debates sobre a condição humana.

Clarice Lispector trabalha a instituição literária a fim de poder *dizer tudo* sobre o humano. *Dizer tudo* no duplo sentido de desrecalar uma fala e de hipoteticamente esgotar um assunto, sem nunca, neste último caso, atingi-lo de fato (NASCIMENTO, 2012, p. 24).

A representação de mundo por meio da literatura faz *Água viva* questionar a relação da própria literatura com a realidade. Lisboa (2008) entende que Clarice Lispector “leva a linguagem até as suas bordas, até aquilo que ela não alcança; nos dá com isso o indizível, ou o silêncio” (LISBOA, 2008, p. 110).

As palavras, registradas por meio da escrita, constituem um caminho que não existia antes e nem continuará existindo depois: é o instante presente, buscado insistentemente em

Água viva. Trata-se de uma história que se desdobra em histórias, cindidas por comentários reflexivos com uma visão indagadora ou meditação visual sobre as coisas, buscando captar-lhes o modo de ser para inscrevê-las na matéria fugidia da palavra escrita.

Sim, a matéria fugidia da palavra escrita, pois esta é vista pela narradora como impotente para expressar-se, há uma constante e ansiosa procura para satisfazer a necessidade de descrever o novo instante que se instaura: “É que agora sinto necessidade de palavras – e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada” (LISPECTOR, 1998, pp. 10-11).

Esta palavra intocada, virgem e pura, paradoxalmente se representa múltipla, sendo, muitas vezes, motivo de sensualidade e salvação: “Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formem intenso matagal” (Ibidem, p. 23). A palavra em si, mesmo nunca alcançada em sua essência, é muito valorizada: “Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre” (Ibidem, p. 27), “não usar palavras é perder a identidade? É se perder nas essenciais trevas daninhas?” (Ibidem, p. 71).

As palavras, para ela, terão que ser revigoradas dentro do contexto e não pelo método postiço de ir unindo realidades verbais em processos de composição ou usando de maneira inventiva novos processos de derivação, numa crença ingênua que a palavra criada, o neologismo, poderá dobrar em potência: “Há muita coisa para dizer e 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” (JOSÉ, s/d, p. 21).

A narradora trava uma luta pela expressão, solicitando sempre que o leitor prossiga para além do dito, que ele entenda a entrelinha como uma “impossibilidade e um apelo, que o gemido ou o sorriso maior pode estar no que não foi possível dizer” (JOSÉ, s/d, p. 21).

Na literatura, são os próprios textos que sugerem pistas – latentes, patentes ou subjacentes – e, cabe ao leitor investigar e completar as lacunas. A interpretação inicia a partir da intenção do texto: “Ouve apenas superficialmente o que te digo e da falta de sentido nascerá um sentido como de mim nasce inexplicavelmente vida alta e leve” (LISPECTOR, 1998, p. 25), ou seja, o texto sugere a construção de novos sentidos via interpretação.

A leitura de um texto conduz a sua (des)construção. Porém, neste trajeto, é o próprio texto que fornece as pistas, ou seja, os limites da interpretação vincados em sua própria estrutura. O excesso de interpretação conduz à superinterpretação, ao equívoco:

[...] dizer que um texto é potencialmente sem fim não significa que *todo* ato de interpretação possa ter um final feliz. Até mesmo o desconstrucionista

mais radical aceita a ideia de que existem interpretações clamorosamente inaceitáveis. Isso significa que o texto impõe restrições a seus intérpretes. Os limites da interpretação coincidem com os direitos do texto (o que não quer dizer que coincidam com os direitos de seu autor) (ECO, 1998, p. XXII).

Um dos focos centrais da teoria do efeito estético de Wolfgang Iser (1996), em sua obra *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, é o problema da interpretação. Para o teórico, os textos ficcionais, e até mesmo os não-ficcionais, não são figuras plenas, mas discursos marcados por indeterminações chamadas “vazios” que pedem uma intensificação da atividade imaginativa do leitor. O sentido, assim como para Eco (1998), surge da interação do texto com o leitor: “o texto é apenas uma partitura e, [...] são as capacidades dos leitores, individualmente diferenciados, que instrumentam a obra” (ISER, 1996, p. 11). Nesta concepção, não faz sentido perguntar o que um texto quer dizer ou o que um autor quer dizer, mas “o que sucede com o leitor quando sua leitura dá vida aos textos ficcionais” (ISER, 1996, p. 53). Os textos, sejam visuais ou escritos, esboçam amplo potencial e cabe ao leitor atualizar tal potencial e construir o objeto estético. Para isso, o texto ativa no leitor “certas disposições da consciência – a capacidade de apreensão e processamento” (Ibidem, p. 09).

Em contrapartida, Umberto Eco (2008), na obra *Os limites da interpretação*, ensina que o leitor, para interpretar, deve procurar no texto o que o autor queria dizer e também aquilo que ele diz, independente de sua vontade:

Podemos, na verdade, descrever gerativamente um texto, vendo-o em suas supostas características objetivas – e no entanto decidindo que o esquema gerativo que o explica não pretende reproduzir as intenções do autor, e sim a dinâmica abstrata por meio da qual a linguagem se coordena em textos com base em leis próprias e cria sentido, independentemente da vontade de quem enuncia (ECO, 2008, p. 07).

Por isso, é a própria coerência textual que designa o que o autor diz e os sistemas de significação aos quais se respalda. Paralelamente, o destinatário do texto (leitor/interpretante) também concatena com seus sistemas de significação. Numa perspectiva hermenêutica, a interpretação objetiva o que o autor queria realmente dizer ou o que o Ser diz através da linguagem, sem, contudo, admitir que a palavra do Ser seja definida com base nas pulsões do destinatário (ECO, 2008).

Noeli Lisboa explicita na obra *Nos liames entre o ser e o sujeito: a escritura de Clarice Lispector* (2008), que na procura pela expressão da coisa, a narradora de *Água viva* trabalha a linguagem em torno do indizível, “em busca dos espaços de silêncio e, aproximando-se do silêncio, o cerca com palavras para que ele possa ser percebido” (LISBOA, 2008, p. 111).

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. E o que é proibido eu adivinho. Se houver força. Atrás do pensamento não há palavras: é-se (LISPECTOR, 1998, p. 29).

E, é justamente atrás do pensamento que se posiciona o sem-sentido ou não senso, “está na base do sentido, como seu silêncio coisal e indagativo, um murmúrio, um aceno antes das sonoras palavras. A vivência antes da experiência institucional” (NASCIMENTO, 2012, p. 114). O silêncio na escritura de *Água viva* ressoa como uma pluralidade de sentidos do que não está no texto, o não-dito:

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 (LISPECTOR, 1998, pp. 21-22).

O silêncio ocupa exatamente o espaço da entrelinha, subjetivamente, sendo apreendido pelo leitor por meio dos sentidos que ressoam das palavras, as quais possuem inúmeros sentidos e muitos precisam ficar não-ditos para prevalecer dada significação. Nesse viés, Elias José (s/d) observa que:

[...] há os momentos em que as palavras ficam impotentes para recriar o mundo de sugestão que a artista deseja, as palavras certas escapam-lhe e ela mal pode falar de “tanto silêncio desdobrado em outros”. A palavra passa a significar o inatingível até para a própria autora (ou para a narradora, se preferirmos afastar a criadora da obra, considerando-a ficção) (JOSÉ, s/d, p. 20).

Assim, a narradora desabafa: “Não compreendo o que escrevo e a culpa não é minha” (LISPECTOR, 1998, p. 85). Há um silêncio completo, possivelmente apenas compreendido nas entrelinhas e não é falta do que dizer, é falta de palavras: “Há muita coisa para dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras” (Ibidem, p. 29). Em outras situações verifica-se a falta de coragem de expressar-se, como um autopolicimento: “É tão difícil falar e dizer coisas que não podem ser ditas” (Ibidem, p. 54). Dessa forma, o silêncio que preenche as lacunas de *Água viva* intima o leitor para a interpretação.

De acordo com Umberto Eco (1998), interpretação

é o mecanismo semiótico que explica não apenas nossa relação com mensagens elaboradas intencionalmente por outros seres humanos, mas toda

forma de intenção do homem (e quiçá dos animais) com o mundo circunstante. É através de processos de interpretação que, cognitivamente, construímos mundos, atuais e possíveis (ECO, 1998, p. XX).

O leitor/interlocutor/destinatário promove a interpretação semântica ou semiótica, a partir da leitura do texto, atribuindo-lhe significados. Toda obra tem uma intenção e cada sujeito fará uma ou mais conjecturas.

[...] um texto, uma vez separado de seu emissor (bem como da intenção do emissor) e das circunstâncias concretas de sua missão (e consequentemente de seu referente implícito), flutua (por assim dizer) no vazio de um espaço potencialmente infinito de interpretações possíveis (ECO, 1998, p. XIV).

Por isso, a interpretação é ilimitada, mas ao mesmo tempo tem limites para não ocorrer incongruências; não pode ser utópica num sentido fixo, original e definitivo. Ela agrega a tríade autor-obra-leitor, bem como seus contextos históricos, políticos, culturais, sociais e econômicos. A linguagem possibilita sentidos além dos literais.

Segundo Sá (1979), na linguagem de *Água viva*

Sublinha-se a consciência da concretude da linguagem, a abordagem direta do ato criativo, enquanto ele se faz, espontâneo e crítico, rigorosamente distante das facilidades orais da linguagem popular, plasticamente próximo das fontes mesmas do ato de escrever (SÁ, 1979, p. 266).

O que faz de *Água viva* distanciar-se dos moldes da literatura, até então, concebida é justamente esta linguagem dura e esta distância de gêneros, esta linguagem que critica a própria criação artística, impondo-se como uma metalinguagem. Na visão de Elias José (s/d):

A boa ficção é poética na metáfora da frase ou na simbologia total do texto. Artista que não se preocupar com uma linguagem criativa, está se descuidando do fundamental – assim, para o escritor, a palavra terá que ser sempre um tormento (JOSÉ, s/d, p. 19).

Ao abordar o texto de *Água viva*, o autor acima caracteriza as metáforas empregadas na linguagem como audaciosas e envolventes, demonstrando nova adjetivação, com “um poder de transformar as coisas em magia através de palavras de força conotada, talvez a mais feliz escritora na criação de antíteses inesperadas e perturbadoras” (JOSÉ, s/d, p. 19).

A escritura de *Água viva* situa-se no entremeio que constitui a distância entre a experiência vivida e a sua expressão pela palavra. Testa constantemente os limites da

linguagem, buscando a impossibilidade de tudo dizer: “Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor” (LISPECTOR, 1998, p. 12). As palavras são dadas com seus inúmeros sentidos, bastando articulá-las para fazer sentido/silêncio no texto, considerando que cada palavra denota significados próprios que podem ser modificados na medida do contexto em que se inserem. Diferentemente da pintura, em que é possível mesclar cores e criar novos tons, no texto não podem ser criadas palavras, daí a impossibilidade de expressão sentida pela narradora: “Quero por em palavras, mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinteí – e não sei como” (Ibidem, p. 16).

Elias José (s/d) observa que constantemente a narradora pergunta ou levanta teorias sobre as possibilidades ou impotências das palavras. Ela chega a dizer: “a palavra é minha quarta dimensão” (LISPECTOR, 1998, p. 11).

Nesta busca da impossibilidade de dizer, a narradora evidencia o silêncio:

Expresso a mim e a ti os meus desejos mais ocultos e consigo com as palavras uma orgiaca beleza confusa. Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam intenso matagal. Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário: sou sozinha, eu e minha liberdade. É tamanha liberdade que pode escandalizar um primitivo mas sei que não te escandalizas com a plenitude que consigo e que é sem fronteiras perceptíveis (Ibidem, p. 23).

E, o que resta é apenas o “isso”, ou seja, o incompreensível, o indizível, o inenarrado. O silêncio passa a constituir o dito, indizível nas inúmeras palavras que formam um “matagal”. O silêncio expressa um indizível sem fronteiras para o leitor, pois ressoam sentidos a este.

Inspirado na estética da recepção de Pareyson, Eco (2008) propunha interrogar a obra e não as próprias pulsões pessoais, numa dialética de “fidelidade e liberdade”. Na perspectiva da arte moderna, “[...] a ideia de que os signos literários são uma organização de significantes que, ao invés de servirem para designar um objeto, designam instruções para a produção de um significado” (ECO, 2008, p. 06). No ato da leitura, o leitor/interlocutor encontra pistas, direcionamentos sugeridos pelo autor que, articulados ao contexto social, cultural e histórico, conduzem a determinadas interpretações e produções de sentido.

Na concepção de Elias José (s/d),

Cumprir dominar as palavras, aprofundá-las, quase tocá-las com as mãos, não como se trata um objeto, mas a sombra dele. E o leitor de Clarice

Lispector deve estar preparado para atingir esta sombra, o outro lado da palavra, sua carga semântica mais profunda (JOSÉ, s/d, p. 20).

Esta observação é explicada pela própria narradora de *Água viva*: “O que falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa” (LISPECTOR, 1998, p. 14), “Sim quero a palavra última que também é a primeira que já se confunde com a parte inatingível do real” (Ibidem, p. 13). Mesmo que a anônima narradora esteja fadada à ausência de palavras para dar conta de suas expressões, Bachelard (2007) expõe que “as palavras estão aí, antes do pensamento, antes de nosso esforço para renovar um pensamento. Temos de nos servir delas como são” (BACHELARD, 2007, p. 43).

Na promoção da circulação dos contrários, atendendo ao ditado “nada disso e um pouco de tudo”, a narradora de *Água viva* faz com que todo o texto possa ser “lido nessa clave do que chamaria também de loucura da frase, sua exuberância vocabular, luxuosa [...]” (NASCIMENTO, 2012, p. 116): “Minhas palavras desequilibradas são o luxo do meu silêncio” (LISPECTOR, 1998, p. 12). E, é dessa forma que em todo o texto de *Água viva* transpira integração e convívio com o material expressivo: “sou palavra e também o seu eco” (Ibidem, p. 16), “vejo palavras” (Ibidem, p. 18), “Palavras - movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras” (Ibidem, p. 23).

A linguagem empregada em *Água viva*, na visão de Nunes (1989) está “fadada ao silêncio – ao fracasso existencial que o detém à beira do indizível” (NUNES, 1989, p. 159). Ainda no início da carreira de Clarice Lispector, Antonio Candido (1977) já havia captado esse “aprofundamento” da expressão literária, onde as palavras passam a ser ferramentas, signos, para expressar o silêncio sondado no interior do psicológico humano: “E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são mais um gesto que voz: (LISPECTOR, 1998, p. 24), “Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa” (Ibidem, p. 30).

O silêncio demonstra, na escritura de *Água viva*, que a linguagem é insuficiente para descrever as experiências humanas: “Tenho pensamentos que não posso traduzir em palavras [...] Mas para o meu melhor pensamento não são encontradas as palavras” (Ibidem, p. 81). Eduardo Guimarães, na obra *História e sentido na linguagem* (2008), lembra que, para significar, o silêncio não precisa ser referido, ele simplesmente significa e não fala: “o homem está irremediavelmente destinado a significar, mas para tal ele não está necessariamente obrigado a falar” (GUIMARÃES, 2008, p. 40), ou a escrever, conforme a narradora afirma:

“O que mais me emociona é que o que não vejo contudo existe” (LISPECTOR, 1998, p. 31) e avisa:

Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto voo. Então adivinha-se o jogo das ilhas e veem-se canais e mares. Entende-me: escrevo-te uma onomatopeia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som (Ibidem, p. 27).

A formulação dos sentidos é trabalho do leitor. A narradora não oferece pistas sobre a abordagem, deixando que as palavras signifiquem o que devem significar ao leitor.

Na visão de Elias José (s/d), “a autora se coloca na pele da narradora e o processo criativo de ambas se fundem num só. A realidade não interessa como no Realismo, o lógico não é válido em termos de criação” (JOSÉ, s/d, p. 17). A linguagem denotativa é uma característica das ciências ou para as comunicações simples, não da literatura: “Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é possível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada” (LISPECTOR, 1998, p. 22). Cabe ao artista recriar a vida em termos de beleza: “transfiguro a realidade e então outra realidade, sonhadora e sonâmbula, me cria” (Ibidem, 1998, p. 22). E, é assim que o instante criador mostra-se ambivalente, pois é complexo, comove, prova, convida, consola, é espantoso e familiar; é a relação harmônica de dois contrários (BACHELARD, 2007).

Diante da incapacidade das palavras darem conta da expressão humana, a narradora encontra na pintura uma nova forma de expressar-se sem precisar utilizar as palavras: “Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Esta acepção é fundamentada teoricamente por Lishtenstein (2005): “a pintura é incomparavelmente maior que a que encerra as palavras, pois o pintor fará uma infinidade de coisas que as palavras não poderão designar, por falta de vocábulos apropriados” (LISHTENSTEIN, 2005, pp. 20-21). Dessa forma, escrever para a narradora de *Água viva*, é uma pesca frustrada de palavras, da qual, todavia, retira-se todo o sustento: o conteúdo dos quadros, a não palavra:

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 (LISPECTOR, 1998, pp. 21-22).

Observa-se a substituição/conversão da linguagem escrita pela linguagem visual, na qual se utiliza tinta, cola, cera de vela, papel e madeira, descrita nas entrelinhas de *Água viva*. Sousa (2012) entende que esta obra refere-se a “um livro de instantes, um livro em que cada página pode ser isolada como um quadro” (SOUSA, 2012, p. 210).

Portanto, ao retomar as três matrizes semióticas da literatura e das artes – acústica, verbal e visual -, e as três categorias fundamentais para explicar os processos poéticos literários – melopeia, fanopeia e logopeia -, aplicam-se em *Água viva* as matrizes verbal e visual, bem como é acentuadíssima na escritura clariceana a fanopeia, que, na visão de Lucia Santaella na obra *A poesia e as outras artes* (2011), “responde pela dimensão visual e imagética, pela miríade de imagens que a literatura pode evocar” (SANTAELLA, 2011, p. 3).

Nunes (1989) observa que a linguagem empregada em *Água viva* por Clarice Lispector representa uma

transgressão das representações do mundo, dos padrões da linguagem, dos gêneros literários e da fantasia protetora, num escrito simplesmente qualificado de *ficção*, que já não ostenta mais as características formais da novela ou do romance (NUNES, 1989, p. 156).

O próprio ato de escrever, por meio de constantes variações, debate continuamente a condição da narradora como investigadora assídua de descobrir como falar: “Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio” (LISPECTOR, 1998, pp. 12-13).

Sá (1979), comenta que em *Água viva* “a escritura deseja ser música; escreve-se ‘em contralto’, ‘negro-espíral’, com ‘coro e velas acesas’. Transfigura-se a realidade em ficção, em dissonâncias harmoniosas” (SÁ, 1979, p. 268).

Além disso, a pontuação é bastante significativa na linguagem da obra em questão, pois demonstra a ausência de vírgulas em certas frases tornando-as mais plásticas e sugestivas. Já o travessão e os dois pontos são insistentemente utilizados, normalmente para introduzirem alguma ideia interativa. Há, ainda, a insistência nas frases interrogativas seguidas de frases afirmativas e os períodos curtos, caracterizando um estilo ímpar na Literatura Brasileira. Diante destas observações estilísticas, Elias José (s/d, p. 19) questiona: “seria toda esta técnica apenas intuitiva?”

As frases se apresentam em temáticas antitéticas: céu-terra, vida-morte, sensualismo-pureza, alegria-dor, espiritualismo-materialismo, carência de solidão-desespero por uma companhia e frieza-ardor são marcações constantes de *Água viva*. Nesse sentido, Nascimento

(2012) justifica: “É, pois, impossível pensar o vivo sem o não vivo, a vida sem a morte como seu correlato desnatural” (NASCIMENTO, 2012, p. 53).

A linguagem empregada na escritura de *Água viva* demonstra a ausência de modismos espaciais de fala ou costumes, apresentando um ritmo melódico e tons cromáticos tão acentuados que permitem ao leitor uma captação visual, que sustenta este estudo no qual se compara *Água viva* aos quadros de Clarice Lispector. O que predomina é o vocabulário abstrato, ocorrendo, às vezes, a abstração do concreto. Prevalece a linguagem afetiva e figurada, possibilitando com que cada vocábulo sugira diversas possibilidades interpretativas. Nesse viés, o trabalho de interpretação apresenta-se complexo e, por isso mesmo, exige um leitor atento, pesquisador, que fuja da superficialidade e aprofunde-se nas especificidades que envolvem as intenções da tríade autor-obra-leitor, na perspectiva de obra aberta pontuada por Eco (1991).

Água viva exprime a ausência de um assunto mestre, estando impregnada de temas relacionados à vida, morte, ao espiritual, à natureza, entre outros, seguindo o fluxo do pensamento: “minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes” (LISPECTOR, 1998, p. 27). O processo criativo não demonstra razão nem ordem: “Vou adiante de modo intuitivo e sem procurar uma ideia: sou orgânica [...] este é um exercício de vida sem planejamento” (Ibidem, pp. 23-24), onde cada instante é novo e é uma surpresa. Bachelard (2007) explica que

requer-se o novo para que o pensamento intervenha, requer-se o novo para que a consciência se afirme e a vida progrida. Ora, em princípio a novidade é, evidentemente, sempre instantânea (BACHELARD, 2007, p. 40).

Mesmo sem uma construção prevista e a próxima frase sendo, muitas vezes, imprevisível até para a própria narradora, ela sabe que há um fio condutor, mesmo sem distingui-lo: “Na verdade ainda não estou vendo bem o fio da meada do que estou escrevendo” (LISPECTOR, 1998, p. 28). Porém, distingue bem o elemento com que trabalha, “o indireto, o informal e o imprevisto” (Ibidem, p. 40). O que fala não é o que fala, mas o que está além da linguagem corriqueira. Nem sempre o texto é uma alegoria, mas é um instante mesmo que não desejado: “Não gosto do que acabo de escrever – mas sou obrigada a aceitar o trecho todo porque ele me aconteceu” (Ibidem, p. 29). “Escrever para mim é frustrador: ao escrever lido com o impossível” (Ibidem, p. 72).

Da mesma, forma não há um sistema horizontal que subsidie os fatos: “Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é como vivo. Eu só trabalho com achados e perdidos” (Ibidem, p.

72). As antíteses, comuns na escritura, explicitam que ao mesmo tempo em que a narradora diz que está escrevendo para que alguém a leia, desmente: “Sim, o que te escrevo não é de ninguém” (Ibidem, p. 83). Ela é ciente de que se quisesse agradar o público leitor, poderia criar de forma digerível, comum, de fácil compreensão, no entanto, estaria traindo a si mesma: “Só não te contaria agora uma história porque no caso seria prostituição. E não escrevo para te agradar” (Ibidem, pp. 83-83). Ela integra-se ao ato criador, com o desejo de poder chegar aos limites: “Agora te escreverei tudo o que me vier à mente com o menor policiamento possível. É que me sinto atraída pelo desconhecido” (Ibidem, p. 84). E, o ato de criar torna-se um desafio: “É preciso coragem para escrever o que me vem: nunca se sabe o que pode vir e assustar” (Ibidem, p. 85).

Sua escritura não inicia nem termina: “O que te escrevo não tem começo: é uma continuação” (Ibidem, p. 48), “é mais na base de palavras cegas” (Ibidem, p. 55). A meditação contemplativa da anônima narradora não concebe o mundo como ruptura, mas como continuidade. A vida não pode ser compreendida numa contemplação passiva.

Compreendê-la é mais que vivê-la, é efetivamente impulsioná-la. Ela não ocorre ao longo de uma encosta, no eixo de um tempo objetivo que a receberia como um canal. É uma forma imposta à fila dos instantes do tempo, mas é sempre num instante que ela encontra sua realidade primeira (BACHELARD, 2007, p. 27).

Há um momento, no entanto, que a narradora para e se inquieta admirada: “o que é isto que estou te escrevendo? Isso me deixa solitária” (LISPECTOR, 1998, p. 65). Concluindo em outro trecho: “não quero contar nem a mim mesma certas coisas. Seria trair o é-se” (Ibidem, p. 53). Ela deixa-se conduzir pela força criadora: “sigo-me sem saber ao que me levará” (Ibidem, p. 65), “será que não sei mais do que estou falando e que tudo me escapou sem eu sentir? Sei sim – mas com muito cuidado porque senão por um triz e não sei mais” (Ibidem, pp. 69-70).

Com humildade, a narradora confessa: “escrevo-te tudo isto pois é um desafio que sou obrigada humildemente a aceitar” (Ibidem, p. 67). O ofício de criador não tem hora marcada, nem de dia nem de noite: “E eu trabalho quando durmo: porque é então que me movo no mistério” (Ibidem, p. 66). O mistério ainda não desvendado mesmo já nas páginas finais do livro; contudo, há a sugestão infinita do tempo que prossegue, o texto se alarga e cresce não só no que ficou para se dizer, no que não terá final, como também, no que foi impossível de perceber nas entrelinhas deste estilo subjacente. “Tudo acaba mas o que te escrevo continua.

O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas” (Ibidem, p. 95).

A entrelinha é a própria definição da escritura: o não dito do dito, o indizível que encontra sua mais alta expressão na linguagem verbal, em estado de literatura; mas aí permanece como o outro ou a outra da linha, do visível. Sem as entrelinhas não há nem escritor nem literatura em sentido forte, apenas repetição inócua do já-sabido (NASCIMENTO, 2012, p. 149).

Embora a narrativa termine, a narradora assegura que o que ela escreve continua, tendo em vista que sua escritura abordou os instantes da vida, os quais obviamente continuarão. Sobre isso Bachelard (2007) explicita:

O mundo é regulado por um compasso musical imposto pela cadência dos instantes. Se pudéssemos ouvir todos os instantes da realidade, compreenderíamos que não é a colcheia que é feita com fragmentos da mínima, mas é a mínima que repete a colcheia. É dessa impressão que nasce a impressão de continuidade. [...] a riqueza relativa em instantes nos prepara uma espécie de medida relativa do tempo (BACHELARD, 2007, p. 49).

A vida com seus fragmentados instantes, lógicos ou não, continua...

3.6 SINESTESIA E IMPRESSÕES SENSORIAIS

Ouvir cores, ver sons... essas são algumas sensações desencadeadas pelo efeito sinestésico do sujeito diante de algo, o qual possibilita reações adversas, a partir dos órgãos humanos sensoriais diante de uma infinidade de coisas e objetos, sejam sonoros, escritos, degustativos ou visuais. São reações ativadas por meio da recordação que aguçam a sensibilidade para determinado fato, objeto ou fenômeno. No campo das artes, a sinestesia constitui-se numa estética perceptiva que permite a transferência de um sentido para outro e começou a ser empregada no século XIX, pelo poeta e escritor Charles Baudelaire⁹. Enfatiza-se que a sinestesia difere-se das impressões sensoriais na medida em que não transmite apenas uma informação e/ou uma sensação, mas sim o entrecruzamento de sensações que acontecem de forma concomitante.

Mario Praz, em sua obra *Literatura e artes visuais* (1982), explica que:

⁹ Um dos poemas mais conhecidos de Baudelaire, relacionado aos efeitos sinestésicos, é “Correspondências”.

a grandeza de uma obra de arte consiste na faculdade conferida à memória de estabelecer – a partir dos dados sensoriais oferecidos por uma determinada arte – certa margem de indeterminação para todo o restante (PRAZ, 1982, p. 59).

Nessa perspectiva, sustenta-se que tanto *Água viva* quanto os dezesseis quadros clariceanos analisados nesta pesquisa esboçam sinestésias. Nascimento (2012) reflete que *Água viva* assemelha-se a “um caleidoscópio multissensorial” (NASCIMENTO, 2012, p. 78), no qual o olhar tem a função de desencadear diversas sensações e pulsações.

Em todo o enredo de *Água viva*, os elementos do sistema sensorial da narradora encontram-se aptos e atentos: compara o livro a aromas: “O que estou fazendo ao te escrever? Estou tentando fotografar o perfume”; a sabores: “Como reproduzir em palavras o gosto? O gosto é uno e as palavras são muitas” (LISPECTOR, 1998, p. 46); ao tato e à visão: “Vejo que nunca te disse como escuto música – apoio de leve a mão na vitrola e a mão vibra espalhando ondas pelo corpo todo [...]” (Ibidem, p.11).

Porém, sua metáfora mais insistente talvez esteja relacionada ao som: “Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da plateia” (Ibidem, p. 23).

Assim como em *Água viva*, os quadros clariceanos igualmente demonstram sinestésias, tendo como ferramenta principal as cores e as formas. Sobre isso, Kandinsky (1996) explica:

Do ponto de vista estritamente físico, o olho sente a cor. Experimenta suas propriedades, é fascinado por sua beleza. A alegria penetra a alma do espectador, que a saboreia como um *gourmet*, uma iguaria. O olho recebe uma excitação semelhante à ação que tem sobre o paladar uma comida picante. Mas também pode ser acalmado ou refrescado como um dedo quando toca uma pedra de gelo (KANDINSKY, 1996, p. 65).

Essas sensações são causadas pelas diferentes cores empregadas num exercício pictórico, sabendo-se da simbologia de cada uma e seus efeitos psicológicos. Embora a sensação causada pelas cores no espectador de dada obra pictórica seja passageira, como toda sensação, ela é considerada fundamental na análise do contexto em que se apresenta. A título de exemplo, adianta-se o espanto do espectro que compõe o quadro “Medo” (Fotografia 06) ao visualizar a verdade e a pureza representadas pelas manchas brancas que surgem nas partes superior e inferior. “A cor provoca, portanto, uma vibração psíquica” (KANDINSKY, 1996, p. 66). O autor sustenta um estudo sobre tais efeitos físicos da cor, não somente sobre a visão,

mas também sobre os demais sentidos, demonstrando que o vermelho pode suscitar a dor e o amarelo-claro dá a impressão de azedume e de acidez.

De forma geral, as cores ainda podem desencadear, por meio do olhar, o gosto ligado ao paladar. É sempre pelo olhar que as cores promovem diversas impressões fazendo outros órgãos reagirem instantaneamente, como, por exemplo, as cores que recordam ecos ou a ressonância de sons musicais; evidentemente que essa ressonância também pode advir da disposição das formas no exercício pictórico, tal como a disposição dos elementos no quadro “Ao amanhecer” (Fotografia 12), sugere a ideia de movimento.

[...] o olho está sempre em estreita relação não só com o paladar mas também com outros sentidos, o que, de resto, acha-se confirmado pela experiência. Há cores que parecem rugosas e ferem a vista. Outras, pelo contrário, dão a impressão de lisas, de aveludadas. Sente-se vontade de acariciá-las (KANDINSKY, 1996, p. 67).

Ressalta-se ainda possibilidade de perfumes que podem ser suscitados pelas diferentes cores e seus efeitos curativos sobre o corpo humano, pois “a cor esconde uma força ainda mal conhecida mas real, evidente, e que age sobre todo o corpo humano” (KANDINSKY, 1996, p. 68).

Assim, como as cores produzem sensações sensitivas, as formas, de certa maneira, também contribuem para tal. Essa visão é apontada por Kandinsky (1996), que entende que os objetos familiares causam uma ação superficial, ao passo que os objetos vistos pela primeira vez produzem uma impressão mais profunda. É válido reconhecer que a percepção das formas e seus símbolos é eminentemente pessoal, pois o sentido varia conforme cada indivíduo, de acordo com sua cultura e crenças (CHEVALIER, 1999).

Sobre a sinestesia oriunda das formas, Jaqueline Lishtenstein, em sua obra *A pintura: o paralelo das artes* (2004), expõe que as formas possuem efeitos e exercem até mesmo cura “na medida em que a imaginação, a quem os estímulos instintivos deram asas, nos induz a estados ilusórios que, de alguma forma, nos encorajam e estimulam mais do que os estados naturais conhecidos, ou supranaturais conscientes” (LISCHTENSTEIN, 2004, p. 69).

E, na tarefa de leitura e interpretação clariceana, outros sentidos participam da leitura, além da audição e da visão ocupando-se das cores e formas, pois há um mundo sensitivo envolvente, capaz de permitir variadas interpretações pelo seu poder sugestivo.

Chevalier (1999) lembra que os símbolos/formas são pluridimensionais, por isso, cada cor e cada forma traduzida por um símbolo transcendem de significados, na medida que assumem a função de ressonância, exigindo predisposição do leitor em reconhecer a carga

afetiva e dinâmica do que representa, e do que anula cada elemento que compõe e harmoniza a pintura.

3.7 OS ALICERCES FICCIONAIS QUE SUSTENTAM *ÁGUA VIVA*

Entre os diversos originais que compõem o acervo de Clarice Lispector disponível na Fundação Casa de Rui Barbosa, encontra-se um curioso e interessante estudo feito sobre a obra *Água viva*. Trata-se de 21 páginas datilografadas, intituladas *Anotações sobre “Água Viva”* sob autoria de Elias José. No original, não consta a data de produção nem a paginação, no entanto, acredita-se que tenha sido produzido logo após a primeira publicação de *Água viva*, em 1973, tendo em vista que o texto foi enviado a Clarice Lispector, pois consta manuscrito na primeira página o seguinte recado: “Clarice, é um trabalho que me mandaram. Abraços. Alice¹⁰” (JOSÉ, s/d, p. 01).

O mineiro Elias José (1936-2008) foi professor de Literatura Brasileira e de Teoria da Literatura na Faculdade de Filosofia de Guaxupé e iniciou carreira de escritor na década de 70, publicando contos e livros de ficção, os quais lhe renderam vários prêmios.

Tendo em vista a profundidade das análises e reflexões de Elias José sobre a obra clariceana, cabe ressaltar que o mesmo apresenta-se como um importante referencial bibliográfico diante dos estudos sobre *Água viva*. Evidentemente, outros autores sustentarão a análise que segue.

3.7.1 Enredo/Narrativa

O texto é um piquenique para onde o autor leva apenas as palavras.
(Umberto Eco)

O livro *Água viva* demonstra uma narrativa corrida, típica da produção clariceana, onde há impasses entre teóricos e críticos na definição do gênero. O que é evidente é que se trata de uma narrativa descritiva que envolve o processo de criação pictural bem como a descrição de outros quadros, que, propositalmente ou não, aproximam-se muito dos mesmos quadros pintados por Clarice Lispector. A proposta encontrada, no final da narrativa, é a mesma do início, tornando-a assim circular.

¹⁰ O nome está grafado no original de forma ilegível, supondo dupla compreensão: “Elias” ou “Alice”.

Para Nunes (1989), *Água viva* apresenta um texto fronteiro e inclassificável, embora traga consigo a equívoca determinação de “ficção”, termo este que indica ato ou efeito de fingir, criação da imaginação, invenção fabulosa, coisa imaginária, fantasia, dissimulação, mostra-se, também, como um artifício presente no limite entre literatura e experiência vivida. “*Água viva* não tem outra história senão a do fluxo de uma meditação errada, apaixonada, ao sabor da variação de certos temas gerais” (NUNES, 1989, p. 157).

Que temas são esses, se uma enxurrada de questões se delineiam pelas páginas? Segundo Nunes (1989), trata-se de uma obra politemática, “sem enredo e sem personagens, entre a necessidade de dizer e a experiência de ser, no curso de improvisações que oscilam segundo motivos aparentemente desconexos” (NUNES, 1989, p. 157), tais como as paisagens hipotéticas, o tempo, a morte, o nascimento e Deus; temas estes que sugerem uma prática meditativa, mesclando descrições reflexivas e comentários, como num jogo de pensamento.

Em meio ao turbilhão de temas, o leitor depara-se, aparentemente, com a ausência de sentidos:

Esta é a vida vista pela vida. Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa.

Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra. Não quero perguntar por quê, pode-se perguntar sempre por que e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta? Embora adivinhe que em algum lugar ou em algum tempo existe a grande resposta para mim (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Talvez, o tema mais recorrente não seja o tempo da própria existência que se distancia do enredo de uma vida, mas sim uma narrativa paradoxal, em que o instante presente é o grande auge de exaltações, reunindo a alegria de viver e o medo de morrer.

O enredo/narrativa de *Água viva* apresenta um estilo não muito comum, e:

para o leitor acostumado com casos emocionantes, muito drama, ação dinâmica, este livro não serve... E a autora não engana o leitor que estiver atrás de enredos: “História não te prometo aqui”... E ela dá a chave de sua técnica de ficcionista: “Minha história é viver” (JOSÉ, s/d, p. 02).

Mesmo que aparentemente *Água viva* não demonstre um enredo comum, da mesma forma não há uma exclusão da história, como lembra Sá (1979): “sua história é viver” (SÁ, 1979, p. 268), e, isso a própria narradora explica: “Eu não tenho enredo de vida? Sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver” (LISPECTOR, 1998,

p. 73). A história que se enreda são as histórias dos instantes da vida constituindo assim uma obra aberta.

Umberto Eco (1991) ensina que com o início do Simbolismo, a obra aberta consolidou-se como uma divisa da arte contemporânea; a partir de então, o leitor é convidado a concluir a obra de arte. *Água viva* exige um leitor paciente e investigativo; o texto, por sua vez, propicia essa abertura, pois ele não é fechado, exige-se como obra em movimento, possibilita novas leituras a cada retomada.

Mallarmé¹¹, poeta francês, é o pioneiro na execução da obra aberta: “denominar um objeto é suprimir três quartos da fruição do poema, que é feita da felicidade de adivinhá-lo pouco a pouco: sugeri-lo... eis o sonho” (*apud* ECO, 1991, p. 40). Nesse sentido, a obra de arte moderna orienta para o convite, a sugestão, o inacabamento... convidando o leitor a conquistá-los junto com o autor. Tal é a proposta deste estudo ao abordar *Água viva* em diálogo com os quadros de Clarice Lispector, considerando que tanto a escritura quanto a pintura clariceanas conduzem o leitor/espectador para o próprio íntimo, ora da narradora, ora de si próprio, deparando-se com surpresas e descobertas.

O foco narrativo de *Água viva* é subjetivo, apresentado na primeira pessoa do singular, explicitando a vida interior e as impressões psicológicas sobre o mundo de fora da narradora que também é narradora, pintora e escritora.

É uma história de amor, de muita procura de entendimento para o inexplicável, de querer achar o fundo das pessoas e coisas da natureza, de querer teorizar os processos da criação artística. Todas as sequências a narradora vai registrando numa sequência temporal cronológica, mas sempre em ação psicológica. Palavras vão puxando palavras, ideias trazem outras ideias, reflexões estimulam outras, perguntas provocam respostas e novas dúvidas. Nas mínimas coisas, e outras, sinteticamente, busca a essência (JOSÉ, s/d, pp. 02-03).

A narrativa não apresenta uma sequência lógica de fatos, pois segue os pensamentos fragmentados da narradora: “divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou” (LISPECTOR, 1998, p. 10). As coisas jorram e ela diz:

¹¹ Mallarmé, ao final de sua vida, deixou inacabado o projeto de seu *Livre*, que deveria conter infinitas possibilidades de leitura contribuindo com a arte contemporânea. Rompeu a barreira das especificidades das artes: o texto para literatura, a imagem para a pintura, o som para a música. O *Livre* trabalharia o texto como forma gráfica, com tipos e tamanhos variáveis, sugerindo a leitura como apreensão de uma estrutura visual, aonde o branco da página seria também elemento significante. O *Livre* de Mallarmé levaria às últimas consequências a noção de obra aberta. Esta é a configuração de uma obra em movimento, que reuniria, na sua composição: liberdade, indeterminação, inacabamento, descontinuidade, imprevisibilidade, manejo, campo de relações.

“escrevo ao correr das palavras” (Ibidem, p. 35), como a água do rio percorre seu trajeto de instantes: “[...] como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma” (Ibidem, p. 11). Todo o desenvolvimento da obra segue uma ordem interna que incomoda mais que sacia, justamente porque não se trata de uma narrativa tradicional, com suas sequências bem marcadas e identificáveis e, tão inquietante, que a própria narradora levanta suspeitas quanto ao entendimento do texto: “sou obscura para mim mesma” (Ibidem, p. 24). Não há sentimentalismo e não se trata de uma narrativa linear, permanecendo mais nas impressões dos fatos que no desenvolvimento deles. Como a narradora anota todos os instantes, sugere inclusive a redação de um diário.

Não há divisão em partes ou capítulos, nem demarcação de tempo cronológico. São apenas alguns espaços em branco que sugerem classificar as coisas que parecem vividas ou pensadas em espaços ou dias diferentes. “Num mesmo parágrafo ela pode misturar coisas antagônicas de maneira poética, arrojada e, parece, satisfatório para ela” (JOSÉ, s/d, p. 03). *Água viva* demonstra ser um monólogo narrativo.

3.7.2 Narradora

Água viva tem como personagem principal a narradora, que também é pintora: “Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 11). Há três perspectivas possíveis de entendimento deste diálogo da narradora: pode ser com o leitor, com outro personagem que não é nominado, embora seja descrito como um homem que fora amado pela narradora e também com o narratário. Alguns trechos são pontuais na referência do ser amado, da mesma forma que outros sejam igualmente pontuais ao leitor. Contudo, nem todo texto de *Água viva* apresenta tal distinção de forma clara, sugerindo assim que esteja dirigindo-se a um ou a outro. Neste estudo, a ênfase dispensada será ao leitor, considerando os ensinamentos de Eco (1991), sem desconsiderar, evidentemente, a possibilidade do ser “amado”. É em torno desta personagem que o enredo/não enredo irá se manifestar...

Em *Água viva*, o leitor é constantemente convidado pela narradora a ser espectador da simultaneidade na substituição das tintas pelas palavras na gênese da escritura e da pintura: “Escrevo-te¹² toda inteira [...]” (Ibidem, p. 10) e “Hoje acabei a tela de que te¹³ falei [...]” (Ibidem, p. 11). Tendo ao centro da obra a experiência da pintura, o texto “pretende envolver

¹² Grifos meus.

¹³ Grifos meus.

o interlocutor, que é interpelado para uma participação do mesmo teor que a vivenciada pelo sujeito da enunciação” (SOUSA, 2012, p. 359). O interlocutor participa da obra por meio da interpretação, desvendando as pistas oferecidas pela narradora auferindo seus próprios conhecimentos de mundo.

Inicialmente, a narradora tenta justificar o que está escrevendo: “Escrevo-te porque não me entendo” (LISPECTOR, 1998, p. 28), “escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio” (Ibidem, p. 13).

O leitor de *Água viva* é envolvido na narrativa com a mesma intensidade vivenciada pela narradora: “ouve-me¹⁴ então com teu¹⁵ corpo todo” (Ibidem, p. 14). Ela prevê, inclusive, a atuação do leitor sobre a obra:

Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras – e é de novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é minha quarta dimensão (LISPECTOR, 1998, p. 36).

Essa atuação do leitor sobre a obra pode ocorrer a partir de duas modalidades, na visão de Eco (2008). A primeira corresponde à busca infinita de sentidos imbricados na obra pelo autor e a segunda modalidade diz respeito às infinitas possibilidades de sentidos ignorados pelo autor. Assim, as interpretações podem ser infinitas, considerando-se a inter-relação da intenção do autor, intenção da obra e intenção do leitor (*intentio auctoris, intentio operis, intentio lectoris*) (ECO, 2008).

O diálogo com o leitor é tão intenso que, às vezes, a narradora/personagem pede licença para morrer. Para ela, morrer é deixar de viver; escrever é viver: “Penso que agora terei que pedir licença para morrer um pouco. Com licença – sim? Não demoro. Obrigada” (LISPECTOR, 1998, p. 59). E, quando o enredo de *Água viva* termina, é porque a narradora decide deliberadamente, por ato voluntário, morrer um pouco.

Essa personagem, justamente por ser uma artista, confere problemas filosóficos existenciais os quais serão levantados como elementos significativos do fluxo narrativo e este, por sua vez, é completamente desprovido de uma história linear.

A busca de expressão nas palavras e nas tintas justifica-se pela incumbência da narradora em tomar conta do mundo, já que escrever é ter a missão de tomar conta da vida:

¹⁴ Grifos meus.

¹⁵ Grifos meus.

Repare que não menciono minhas expressões emotivas: lucidamente falo de algumas das milhares de coisas e pessoas das quais tomo conta. Também não se trata de emprego pois dinheiro não ganho por isto. Fico apenas sabendo como é o mundo (LISPECTOR, 1998, p. 61).

Elias José (s/d), levanta dúvidas se a narradora seria ou não personagem criada, pois a confusão se instaura a partir do momento em que o leitor verifica que a autora e sua maneira de criar, ser e pensar, parece ser a própria narradora. Talvez seja por isso ou, pelas vivências estéticas e preocupações filosóficas, que muitas vezes *Água viva* é interpretada como uma obra autobiográfica.

O mundo interior é intensamente acentuado na obra, imerso dentro do “eu” da pessoa da narradora e, “mesmo a crítica que procura afastar o autor da obra acabará vendo a figura mítica de Clarice Lispector incorporada à figura da pintora” (JOSÉ, s/d, p. 05).

A pintora, por sua vez, que também é escritora, não tem um nome próprio. Há o registro da presença de uma personagem masculina, para quem tudo é contado, no entanto, esta também não é nominada, não são apresentadas suas descrições físicas e não há nem mesmo um diálogo para mostrar sua presença verbal: “Ele povoa com sua presença muitas páginas deste mundo marcado por presenças passageiras e carregado pelo eu da narradora” (JOSÉ, s/d, p. 07). O mesmo autor entende esse personagem como o ser amado da narradora; contudo, na perspectiva dos estudos de Umberto Eco (1991), esse “diálogo” da narradora também pode referir-se ao leitor, sendo este o personagem que não fala e nem tem nome na obra. Assim, considera-se que o personagem masculino e desconhecido na obra, tanto pode ser o leitor quanto o ser amado pela narradora.

Há ainda recorrência de outras personagens em fatos observados, contudo, da mesma forma que surgem com a mesma incrível rapidez se dissolvem, não fazendo parte da narrativa por muito tempo, como se as pessoas todas fossem passageiras na vida daquela mulher solitária. Só o alguém, que representa o amado ou o leitor, permanece, embora de uma maneira indefinida e simbólica. Dessa forma, todo o texto é permeado por um ritual dedicado a “ele”: “Para te escrever eu antes me perfumei toda” (Ibidem, p. 52).

Além disso, desenvolve e oferece um método para ele entrar profundamente que foi escrito: “Este texto que te dou não é para ser visto de perto” (Ibidem, p. 27). “O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha” (Ibidem, p. 17). Deseja que ele receba suas palavras com todos os sentidos, mas, principalmente com a audição: “Transmito-te não uma história mas palavras que vivem do som” (Ibidem, p. 27). Ela enfatiza a seriedade do que

escreve: “o que te escrevo é sério” (Ibidem, p. 44). “Não estou brincando com palavras” (Ibidem, p. 21).

A narradora de *Água viva* pede que ele não fique só com o lido, com as palavras ali materializadas, mas que prossiga até chegar nas entrelinhas: “Ouve-me, ouve o meu silêncio” (Ibidem, p. 30). Essa solicitação da narradora indica que sua escritura constitui uma obra aberta, pois desde suas entrelinhas possibilita várias interpretações. Nesse contexto, sabe-se que as análises propostas neste estudo não devem ser tomadas como únicas verdades, pois a escritura/pintura clariceana, sendo por excelência obras abertas, ao entrarem em movimento com o leitor/interlocutor, desencadeiam diferentes percepções. O autor produz uma obra acabada em si, mas quando entra em cena o interlocutor, este recompreende a obra por meio de efeitos comunicativos, pois cada sujeito possui uma história concreta, sensibilidade, cultura, tendências... o interlocutor assume descentralização e pluralidade, pois possui conhecimento enciclopédico.

Nessa perspectiva, o conhecimento enciclopédico, proposto por Umberto Eco na obra *Lector in fabula* (1986), prevê que tanto os autores quanto os leitores utilizam-se de códigos e subcódigos da língua em que o texto foi gestado e das relações advindas das tradições culturais. O Autor e o Leitor-Modelo caracterizam estratégias narrativas utilizadas na produção e na recepção de textos e estão em constante atualização, por isso:

prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente ‘esperar’ que ele exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la (ECO, 1986, p. 40).

O conhecimento enciclopédico representa o patrimônio cultural do leitor, suas experiências, conhecimentos de convenções, maior ou menor domínio dos códigos de linguagem, referenciais religiosos, políticos, sociais, entre outros.

É determinante compreender que a obra só é aberta se estiver em movimento, ou seja, sendo lida, estando em contato com o público/leitor/interlocutor, sendo este o momento de possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais; mas não é um convite à intervenção indiscriminada: é o convite para um mundo que será sempre o desejado pelo autor. A obra em movimento contemporânea, assim como *Água viva* tenta levar essa abertura ao limite, intensificando a ocorrência de possibilidades imprevistas de leitura (e de disposição dadas às partes da obra); solicita, assim, cada vez mais, as intervenções do leitor. Trata-se de pensar o texto numa perspectiva polidimensional. A escritura da obra aberta tende a promover

“atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis (ECO, 1991).

É nas linhas e entrelinhas que a narradora escancara sua solidão presente, sua necessidade de repartir o que sentia com ele (amado), e ao mesmo tempo, a certeza que teria que assumir sozinha a sua dor. Era preciso ser só, sem precisar de alguém...

Sempre fugindo do tempo cronológico, busca o passado psicológico: “Já entrei contigo em comunicação tão forte que deixei de existir sendo” (LISPECTOR, 1998, p. 54). Depois, o silêncio intraduzível, a ilusão das palavras de amor ditas por ele antes. Ela o acusa: “Não me amaste, disto só eu sei” (Ibidem, p. 82). Já ele, pouco sabe dela, pois não aceitou sequer os seus defeitos, enquanto ela amava os seus. E a confissão de conhecimento pleno surge, ela que não se conhece, diz: “Eu te conheço todo por te viver toda” (Ibidem, p. 52). Prossegue sua caminhada por rumos variados. Geme pedindo clemência, a qual vai do terreno humano-afetivo e atinge Deus: “Neste mesmo instante estou pedindo ao Deus que me ajude. Estou precisando. Precisando mais do que a força humana” (Ibidem, p. 55).

Ela se faz presente em todas as páginas, desabafando dúvidas e afirmando certezas, alegrias e solidões, coragem e temores, falando da vontade de estar nos outros e cada vez mais sendo ela mesma. O livro inteiro é autodefinição. Eco (1991), explica que a obra artística é resultado de ideias, emoções, temas e argumentos do autor; nasce de uma rede complexa de influências.

A narradora coisifica as pessoas, e, até mesmo, a si própria, fortemente, acabando por transformá-las nas mais interiorizadas criaturas: “Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos” (LISPECTOR, 1998, p. 86).

Ela fica tão farta com o desconfortável que é viver, com o impalpável que é a verdade do mundo, que se sente dividida entre ser máquina ou ser gente. Compreende que faltam lágrimas na máquina que é: “Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro. Mas, faltam lágrimas na máquina que sou. Sou um objeto sem destino” (Ibidem, p. 86). É uma mulher dividida com relação a tudo. Seu mundo é antitético nas mínimas coisas. Há momentos em que tudo é tão claro: “É-se. Sou-me. Tu te és” (Ibidem, p. 29). “Sou tão simples” (Ibidem, p. 35). Em outros momentos, a dúvida toma conta do mundo interior: “E quando vou me explicar perco a única intimidade” (Ibidem, p. 25).

A narradora busca se organizar e sabe que para isto é preciso promover uma desorganização interna e externa. E, é nesta desorganização que surgem os instantes de incrível pureza: “que música belíssima ouço no profundo de mim” (Ibidem, p. 47). Outras

vezes aparecem autopunições: “Só o errado me atrai, e amo o pecado, a flor do pecado” (Ibidem, p. 82).

Seguindo Umberto Eco (1991), entende-se que a obra clariceana é aberta e, estando em movimento, suscita no leitor esta abertura interpretativa, por meio das pistas que constituem sua linguagem ambígua. A cada página, o leitor pode sentir o mundo fantástico que rodeia a narradora. Terrivelmente lúcida, alcança o plano mais alto da humanidade às suas variações mesquinhas... Caminha na “corda bamba até o limite de meu sonho” (LISPECTOR, 1998, p. 67) e reconhece o que povoa o seu interior: “sou assombrada pelos meus fantasmas, pelo que é mítico e fantástico – a vida é sobrenatural!” (Ibidem, p. 67).

Por toda a narrativa, verifica-se que o fantasma da morte é presença viva, pois a narradora entende que há sempre uma ordem inevitável: “Por enquanto há diálogo contigo. Depois será monólogo. Depois o silêncio” (Ibidem, p. 46), prenunciando, desta forma, o silêncio da morte.

Nesta temática da morte, Clarice Lispector joga com elementos antitéticos. A mulher, ao mesmo tempo em que se mostra preparada para a morte: “Estou pronta para o silêncio grande da morte” (Ibidem, p. 46), quer se agarrar à vida “Aliás, não quero morrer [...] não vou morrer, ouviu Deus? Não tenho coragem, ouviu? Não me mate, ouviu? Porque é uma infâmia nascer para morrer não se sabe quando nem onde” (Ibidem, p. 94).

Reflexões sobre a morte são tão constantes que certos trechos aproximam-se de cartas suicidas dela ao homem amado. Outras vezes, deseja intensamente viver e morrer é doloroso quando se tem forças: “Juro que só morrerrei lucrando o último instante” (Ibidem, p. 46) “Queria tanto morrer de saúde como quem explode” (Ibidem, p. 46) “Quero morrer com vida” (Ibidem, p. 46).

Somente depois dos pensamentos destruidores, é que ressurge a certeza da vida: “Mas sei que terei paz antes da morte e que experimentarei o dia delicado da vida” (Ibidem, p. 56). Paradoxalmente, na sequência, ela quebra o tabu dizendo que a morte tem que ser triste, pois descobre que “morrer deve ser uma muda explosão interna” (Ibidem, p. 83) e que a morte “tem que ser alegre, não sei ainda como, mas tem que ser” (Ibidem, pp. 93-94).

Os paradoxos perpassam o livro desde o começo, como, por exemplo, quando a narradora descobre aos poucos a alegria e a esperança que podem surgir além e acima de tudo. Ela começa a narração assim: “É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica” (Ibidem, p. 09). Embora, esta alegria seja constituída por forças contraditórias ela sabe que “a felicidade dói”, e tem medo de si mesma, e “o que estraga a

felicidade é o medo” (Ibidem, p. 66). Em meio a esse caos nebuloso do medo, há momentos instantâneos de explosões: “Oh Deus, como estou sendo feliz” (Ibidem, p. 66). Os instantes alegres são encontrados sempre no amor: “de novo estou de amor alegre. O que é eu respiro depressa sorvendo o teu halo de amor alegre” (Ibidem, p. 74). É nesse estado soberano de amor e alegria que ela descobre o prazer da vida, de cada coisa e pessoas e presume que o amor não está personificado no homem amante apenas: “Amor impessoal, amor it, é alegria: mesmo o amor que não dá certo, mesmo o amor que termina” (Ibidem, p. 93).

Essa alegria que sente ao amar o mundo, as pessoas, enfim, tudo, faz com que busque a companhia das coisas viventes ou não. Esquece dos seus dramas afetivos e diz alegre: “vivo a riqueza da terra” (Ibidem, p. 69). E, integra-se com a “ilogicidade da natureza”; Essa entrega não é superficial, é total.

Formigas, abelhas, peixes de aquários, pássaros, tartarugas, cavalos e borboletas vivem dentro dela. Lírica e telúrica, de forma afetiva muda sazonalmente como as estações do ano.

Além da natureza, os objetos, também, a envolvem em um estranho encanto: “Eu amo os objetos à medida que eles não me amam” (Ibidem, p. 85). E surgem espelhos, cadeiras e até o guarda-roupa recebe toque de magia: “guarda-roupa [...] é enorme, intruso, triste, bondoso” (Ibidem, p. 82).

Porém, as referências especiais são para os bichos: “os bichos me fantasticam” (Ibidem, p. 48) e, com tamanha intensidade que as mais diversas espécies habitam a obra (cão, cavalos, lobos, tartarugas, entre outros) compondo uma fauna exuberantemente verbal e luxuriante, pois “todos os seres vivos, que não o homem, são um escândalo de maravilhamento” (Ibidem, p. 55). Elias José (s/d), explicita que é comum, em arte, o ser solitário humanizar os animais para fazer deles ouvintes, companheiros. Mas, a narradora explica que possui outro método: “Não humanizo bicho porque é ofensa – há de respeitar-lhe a natureza” (Ibidem, p. 49). Ela inverte o processo: “eu é que me animalizo” (Ibidem, p. 49). A imersão ao mundo animalizado é tão profunda que confessa sua frustração: “Não ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia” (Ibidem, p. 52).

Com os vegetais, da mesma maneira, estabelece uma relação íntima fazendo brotar flores de papel entre as próprias palavras: “Agora vou falar da dolência das flores para sentir mais a ordem do que existe” (Ibidem, p. 56). Para falar das flores, convida o leitor ou o amado: “Preste atenção e é um favor: estou convidando você para mudar-se para reino novo” (Ibidem, p. 57), aonde só não há narcisos. Ela estabelece uma diferença floral e sexual:

“Pistilo é o órgão feminino da flor que geralmente ocupa o centro e contém o rudimento da semente. [...] Estame é o órgão masculino da flor” (Ibidem, p. 57).

E, neste Éden reinventado, analisa e reflete sobre a maneira pessoal de ser de cada flor: da rosa, do cravo, do girassol, da violeta, da sempre-viva, da orquídea, da tulipa, da angélica, do jasmim, da estrelícia, da dama-da-noite, da vitória-régia, do crisântemo e outras mais. Tudo jorra no texto ao modo de pintura, como o verdadeiro ofício da narradora: “Quero pintar uma rosa” (Ibidem, p. 58).

As primeiras espécies florais a serem parafraseadas e pintadas são a rosa e o cravo, representando o feminino e o masculino: “Rosa é a flor feminina que se dá toda e tanto que para ela só resta a alegria de se ter dado” (Ibidem, p. 58), “Já o cravo que tem uma agressividade que vem de certa irritação” (Ibidem, p. 58). Paralelamente, o girassol desperta-lhe dúvida: “Será o girassol flor feminina ou masculina? Acho que masculina” (Ibidem, pp. 58-59). Busca expressar a leveza da violeta: “Não grita nunca o seu perfume. Violeta diz levezas que não se podem dizer” (Ibidem, p. 59). No decorrer das (in)definições a narradora diverte-se ao brincar com o nome próprio e comum das flores: “A sempre-viva é sempre morta” (Ibidem, p. 59). Para a caracterização das espécies, a narradora recorre às sinestésias, sugerindo cheiros e sons: “Mas angélica é perigosa. Tem perfume de capela” (Ibidem, p. 59), “Dama-da-noite tem perfume de lua cheia” (Ibidem, p. 60). Por fim, conta a história de uma planta amazônica falante, tajá.

Cada espécie de flor é descrita em sua essência mais que humana, no seu “it”. Esta imersão lírico-afetiva com toda a natureza sugere instantes de rara poesia e a narradora sabe que causará espanto, por isso, antecipadamente prepara a resposta: “Você há de me perguntar por que tomo conta do mundo. É que nasci incumbida” (Ibidem, p. 61).

Ao remexer e investigar o mistério das coisas e dos animais, ela passa a dedicar-se ao mistério maior/divino.

A preocupação metafísica sempre está presente na menor obra de Clarice Lispector. Nesta, ela assume uma força de procura desesperada, muitas vezes mais intensa inclusive... Sua técnica de levantar perguntas e dar respostas, fazendo aflorar uma inquietação pelo não explicável, só tem paralelo em nossa literatura com a obra do poeta Emílio Moura (JOSÉ, s/d, p. 11).

Em diversos trechos, o leitor percebe que talvez ela queira lutar contra as interrogações: “Não quero perguntar por que, pode-se perguntar sempre por que e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta?” (LISPECTOR, 1998, p. 14). No entanto, ela não consegue viver

sem perguntar, desde criança questionava: “O mundo se fez sozinho? Mas se fez onde? Em que lugar? E se foi através da energia de Deus – como começou?” (Ibidem, p. 32). As perguntas também surgem nos pensamentos da mulher adulta: “Quem virá colher os frutos de minha vida? Se não tu e eu mesma? Por que é que as coisas um instante antes de acontecerem parecem já ter acontecido?” (Ibidem, p. 39). As perguntas¹⁶ são tão constantes que em dado momento ela até se define como “uma pergunta”. Sabe que “em algum lugar ou em algum tempo existe a grande resposta” (Ibidem, p. 14), entretanto, tem consciência de que não basta saber e esperar: “É por esta ausência de resposta que fico tão atrapalhada” (Ibidem, p. 32).

A busca incessante da narradora é em sempre atingir o mistério maior. Ela mesma se reconhece como “uma iniciada sem seita” (Ibidem, p. 33), sabe que “há uma prece profunda” (Ibidem, p. 46) que vai nascer e ela não sabe quando. Quer chegar à explicação final, mas não sabe como e teme: “Ah tenho medo do Deus e do seu silêncio” (Ibidem, p. 30). Ao mesmo tempo ela parece fugir do assunto porque receia chegar ao nada: “não vou falar no Deus, Ele é segredo meu” (Ibidem, p. 53). Não se conforma em crer sem ver ou ouvir, por isso procura a voz Dele “‘Deus’ é de um tal enorme silêncio que me aterroriza” (Ibidem, p. 85). Depois quer que Ele venha a ela “O Deus tem que vir a mim já que não tenho ido a Ele” (Ibidem, p. 55) e, por fim, já em desespero, quase gritando, suplica: “venha antes que seja tarde demais” (Ibidem, p. 56). Nesta procura labiríntica, quer achar Deus em tudo. Contudo, esta ideia é passageira, porque ela quer saber mais e novamente interroga: “Deus é uma forma de ser? é a abstração que se materializa na natureza do que existe?” (Ibidem, p. 71). Talvez a pergunta que lhe desperte mais dor é querer saber se o que não vê pode existir: “Eu estou cega. Abro bem os olhos e apenas vejo. Mas o segredo – este não vejo nem sinto” (Ibidem, p. 85). Ela teme estar coisificando Deus, mas sabe que, se faz isto, é porque se desespera e acaba achando que “Deus é uma criação monstruosa. Eu tenho medo de Deus porque ele é total demais para o meu tamanho. E também tenho uma espécie de pudor em relação a Ele: há coisas minhas que nem Ele sabe” (Ibidem, p. 92).

Lamenta-se pequenina diante da força oculta e, por breves instantes, sente-se, também, maldita, no entanto logo corrige o que pensou: “quando mais maldita, mais até Deus” (Ibidem, p. 41). Contudo, o medo a assola “porque Ele é total demais para o seu tamanho” (Ibidem, p. 92). E se surgem dúvidas quanto à existência divina, sabe que “mesmo para os descrentes há o instante de desespero que é divino: a ausência do Deus é um ato de religião” (Ibidem, p. 55).

¹⁶ Este aspecto demonstra diálogo com um dos quadros clariceanos "Eu te pergunto PORQUE?" (Fotografia 15), conforme consta no capítulo 4 deste estudo.

Demonstra intensa idolatria pelo mistério e por isso não quer partir sem ter conseguido entender o mistério que é Deus: “E preciso entender enquanto estou viva, ouviu? porque depois será tarde demais” (Ibidem, p. 94).

O seu universo está cercado de especulações, de danações, seguindo a via-crucis, com a vontade maior de dominar o mistério e conviver com ele. Desconheço outro autor brasileiro, mesmo os chamados religiosos, que tenha tamanha inquietação metafísica (JOSÉ, s/d, p. 12).

A narrativa oferece, ainda, outras inquietações filosóficas sobre ser e agir; a liberdade individual é a que mais se destaca. Não a liberdade de ação política, mas a liberdade de mais essência: a liberdade do ser. A narradora de *Água viva* busca a cada instante se afirmar como um ser livre, afirmando: “sou heroicamente livre” (Ibidem, p. 16), “não conheço a proibição” (Ibidem, p. 40). Pretende alcançar uma liberdade total, inclusive, a de expressar-se: “quero ter a liberdade de dizer coisas sem nexos como profunda forma de te atingir” (Ibidem, p. 82). E, se por ventura ela consegue atingir a liberdade procurada, não sabe como enfrentá-la e teme: “estou tendo agora uma vertigem. Tenho um pouco de medo. A que me levará minha liberdade?” (Ibidem, p. 65). Em seu íntimo, entende que sua liberdade depende dos outros, pois está em união com tudo, daí não pode estar solta como pretende. Entretanto, presente que se aproxima um tempo de libertação: “Sinto então que estou nas proximidades de fontes, lagoas e cachoeiras, todas de águas abundantes. E eu livre” (Ibidem, p. 30). Sente-se livre para as possibilidades de errar, cair e levantar, pois a prisão afetiva deu-lhe forças para valorizar o que é ser livre. Acredita que encontrará a liberdade em meio à solidão: “Construo algo isento de mim e de ti – eis a minha liberdade” (Ibidem, p. 17), “sou sozinha, eu e minha liberdade” (Ibidem, p. 23) e, que a liberdade almejada não tenha nenhum sentido pragmático, pois deseja uma libertação sensitiva e intelectual. Compreende que no mundo pouca liberdade de ação lhe é concedida e lamenta: “Sou livre apenas para executar os gestos fatais” (Ibidem, p. 41).

Como a narradora é também artista, é livre para criar a própria liberdade e assim faz: “Deixo o cavalo livre correr fogueiro de pura alegria nobre. Eu, que corro nervosa e só a realidade me delimita” (Ibidem, p. 71). Às vezes, a liberdade criada é tão grande que a deixa pasma: “Não sei aonde me levará esta minha liberdade. Não é arbitrária nem libertina. Mas estou solta” (Ibidem, p. 33). Sente a necessidade de gritar para mostrar a quem a quis prisioneira, que é livre: “Quero também te dizer que depois da liberdade do estado de graça também acontece a liberdade da imaginação” (Ibidem, p. 90). O instante da criação artística é

tão intenso que é capaz de dar asas, por isso que a artista insiste em proclamar sua liberdade. No entanto, chega um momento que tudo se esvai e sua voz quebrada anuncia: “Acabou-se agora a cena que minha liberdade criou” (Ibidem, p. 92).

Toda a procura de ser, de explicar a vida e as coisas, toda a solidão acumulada, a busca desesperada de Deus, o agarrar-se ao tempo que escoo a liberdade esteticamente criada, tudo vai dando forças para ela se entender, crescer e suportar-se. Ela acaba descobrindo que tem um mundo só dela e ninguém pode compreendê-la (JOSÉ, s/d, pp. 13-14).

A narradora sente que a lição final de sua trajetória dói, apesar da alegria na descoberta do caminho: “[...] acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. E você é você. É vasto, vai durar” (Ibidem, p. 95).

Detecta-se aí um clímax, não da história ou da vida, mas da descoberta da verdade afetiva/artística possível de durar e satisfazer. Talvez com uma pitada de egoísmo, ela descobre que acertar é desligar-se da procura de amor no outro, é autoamar-se: “Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo” (Ibidem, p. 95), valorizando seu “eu” interior e amando a si mesma.

3.7.2.1 A narradora enquanto artista

De antemão, a narradora define que o processo criativo da pintura e da literatura é o mesmo: “escrevo-te como exercício de esboços de pintar” (Ibidem, p. 18). “Mas agora estou tomada pelo gosto das palavras, e quase me liberto dos domínios das tintas: sinto uma voluptuosidade em ir criando o que te dizer” (Ibidem, p. 19).

A realidade a ser retratada tanto pelas letras quanto pelas tintas não é lógica: “tudo é pesado de sonho quando pinto gruta ou te escrevo sobre ela” (Ibidem, p. 15), “não pinto ideias, pinto o mais inatingível” (Ibidem, p. 12). Para conseguir o ideal em profundidade onírica, ela usa-se toda: “É também com o corpo todo que pinto meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma” (Ibidem, p. 10). Entretanto, apenas o corpo não basta, é fundamental que a artista se anule no instante da criação: “Na hora de pintar ou escrever sou anônima. Meu profundo anonimato que ninguém tocou” (Ibidem, p. 34). Julga que é necessária uma completa doação: “Eu me entrego em palavras e me entrego quando pinto” (Ibidem, p. 49). Para ela, escrever é estranho: “é tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra” (Ibidem, p. 23).

O anulamento da narradora, enquanto pessoa na gênese artística, representa também a necessidade de solidão, do vazio interior, que é explicado por Bachelard (2007):

[...] se a Arte, como a Razão, é solidão, eis que a Solidão é a própria Arte. Após o sofrimento, somos entregues ‘à altiva solidão de nosso coração [...] então, nossa alma, que rompeu suas correntes infames, torna a entrar em seu templo sepultado’. [...] A Arte é a escuta dessa voz interior (BACHELARD, 2007, p. 96).

Sejam tintas ou palavras, a finalidade última é chegar não somente às coisas, mas no esplendor delas. Até mesmo, o material que emprega nas criações pictóricas ou literárias é respeitado pela artista, embora considere curioso substituir o pincel “por essa coisa estranhamente familiar mas sempre remota, a palavra” (LISPECTOR, 1998, p. 72). Talvez seja um mundo ainda mais mágico, pois “a beleza extrema e íntima está nela” (Ibidem, p. 72) [na palavra].

Segundo Elias José (s/d), a beleza de qualquer arte está na sugestão do desconhecido que ela pode trazer: “quando estranho uma pintura é aí que é pintura. E quando estranho a palavra aí é que ela alcança o sentido” (LISPECTOR, 1998, p. 83). Para esse estranho fazer sentido, a narradora pede compreensão: “Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto num instante passado” (Ibidem, p. 75). Possivelmente este seja um método para entender *Água viva*, para não o considerar hermético e julgarem de forma precipitada: “Estarei sendo hermética como na minha pintura? Porque parece que se tem de ser terrivelmente explícita. Sou explícita? Pouco se me dá” (Ibidem, p. 55). Com isso, revela que tanto sua escritura quanto sua pintura não se referem a elementos concretos do mundo, mas a um fluxo de consciência que permite-lhe fotografar cada instante do pensamento, representados por fragmentos ilógicos entre si, mas que, num todo oferecem o deslumbramento e a intimidade psicológica e emocional humana: a simplicidade cotidiana de pensar em qualquer coisa a cada arfada de respiração...

3.7.3 Tempo

Numa perspectiva estruturalista da literatura, o tempo em *Água viva* é cronológico, pois, a princípio, parece não durar mais que um dia. Porém, no decorrer da narrativa, percebe-se outros dias, noites e madrugadas, uns próximos dos outros: “Estou vivendo agora dias de chuva” (LISPECTOR, 1998, p. 63). “Hoje de tarde nos encontraremos” (Ibidem, p. 73). “São

quase cinco horas da madrugada” (Ibidem, p. 73). “Hoje é noite de muita estrela no céu” (Ibidem, p. 85).

Elias José (s/d) entende que o clímax da obra surge na página final, onde:

o principal aconteceu numa tarde em que a narradora adjetiva de ‘tarde de quem sou eu’ e culmina às três da madrugada, quando ela acorda e se encontra, pouco depois de um grande desespero horas antes (JOSÉ, s/d, p. 14).

Contrariamente a Elias José, Moser (2009) compreende que toda a fragmentação de instantes da narrativa é um clímax, amparando-se numa afirmação da narradora: “Meus dias são um só clímax: vivo à beira” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Isso vem ao encontro do que afirma Bachelard (2007), “tudo quanto é simples, tudo quanto é forte em nós, tudo quanto é duradouro mesmo, é o dom de um instante” (BACHELARD, 2007, pp. 37-38).

Embora existam diversas marcações temporais, afirma-se que o tempo em *Água viva*, seja bem mais intenso e frequente no próprio interior psicológico da personagem, a qual vive os instantes conforme seus próprios pensamentos.

O tempo é o instante. É o instante presente que tem toda a carga temporal:

O passado é tão vazio quanto o futuro. O futuro está tão morto quanto o passado. O instante não contém uma duração em seu seio, não impele uma força num sentido ou noutro. Ele não tem duas faces, é inteiro e único (BACHELARD, 2007, p. 52).

O instante apresenta ambivalências de longo alcance, com sentimentos contraditórios, que, vividos juntos imobilizam o tempo, pois são “vivenciados juntos ligados pelo interesse fascinante da vida” (BACHELARD, 2007, p. 105). Os sentimentos contraditórios removem o ser da duração comum, por isso não podem ser descritos em tempos sucessivos. São contrários vivos fundamentais à metafísica imediata. Vivem-se as contradições num único instante.

Mesmo que a narradora insista no tempo presente – instante-já: “Agora é um instante. Você sente? eu sinto” (LISPECTOR, 1998, p. 46), os acontecimentos relatados em diversos trechos, rememoram fatos do passado: “Lembro-me de mim de pé com a mesma altivez do cavalo [...]” (Ibidem, p. 50). Sua preocupação, do início ao final, consiste no “aqui” e no “agora” existencialista, tanto que afirma: “Estou tentando captar a quarta dimensão do instante que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que

também não é mais” (Ibidem, p. 09). No tempo que marca “o agora”, Bachelard (2007) ensina que o mundo é sempre-presente e, de um modo radical, o instante também.

Mesmo que ela não afirmasse que estava fotografando cada instante, que fixava os instantes de metamorfose, “os instantes que trazem em si a própria morte”, o leitor já perceberia o fluir galopante de cada segundo e a força de captação do essencial dele dentro dela (JOSÉ, s/d, p. 14).

A preocupação da narradora com o presente é tão intensa que em certa altura da narrativa desconfia que talvez seu tema poderia ser o tempo, mas rapidamente responde: “meu tema é a vida” (LISPECTOR, 1998, p. 10). Contudo, vida e tempo não se separam e ela sabe disso: “só me comprometo com a vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim” (Ibidem, p. 10). O presente não passa, pois só se sai de um instante para reencontrar outro. A consciência é consciência do instante e vice-versa.

Bachelard (2007) pontua que “[...] a lembrança do passado e a previsão do futuro se fundam em hábitos” (BACHELARD, 2007, p. 54). Para a narradora de *Água viva*, os hábitos são os instantes reconstruídos e apoiados unicamente na realidade temporal dada imediatamente ao pensamento, na realidade do instante.

Nesse contexto, Elias José (s/d, p. 15) afirma que “vida, tempo e espaço se fundem para ela e nele; se algo aconteceu, ela vai ‘ao fundo dos momentos’: se há planos, ela sabe que tem que partir de quando e onde pode tocar”: “A invenção do hoje é o meu único meio de instaurar o futuro” (LISPECTOR, 1998, p. 13). E, o tempo presente torna-se a obsessão da narradora: “desenrolo-me apenas no atual. Falo hoje – não ontem nem amanhã – mas hoje e neste próprio instante percívél” (Ibidem, p. 25). “Agora é um instante. Já é outro agora” (Ibidem, pp. 29-30).

O agora materializado no “instante-já” é o que interessa para a narradora; é tão valorizado que se esforça para “trazer agora o futuro para já” (Ibidem, p. 30).

O tempo vibra nela de tal forma que há dúvida até se o instante não foi criado por ela. Ela reúne passado, presente e futuro, não no que há de marcável, mas no fluxo que cada instante deixa. Pede que lhe digam as horas dos relógios, não pelos números, pelo concreto, mas para saber se está vivendo naquele exato momento. Vida é tempo, tempo é vida e espaço dela (JOSÉ, s/d, p. 15).

Talvez esta preocupação temporal instantânea seja uma das maiores características estilísticas de Clarice Lispector, pois aparece em todas as suas obras. Este imediatismo temporal é explicado por Bachelard (2007):

O tempo só se observa pelos instantes; a duração [...] só é sentida pelos instantes. Ela é uma poeira de instantes, ou melhor, um grupo de pontos que um fenômeno de perspectiva solidariza de forma mais ou menos estreita (BACHELARD, 2007, p. 37).

O mesmo autor explicita que o instante é a menor estrutura de tempo possível. O tempo só tem uma realidade, a do instante. O tempo é uma realidade encerrada no instante e suspensão entre dois nada, pode renascer, mas primeiro terá que morrer. Algumas coisas do passado podem reviver, mas o instante que passou jamais voltará a ser em sua individualidade: “Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto num instante passado. O instante é este” (LISPECTOR, 1998, p. 75).

Um dos mecanismos mais comuns empregados para enfatizar essa marcação são os dois pontos insinuando que a história começaria num tempo que já começava a nascer. O próprio final de *Água viva* revela esta conotação espacial, a qual continua infinitamente integrada com o estado poético da narradora: “O que te escrevo continua e estou enfeitiçada” (Ibidem, p. 95).

Outra importante marcação que sugere o tempo passado, mas não o passado longínquo, e sim um passo mais próximo, de instantes, é o início de parágrafos com quatro pontos seguidos [prolongamento]: “.... eu o vi de repente e era um homem tão extraordinariamente bonito e viril que eu senti uma alegria de criação” (Ibidem, p. 64), “.... Não. Não consegui morrer” (Ibidem, p. 65), sugerindo ao leitor a sensação de que o que está sendo narrado já estivesse acontecendo.

De acordo com Sá (1979, p. 268), em “*Água viva* há a ânsia de que o tempo da escritura identifique-se com o tempo da leitura”, ou seja, o imediatismo, o tempo presente. Na mesma perspectiva, Moser (2009) pondera que:

A realidade mais delicada e mais difícil que Clarice capta não é o tempo perdido mas o tempo presente, o instante-já. Sua faculdade de parar o tempo, que em si mesmo não tem começo ou fim, é o aspecto mais misterioso do livro (MOSER, 2009, p. 465).

E, o instante-já surge justamente a partir da junção dos fragmentos da narrativa, onde cada um revela um novo momento, como diz Bachelard (2007), o instante é um pequeno fragmento do contínuo, transmitindo a experiência real de estar vivo, sentir, lembrar do que passou e sonhar com o que possivelmente acontecerá. Cada instante é uma preocupação para a

narradora que se ocupa em registrá-los num ritual frenético temendo a morte que se aproxima no tique taque do relógio, já que para ela parar de escrever é morrer.

3.7.4 Espaço

O espaço na narrativa de *Água viva* é bem mais frequente e intenso no próprio interior psicológico da personagem: “só no tempo há espaço para mim” (LISPECTOR, 2008, p. 10), assim, marcações temporais passam a caracterizar o espaço: “minha palavra estala no espaço do dia” (Ibidem, p. 17).

A interiorização espacial funciona como um mecanismo que remexe com os sentimentos, dúvidas, certezas e anseios da narradora, como, por exemplo, o objeto espelho: “esse 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” (Ibidem, p. 78). O espelho sem refletir absolutamente nada¹⁷ encontra-se num quarto vazio e torna-se um poço de segredos que só podem ser descobertos por um alguém muito delicado: “como prêmio, essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas” (Ibidem, p. 79). Bachelard (2007) pondera que a vida é uma imagem de espelhos em espelhos, reflexos de reflexos. A coragem é feita da lembrança de decisão. “Mas, por firmes que sejamos, jamais nos conservamos inteiros, porque nunca fomos conscientes de todo o nosso ser” (BACHELARD, 2007, p. 73), da mesma forma como o espelho representa para a narradora um vazio, o nada.

Assim como faz do espelho um espaço, a narradora dispensa atenção especial ao guarda-roupa, o qual representa um espaço físico, palpável e também um espaço emocional: “Função do guarda-roupa: conservar no escuro os travestis. [...] Guarda-roupa é enorme, intruso, triste, bondoso” (LISPECTOR, 1998, p. 82).

O leitor que espera encontrar espaços físicos definidos e bem marcados que se prepare para investigar aonde estão e se existem de fato, pois a narradora não faz questão de delimitar lugares/espaços: “Só pegarei inutilmente uma sombra que não ocupa lugar no espaço” (Ibidem, p. 17). Em certos trechos, chega a metaforizar que o espaço que lhe interessa é o mesmo do pensamento/sentimento do instante já, tal como deseja que seja o espaço ocupado pela própria obra que está a escrever: “O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço” (Ibidem, p. 18).

¹⁷ A personagem que não reflete no espelho, tal como abordado em *Água viva*, remete ao vampirismo, denunciando assim, de forma sutil, as experiências esotéricas de Clarice Lispector, intensamente especuladas por diversos autores.

Há alguns espaços, evidentemente, embora secundários e sem maiores detalhamentos, tais como o Jardim Botânico do Rio de Janeiro que abriga diversas espécies de flores descritas pela narradora, mas, principalmente, a vitória-régia que é seu local de intensa abstração: “No jardim Botânico, então, fico exaurida. Tenho que tomar conta com o olhar de milhares de plantas e árvores e sobretudo da vitória-régia” (Ibidem, p. 60). Outros espaços são citados rapidamente, tais como a soleira da janela, a rua aonde mora, casas de vizinhos e casas desconhecidas.

De modo geral, é possível aferir que durante toda a narrativa prevaleça como espaço físico a casa da narradora, no entanto, isto não se encontra explícito em suas palavras. Esta conclusão surge dos comentários de que dorme, levanta para atender a porta, atende ao telefone, ouve o canto dos pássaros na varanda e a empregada cantarolando na área de serviço: “Ontem eu estava tomando café e ouvi a empregada na área de serviço a pendurar roupa na corda e a cantar uma melodia sem palavras” (Ibidem, p. 83). Entretanto, não há descrições minuciosas sobre nenhum desses espaços.

4 NO ENCONTRO, O DIÁLOGO

O funcionamento de um texto, mesmo o não verbal, está articulado ao tempo e ao lugar gerativo, ao papel desempenhado pelo destinatário na sua compreensão, atualização, interpretação, bem como ao modo com que o próprio texto prevê essa participação, enquanto obra aberta em movimento. “Cumprir reconhecer que a história da estética pode ser redirecionada para uma história das teorias da interpretação ou do efeito que a obra provoca no destinatário” (ECO, 2008, p. 03). Além disso, é importante ainda lembrar Eco (1991), que expressa a necessidade de retomar o autor, as condições históricas e estilísticas do momento gerativo da obra, possibilitando interpretações mais seguras e, afastando-se do campo da superinterpretação. Por isso, antes de iniciar as análises propriamente ditas entre obra e quadros clariceanos, cabe esclarecer alguns aspectos gerativos importantes.

Embora a produção literária de Clarice Lispector seja acentuadamente extensa em comparação aos seus trabalhos pictóricos, tendo em vista que ela pintou apenas vinte quadros, estes não são menos carregados de sentidos. Essa pesquisa detém-se nos seguintes quadros: “Volumes”, “Gruta”, “Explosão”, “Ecuridão e luz: centro da vida”, “Sol da meia noite”, “Pássaro da liberdade”, “Luta sangrenta pela paz”, “Ao amanhecer”, “Cérebro adormecido”, “Medo”, “Caos/Metamorfose/Sem Sentido”, “Raiva e Reindificação”, “Eu te pergunto PORQUE?” e “Tentativa de ser alegre”. Há ainda dois quadros sem título e sem data.

Todos estes quadros encontram-se sob a guarda da Fundação Casa de Rui Barbosa, na cidade de Rio de Janeiro, sendo que eles foram analisados presencialmente pela autora deste estudo, a qual obteve autorização de uso das fotografias destes¹⁸.

O primeiro registro da produção pictórica de Clarice Lispector que se tem é de 7 de março de 1975, quando gestou a tela “Gruta”, a qual possui a maior intensidade de diálogo com sua obra literária *Água viva* e é, talvez, o quadro que mais explicitamente está aí descrito.

Acredita-se que *Água viva* tenha suscitado o exercício pictórico, pois os paralelos entre as artes visuais e a literatura analisada no capítulo três deste estudo, mostram-se intensamente pertinentes.

Dentre quadros pintados nos anos de 1975 e 1976, observa-se que o período em que Clarice Lispector mais se dedicou a essa arte foi no ano de 1975, especialmente entre os

¹⁸ A autorização foi concedida pelo filho primogênito de Clarice Lispector, Paulo Gurgel Valente, legalizada por meio de Termo de Cessão, lavrado entre a pesquisadora e a Fundação Casa de Rui Barbosa em 03 de outubro de 2012, na cidade do Rio de Janeiro.

meses de março a setembro, tendo maior ênfase o mês de maio, quando foram gestados cinco quadros.

Nas análises que seguem, foram respeitadas as cores empregadas nos quadros contemplados pessoalmente pela autora do presente estudo. No entanto, é possível que o leitor deste texto não encontre total correspondência sobre as descrições das cores e sua visualização nas imagens dos quadros explicitados a seguir. Isso ocorre tendo em vista que os mesmos foram fotografados e, elementos técnicos, como a intensidade da luz da câmara fotográfica ou a impressão, podem contribuir para a alteração de tonalidades.

Visualiza-se em Eco (1991) que obras abertas comportam múltiplas interpretações. Nesse sentido, adianta-se que, para a leitura dos quadros, buscou-se apresentar, em diferentes acepções simbólicas, todos os elementos que compõem cada pintura, considerando a possibilidade de leituras complementares ou análogas ao que se expõe.

4.1 ENTRE PALAVRAS E PINCÉIS

Os entendidos admiram-lhe a feitura como se admira um equilibrista na corda e saboreiam a pintura como se saboreia um patê.
(KANDINSKY, 1996)

Quem imagina os quadros de Clarice Lispector como usualmente são as produções plásticas pode se surpreender ao vê-los pessoalmente, pois eles não são emoldurados, agregam materiais extremamente simples (tinta guache, vela derretida, pincel, caneta esferográfica, papel, entre outros). Além disso, todos os quadros foram produzidos em bases de madeira compensada, como já vinha anunciado em *Água viva*: “crio o material antes de pintá-lo, e a madeira torna-se tão imprescindível para minha pintura como o seria para um escultor. [...] Compacto, fechado como uma porta fechada” (LISPECTOR, 1998, p. 77).

Nos dezesseis quadros, percebe-se que Clarice Lispector não se preocupou com detalhes sobre a forma desses compensados, nem mesmo em lixar suas extremidades, sugerindo a ideia de que se apossou deles de forma aleatória, preocupando-se única e exclusivamente com o conteúdo que iria compor.

Embora não seja o objetivo deste estudo discutir os recursos empregados por Clarice Lispector em seus exercícios pictóricos, é relevante lembrar que Aleijadinho utilizava suportes de madeira com frequência para executar muitas de suas pinturas e esculturas.

Para a análise dos quadros clariceanos, enfatizou-se a investigação simbólica sobre um dos artifícios mais privilegiados no campo da pintura: a cor. Kandinsky (1996) explica que a

cor possui um efeito sensorial de curta duração, embora com acentuada ressonância. Por isso, buscou-se deter-se nas cores isoladamente em suas modalidades apreendendo seus contrastes e efeitos sobre a pintura num todo, considerando a excitação que pode ser provocada no espectador:

Por mais elementares que sejam esses efeitos são variados. As cores claras atraem mais o olho e o retêm. As cores claras e quentes retêm-no ainda mais: assim como a chama atrai irresistivelmente o homem, também o vermelho atrai e irrita o olhar. O amarelo-limão vivo fere os olhos. A vista não consegue suportá-lo (KANDINSKY, 1996, p. 66).

Como Kandinsky (1996), igualmente Lischtenstein (2004), tratando de artes plásticas, dispensa atenção especial à cor: “[...] a pintura constitui-se de cores, mas não faz só isso [...] pois revela a sombra e discerne o olhar ora do que está irado, ora do que sente dor ou alegria” (LISCHTENSTEIN, 2004, p. 29). Dessa forma, entre outros elementos, a cor é um dos fatores que determina a eloquência das exposições, possibilitando, conforme Praz (1982) explica, com que a pintura fale e explique-se, mesmo sendo muda: “seus discursos não se esgotam, ela faz palestras públicas sem romper o silêncio, e mesmo não tendo movimento é ativa e eficaz em sua persuasão” (LISCHTENSTEIN, 2004, p. 52).

Paralelamente à cor, implica reconhecer os significados simbólicos das formas que se apresentam, pois “a forma e a cor harmonizam-se para criar o quadro” (KANDINSKY, 1996, p. 13). As relações de valores encontradas são ora elementares, ora complexas, compondo uma harmonização no conjunto de cada quadro, justificando dessa forma a busca dos efeitos físicos, psicológicos e mitológicos das cores e formas empregadas nos quadros clariceanos.

Quanto às formas nas pinturas, Lischtenstein (2004) conta que foram os egípcios os primeiros a desenvolver a técnica do desenho, originando os exercícios pictóricos “os emblemas, as divisas, os enigmas, as cifras, os brasões, as impressões das medalhas e das moedas” (LISCHTENSTEIN, 2004, p. 55).

Adianta-se que o conteúdo dos quadros analisados, numa perspectiva de textos visuais, escapa à linguagem das massas, exigindo do espectador esforço, inclusive inconsciente, tal como expõe Lischtenstein (2004): “a pintura não é apenas uma imitação nua e crua da natureza, ela serve para explicar os conhecimentos mais elaborados” (LISCHTENSTEIN, 2004, p. 55). Nesse sentido, cada exercício pictórico aqui analisado exprime, pelos meios que são próprios da arte, o que só ela [a arte] está qualificada para dizer.

A liberação dos elementos, seu agrupamento em subdivisões menores, o desmembramento e a reconstrução em um todo sob diversos aspectos ao mesmo tempo, a polifonia pictórica, a obtenção da estabilidade através de um equilíbrio de movimento, todas essas são complicadas questões formais, cruciais para se dominar o problema da forma, mas ainda não são arte em uma esfera mais elevada. Nesta esfera mais elevada, por detrás da pluralidade de sentidos, há um mistério derradeiro, e a luz do intelecto, lastimavelmente, se apaga (LISCHTENSTEIN, 2004, p. 69).

O que desponta das expressões conduz às páginas de *Água viva*, suscitando entre literatura e pintura uma essência de significados. Essa aproximação das artes é reconhecida por Kandinsky (2006): “nunca as artes estiveram mais próximas umas das outras do que nestes últimos tempos” (KANDINSKY, 2006, p. 57), o que justifica, fundamenta e estimula os estudos comparados.

Cabe retomar Lischtenstein (2005), a qual pontua que a literatura é muda e a pintura é cega, pois, na tarefa a que se propõe este estudo, a pintura muda e que não fala, submete-se aos artifícios da linguagem na medida em que são identificados os diálogos – ou não – entre obra literária e quadros.

4.1.1 “Gruta”

Fotografia 1: “Gruta”



Autoria: Clarice Lispector (1975)

Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa (2012) – CL 85-1145

Foto: Vicente de Mello.

O quadro intitulado “Gruta” (Fotografia 1) foi a primeira produção pictórica de Clarice Lispector. Possui dimensões de 39,5 X 50,0 centímetros, no sentido horizontal e está assinado *Clarice*¹⁹ e datado de 7 de março de 1975. Há informações escritas ao lado do nome “Lispector” que a artista risca, permanecendo legível apenas “Clarice” entre asteriscos. A técnica utilizada compreendeu guache sobre compensado. No verso consta, com caneta esferográfica de tinta azul, a assinatura “Clarice Lispector” acompanhada dos números “73-75”, indicando a data de gestação, apenas com a ausência de espaço ou hífen entre os números 7 e 3 para diferenciar mês e ano. Observou-se ainda que na assinatura do verso deste quadro, os “is” de Clarice Lispector, não levam pontos e sim asteriscos.

Quanto ao título do quadro, é interessante recorrer a Biedermann (1993), o qual explicita as grutas ou cavernas como portas misteriosas para um mundo subterrâneo: “elas [as grutas] são meu mergulho na terra” (LISPECTOR, 1998, p. 15). Repletas de formações

¹⁹ Os asteriscos constam tal como no quadro.

estalactíticas, são objetos de cultos, mitos e sagas, descritos igualmente pela narradora de *Água viva*: “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” (Ibidem, p. 15). Não eram habitações e sim lugares sagrados. “São os mais antigos santuários da humanidade, ornados de pinturas e grafitos, e muitas delas já na era glacial eram consideradas como pertencentes ao ‘outro mundo’” (BIEDERMANN, 1993, p. 80). Em muitas ocasiões, as grutas são entendidas como símbolo do colo de uma mãe parturiente, já que abrigam diversas espécies de seres vivos. Neste sentido, é válido lembrar que no cristianismo, o estábulo de Belém é representado por uma gruta rupestre. Filosoficamente, Platão desenvolveu o “mito da caverna” em que o homem prisioneiro numa caverna pode reconhecer apenas as sombras das ideias, pois sua visão é impedida por sua capacidade limitada. Para os maias e para as culturas da América Central, as grutas/cavernas estariam relacionadas à sexualidade feminina, à fertilidade e à chuva.

Popularmente, as lendas contam que as grutas/cavernas serviam de moradia para gnomos, espíritos da montanha e de dragões que defendem tesouros. Para a Psicologia, o perigoso caminho das cavernas representa a procura de um sentido da vida nas profundezas herdadas do inconsciente materno, ou ainda como regressão, em busca de conhecimento sobre a própria personalidade.

O retorno à caverna é uma realidade remota, a segurança em si. Entrar na caverna significa, em termos psicológicos, retornar ao útero materno, negar o nascimento, submergir nas sombras e no mundo noturno do indistinguível. É a renúncia à vida terrena a favor da vida superior de quem não nasceu... (BIEDERMANN, 1993, p. 81).

O mesmo autor relata que não há tempo em grutas/cavernas (ontem, hoje ou amanhã), pois dia e noite não se distinguem dentro delas.

As cores predominantes do quadro “Gruta” são escuras, prevalecendo o preto e o marrom. De acordo com Biedermann (1993), o preto é uma cor que constantemente assume o valor simbólico do absoluto. Para a psicologia, o preto revela total ausência de consciência, o mergulho no obscuro, no luto, na escuridão... para a narradora de *Água viva*, significa o vasculhar do próprio psicológico. “Às divindades ctônicas (do mundo inferior) eram ofertados animais pretos como carvão e, analogamente, na era moderna se oferece ao *diabo* ou aos demônios um *galo* ou um *bode* preto” (BIEDERMANN, 1993, p. 311). Normalmente, o exército selvagem é representado pela cor preta, tendo em vista que o próprio diabo é frequentemente pintado/descrito mais de preto do que de vermelho. Os rituais satânicos que

censuram Deus são chamados de “missas negras”. De forma geral, o preto é a cor antagônica do branco. A gruta e sua cor predominante, preto, resvalam por sentidos problematizados pela narradora de *Água viva*, permeando a busca interior e perpassando rituais:

Como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore descomunal, é assim que te escrevo, e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnavais desejos de realização, e tudo isso é uma prece de missa negra [...] (LISPECTOR, 1998, p. 20).

Já o marrom, na visão de Biedermann (1993), não é uma cor primária e não desempenha um papel importante na simbologia das cores. Ainda assim, é a cor da terra argilosa, remetendo à gruta pintada por Clarice Lispector e à gruta descrita pela narradora de *Água viva*. Na esfera psicológica, o marrom apresenta um efeito quente, calmo, maternal, próximo das coisas simples, embora seja considerado, também, a mistura de vermelho e preto, símbolo do amor subterrâneo, traje infernal e fogo escuro, com significado negativo. No cristianismo o marrom é a cor do solo, do outono e da tristeza. É o símbolo da humildade e da pobreza. Em relação à gruta, tanto o preto quanto o marrom remetem ao subterrâneo, relacionado inferno, bem como agregando simbologias referentes a magias ou rituais. Neste viés, Kandinsky (1996) afirma que “a pintura moderna tem sua sabedoria e sua loucura. Tem seus clássicos e seus barrocos” (KANDINSKY, 1996, p. 09).

Além do preto e do marrom, confere-se que apenas um pouco de branco parece ter invadido o quadro “Gruta”, escorrendo da parte superior e, justamente por ser pouco, chama mais atenção. Biedermann (1993), entende o branco como a não-cor ou como a completa unificação de todas as cores do espectro solar, sendo o símbolo da inocência privada de influências e serena, exclusiva do paraíso original, ou como meta final do homem purificado. As vítimas sacrificiais brancas eram destinadas aos deuses celestiais, ao passo que animais de cor preta eram ofertados ao mundo inferior. E, talvez não aleatoriamente, é que o branco ocupa a parte superior do quadro, sugestionando o céu?...

Há, ainda, manchas multicoloridas envolvendo várias tonalidades de amarelo, vermelho, verde e azul no quadro pintado por Clarice Lispector. Biedermann (1993) ressalta que o azul, entre as cores, é visto na maioria das vezes como o símbolo para tudo o que é espiritual. Contrapõe-se ao vermelho e tem um efeito frio, possibilitando ânimo dos homens à meditação. É a cor do céu, a menos material das cores, o meio da verdade, a transparência do vazio que está por vir: no ar, na água, no cristal e no diamante. O azul também é o símbolo da verdade e da eternidade de Deus, permanecendo como sinal da imortalidade humana. Na

simbologia popular da Europa Central, o azul representa a cor da fidelidade, ainda que seja, ao mesmo tempo, a cor do mistério, do engano e da incerteza.

O verde, por sua vez, popularmente significa o florir da esperança e dos sonhos, sendo entendido positivamente. Em contraposição, há o aspecto negativo na cor verde, a qual num sonho sugere a invasão de forças naturais negativas (BIEDERMANN, 1993). Já o vermelho, na visão do mesmo autor, é a preferida das pessoas e acompanha a humanidade desde a era glacial. De modo geral, o vermelho é entendido como uma cor agressiva, vital, rica em energia, aparentada ao fogo, ao amor e à luta pela vida. Tradicionalmente, teria um efeito perturbador e opressivo.

A simbologia das cores aplicadas no quadro “Gruta” permite afirmar que elas compõem, entre si, significados próprios do ambiente cavernoso, bem como concatenam com as descrições feitas pela narradora de *Água viva*. Assim como o mundo subterrâneo das grutas com suas cores possui seus mistérios e carrega consigo diversas significações, muitas podem ser mitológicas, fantásticas e, até mesmo, sobrenaturais, na maioria das vezes relacionadas a aspectos negativos e demoníacos, a gruta do quadro clariceano também revela que pode ser um lar, pois abriga as diferentes espécies, até mesmo seculares. As cores empregadas no quadro demonstram-se carregadas de significações, sendo que o preto, o vermelho e o branco, assim como as grutas, são comuns desde os primórdios da humanidade. A simbologia do azul, verde e vermelho confere o mundo, por vezes, onírico, da narradora, sua imersão em si mesma, onde os significantes determinados e sistematizados ao longo do tempo exalam significados múltiplos, ainda que análogos, mas que concatenam no fluxo de consciência.

Nesse mesmo fio condutor psicológico, a imagem da gruta está explicitamente descrita na obra *Água viva*, com suas cores, formações e animais; representa o mundo interior da narradora:

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza – grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo. Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela – de fora dela vem o tropel de

dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá.

Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinteí – e não sei como. Só repetindo o seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma (LISPECTOR, 1998, pp. 15-16).

A leitura desse trecho possibilita a visão imagética do quadro “Gruta” (Fotografia 1) de Clarice Lispector. Sugere-se, na perspectiva dos estudos comparados, que há diálogo com o quadro citado, pois “enquanto a escrita pode dizer, pode contar, a pintura pode mostrar” (SOUSA, 2012, p. 357). Além disso, Kandinsky (1996) reitera que

uma arte deve aprender de outra arte o emprego de seus meios, inclusive os mais particulares, e aplicar depois, segundo seus próprios princípios, os meios que são dela e somente dela (KANDINSKY, 1996, p. 58).

Evidentemente, que cada meio possui suas especificidades, neste caso, a literatura corresponde ao emprego especial das palavras (literariedade) e a pintura às cores e formas utilizadas.

É possível identificar facilmente a gruta descrita em *Água viva* no quadro clariceano, mesmo que seus traços circulares sejam disformes, uns sobrepostos aos outros. No canto inferior esquerdo as cores mais quentes estão em gradação – vermelho, laranja e amarelo – comunicáveis entre si: sugerem a visualização das estalactites ou, também podem ser entendidas como fogo ou chamas.

Na parte mediana direita do quadro podem ser observadas duas aves monstruosas; uma delas com o corpo cromático em círculos pelas cores quentes, se posiciona como que chocando seu ovo; a outra, pelas cores escuras e formato das asas que estão abertas, lembra um morcego.

Os dois “ss” amarelos ao centro do quadro, e os dois vermelhos à direita sugerem cobras/serpentes, sendo que tal animal é, simbolicamente, considerado de maneira acentuadamente contraditória. Retrata o mundo infernal e o reino dos mortos em diversas culturas arcaicas, provavelmente em função de seu hábito em viver escondida em lugares e em buracos na terra ou por causa de sua capacidade de rejuvenescer pela troca de pele. “Seu significado simbólico está relacionado às ideias de morte e vida em todas as culturas” (BIEDERMANN, 1993, p. 344).

Nos textos bíblicos, ora a cobra representa a encarnação do inimigo, ora o modelo do Salvador crucificado. Biedermann (1993) encontrou no *Physiologus*, texto tardo-antigo e paleocristão, uma relação curiosa, relacionando o rejuvenescimento por meio da descamação, em que o homem também deve desfazer-se da velhice e aspirar à vida eterna; em seguida, a cobra, antes de beber na fonte, deixa seu veneno na sua caverna, a fim de manter a água pura, sendo que analogamente, o homem que vai à procura do refrigério eterno deve antes deixar para trás o veneno de seus pecados.

As implicações simbólicas são densas sobre a cobra, a qual morde a própria cauda, símbolo em sua forma circular, do eterno retorno ou da eternidade. O papel negativo da serpente ocorre em função de sua picada mortífera. Os aspectos positivos das serpentes são concebidos por míticos mais antigos, associados à terra e ao mundo inferior, representando a bênção das almas dos antepassados, sendo valorizadas por crenças sobre a possibilidade de cura e rejuvenescimento. No âmbito psicológico, a serpente remonta à pré-história da Terra e aos primórdios da história da humanidade (BIEDERMANN, 1993).

Constata-se que a cobra/serpente figurada no quadro possui características similares de outros animais que buscam como habitat as grutas. Na parte inferior direita da pintura, pequenas figuras em tons escuros podem indicar a presença de ratos ou ratazanas. Cabe observar que nem o quadro e nem o texto foram compostos de forma aleatórias ou incongruentes, pois reúnem elementos lógicos entre si, tanto as cores quanto os animais ali expressados, representam de fato combinações reais de uma gruta, enquanto espaço pré-histórico.

Há muitos olhos das mais diversas espécies de animais, com vários formatos e tamanhos, observando o telespectador do quadro e as extremidades. É importante lembrar que o olho é o principal órgão dos sentidos do homem. Na simbologia está associado sempre à luz e à capacidade espiritual de ver. Na concepção antiga, o olho não era apenas receptor, mas emissor de raios de força e símbolo da capacidade de expressão espiritual. “Seres malignos ou aqueles com grandes poderes mágicos possuíam olhos, cujo olhar petrifica ou torna indefeso” (BIEDERMANN, 1993, p. 266).

O olho possui vários significados simbólicos: seu branco indica a pureza do éter; sua claridade, o seu brilho; a pupila, as estrelas no espaço etéreo. A aquosidade demonstra o humor que umedece para que não seja prejudicada pela camada de fogo. Assim como o branco do olho, o conhecimento parece claro ao homem. Na perspectiva maçônica, o olho lembra a sabedoria e a vigilância do Criador. Para a psicologia, o olho é o órgão da luz e da

consciência, pois permite ao homem perceber o mundo, concedendo a realidade (BIEDERMANN, 1993). Estariam os tantos olhos de “Gruta” observando a própria realidade?

Entre as diversas animalidades sugeridas pelos traços disformes, pode-se identificar facilmente, na parte superior esquerda do quadro, a cabeça de um cavalo, sugerindo sua entrada na gruta, assim como a narradora de *Água viva* refere-se aos cavalos pateando do lado de fora da gruta, antes de entrarem.

[...] e o cavalo é já a outra língua, a própria escrita. O animal irrompe das nervuras e com ele, nas dobras dessas nervuras, pretende fazer-se emergir o que não pode ser dito. O que é figurado (o cavalo) é a própria assunção do figural e, ao mesmo tempo, a impossibilidade do figurativo (SOUSA, 2012, p. 375).

Ressalta-se, ainda, que a figura do cavalo assume certa centralidade no universo literário clariceano e, curiosamente, um fato envolvendo este animal chegou a abalar um dos dias de produção de Clarice Lispector. O fato é descrito pela amiga Maria Bonomi, em entrevista a Julio Lerner:

- Eu estava hospedada na casa de minha mãe, no Rio, quando recebo um telefonema de Clarice me contando que havia uma mula na cozinha de sua casa! “O que é que foi, Clarice? No 7º andar? Eu não entendi... Você disse que tem uma mula dentro do seu apartamento? Eu estou ouvindo bem?” E ela, com a voz meio aflita... Aliás, ela não falava mula, ela gritava: “Um jegue, Maria. Tem um jeguiiii aqui em casa!!!”. O pobre do animal tinha caído no terraço do fundo quando um movimento fez desabar terra encosta abaixo... Foi uma coisa maluca, no 7º andar de repente lhe aparece um jegue dentro de sua própria casa... Claro... essas coisas só poderiam acontecer mesmo com Clarice... O animal teve de descer amarrado em cordas seguras pelos bombeiros... (BONOMI *apud* LERNER, 2007, p. 94).

Relatos biográficos à parte, embora sejam entendidos como coincidência, longe de mistificar a vida de Clarice Lispector, o cavalo é um animal recorrente em diversos textos clariceanos, inclusive em *Água viva*: “Deixo o cavalo livre correr feroso” (LISPECTOR, 1998, p. 19) e ainda: “Eu me sentia assim: a mulher e o cavalo” (Ibidem, p. 50). Além disso, constatou-se na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro que, entre os originais de Clarice Lispector, consta um estudo sobre cavalos que a autora não chegou a publicar; detectou-se que este texto é intensamente profundo e merece estudos.

Retornando à análise do quadro “Gruta” e, ainda, detendo-se na figura do cavalo, pode-se compreender a cabeça deste interpenetrando as estalactites da gruta. Para Biedermann (1993), o cavalo é a “personificação simbólica de força e vitalidade em um nível mais elevado

do que o boi” (BIEDERMANN, 1993, p. 78). Os cavalos e bois eram as figuras mais importantes pintados nas cavernas na era glacial; Logo, o cavalo é mais um elemento lógico relacionado à caverna/gruta, composta por Clarice Lispector. Alguns milênios depois da era glacial ocorreu a domesticação dos cavalos na Europa Oriental ou na Ásia Central.

Inicialmente, o cavalo era temido por representar ser um animal terrível e, por isso, foi muito associado ao reino dos mortos e sacrificado aos defuntos, em virtude de sua velocidade e capacidade de saltar. A simbologia atribuída ao cavalo é, muitas vezes, discrepante, pois ora é o cavalo branco do Cristo que triunfa, ora é a cavalgada dos cavaleiros do Apocalipse (BIEDERMANN, 1993).

Da mesma forma, o cavalo configura a vitória. Em contos de fadas aparece como ser adivinho e mágico, personificado e dá bons conselhos. “O crânio de cavalo colocado no frontão das casas tinha a função de afastar o infortúnio” (BIEDERMANN, 1993, p. 79). A psicologia concebe o cavalo como um ser nobre e inteligente, mas quando é perturbado torna-se temeroso.

A descrição da narradora de *Água viva* concebe o cavalo justamente como esse símbolo forte, triunfante, veloz, e que não é habitante da gruta: “de fora dela [gruta] vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se liberta em centelhas” (LISPECTOR, 1998, p. 16). Sobre esta perspectiva, o discurso de *Água viva* está em consonância com o quadro “Gruta”, revelando gestos precisos, ornados com referências exatas entre os elementos.

Constatou-se que em alguns espaços não é utilizado tinta, aproveitando o fundo natural do compensado. De modo geral, o quadro compõe uma imagem surrealista, com elementos disformes que permitem a oscilação de impressões.

4.1.2 “Escuridão e luz: centro da vida”

Fotografia 2: “Escuridão e luz: centro da vida”



Autoria: Clarice Lispector (1975)

Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa (2012) – CL 85-1147

Foto: Vicente de Mello.

A intenção deste estudo é analisar os quadros clariceanos conforme foram gestados, contudo, reconhece-se que a ordem aqui exposta pode não corresponder com o que ocorreu de fato, tendo em vista a ausência e imprecisão de datas. No mês de abril de 1975, Clarice Lispector pintou dois quadros: “Raiva e reindificação” datado de 28 de abril de 1975 e, “Escuridão e luz: centro da vida” com data mais vaga, apenas abril de 1975. Assim, optou-se por se apresentar inicialmente “Escuridão e luz: centro da vida”.

No quadro acompanha a assinatura “Clarice” e é utilizada como técnica a tinta guache sobre o compensado. Suas dimensões são de 34,5 X 50,0 centímetros e no verso da obra há a assinatura “Clarice Lispector abril 1975”, com caneta esferográfica de tinta azul e o desenho incompleto de uma árvore.

O fundo é predominantemente preto indicando a escuridão. Na perspectiva de um sistema dualístico, a escuridão é o símbolo complementar oposto à luz, representando a princípio o caos original, ainda não rompido pelo raio de luz do Criador. Biedermann (1993) explica que, primeiramente, a escuridão simboliza a distância de Deus e da luz do mundo

escuro do além e dos inimigos da claridade e da iluminação. Para o cristianismo, o diabo é definido como o príncipe das trevas. No Apocalipse, a escuridão anuncia a proximidade do fim do mundo.

A escuridão igualmente pode ser a expressão do inefável e invisível, que o místico não pode distinguir da luz ofuscante. Na ótica mística, há uma confluência dos opostos na raiz originária do ser, onde a escuridão ilumina a noite. Da mesma forma, a simbologia da luz na maçonaria revela que a oposição originária entre luz e treva preenche todo o ser humano. A seita esotérica, buscando solucionar tal contradição, afirma que luz e treva são uma coisa só. “Vida é ao mesmo tempo morte, treva é ao mesmo tempo luz!” (BIEDERMANN, 1993, p. 139).

O título do quadro concatena com o conteúdo pictórico, anunciando as cores e formas empregadas. A composição dos elementos do quadro evidenciam também na lateral esquerda a cor vermelha, seriam chamas? Lembrando que esta cor representa a cor quente do sangue e da vida, sendo entendida como uma cor agressiva, vital, rica em energia, aparentada ao fogo, ao amor e à luta pela vida.

No centro do quadro, aparece uma figura de forma irregular em amarelo, com tonalidades alaranjadas abrigando ao centro um sinal em forma de asterisco preto, sugerindo que antes de nascer o asterisco preto, nasce a luz, mas encontra escuridão no mundo. Biedermann (1993) conta que na simbologia da antiga China, o amarelo era a cor da terra e representava a região do centro. A cor do ouro frequentemente está associada ao amarelo, motivo pelos quais constantemente os deuses eram explicitados na cor amarelo-ouro.

Três velas brancas e acesas surgem flutuantes na parte direita do quadro, estabelecendo diálogo com *Água viva*: “Isto que estou te escrevendo é um contralto. É negro-espiritual. Tem coro e velas acesas” (LISPECTOR, 1998, p. 65). As velas do quadro podem configurar a presença do outro para iluminar a vida. O verde, na base das velas, mostra a esperança junto com a luz.

A luz é o símbolo universal da divindade, do elemento espiritual que, depois do caos originário da escuridão, mostrou às trevas os seus limites. Segundo Biedermann (1993), “luz e trevas são o sistema dualístico mais importante de forças polares, onde a luz vem simbolizada também pelo mais potente difusor de luz, o sol” (BIEDERMANN, 1993, p. 227).

A escuridão nem sempre tem um princípio hostil, mas também complementar como no yin e yang. Nas culturas patriarcais, a lua é tida como masculina e a escuridão feminina. Para a religião da antiga Pérsia, a luz designaria o divino e a escuridão os demônios. “A ideia

iluminadora da ascensão à luz através das trevas é objeto da maior parte das doutrinas iniciáticas” (BIEDERMANN, 1993, p. 227).

Com a luz os passos do homem são seguros. As velas também são meios de luz e há muitas crenças sobre o ato de acender velas. No âmbito do cristianismo, vela acesa protege de tempestades, de doenças, ilumina o caminho dos mortos, entre outros. No budismo, a luz está atrelada ao conhecimento da verdade e a superação do mundo material. Para o hinduísmo, a luz é metáfora para a sabedoria e alcance espiritual da parte divina da personalidade. Para o esoterismo judaico (Cabala), a luz se difunde e irrompe do mistério do oculto éter original.

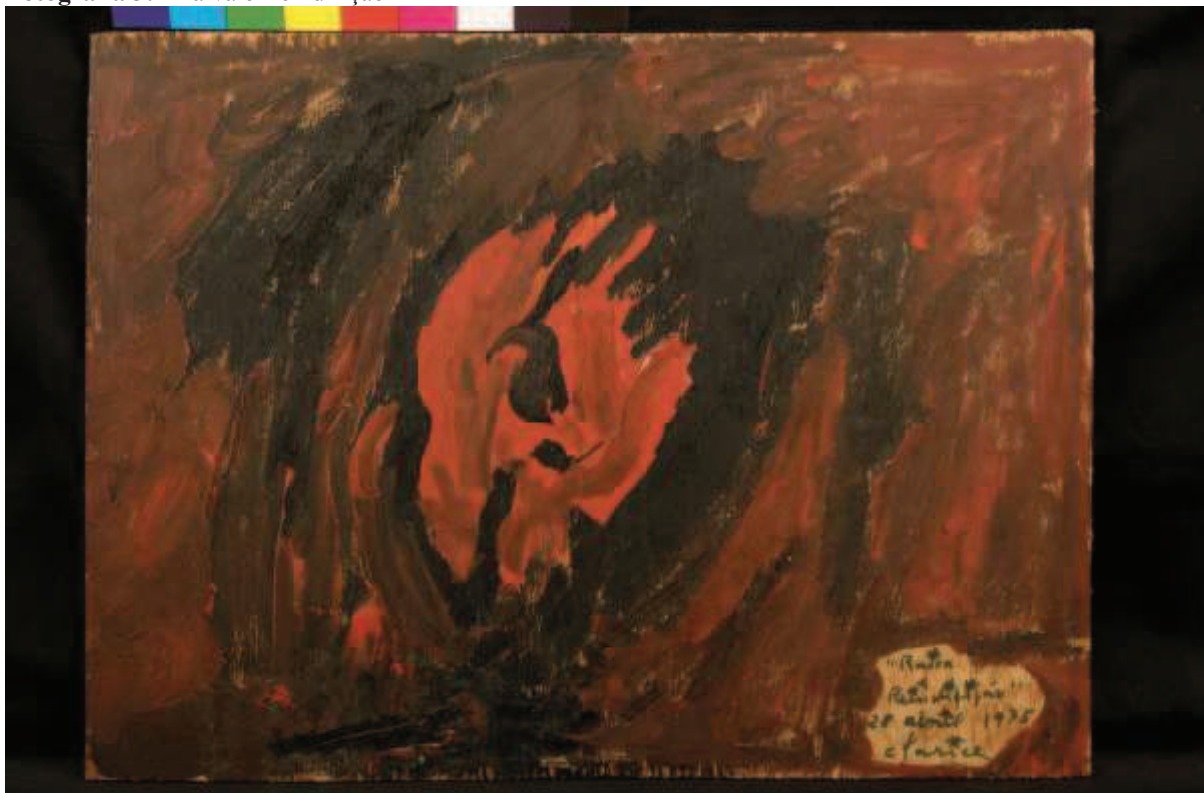
Na perspectiva de que a as velas e as cores do quadro combinam elementos simbólicos que remetem à gestação vital, é possível estabelecer um diálogo com *Água viva* onde a narradora conta estar no útero da mãe que é escuro e descreve a chegada da luz com seu nascimento:

A impressão é que estou por nascer e não consigo.
 Sou um coração batendo no mundo.
 Você que me lê que me ajude a nascer.
 Espere: está ficando escuro. Mais.
 Mais escuro.
 O instante é de um escuro total.
 Continua.
 Espere: começo a vislumbrar uma coisa. Uma forma luminescente. Barriga leitosa com umbigo? Espere – pois sairei dessa escuridão onde tenho medo, escuridão e êxtase. Sou o coração da treva” (LISPECTOR, 1998, p. 36).

Adiante, a narradora relembra que sua vida nasceu da escuridão: “E que emerge à tona do tempo, lívida eu também, eu nascendo das escuridões, impessoal, eu que sou it” (Ibidem, p. 73). Embora outras leituras não estejam descartadas, o que se propõe aqui é que as pistas deixadas pela narradora de *Água viva* suscitam entender que quadro e escritura clariceana apontam para a mesma direção: a vida, no quadro representada pela figura amarela disforme, sendo gestada no útero materno, o qual é escuro e em seu centro abriga o feto, o qual em dado tempo nasce, conhecendo a luz e fazendo jus ao título do quadro: “escuridão e luz: centro da vida”.

4.1.3 “Raiva e Reindificação”

Fotografia 3: “Raiva e Reindificação”



Autoria: Clarice Lispector (1975)

Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa (2012) – CL 85-1158

Foto: Vicente de Mello.

O quadro “Raiva e Reindificação” tem a assinatura “Clarice” no canto direito inferior, seguindo com a data de 28 de abril de 1975. Em sua composição, a técnica empregada compreendeu tinta guache sobre compensado. Possui dimensões de 30,0 X 40,0 centímetros.

Visualiza-se um jogo de cores entre preto e vermelho e, a cor resultante das duas cores. Retoma-se que, geralmente o vermelho assume certa agressividade, sendo perturbador e opressivo, semelhante ao fogo e ao amor, mas também representa a luta pela vida. A arte cristã tradicional demonstra o vermelho como a cor do sangue sacrificial de Cristo e dos mártires, do amor fervoroso e da chama pentecostal do Espírito Santo. Posteriormente, o vermelho torna-se a cor do inferno, do diabo e dos animais suspeitos.

Num sentido positivo, o vermelho é interpretado como expressão do amor vitorioso, associado às flores, principalmente à rosa; igualmente é relacionado à vida e à ira. Na ótica da alquimia, o vermelho junto com o branco, compõe um sistema dualístico e simboliza o princípio original do enxofre, o flamejante.

Esta polaridade pode ter se originado da antiga doutrina segundo a qual uma nova vida surgiria da união entre o sangue (menstrual) e o branco esperma, de modo que essas duas cores acabaram por se associar ao simbolismo da criação (BIEDERMANN, 1993, p. 387).

Averiguou-se anteriormente, na análise do quadro “Gruta” que, de forma geral, o preto configura o absoluto e relaciona-se em contraposição ao branco. Representa a ausência de consciência, o obscuro, o luto e a escuridão. Constantemente está relacionado ao diabo ou aos demônios ou, ainda, a rituais satânicos e à morte.

É na combinação destas duas cores, preto e vermelho, que o quadro “Raiva e Reindificação” evidencia em seu centro uma figura disforme em vermelho que sugestiona ser a cabeça de um animal/bicho, onde o preto parece querer invadir o vermelho bicho!

Chama a atenção, na composição dos elementos do quadro, a forma das pinceladas, as quais sugerem traços febris, funcionando como um depósito/escape na pintura, da raiva sentida naquele momento, denotando inclusive violência nos traços.

Sobre as formas da arte pictórica, Kandinsky (1996) entende que “a arte já não precisa imitar um mundo que sequer possui realidade filosófica [...] O pintor [...] deve voltar-se para a única fonte de beleza que lhe resta, ele próprio” (KANDINSKY, 1996, p. 10).

Neste sentido e, diante da análise da simbologia do preto (escuro/agressivo) e do vermelho (sangue menstrual que origina o feto), na tela ambos parecem lutar para prover uma vida, a qual supostamente estaria representada pela figura animalesca no centro de uma mancha tomando o aspecto de um útero: “Por dentro é a obscuridade. Um eu que pulsa já se forma” (LISPECTOR, 1998, p. 37). Tendo em vista a narrativa de *Água viva* que demonstra a dor do nascimento, o parto em si, a passagem do escuro (de dentro do ventre da mãe) para a luz do mundo, tal como analisado no quadro “Escuridão e luz: centro da vida”; infere-se que “Raiva e Reindificação”, além de diálogo com *Água viva*, apresente aproximações com o quadro anterior.

No entanto, a questão da gestação, além de estar associada ao escuro (preto) e ao sangue (vermelho) e, considerando-se o título do quadro com suas pinceladas febris, é possível estabelecer analogias com a própria gestação de Clarice Lispector. Sabe-se que o campo onde se relaciona a arte com aspectos pessoais da vida do artista é extremamente perigoso, contudo, os fatos se apresentam numa lógica coerente, já que Clarice foi concebida sob a crença de que curaria sua mãe de uma moléstia, o que não ocorreu e a frustrou por toda a vida: “nasci assim: tirando do útero de minha mãe a vida que sempre foi eterna” (LISPECTOR, 1998, p. 34). Esta frustração pode estar representada no quadro “Raiva e

Reindificação”, o qual em seu título anuncia os traços febris de uma gestação acreditada que poderia salvar a vida materna, mas que infelizmente não salvou. A outra palavra que acompanha o título, “reindificação”, já foi interpretada por diversos estudiosos de várias formas, sendo que muitas vezes nem mesmo foi considerada, aferindo-se outras palavras em substituição a esta por motivos de que o título estaria ilegível; porém, assegura-se que esta afirmação não procede pois, ao analisar este quadro na Fundação Casa de Rui Barbosa, constatou-se que o título está totalmente legível e não há dúvidas quanto a sua grafia: “Raiva e reindificação”. Portanto, é totalmente irrelevante os apontamentos que entendem o título deste quadro como “Restos de ficção” ou “Raiva e restos de ficção”.

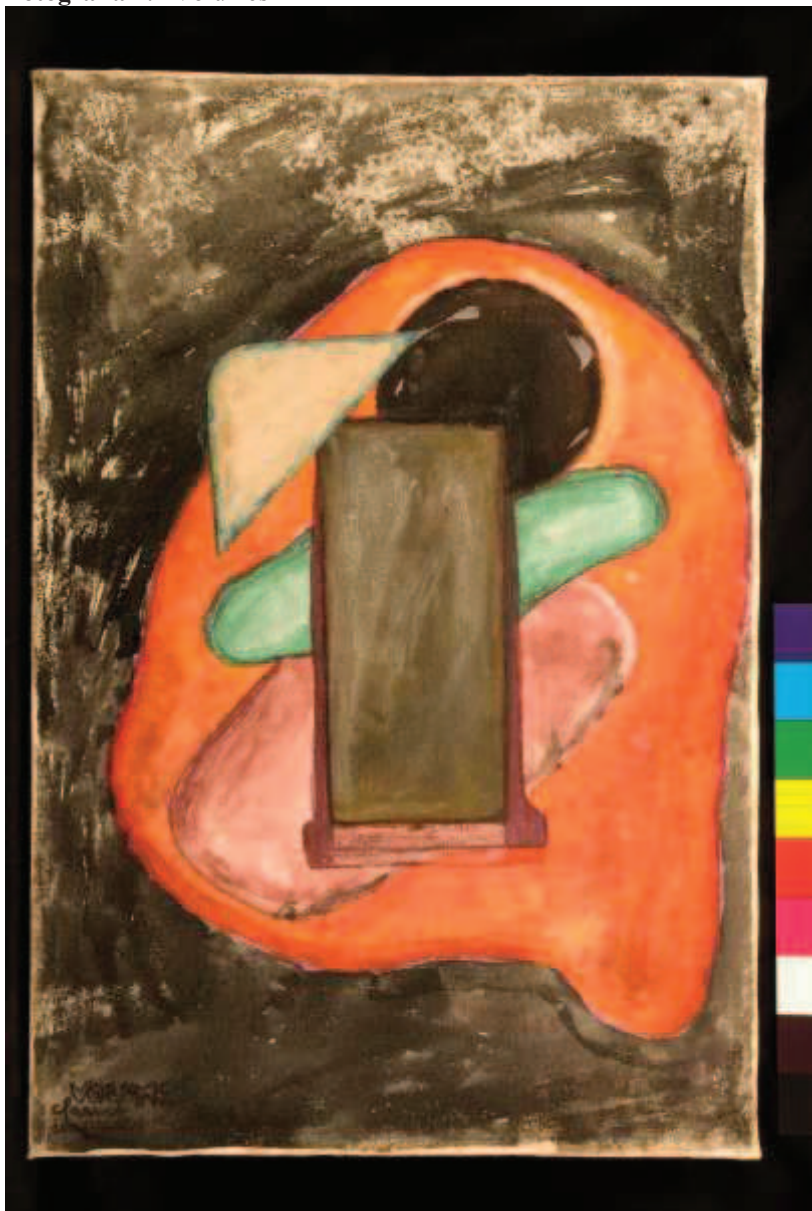
Enfim, resolvida a confusão babélica em torno da grafia do título do quadro, resta a dúvida que possivelmente jamais será sanada, que recai sobre a palavra “reindificação”, a qual não consta no dicionário da língua portuguesa, e, nesta obscuridade em desvendar o significado da criação artística, a narradora de *Água viva* explica que “da falta de sentido nascerá um sentido como de mim nasce inexplicavelmente vida alta e leve” (LISPECTOR, 1998, p. 25), e, adiante complementa: “a escuridão é o meu caldo de cultura. A escuridão feérica. Vou te falando e me arriscando à desconexão: sou subterraneamente inatingível pelo meu conhecimento” (Ibidem, p. 28).

Acredita-se que Clarice Lispector tenha feito a junção do prefixo de uma palavra com o sufixo de outra, criando uma expressão própria e única, tal como é comum na literatura de Guimarães Rosa. Sobre a ilogicidade da expressão humana, a narradora de *Água viva* expõe: “Ocorreu-me de repente que não é preciso ter ordem para viver. Não há padrão a seguir [...]” (Ibidem, p. 37).

Mesmo assim, duas expressões podem ser aproximar, sendo “reivindicação” e “reintificação”. Reivindicação vem do verbo reivindicar, o qual corresponde ao ato ou efeito de reclamar um direito, recuperar algo. Reintificação, do verbo retificar, diz respeito a alinhar, dispor de maneira harmônica, corrigir, endireitar, arrumar o que está desarrumado. Possivelmente a raiva em empregar traços violentos sirva como um mecanismo de aliviar e quem sabe, de forma ficcional conceber uma nova gestação, na qual o feto não estaria predestinado a tamanha frustração de não salvar a mãe.

4.1.4 “Volumes”

Fotografia 4: “Volumes”



Autoria: Clarice Lispector (1975)

Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa (2012) – CL 85-1143

Foto: Vicente de Mello.

“Volumes” é assinado por “Clarice” no canto inferior esquerdo e datado de 9 de maio de 1975. A técnica de composição é colagem e tinta guache sobre tela, sendo a única obra pictórica de Clarice Lispector que não tem como suporte o compensado e sim do tecido. Suas dimensões correspondem a 41,0 x 27,0 centímetros e não há moldura. A obra, no sentido vertical, apresenta perda de tinta em algumas partes, exigindo cuidado no manuseio.

O fundo da tela é predominantemente preto com pinceladas irregulares, demonstrando tons com nuances de alaranjado, bordô e verde.

Em primeiro plano, tem-se uma figura retangular sugerindo uma porta negra. Há a colagem de uma figura triangular com vértice arredondado (papel branco) com bordas azuladas sobreposta de forma que invade a porta e a circunferência negra e o alaranjado. Na parte superior do alaranjado há um círculo preto.

Quanto à simbologia das cores, Jean Chevalier, na obra *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (1999), expressa que a cor alaranjada compreende o meio caminho entre o amarelo e o vermelho, sendo a mais actínica das cores. Simboliza o ponto de equilíbrio entre o espírito e a libido. “Mas se esse equilíbrio tende a se romper, num sentido ou noutro, o alaranjado torna-se então a revelação do amor divino ou o emblema da luxúria” (CHEVALIER, 1999, p. 27). O alaranjado é igualmente a cor simbólica da infidelidade e da luxúria.

O verde, por sua vez, entendido por Biedermann (1993), significa o florir da esperança e dos sonhos. Verificou-se, anteriormente, que para a simbologia cristã, o verde é uma cor mediadora e intermediária entre o céu azul e o inferno vermelho; é calmante, refrescante e humano. Cor da contemplação e da esperança na ressurreição. Na linguagem popular, o verde pode significar imaturo.

A cor branca, observada na ótica de Biedermann (1993), é a não-cor ou a completa unificação de todas as cores do espectro solar, sendo o símbolo da inocência privada de influências e serena, exclusiva do paraíso original, ou como meta final do homem purificado. Os hábitos brancos constituem o traje sacerdotal indicando a pureza e a verdade, tendo em vista que as almas dos eleitos depois do Juízo Universal são representadas pelo branco. As vítimas sacrificiais brancas eram destinadas aos deuses celestiais, ao passo que animais de cor preta eram ofertados ao mundo inferior. A pomba branca remete ao Espírito Santo. Contudo, a simbologia demonstra que o branco também possui características negativas, oriundas da palidez da morte. Nos sonhos a presença do cavalo branco prenuncia a morte. Na simbologia tradicional chinesa o branco é a cor da velhice, do outono, do Ocidente e do infortúnio, mas também da virgindade e da pureza. De modo geral, na China, o branco é a cor que representa o luto.

Em oposição ao branco, o preto demonstra o absoluto, a total ausência de consciência, o mergulho no obscuro, no luto, na escuridão... Biedermann (1993) afirma que o preto é também do luto e da penitência ao mesmo tempo em que significa a promessa da futura ressurreição, no curso da qual ele se transforma em cinza para finalmente se tornar branco.

O azul, no entendimento de Biedermann (1993) simboliza o espiritual, apresentando frieza e possibilitando meditação. Representa a cor do céu, a menos material das cores, o meio da verdade, a transparência do vazio que está por vir. É a cor do firmamento. O azul exprime a verdade e a eternidade de Deus, permanecendo como sinal da imortalidade humana.

Praz (1982), enfatiza a necessidade de entender a simbologia das formas empregadas na pintura e justifica: “Assim como as palavras assumem diversos significados [...] assim também os assumem as figuras simbólicas” (PRAZ, 1982, p. 02).

Em relação à simbologia das figuras da tela “Volumes”, em primeiro plano tem-se o triângulo com as vértices arredondadas apontando para cima, por isso, na visão de Biedermann (1993), denota o fogo, a chama que sobe. Ocultisticamente, o signo do triângulo também pode ser relacionado a um trevo de três folhas, símbolo de virilidade. No sistema pitagórico da letra delta, de forma triangular, representa o nascimento cósmico, de forma semelhante ao hinduísmo, onde é signo da divindade feminina doadora da vida, Durga. O triângulo demonstra ainda a trindade, na perspectiva cristã, como signo do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Assim, o triângulo significava o “olho de Deus”, muito utilizado principalmente no Barroco. Na simbologia maçônica, é considerado a imagem da divindade. É, ainda, o símbolo do Grão-Mestre e distintivo do decano. Na antiga China, o triângulo designava o feminino. Para os antigos mexicanos um símbolo triangular semelhante a um grande A é o signo do conceito de “ano”. A arte ocidental utilizou-se de formas triangulares com frequência na arquitetura e na pintura.

A porta, por sua vez, é o símbolo do ingresso, do secreto e do misterioso que há por trás dela. Em muitas culturas, atravessar uma porta significa um rito de passagem de um estágio da vida para o próximo, da mesma forma que tais portas são defendidas por figuras de guardiães.

Em uma casa, a porta é a parte mais significativa. Ela se abre e se fecha, bate-se, tranca-se. Quando é atravessada para entrar ou sair, tem-se acesso a condições diferentes de existência, a um outro estado de consciência, e por isso ela conduz a outras pessoas, a uma outra atmosfera (BIEDERMANN, 1993).

Há, ainda, na parte superior do alaranjado da tela “Volumes” um círculo preto. Seguindo Biedermann (1993), o círculo é um dos mais importantes símbolos geométricos e representa o Sol e a Lua, é considerado uma das formas mais perfeitas: não há início nem fim, nem direção ou orientação. Configura o céu e tudo que é espiritual. Na iconografia cristã, a auréola é representada na maioria das vezes por um círculo.

Os elementos dispostos no fundo preto da tela “Volumes” não possuem acentuada correspondência lógica entre si, com exceção do círculo e do triângulo enquanto figuras geométricas. O formato da pintura alaranjada pode ser vista como uma aquarela e, igualmente pode ser entendida como o equilíbrio, a luxúria e a infidelidade alcançados ao passar pela porta, a qual também oferece esperança e realização dos sonhos expressos pela cor verde. Porém, antes do ingresso por esta porta há o triângulo branco com contorno azul a enfrentar, o qual remete à fidelidade, ao espiritual e à inocência, como no paraíso original. Entende-se que o ingresso pela porta culmina na alteração de condutas, de crenças e de desejos, não sendo uma simples passagem por uma abertura, mas a condução para outra condição de vida, a vislumbrar novas coisas, implicando transformação e, por isso relacionando-se a aspectos religiosos, talvez não intensamente explícitos em *Água viva*:

Foi assim que vi o portal de igreja que pinte. Você discutiu o excesso de simetria. Deixa eu te explicar: a simetria foi a coisa mais conseguida que fiz. Perdi o medo da simetria, depois da desordem da inspiração. É preciso experiência ou coragem para revalorizar a simetria, quando facilmente se pode imitar o falso assimétrico, uma das originalidades mais comuns. Minha simetria nos portais da igreja é concentrada, conseguida, mas não dogmática. É perpassada pela esperança de que duas assimetrias encontrar-seão na simetria. Esta como solução terceira: a síntese. Daí talvez o ar despojado dos portais, a delicadeza de coisa vivida e depois revivida, e não um certo arrojo inconsequente dos que não sabem. Não, não é propriamente uma tranquilidade o que está ali. Há uma dura luta pela coisa que apesar de corrida se mantém de pé. E nas cores mais densas há uma lividez daquilo que mesmo torto está de pé. Minhas cruces são entortadas por séculos de mortificação. Os portais já são um prenúncio de altares? O silêncio dos portais. O esverdeamento deles toma um tom do que estivesse entre vida e morte, uma intensidade de crepúsculo (LISPECTOR, 1998, p. 76).

Entende-se que o portal a que se refere a narradora de *Água viva* não são os portais artísticos glamorosos, trata-se de um simples portal em seu sentido físico/estrutural, mas que é condensado de promessas de transformações; a passagem por ele marca uma vida que fora vivida e a mesma vida sendo revivida. Ela anuncia que este processo não é tranquilo, implica luta e dedicação. Este aspecto é explicitado por Kandinsky (1996), o qual entende que para o artista a imitação das coisas, como, por exemplo, da porta/portal analisado, não pode ser um fim em si mesmo, revelando sempre algo a mais.

O dialogismo entre o quadro “Volumes” e *Água viva* sustenta-se em discretas pistas deixadas pela narradora, a qual admite o “excesso de simetria”, o que casualmente ocorre apenas na tela “Volumes”, dentre os vinte exercícios pictóricos clariceanos, com seus elementos proporcionais e regulares. Além disso, sugestões de cores e, justamente esta ideia

de passagem de modo de viver, fortalecem a suposição de aproximação da tela e do texto citados.

4.1.5 “Cérebro adormecido”

Fotografia 5: “Cérebro adormecido”



Autoria: Clarice Lispector (1975)

Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa (2012) – CL 85-1155

Foto: Vicente de Mello.

No quadro “Cérebro adormecido” consta a assinatura “Clarice”, com asterisco sobre a letra “i”, bem como a data “13 maio 1975”. A técnica empregada não diverge dos demais quadros: tinta guache sobre compensado com dimensões de 30,0 X 40,0 centímetros. O compensado apresenta uma rachadura, a qual não se sabe se já fazia parte do material na composição do quadro ou se, formou-se ao longo dos seus 38 anos de existência.

Clarice Lispector aproveitou o desenho natural da madeira seguindo seus principais contornos com pincel preto, propondo as ramificações e os inúmeros vasos sanguíneos que compõem o cérebro humano.

O cérebro retratado no quadro exprime diversos elementos, entre eles o triângulo e o círculo. O triângulo apresenta-se como um dos símbolos geométricos mais simples; baseia-se na possibilidade de se fechar com linhas retas uma superfície e formar uma abertura.

Biedermann (1993), relata que nem todo triângulo precisa ter necessariamente um valor simbólico explícito.

A forma triangular remonta ao período paleolítico, tendo em vista que incisões triangulares em ossos são ainda mais antigas. Nesse sentido, podem ser feitas inúmeras interpretações. O triângulo com a vértice apontada para baixo representa a vergonha feminina. Nas culturas mais recentes, este tipo de triângulo simboliza a água, direção da gota que cai e, os triângulos com a vértice para cima, como é a forma que se apresenta no quadro “Cérebro adormecido”, simbolizam o fogo, a chama que sobe.

O círculo é o mais importante e difundido símbolo geométrico e é reproduzido também segundo a imagem do Sol e da Lua. Para os filósofos platônicos e neoplatônicos, o círculo é a forma mais perfeita. Deus é parafraseado como um círculo com centro onipresente, indicando a perfeição e a intangibilidade em conceitos humanos.

No círculo, não há início nem fim, nem direção ou orientação. É também o símbolo do céu e de tudo aquilo que é espiritual, bem como da roda e, para os egípcios representa a eternidade; para o mundo clássico é uma serpente mordendo a própria cauda.

Na astronomia tradicional, um círculo com o centro assinalado, como consta num dos círculos no quadro “Cérebro adormecido”, é o símbolo do sol, ao passo que na alquimia é o símbolo de seu metal análogo, o ouro. Já nas doutrinas mágicas, o círculo possui a função de defender dos maus espíritos e é traçado nas cerimônias de exorcismo, não podendo ser ultrapassado.

A simbologia do círculo permite afirmar que sua presença múltipla, acentua a carga significativa do espiritual no cérebro. Convém destacar que o cérebro está localizado na cabeça, o ápice do corpo, ocupando um lugar de supremacia; é responsável pelos movimentos e ações de todas as extremidades do corpo; é nele, cérebro, onde ficam armazenadas as lembranças, saboreia-se o presente e projeta-se o futuro; é o mecanismo que possibilita os pensamentos, as fantasias e imaginações: “Minha pequena cabeça tão limitada estala ao pensar em alguma coisa que não começa e não termina [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 26), seria o círculo? De outra forma, a narradora de *Água viva* explica que

é o pensamento do homem e o modo como esse pensar-sentir pode chegar a um grau extremo de incomunicabilidade – que, sem sofisma ou paradoxo, é ao mesmo tempo, para esse homem, o ponto de comunicabilidade maior (Ibidem, p. 90).

Seguindo as fissuras da madeira, os traços finos e próximos na vertical distanciam-se na medida em que chegam a um suposto “nó” ou, o centro do cérebro, praticamente se fazendo num círculo, o qual abriga em seu centro um traço, também na vertical, mais grosso e na cor vermelha, tendo em cada lateral uma ramificação, como se fosse uma árvore com seus galhos, despidos de folhas.

Outros traços/manchas nas cores preta, principalmente, verde e branco em menor intensidade estão distribuídos por todo o quadro, alguns contornados com cores diferentes e outros não. A pintora utilizou-se das próprias irregularidades da madeira e demonstra o fundo natural do compensado. As pinceladas são em preto, vermelho e verde em círculos; vermelho, vermelho e preto, verde, mancha circular branca circulada pelo preto aproveitando uma irregularidade no suporte.

Embora os elementos (traços/manchas) estejam dispostos de forma aleatória no quadro, combinam entre si uma (des)harmonia que pode ser acentuadamente relacionada à *Água viva*, pois a narradora percorre constantemente os caminhos dos próprios pensamentos, deixando-os aflorá-los, constituindo uma narrativa de instantes; pensamentos estes desenvolvidos no cérebro.

Os componentes organizados no quadro talvez sejam as incertezas da personagem: “Oh, como tudo é incerto” (LISPECTOR, 1998, p. 64), as inquietações e desesperanças: “Sou inquieta e áspera e desesperançada” (Ibidem, p. 55), mas às vezes ela tem esperanças, mesmo que momentâneas: “Vou crescendo com o dia que ao crescer me mata certa vaga esperança e me obriga a olhar cara a cara o duro sol” (Ibidem, p. 14), e sabe que terá paz: “Mas sei que terei paz antes da morte e que experimentarei um dia o delicado da vida” (Ibidem, p. 56). Todavia, o cérebro é o abrigo do pensamento e, este para a narradora é o seu condutor: “O que me guia apenas é um senso de descoberta. Atrás do atrás do pensamento” (Idem, p. 65). É atrás destes pensamentos que se abrigam os segredos da narradora, os quais não são possíveis de serem expressos: “Atrás do pensamento atinjo um estado. Recuso-me a dividi-lo em palavras – e o que não posso e não quero exprimir fica sendo o mais secreto dos meus segredos” (Ibidem, p. 71).

Diante do exposto, é possível afirmar diálogo entre o quadro “Cérebro adormecido” com a obra literária *Água viva*, tendo como fio condutor o pensamento, próprio do cérebro, por meio do qual a narradora permeia toda a narrativa. O quadro revela justamente esse entretenimento interior, com suas especificidades nos elementos assistemáticos, tal como são os pensamentos.

4.1.6 “Medo”

Fotografia 6: “Medo”



Autoria: Clarice Lispector (1975)

Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa (2012) – CL 85-1156

Foto: Vicente de Mello.

O quadro “Medo” possui a assinatura no canto direito inferior “Clarice” e data “16 maio 1975”. Observa-se que esta pintura foi composta três dias após a gestação de “Cérebro adormecido”. Como nas demais criações pictóricas clariceanas, a técnica utilizada compreende a tinta guache sobre o compensado. Apresenta dimensões de 30,0 X 40,0 centímetros.

Exibe um fundo totalmente preto e possui irregularidades nas pinceladas o que sugere a ideia de ondulações. A presença de uma imagem fantasmagórica em amarelo-ouro e alaranjado, como um espectro que flutua em meio a um ambiente escuro e sombrio, demonstrado pelo fundo preto. Constam ainda duas manchas brancas, também, irregulares que irrompem na escuridão e rodeiam a imagem amarela. Em meio a esta, aparecem manchas pretas e vermelhas que se assemelham a olhos e boca abertos de um ser estranho e disforme. A presença das manchas brancas, que podem representar a verdade, dão a impressão de serem a causa que assusta o ser, respondendo à angústia com a certeza... No todo do quadro é mais evidente a mancha amarela, remetendo a um fantasma ou ao próprio medo...

Situação semelhante é descrita pela narradora de *Água viva*, sendo que esta se coloca como o próprio medo que se assusta:

Parece-me que pela primeira vez estou sabendo das coisas. A impressão é que só não vou mais até as coisas para não me ultrapassar. Tenho certo medo de mim, não sou de confiança, e desconfio do meu falso poder (LISPECTOR, 1998, p. 33).

Estas “coisas” podem ser explicitadas pelas duas pequenas manchas brancas, sugerindo a verdade... Há ainda, outra evidência dialógica com o quadro “Medo” na obra *Água viva*, onde se encontram referências sobre a gestação deste: “Hoje usei o ocre vermelho, ocre amarelo, o preto, e um pouco de branco” (LISPECTOR, 1998, p. 75). Na sequência, a narradora refere-se ao sentimento de medo, embora sem citá-lo, concatenando com a simbologia do branco: “Por que é que o horrível terrível me chama? que quero com o horror meu? Porque meu demônio é assassino e não teme o castigo: mas o crime é mais importante que o castigo” (Ibidem, p. 75). Em *Água viva* a narradora transita no ir e vir entre pintura e escritura, num movimento de desconstrução e da busca pela expressão da condição humana, navegando entre o dito e o indizível, o proibido e o permitido, o entendível e o não-entendível...

É neste mesmo limiar paradoxal que a pintora expressa seu estado de espírito patente nas pinceladas do quadro “Medo”. O fundo negro prevalece obscurecendo as coisas, tornando-as indizíveis, ocultando as verdades e dificultando o caminho a seguir... o ser fantasmagórico concatena com este cenário amedrontador/sinistro/macabro, pois emerge combinando tons de amarelo e alaranjado. Nesta linha, Biedermann (1993) considera o amarelo “uma cor alegre, vivaz e delicada, mas que resvala facilmente no desagradável, porque a menor mistura o torna sem valor, sem graça e sujo” (BIEDERMANN, 1993, p. 25). Além disso, para o simbolismo popular, o amarelo vivo está relacionado à inveja e ao ciúme. Porém, o amarelo é entendido com mais frequência como a cor do sol, “é a cor do instinto que se irrita muito facilmente, do pressentimento e da suspeita, mas reavivada pela intrusão de uma energia solar peculiar” (BIEDERMANN, 1993, p. 25). O amarelo é também a cor do medo e da covardia. É na combinação de cores entre amarelo e alaranjado que o espectro do quadro “Medo” demonstra certa irritação, desespero, ou, fazendo jus ao próprio título: “medo”, diante das manchas brancas, as quais simbolizam a pureza, a verdade, a inocência, a purificação; embora pequenas diante da imensidão negra, elas assustam, sucumbem com o oculto e desequilibram o espectro flutuante. Verifica-se que, num primeiro momento, os

elementos em si do quadro pareçam não fazer sentido, entretanto, num aspecto mais aprofundado interessam as ideias e não um simples retrato da realidade, tal como descreve a narradora de *Água viva*: “Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido” (LISPECTOR, 1998, p. 11) e ainda: “posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa” (Ibidem, p. 14).

Observam-se características do expressionismo a partir dos elementos tortos, como reproduzindo o medo sentido pelo espectro por meio de ondas sonoras, o que se confirma justamente com as pinceladas em ondulado do fundo preto, abalando assim toda a paisagem disforme.

Vale ressaltar que o quadro clariceano “Medo” lembra o quadro “Grito”, pintado por Edvard Munch em 1893, o qual também tem como objeto central uma figura andrógina demonstrando profunda angústia e desespero. O “Grito” é considerado uma das obras mais importantes do movimento expressionista.

4.1.7 “Luta sangrenta pela paz”

Fotografia 7: “Luta sangrenta pela paz”



Autoria: Clarice Lispector (1975)

Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa (2012) – CL 85-1152

Foto: Vicente de Mello.

No quadro “Luta sangrenta pela paz” consta a assinatura “Clarice” no canto inferior direito, bem como segue a data “20 maio 1975”. A técnica empregada abrange guache sobre um compensado com dimensões de 30,0 X 40,0 centímetros. Há uma falha no compensado. A repetição dos tons coloridos proporcionam dinamismo nas cores.

O quadro (Fotografia 7), pintado em 1975, tanto pelo título que leva como pela sua composição estrutural e cromática, pode conduzir o interlocutor a associá-lo, metaforicamente²⁰, à luta inconsciente de Clarice Lispector em relação aos blocos capitalista (EUA) e comunista (União Soviética) que estavam em Guerra Fria na época.

O branco configura a paz que quer se impor entre os blocos. As potências estão representadas pelos dois círculos na parte superior. O fundo é azul, tendo o vermelho intercalado e o branco sobreposto; em menor intensidade aparece o verde.

Água viva dialoga, de forma sutil, com tal embate: “[...] 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 [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 27). Ou seja, tantos os recursos linguísticos como os plásticos, resvalam numa batalha e fazem significar a autocrítica e o propósito da narradora. Retomando Umberto Eco (2008): “é mister que o leitor suspeite de que cada linha oculta um segredo, de que as palavras não dizem e sim apontam para o não-dito que mascaram” (ECO, 2008, p. 32). Seguindo esta concepção, o sentido evocado pelo título do quadro conduz ao sangue derramado na guerra: “Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco” (LISPECTOR, 1998, p. 16). Mas há também o eco de paz expresso pela cor branca no quadro e, a narradora de *Água viva* entende a cor branca como “a paz do Deus” (Ibidem, p. 57).

O sentido de luta no quadro está implícito nas manchas vermelhas sobrepostas às brancas na busca pela paz. Na parte lateral direita, uma figura pode ser entendida como um formato humano, a partir do círculo como a cabeça, seguindo abaixo com o tronco, como da mesma forma, na lateral esquerda, observa-se silhueta semelhante, cada uma representando as forças opostas na guerra.

Na esteira de Butor *apud* Sousa (2012), reitera que

há sempre um texto intercalado na pintura: não apenas as palavras podem ser escritas no quadro, mas este aparece-nos sempre numa atmosfera de texto.

²⁰ É a metáfora que produz e conduz à imagem. OLIVEIRA, Valdevino Soares de. **Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões**. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

[...] A linguagem é qualquer coisa que se interpenetra por todo lado (BUTOR *apud* SOUSA, 2012, p. 373).

Água viva demonstra exemplos do jogo das palavras e frases no espaço branco das páginas, gerando o efeito imagético que remete aos quadros de Clarice Lispector, os quais avultam o procedimento efrástico²¹.

O trajeto da pintura para a escrita funciona por meio de *ekphrasis*, oriunda dos gregos, que se desenvolve no Renascimento, assinalando a representação da linguagem verbal para o pictórico. No caso da escritura de *Água viva*, o efrástico destaca-se nos fragmentos que são suscetíveis de serem transferidos para outro fragmento, no caso, os quadros, envolvendo uma representação da experiência, onde tudo pode parecer estranho, embora reconhecível.

Nos quadros clariceanos, tanto a pintura quanto seus títulos representam sem palavras, pois “[...] atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento” (LISPECTOR, 1998, p. 27). Além de refletir sobre as condições psicológicas do ser humano, por meio do fluxo de consciência, é possível afirmar que *Água viva* também é teoria, pois esta acepção da narradora é objeto de investigação no campo dos estudos comparados, conforme ensina Lischtenstein (2005): a diferença entre pintura e literatura é que a pintura esboça um pensamento que muitas vezes é impossível para a literatura apresentar.

Assim, ficam dependentes do pensamento as leituras dos textos clariceanos não verbais, como o quadro “Luta sangrenta pela paz”. Nessa perspectiva, Kandinsky (1996) explicita que:

O próprio artista vive uma existência completa, relativamente requintada, e a obra, nascida de seu cérebro, provocará, no espectador capaz de experimentá-las, emoções mais delicadas, que nossa linguagem é incapaz de exprimir (KANDINSKY, 1996, p. 28).

Ora, pois não se trata de uma simples imitação da natureza e por isso os exercícios pictóricos de Clarice Lispector chamam o espectador para além da zona superficial, pois cada quadro condensa misteriosamente uma vida com seus sofrimentos, dúvidas, lutas, entusiasmos...

O quadro “Luta sangrenta pela paz” dialoga com *Água viva* justamente num entremeio em que a batalha possa estar associada aos blocos capitalista (EUA) e comunista (União

²¹ Conforme Santaella (2011): “o dispositivo literário da *ekphrasis* é o paradigma de um metassigno estético. É um signo da arte verbal cujo referente é um signo de uma obra de arte visual” (SANTAELLA, 2011, p. 13).

Soviética) que estavam em Guerra Fria na época, como também na luta da própria personagem em busca pela expressão dos sentimentos, o que tentava ora como escritora, ora como pintora.

4.1.8 “Tentativa de ser alegre”

Fotografia 8: “Tentativa de ser alegre”



Autoria: Clarice Lispector (1975)

Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa (2012) – CL 85-1154

Foto: Vicente de Mello.

Fotografia 9: “Perdida na vaguidão”



Autoria: Clarice Lispector (1975)

Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa (2012) – CL 85-1154

Foto: Vicente de Mello.

O quadro “Tentativa de ser alegre” (Fotografia 8), é assinado “Clarice” no canto inferior direito com uma data imprecisa: “maio 75”, sendo que estas informações parecem terem sido as primeiras a serem postas no compensado sem nenhuma tinta de fundo, antes de iniciar a pintura. A técnica utilizada é de cola, pincel atômico e tinta guache sobre compensado com dimensões de 30,5 X 40,0 centímetros. No verso, há outra obra intitulada “Perdida na vaguidão” (Fotografia 9), com a assinatura “Clarice”, datada de “14 maio 1975”. Percebe-se uma rachadura no compensado.

Como em outros quadros clariceanos, o fundo de “Tentativa de ser alegre” é da cor preta; uma figura disforme em tonalidade de rosa (cor da pele branca/salmão) com arabescos feitos com cola e contornado com pincel vermelho configuram o centro e praticamente todo o espaço. Em alguns locais há um derramamento de cola.

Na escuridão do quadro, alguns estudiosos de Clarice Lispector, acreditam que seu cachorro, Ulisses, é a figura que aparece na cor salmão, com traços de cola plástica transparente, tomando conta de quase toda a extensão do quadro.

Conforme estudos em *Obra aberta*, de Umberto Eco (1991), toda obra artística é sujeita às diversas interpretações, dentro dos limites de sua produção. Por isso, em meio ao

fundo preto, expressando o negativo e a frieza, encontra-se um ser, que não se sabe direito o que é, mas que talvez não seja fundamental tal identificação, apenas sua presença basta para captar que a vida sucumbe às trevas escuras possibilitando alegria: “Eu estou – apesar de tudo oh apesar de tudo – estou sendo alegre neste instante-já [...] Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo” (LISPECTOR, 1998, p. 93).

E, essa tentativa de ser alegre persiste em meio ao caos que, na visão da narradora de *Água viva* é a morte e, no quadro é o preto: “E a minha própria morte e a dos que amamos tem que ser alegre, não sei ainda como, mas tem que ser. Viver é isto: a alegria do it” (Ibidem, pp. 93, 94).

A cola transparente que produz um quase contorno na figura central do quadro “Tentativa de ser alegre” também prossegue como um fio condutor, representando, talvez, o caminho árduo a ser percorrido na tentativa de encontrar a alegria:

Mas eu denuncio. Denuncio nossa fraqueza, denuncio o horror alucinante de morrer – e respondo a toda essa infâmia com – exatamente isto que vai agora ficar escrito – e respondo a toda essa infâmia com alegria. Puríssima e levíssima alegria. A minha única salvação é a alegria (LISPECTOR, 1998, p. 93).

A alegria só é possível ao ser vivo, justificando, dessa forma, o formato de um animal como figura central do quadro não exigindo que seja distinta, basta que seja alegre no próprio silêncio de viver.

É possível afirmar que a obra incompleta que consta no verso do quadro “Tentativa de ser alegre”, intitulada “Perdida na vaguidão” seja um complemento, na perspectiva de entender os traços de cola enquanto um labirinto, tendo como troféu chegar ao seu final e encontrar a alegria. Mas, diante da complexidade em identificar a saída de um labirinto o que resta é ficar perdida: “Que o Deus me ajude: estou perdida” (Ibidem, p. 42), como a narradora de *Água viva* constantemente sentia-se... no labirinto da vida ou dos próprios pensamentos, mas num entusiasmo reforçado, comedido, temperado de certeza...

4.1.9 “Pássaro da liberdade”

Fotografia 10: “Pássaro da liberdade”



Autoria: Clarice Lispector (1975)

Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa (2012) – CL 85 - 1149

Foto: Vicente de Mello.

“Pássaro da liberdade” vem assinado “Clarice” e datado de 5 de junho de 1975 no canto inferior direito. A técnica empregada compreende tinta guache sobre compensado com dimensões de 30,0 X 40,0 centímetros.

Todo o fundo é branco com pinceladas irregulares. No centro há um traçado em azul celeste que lembra um pássaro com asas pulsantes e enormes, dando a ideia de voo.

Segundo Biedermann (1993),

os pássaros simbolizam a força que inspira os homens a descobrirem discursos sábios e que permite a eles poderem prever muita coisa antes que se realize esplendidamente. Como os pássaros são elevados por suas plumas e se mantêm no ar, assim a alma no corpo é elevada através do pensamento e se propaga por tudo (BIEDERMANN, 1993, p. 285).

O significado dos pássaros é eminentemente positivo na simbologia e na mitologia. É exceção o mito antigo dos pássaros do lago Estinfale, representados como personificação dos demônios das febres dos pântanos. A alma humana, privada do corpo, é frequentemente

simbolizada pela figura de um pássaro. Na antiga Roma, o voo dos pássaros influenciava sobremaneira nas adivinhações por parte dos sacerdotes (BIEDERMANN, 1993).

As asas, elemento talvez mais destacado no quadro “Pássaro da liberdade”, não distinguem apenas os anjos no âmbito cristão, mas também gênios e seres demoníacos, fadas e silfos das culturas do mundo antigo. “Essa adoção parcial do aspecto de um pássaro exprime a pertinência à região do céu, o elevar-se acima do mundo humano através da leveza das plumas” (BIEDERMANN, 1993, p. 39).

Simbologicamente, as asas nem sempre fazem parte de uma figura capaz de voar, no sentido físico, mas têm a função de revalorizar a corporeidade através do signo de ser capaz de se elevar acima do peso desta vida. Os animais simbólicos são providos de asas quando devem exprimir leveza e proximidade do céu. As asas designam a vontade de atingir as alturas através de atos dignos de louvor.

O céu, no quadro “Pássaro da liberdade”, configurado pela cor branca, indica verdade e pureza, enquanto o traço que sugere o pássaro, está pincelado em azul que é o símbolo para tudo o que é espiritual, possibilitando ânimo dos homens à meditação, o meio da verdade e da eternidade.

Observa-se que o título é harmônico em relação ao conteúdo da pintura, pois se trata do “pássaro”, no singular, tal como no quadro há apenas um pássaro, simbolizando assim a verdade e a eternidade numa liberdade plena.

Liberdade esta que não é total para a narradora de *Água viva*: “No meu mundo pouca liberdade de ação me é concebida” (LISPECTOR, 1998, p. 41). Mesmo assim, não lhe permite aprisionar o animal que, em seu ponto de vista, representa a própria liberdade:

Segurar passarinho na concha meio fechada da mão é terrível, é como se tivesse os instantes trêmulos na mão. O passarinho espavorido esbate desordenadamente milhares de asas e de *repente* se tem na mão semicerrada as asas finas debatendo-se e de *repente* se torna intolerável e abre-se depressa a mão para libertar a presa leve. Ou se entrega-o depressa ao dono para que ele lhe dê a maior liberdade relativa da gaiola. Pássaros - eu os quero nas árvores ou voando longe de minhas mãos. Talvez certo dia venha a ficar íntima deles e a gozar-lhes a levíssima presença de instante. "Gozar-lhes a levíssima presença" dá-me a sensação de ter escrito frase completa por dizer exatamente o que é: a levitação dos pássaros (Ibidem, p. 49).

Para a narradora, sua liberdade é plena em suas criações artísticas, seja ao escrever ou ao pintar, no entanto, ela não sabe o desfecho disso: “A que me levará minha liberdade? O que é isto que estou te escrevendo?” (Ibidem, p. 65). Logo, ela descobre a resposta: “Mas vou e rezo e minha liberdade é regida pela Ordem - já estou sem medo. O que me guia é apenas

um senso de descoberta. Atrás do atrás do pensamento” (Ibidem, p. 65), ou seja, o mais importante é que a liberdade conduza para a arte em si, para o que está “atrás do pensamento”, sabendo que essa liberdade nem sempre será de êxitos: “liberdade de errar, cair e levantar-me” (Ibidem, p. 68). Além disso, a liberdade a que se refere a narradora não se trata de saber onde está e para onde deseja ir; para ela, a liberdade só é conhecida de quem está perdido: “Quem não é perdido não conhece a liberdade [...]” (Ibidem, p. 72).

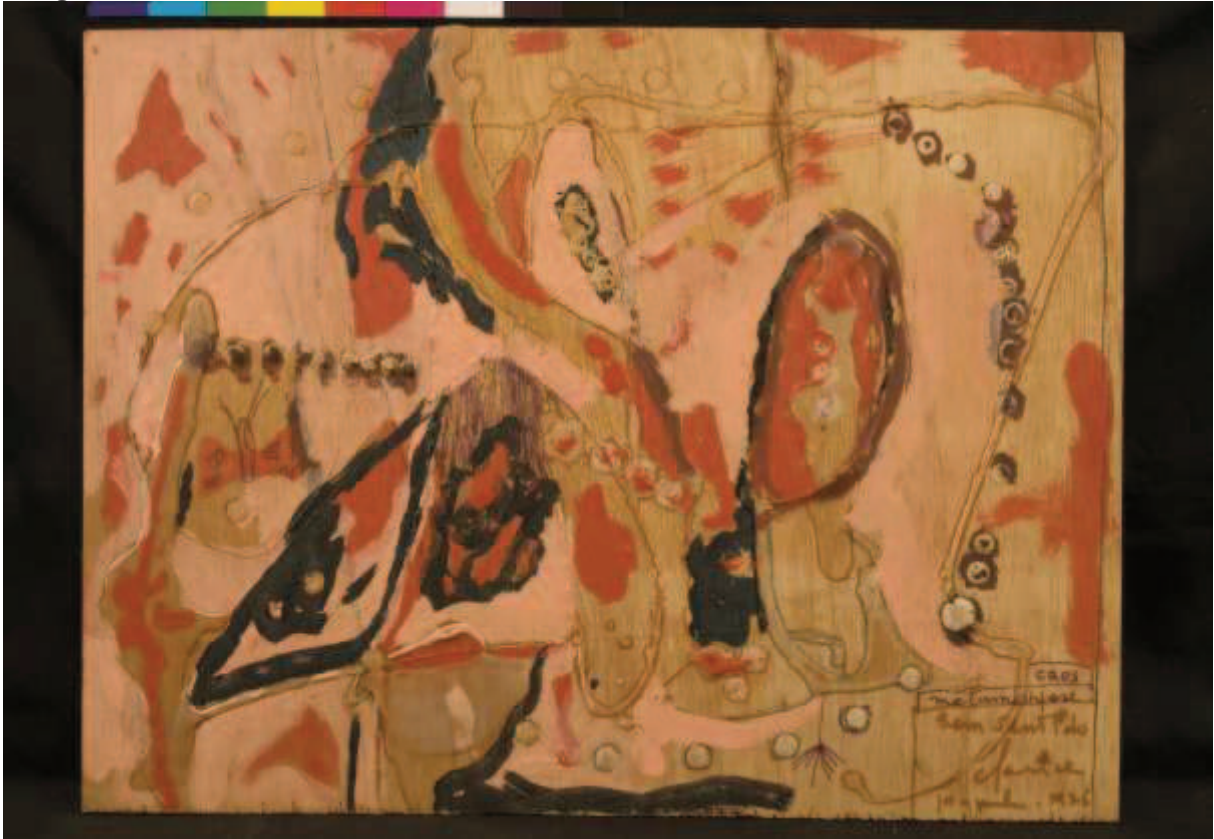
A narradora de *Água viva* afirma que sua liberdade vai além do convencionalmente socialmente, pois “quero ter a liberdade de dizer coisas sem nexos [...]” (Ibidem, p. 82) ou ter a liberdade “como o infinito que tem cor de ar” (Ibidem, p. 83). Esta liberdade almejada faz parte de seus escritos e das formas que pinta:

Quando se vê, o ato de ver não tem forma - o que se vê às vezes tem forma, às vezes não. O ato de ver é inefável. E às vezes o que é visto também é inefável. E é assim certa espécie de pensar-sentir que chamarei de "liberdade", só para lhe dar um nome. Liberdade mesmo - enquanto ato de percepção - não tem forma. E como o verdadeiro pensamento se pensa a si mesmo, essa *espécie* de pensamento atinge seu objetivo no próprio ato de pensar (Ibidem, p. 89).

O que se vê num primeiro momento no quadro é o traço de um pássaro, contudo, ali está a liberdade, sem forma específica... na visão de Kandinsky (1996), é a abstração pura numa arte em desordem que atinge seu absoluto de pureza.

4.1.10 “Caos/Metamorfose/Sem sentido”

Fotografia 11: “Caos/Metamorfose/Sem Sentido”



Autoria: Clarice Lispector (1975)

Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa (2012) – CL 85-1157

Foto: Vicente de Mello.

“Caos/Metamorfose/Sem Sentido” foi pintado por Clarice Lispector em 19 de junho de 1975, tendo sua assinatura no canto inferior direito. A técnica empregada consistiu em vela derretida, cola, canetas de ponta porosa e tinta guache sobre compensado, com dimensões de 30,5 X 40,0 centímetros. É possível apontar que o título inicial seria apenas “Sem sentido”, pois observa-se que foi acrescentado acima deste, em cor diferente, “metamorfose” e ainda, mais acima, “caos”.

Antes de iniciar a leitura analítica do quadro “Caos/Metamorfose/Sem Sentido”, cabe um questionamento: Como procurar um sentido numa obra em que o próprio título anuncia ser sem sentido? É neste limiar do sem/sentido, que a ousadia prevalece cedendo à curiosidade em procurar sentidos.

Observam-se diversas figuras completamente disformes, invadindo o plano do quadro nas cores: vermelho, preto, rosa (cor da pele branca/salmão) e o espaço natural da madeira.

Há ainda várias borboletas e, na perspectiva da pintura, identificam-se elementos como: casulo, árvores e uma pequena raiz.

A figura da borboleta é a que mais aparece na pintura, por isso é fundamental analisar sua presença, pois é um animal elevadamente simbólico em muitas civilizações, “interpretado como a capacidade de mudar e a beleza, mas também como a transitoriedade da felicidade” (BIEDERMANN, 1993, p. 57). A transformação da lagarta em borboleta motivou sempre o homem a refletir sobre sua própria transformação espiritual, sobre a ascensão da prisão terrena à liberdade da luz eterna, o que justifica as frequentes representações de borboletas em túmulos antigos. Seu nome vem do grego “*psyché*” e, ao lado do pássaro, é considerado um animal espiritual. Porém, sua rapidez a assimila às figuras dos elfos, dos gênios, e dos pequenos amores (pequenas divindades eróticas). “Criaturas como os elfos, assim como figuras oníricas e fantásticas, frequentemente são representadas com asas de borboletas, inclusive o deus do sono “*hypnos*” (Sono)” (BIEDERMANN, 1993, p. 58).

Na iconografia do paraíso, constantemente, a alma que Deus deu ao corpo de Adão é representada com asas similares às das borboletas. Para os japoneses, a borboleta simboliza a jovem e duas borboletas que dançam juntas são signo de um casamento feliz. Na China, é o símbolo do jovem apaixonado que suga as flores (femininas) e frutos, mas também a amada morta por sair do túmulo em forma de borboleta. No México, a borboleta simboliza o fogo flamejante e está associada ao sol.

Outra figura que aparece claramente no quadro “Caos/Metamorfose/Sem Sentido” é a árvore. Biedermann (1993) explica que a árvore “enraizada na terra, mas com seus ramos apontando para o céu, ela é, como o próprio homem, uma imagem da essência dos dois mundos e da criatura medianeira entre o acima e o abaixo” (BIEDERMANN, 1993, p. 38). Nas culturas antigas, acreditava-se que as árvores e bosques inteiros eram moradas de seres sobrenaturais (deuses, espíritos elementares).

Para os budistas, no paraíso bíblico, a árvore assume uma simbologia de iluminação, do “grande despertar”. Diversas espécies de árvores foram veneradas como símbolo cósmico pelas civilizações ao longo do tempo. Para a iconografia cristã, a árvore representa a vida desejada por Deus; seu ciclo de vida anual alude ao ciclo de vida, morte e ressurreição, ao passo que a árvore infrutífera ou morta indica o pecador. Da madeira da árvore foi feita a cruz de Cristo e, comparou-se a árvore com ramos e folhas à árvore genealógica da raiz de Jessé.

A veneração pelas árvores conserva uma religião natural, considerando que não são apenas fonte de madeira, mas sim animadas e habitadas por ninfas, com as quais o homem tinha uma relação sentimental. É comum as imagens de santos próximos de troncos de árvores

e também a famosa árvore de Natal, difundida em praticamente todo o mundo, evocando o renascimento.

Esta ideia de renascimento associa-se ao que parte do título do quadro analisado anuncia: a “metamorfose” da lagarta em borboleta. E, esta transformação não se dá em qualquer lugar comum, mas sim num ambiente de caos, na confusão e desordem dos elementos do quadro. Neste ambiente babélico há uma pequena árvore, local próprio e lógico para a permanência da lagarta durante sua metamorfose. Afinal, há sentido em meio a este caos: a metamorfose, o renascimento, a capacidade de mudar, a beleza, o espiritual e, principalmente, a liberdade; confere-se, no entanto, que a parte do título, “sem sentido” está associada à narradora de *Água viva*, a qual demonstra não simpatizar muito com as borboletas: “Um mundo fantástico me rodeia e me é. Ouço o canto doido de um passarinho e esmago borboletas entre os dedos” (LISPECTOR, 1998, p. 67). Além de matá-las sem pudor, confessa que se apavora “com borboletas como se estas fossem sobrenaturais. E a parte divina das borboletas é mesmo de dar terror” (Ibidem, p. 92).

Não obstante a narradora reconheça o aspecto espiritual das borboletas, não esconde seu repúdio pelo leve animal. Ressalta-se que os estudos comparativos não dizem respeito apenas à aproximação de analogias entre as artes, mas também em observar o diferente, os opostos.

4.1.11 “Ao amanhecer”

Fotografia 12: “Ao amanhecer”



Autoria: Clarice Lispector (1975)

Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa (2012) – CL 85-1153

Foto: Vicente de Mello.

O quadro ao “Ao amanhecer” leva a assinatura no canto inferior direito “Clarice” e foi gestado em setembro de 1975. Os materiais utilizados são a tinta guache sobre o compensado. Possui dimensões de 30,0 X 40,0 centímetros. Identificaram-se falhas no compensado.

A pintura revela a aurora chegando. Há muitas nuvens, as quais sugerem ao apreciador ideia de movimento. O fundo branco pode representar neblina. Visualiza-se irradiação das cores do sol no firmamento, na parte superior esquerda do quadro, conquanto com traços e cores tímidas, demonstrando justamente o despontar do dia.

O tracejado dos elementos (sol e nuvens) não aparece delineado, aproximando-se mais uma vez da pintura expressionista, tal como no quadro “Medo” (Fotografia 6).

No Ocidente, as nuvens simbolizam um véu, que constituem, nas imagens do céu, o trono de Deus. No Islã, elas são o símbolo da imprescrutabilidade de Alá.

Nas regiões naturais as nuvens são vistas como portadoras da chuva e como tal associadas à fertilidade, e que precisam, por exemplo, ser atingidas por raios (cunhas do trovão), para libertar a água armazenada nelas (BIEDERMANN, 1993, p. 264).

Na antiga China, as nuvens tinham atenção especial e eram consideradas símbolos da fortuna e da paz; acreditava-se que se originavam da união dos princípios primordiais yin e yang.

As nuvens do quadro “Ao amanhecer” são representadas predominantemente pela cor branca. Chevalier (1999) expõe que a cor branca significa ora a ausência, ora a soma das cores. “Assim, coloca-se às vezes no início e, outras vezes, no término da vida diurna e do mundo manifesto, o que lhe confere um valor ideal, assintótico” (CHEVALIER, 1999, p. 141). A acepção desse autor sobre a cor branca corresponde com a pintura clariceana, uma vez que seu título explicita que o que se passa na imagem é “Ao amanhecer”. Este momento do nascimento do dia também é apreciado pela narradora de *Água viva*, a qual relata a aurora de tal forma que conduz o leitor imediatamente ao quadro “Ao amanhecer”:

Agora está amanhecendo e a aurora é de neblina branca nas areias da praia. Tudo é meu, então. Mal toco em alimentos, não quero me despertar para além do despertar do dia. Vou crescendo com o dia que ao crescer me mata certa vaga esperança e me obriga a olhar cara a cara o duro sol. A ventania sopra e desarruma os meus papéis. Ouço esse vento de gritos, estertor de pássaro aberto em oblíquo vôo. E eu aqui me obrigo à severidade de uma linguagem tensa, obrigo-me à nudez de um esqueleto branco que está livre de humores (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Tanto “Ao amanhecer” quanto o texto clariceano remetem a elementos comuns: a neblina branca, o dia chegando lentamente, o sol nascendo, a ventania ocasionada pelas nuvens e a cor branca enfatizada tanto nas palavras quanto nas pinceladas. Lischtenstein (2005) explica que “a pintura só é interessante pela cor e pela forma; sua semelhança com a poesia só se dá na medida em que esta última desperta no leitor ideias pictóricas” (LISCHTENSTEIN, 2005, p. 107), tal como sugestiona *Água viva*.

Além disso, identifica-se certa semelhança de “Ao amanhecer” com “Sol da meia noite” (Fotografia 14), analisado adiante. Esses dois quadros dialogam entre si e revelam os estados temporais do dia (noite/dia), o que articula-se em toda a narrativa de *Água viva*, onde percebe-se uma intensa preocupação da narradora em situar o leitor sobre o atual momento: agora está amanhecendo, agora é meia noite...

4.1.12 “Explosão”

Fotografia 13: “Explosão”



Autoria: Clarice Lispector (1975)

Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa (2012) – CL 85-1146

Foto: Vicente de Mello.

O quadro “Explosão” possui dimensões de 37,5 X 50,0 centímetros com a assinatura “Clarice” no canto inferior direito. A única referência de data é o ano: 1975. A técnica utilizada é de tinta guache e tinta a óleo sobre o compensado.

Três manchas vermelhas em tamanhos diferentes tomam a extensão horizontal da pintura. Dá-se a impressão que estas três manchas foram derramadas (técnica surrealista) com tinta a óleo vermelha e, dessas, surgem estilhaços, faíscas em tonalidades variadas na tinta guache. Na parte central, configura-se a explosão maior e, as menores que a rodeiam sugerem explosões simultâneas (Fotografia 13).

Os estilhaços de uma explosão têm como fundo a cor natural do compensado, apresentando apenas uma pequena base preta na forma horizontal da parte inferior do quadro.

Portanto, trata-se de uma pintura marcada por conflitos, revoltas e pela ânsia em registrar uma “Explosão”, outra produção pictórica que igualmente pode ser remetida às leituras de *Água viva*. Contudo, este quadro não é citado na literatura de Clarice, ao menos evidentemente.

Possivelmente este exercício pictórico concentre exatamente toda a narrativa de *Água viva*, fragmentada, estilhaçada, embora fortemente estruturada. “Propõe-se algo que tenha a ver com a apresentação daqueles pedaços de vida arrancados e expostos” (SOUSA, 2012, p. 369). Esta análise encontra fundamento no relato de Olga Borelli sobre a conduta de Clarice Lispector em dias de produção. Olga comenta que Clarice se desligava, silenciava-se, muitas vezes hospedava-se em hotéis para ficar só, o olhar era distante e perdido:

Com o tempo comecei a entender que esses sinais eram manifestações de alguma coisa muito grande que estava acontecendo dentro dela... Eram sinais fortes de que alguma nova estava sendo gerada em sua cabeça e no seu coração... Alguns dias depois vinha a erupção, muito forte, jorrando de um modo que até a própria Clarice acabava ficando surpresa e mal tinha tempo para anotar tudo... No dia seguinte ela pegava as folhas que ela ou eu já tínhamos datilografado e me perguntava: “*Olga, fui eu mesma quem escreveu isto aqui?*” (BORELLI *apud* LERNER, 2007, p. 51).

O êxtase em transferir as palavras ao papel, ordenando-lhes em frases na gestação impulsiva da escritura, caracteriza também uma explosão na própria narradora, a qual transforma tal explosão em textos e quadros: “Eu na minha solidão quase vou explodir. Morrer deve ser uma muda explosão interna” (LISPECTOR, 1998, p. 83).

No tocante ao pictural exposto no quadro “Explosão”, contempla-se a possibilidade de articular perfeitamente o título com seu conteúdo, confirmando uma explosão de cores, tendo em vista os tons vibrantes do amarelo ao fundo, do verde bastante presente e do vermelho vibrante.

Tal explosão pode conduzir à explosão humana com seu sangue anunciando a morte, restando apenas estilhaços, fragmentos retratados: “Será a grande pintura de uma humanidade inteira” (Ibidem, p. 50). Esta prerrogativa solidifica-se nas intensas repetições da narradora sobre a necessidade de viver o instante-já.

O relato pretende dar conta dessa difícil relação com o tempo: aquilo que se vivencia no ‘instante-já’ e que no imediatamente a seguir ‘instante-já’ passa logo a ser outra coisa e é, por isso, tão difícil de captar (SOUSA, 2012, p. 361).

Logo, “morrer” não designa morte física, mas a morte do ser naquele instante-já, o qual é enfatizado pela narradora: “Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido” (LISPECTOR, 1998, p. 13). É um instante que ainda vai nascer, quando o atual morrer, sobrando apenas fragmentos de lembranças.

É dessa maneira que a narradora segue a narrativa e, já quase no final, parece retornar ao quadro “Explosão”, de forma sutil expõe que é apenas um objeto silencioso mas que vibra, estilhaça instantes, é a vida sendo vivida, instante após instante:

Espero que você viva "X" para experimentar a *espécie* de sono criador que se espreguiça através das veias. "X" não é bom nem ruim. Sempre independente. Mas só acontece para o que tem corpo. Embora imaterial, precisa do corpo nosso e do corpo da coisa. Há objetos que são esse mistério total do "X". Como o que vibra mudo. Os instantes são estilhaços de "X" espocando sem parar. O excesso de mim chega a doer e quando estou excessiva tenho que dar de mim como o leite que se não flui rebenta o seio. Livro-me da pressão e volto ao tamanho natural. A elasticidade exata. Elasticidade de uma pantera macia (Ibidem, p. 80).

Então, a narradora coloca-se no mesmo patamar do corpo/objeto no instante da explosão, que é muda e sonora ao mesmo tempo, que flui, incha e posteriormente volta ao seu estado normal.

4.1.13 “Sol da meia noite”

Fotografia 14: “Sol da meia noite”



Autoria: Clarice Lispector (1975)

Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa (2012) – CL 85-1148

Foto: Vicente de Mello.

Sabe-se apenas que “Sol da meia noite” foi pintado no ano de 1975. Leva a assinatura “Clarice” em seu canto inferior direito. A técnica empregada compreende tinta guache sobre compensado nas dimensões de 34,5 X 50,0 centímetros. Observou-se uma rachadura no compensado.

O quadro apresenta um ambiente fantasmagórico composto por um sol com a cor vermelha concentrada e reprimida, não emite raios obviamente, pois é o sol da meia noite, tal como anuncia o título.

Em todo o quadro, com exceção do sol, há um fundo negro com nuances de branco, compondo um cenário lúgubre, como se fosse habitado por fantasmas, havendo possibilidade de tudo acontecer. O branco surge na forma vertical e se mistura com o preto. A pintura, num todo, remete ao orientalismo.

Biedermann (1993, p. 260), comenta que “nem sempre a noite é concebida como a ausência de sol, mas também é relacionada simbolicamente com a escuridão cheia de segredos e com o seio da mãe protetora.” Segundo a mitologia grega, há uma interpretação dupla da noite: é a grande deusa Nyx, com veste preta entremeada de estrelas que, durante o dia habita uma caverna no Ocidente distante, de onde sai no final da tarde com um carro puxado por cavalos negros e atravessa o céu. A noite é, ainda, apresentada com asas negras.

Chevalier (1999) acrescenta que a noite engendra as angústias, a ternura e o engano. “As noites eram frequentemente prolongadas segundo a vontade dos deuses, que paravam o Sol e a Lua, a fim de realizarem melhor as suas proezas” (CHEVALIER, 1999, p. 639).

Na concepção céltica do tempo, a noite representa o início do dia, onde exatamente a meia noite termina um dia e na hora seguinte inicia o outro. Nesta ideia de nascer/gestar, Chevalier (1999) explica que a noite simboliza as germinações e as conspirações, as quais desabrocham em pleno dia como manifestação de vida. Indica ainda o voltar ao indeterminado e ao inconsciente, onde se misturam pesadelos e monstros.

Na teologia mística, a noite simboliza o desaparecimento de todo conhecimento distinto, analítico, exprimível; mais ainda, a privação de toda evidência e de todo suporte psicológico (Ibidem, p. 640).

O sol, outro elemento de destaque no quadro “Sol da meia noite”, igualmente é acentuadamente simbólico. Astro do dia, é naturalmente o mais importante dos fenômenos celestes. São muitas as religiões que associam a ideia de divindade que habita o céu sob a figura do sol. Para os cristãos, sempre surge no Oriente e simboliza a imortalidade e a ressurreição. Fixa a duração do dia e é o destruidor da escuridão (BIEDERMANN, 1993).

No plano gráfico, é representado pelo círculo circundado de raios. Na alquimia, o sol corresponde ao ouro resplandecente enquanto a astrologia o associa ao leão. O sol é indicado por um vocábulo masculino, com exceção na língua alemã e com a deusa solar japonesa.

Em regiões com uma secura ameaçadora, o sol pode assumir aspectos ambivalentes, e até mesmo negativos, ou deve ser fortalecido pelo sangue de sacrifícios humanos para sua viagem pelo céu, a fim de, dessa maneira, adquirir nova energia vital (antigo México) (BIEDERMANN, 1993, p. 351).

No Peru arcaico, o sol foi mais venerado sendo considerado o antepassado divino da estirpe inca. Na América do Sul, associou-se com mais intensidade o sol ao ouro. Astrologicamente, o mundo antigo pensava que o sol era um dos planetas em função de sua aparente órbita em torno da Terra.

O sol é considerado uma luz fundamental com qualidades como virilidade, calor, domínio. Sua posição num signo zodiacal estabelece em qual signo a pessoa nasceu. Sua cor é alaranjada, associado a pedras preciosas como o diamante, o rubi, o topázio, o crisólito e o jacinto.

Biedermann (1993) explica que o sol é responsável pelos reis, pela autoridade paterna, pela posição do homem no mundo, pela glória, pelo sucesso e pelo coração, pela força de vontade e pela vitalidade.

Para a maçonaria, o sol e a lua são as duas luzes físicas do mundo e, todos os justos devem buscar a verdadeira luz, tanto de dia quanto de noite, e nunca permanecer tempo demais na escuridão dos vícios e das imperfeições.

A figura do sol retratada na noite, tal como no quadro “Sol da meia noite”, representa a antítese do sol do meio dia, simbolizando a “vida triunfante, como absoluto maléfico e devorador da morte” (CHEVALIER, 1999, p. 840).

Observa-se que o sol pintado por Clarice Lispector não emite raios, impera no alto com sua cor pré-histórica vermelha, a qual, embora seja agressiva por remeter ao fogo, representa também a luta pela vida, vida esta composta pelas silhuetas em cor branca no quadro “Sol da meia noite”.

Tal imagem é vivida e descrita pela narradora de *Água viva*: “Agora de madrugada estou pálida e arfante e tenho a boca seca diante do que alcanço” (LISPECTOR, 1998, p. 40), a cor pálida remete ao branco num tempo bem marcado pela narradora: “de madrugada”, narradora esta que está arfante e tem a boca seca, como numa luta. Em seguida ela descreve a noite com suas obscuridades e temores mortíferos:

A natureza em cântico coral e eu morrendo. O que canta a natureza? a própria palavra final que não é nunca mais eu. Os séculos cairão sobre mim. Mas por enquanto uma truculência de corpo e alma que se manifesta no rico escaldar de palavras pesadas que se atropelam umas nas outras - e algo selvagem, primário e enervado se ergue dos meus pântanos, a planta maldita que está próxima de se entregar ao Deus. Quanto mais maldita, mais até o Deus. Eu me aprofundei em mim e encontrei que eu quero vida sangrenta, e o sentido oculto tem uma intensidade que tem luz. É a luz secreta de uma sabedoria da fatalidade: a pedra fundamental da terra. É mais um presságio de vida que vida mesmo. Eu a exorcizo excluindo os profanos (Ibidem, p. 41).

Revela o que faz de forma oculta com a astronomia: “Minha anarquia obedece subterraneamente a uma lei onde lido oculta com astronomia, matemática e mecânica” (Ibidem, p. 41), justificando assim o sol vermelho à meia noite? Sua narrativa parece responder a esta pergunta quando descreve a noite com o sol sem raios:

Mas existe malignidade na selva. Bebo um gole de sangue que me plenifica toda. Ouço címbalos e trombetas e tamborins que enchem o ar de barulhos e marulhos abafando então o silêncio do disco do sol e seu prodígio (Ibidem, p. 41).

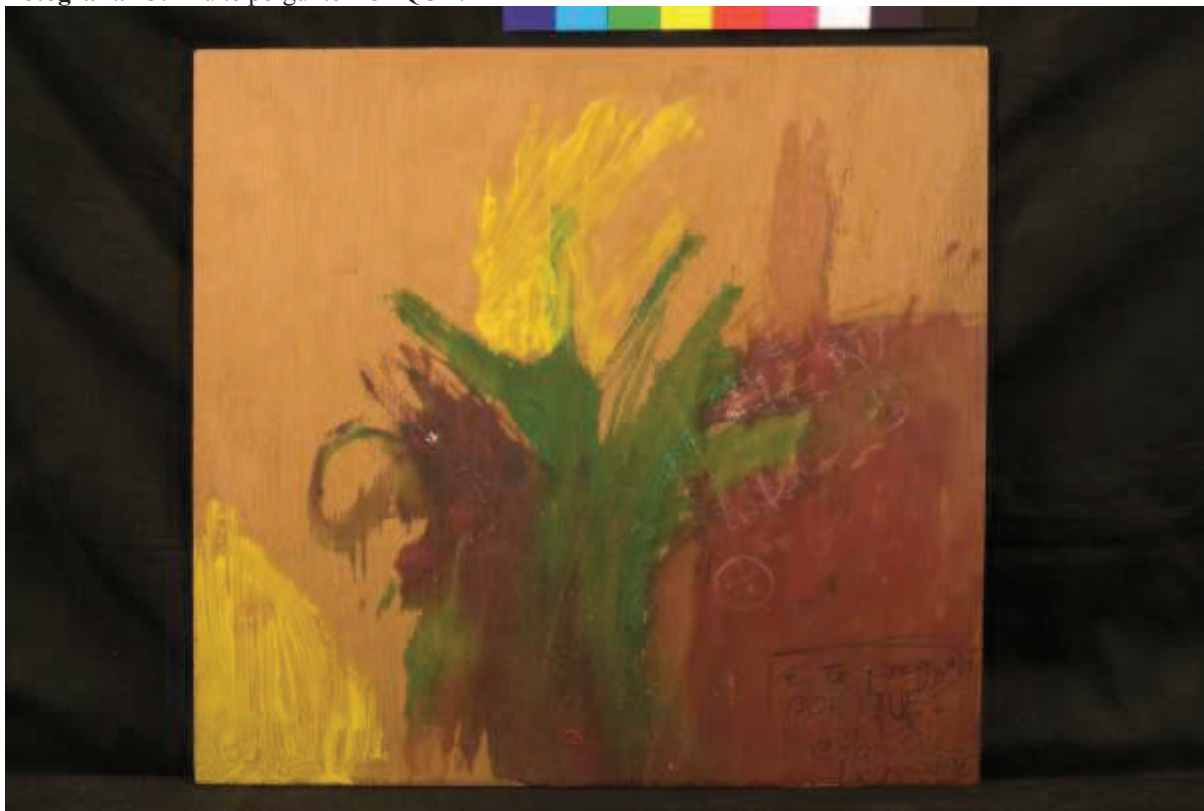
E ela se apega ao sol: “O sol é a tensão mágica do silêncio” (Ibidem, p. 41), no entanto, volta a descrever seu comportamento nos mistérios da noite:

Na minha viagem aos mistérios ouço a planta carnívora que lamenta tempos imemoriais: e tenho pesadelos obscenos sob ventos doentios. Estou encantada, seduzida, arrebatada por vozes furtivas. As inscrições cuneiformes quase ininteligíveis falam de como conceber e dão fórmulas sobre como se alimentar da força das trevas. Falam das fêmeas nuas e rastejantes. E o eclipse do sol causa terror secreto que no entanto anuncia um esplendor de coração (Ibidem, p. 41).

Finalmente, o eclipse do sol, mesmo causando medo pelos instantes fantasmagóricos, não perdurará, talvez seja este o exato momento ou, “instante-já” materializado no quadro “Sol da meia noite”.

4.1.14 “Eu te pergunto PORQUE?”

Fotografia 15: “Eu te pergunto PORQUE?”



Autoria: Clarice Lispector (1976)

Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa (2012) – CL 85-1144

Foto: Vicente de Mello.

O quadro intitulado “Eu te pergunto PORQUE²²?” foi produzido em 13 de maio de 1976. No canto inferior direito consta a assinatura com caneta ou lápis: “Clarice”. Foi utilizada tinta guache sobre um compensado nas dimensões de 32,0 X 34,0 centímetros, onde constam resquícios de escritos ilegíveis em branco.

A impressão que se tem é de duas figuras humanas se agredindo e, a pessoa verde ganha da pessoa vermelha (Fotografia 15). A imagem possibilita a sugestão de uma invasão abrupta das tonalidades de vermelho sobre o verde.

As técnicas das pinceladas empregadas assemelham-se ao Surrealismo, fazendo a tinta tomar caminho escorrendo, aos moldes do pintor/poeta português Mário Cesariny, com suas escorrências.

Analisar o quadro clariceano “Eu te pergunto PORQUE?” em relação à obra *Água viva*, à luz dos estudos comparativos, talvez mereça uma pesquisa à parte, mais aprofundada detendo-se nas ocorrências constantes das perguntas e respostas da expressão “porque”. No

²² A palavra PORQUE está grafada em maiúsculas, tal como no quadro.

entanto, cumprindo a proposta do presente estudo, cabe apresentar as principais considerações de forma breve.

A imagem, um tanto agressiva, que se apresenta no quadro está concatenada com seu título questionador “porque?” exigindo uma resposta “porque...”. Tal exigência é feroz, pois há violência/luta entre as duas figuras.

Da mesma forma, a narradora de *Água viva* trava uma luta em milhares de instantes, buscando atrás do pensamento as respostas para suas perguntas, no entanto, esta procura é em vão: “estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais” (LISPECTOR, 1998, p. 09).

Além dela, seu interlocutor, que pode ser tanto o sujeito amado quanto o leitor, também quer respostas:

[...] e tu, que tens o hábito de querer saber por quê - e porque não me interessa [...] é por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma. O que pinteí nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? (Ibidem, p. 11).

Possivelmente não possa ser parafraseado em palavras o que a narradora pintou, pois sabe que se afastou da lógica, está no campo da arte: “Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento” (Ibidem, p. 13). Coloca-se numa posição em que também não faz perguntas: “No âmago onde estou, no âmago do É, não faço perguntas. Porque quando é – é” (Ibidem, p. 28). É o instante-já que nem ela entende, que está no silêncio aguardando para ser compreendido: “E não adiantaria explicar porque a explicação exige uma outra explicação que exigiria uma outra explicação e que se abriria de novo para o mistério” (Ibidem, p. 31). A narradora sabe que vive num mundo desconhecido e a verdade existe: “Porque então tenho aos meus pés todo um mundo desconhecido que existe pleno e cheio de rica saliva. A verdade está em alguma parte: mas inútil pensar. Não a descobrirei e no entanto vivo dela” (Ibidem, p. 31).

Afinal, são tantas as perguntas e poucas as respostas, as quais são vagas, imprecisas e misteriosas: “E eis que te faço perguntas e muitas estas serão. Porque sou uma pergunta” (Ibidem, p. 39), ela avisa que o que brota de si é fictício: “Eu me aprofundei mas não acredito em mim porque meu pensamento é inventado” (Ibidem, p. 44). E, receosa de não estar sendo tão fictícia, volta a perguntar: “Porque parece que se tem de ser terrivelmente explícita. Sou explícita?” (Ibidem, p. 55), finalmente admite:

Eis que de *repente* vejo que não sei nada. [...] Parece-me que o mais provável é que não entendo porque o que vejo agora é difícil: estou entrando sorratamente em contato com uma realidade nova para mim e que ainda não tem pensamentos correspondentes, e muito menos ainda uma palavra que a signifique. É mais uma sensação atrás do pensamento (Ibidem, p. 68).

Enfim, entre perguntas e respostas vazias, instaura-se uma luta para expressar o que está atrás do pensamento, luta esta figurada no quadro “Eu te pergunto PORQUE?” justificando que “a arte está em busca de uma resposta” (KANDINSKY, 1996, p. 37).

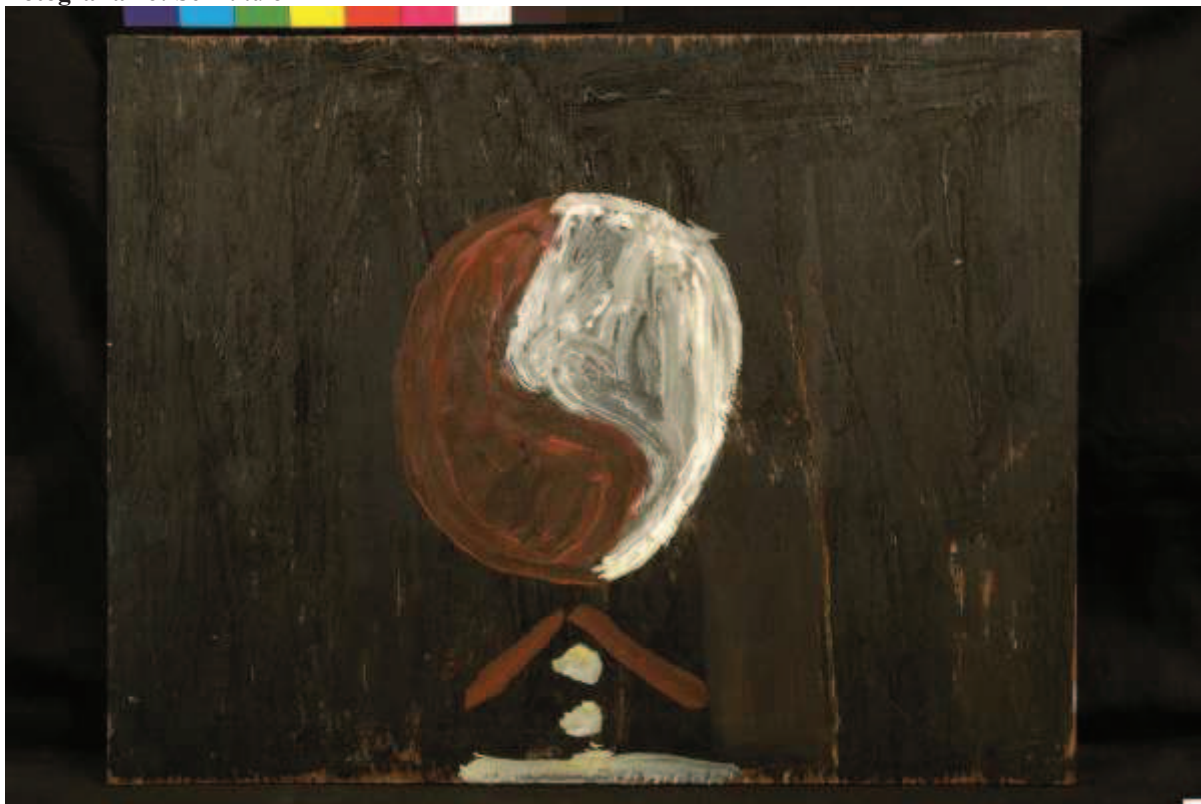
A pertinência de diálogo entre o quadro “Eu te pergunto PORQUE?” e a obra *Água viva* é prevista no campo das artes, conforme expõe Praz (1982):

Pode-se sustentar que há uma parecença geral entre todas as obras de arte de uma época, que imitações posteriores confirmam denunciando elementos heterogêneos; que há uma unidade latente ou manifesta nas produções do mesmo artista, qualquer que seja o campo onde experimenta a mão (PRAZ, 1982, pp. 54-55).

Nesse cenário, em relação aos objetos clariceanos, uma simples análise gramatical no título do quadro “Eu te pergunto PORQUE?” demonstra, de antemão, sua intrínseca associação com *Água viva*. No tradicional estudo do emprego dos “porquês”, observa-se que a grafia desta palavra feita no título do quadro por Clarice Lispector – Porque – junto e sem acento circunflexo, é utilizado em respostas ou explicações ou, ainda em substituição à expressão “por causa que”, introduzindo uma explicação, uma causa ou uma consequência. Gramaticalmente, o porquê empregado no título do quadro “Eu te pergunto PORQUE?”, deveria ser escrito separado e com acento – por quê – já que se trata de uma interrogação. Sabendo-se que a arte não está atrelada às obrigações institucionalizadas por convenções sociais e, conforme Oliveira (1999) a arte desestabiliza as coisas, adianta-se que a intenção não é apontar um suposto erro de grafia no título deste quadro. Cabe sim, refletir na possibilidade, intencional ou não, de Clarice Lispector em dispensar toda a carga semântica de *Água viva* e do conteúdo do próprio quadro na grafia que empregou, pois revela explicitamente uma pergunta e, ao mesmo tempo, por meio da mesma palavra – porque – oferece a resposta.

4.1.15 Quadros sem título/sem data

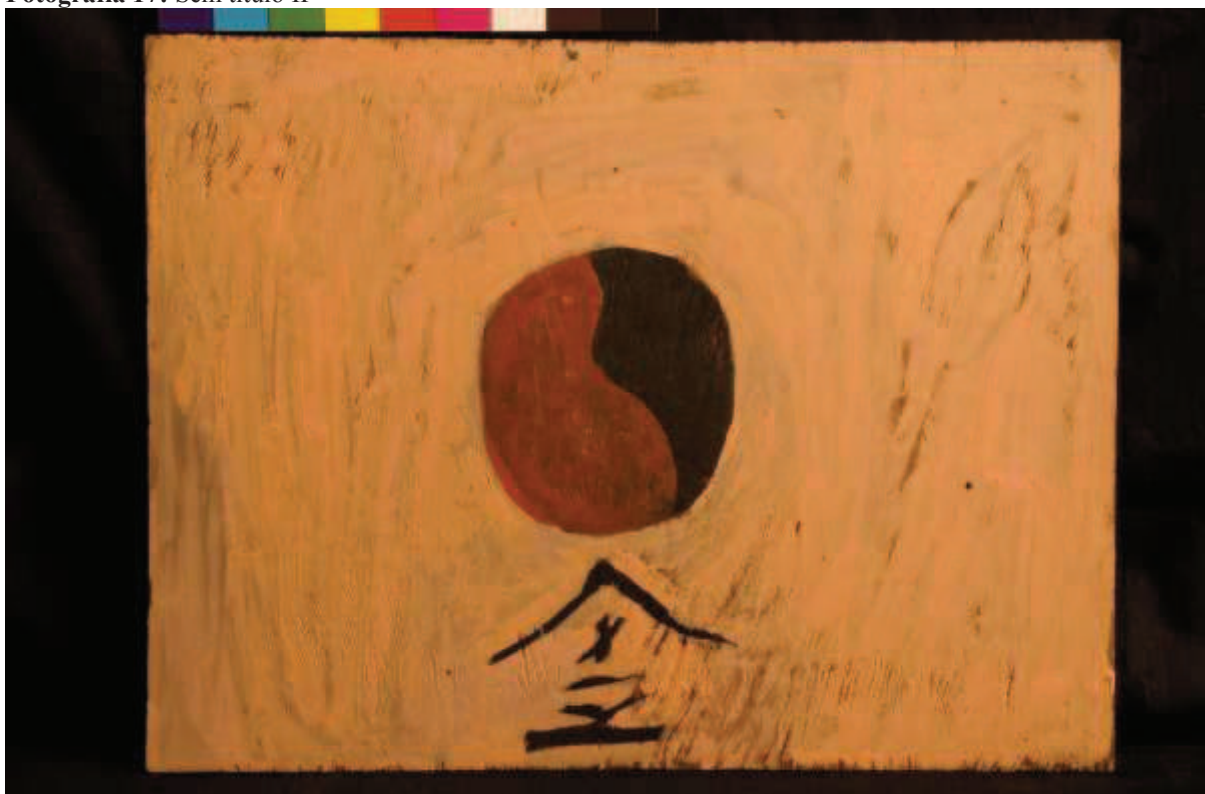
Fotografia 16: Sem título I



Autoria: Clarice Lispector (sem data)

Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa (2012) – CL 85-1151

Foto: Vicente de Mello.

Fotografia 17: Sem título II

Autoria: Clarice Lispector (sem data)

Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa (2012) – CL 85-1150

Foto: Vicente de Mello.

No acervo pictórico de Clarice Lispector, há dois quadros que não possuem título, data e nem assinatura. Além dessas semelhanças, evidenciam analogias quanto aos símbolos empregados, tais como: o símbolo de yin e yang e traços que remetem a ideogramas chineses. A técnica utilizada em ambos é de tinta guache sobre compensado com dimensões de 30,0 X 40,0 centímetros.

No verso de um destes quadros (Fotografia 16), consta uma dedicatória: “A Olga, desejo que essa mandala traga riqueza interior e riqueza material”, segue com a assinatura “Clarice” e “Rio 28 de maio de 1975”, com caneta esferográfica de tinta azul, e um círculo feito com as cores vermelha e preta.

Em sânscrito, mandala significa círculo e designa, num sentido mais amplo, auxílio para meditação e concentração. É construída a partir de círculos e de formas derivadas, estando presente no âmbito indo-budista e no Tibete lamaico. “Tais estruturas são na maioria das vezes desenhadas ou pintadas, mas também forjadas arquitetonicamente e se evidenciam nos projetos dos templos” (BIEDERMANN, 1993, p. 237).

São modelos espirituais da ordenação do mundo (cosmogramas), combinados de maneiras diversas com elementos da orientação quaternária. Contém um centro, estimula a

contemplação e a concentração para os conteúdos espirituais e conhecimentos da natureza intuitiva. Em seu centro podem aparecer diversos símbolos, o que não ocorre na mandala desenhada por Clarice Lispector, embora conste explícita, em sua dedicatória, o sentimento pela amiga e secretária. Lischtenstein (2004), ao discorrer sobre os símbolos nas artes plásticas afirma que os mesmos “confortam o espírito, fazendo-o ver que não existem para ele apenas as possibilidades terrenas, a despeito do quanto elas possam vir a aumentar” (LISCHTENSTEIN, 2004, p. 69). Em relação ao quadro clariceano, além do carinho pela amiga, expresso pela mandala, percebe-se que este recurso soma-se aos argumentos de diversos estudiosos sobre o misticismo de Clarice Lispector.

Sobre quadro da figura 16, verificou-se que há uma falha no compensado e acentuadas físsuras na parte inferior; o suporte parece não ter recebido beneficiamento. No centro consta a figura de yang e yin em branco e vermelho sobreposta ao fundo preto. A mesma figura consta, ainda, no centro do segundo quadro sem título (Fotografia 17), no entanto com cores diferentes: yin e yang estão representados pelas cores preto e vermelho, onde este predomina, num fundo roseado. Abaixo do símbolo de yin e yang aparecem traços de um ideograma chinês.

Biedermann (1993) explica que yin-yang é uma antiga representação chinesa do sistema cósmico dualístico. O yin simboliza o feminino, o Norte, o frio, a sombra, a terra, a passividade, a umidade, ao passo que o yang indica a masculinidade, o céu, o Sul, a luz, a atividade, a secura, da mesma maneira como o imperador. Os conceitos ocidentais demonstram a predominância do homem, tendo em vista os elementos negativos do yin. “Teoricamente os dois elementos deveriam ser considerados de igual valor” (BIEDERMANN, 1993, p. 397).

É representada simbolicamente e figurativamente no círculo, a imagem do uno originário, do qual nasceu a polaridade yin-yang. A divisão em dois polos é realizada através de uma bipartição em forma de S da superfície do círculo, em que se considera a parte escura como o yin, enquanto a parte clara é atribuída ao yang. “A partir dessa polaridade advém a criação dos cinco elementos, e de seu efeito conjunto deriva a multiplicidade do mundo” (BIEDERMANN, 1993, p. 397).

Expressando a dependência recíproca, é importante que haja um centro escuro na parte yang do círculo bipartido e, um centro claro na parte yin. Não se trata de um conflito entre luz e escuridão, com o objetivo de supremacia de um dos dois princípios, mas sim da expressão de uma integração complementar de um através do outro. Os números ímpares são atribuídos ao yang e os pares ao yin.

Exaustivamente buscou-se identificar o significado dos ideogramas que constam nos quadros sem título, no entanto, não se descobriu nada com exatidão. Há alguma aproximação, evidentemente com alguns ideogramas, mas trazê-los para esta análise seria um risco, devido à imprecisão. É possível que Clarice Lispector tenha procedido da mesma forma que fez com o título do quadro “Raiva e Reindificação”, onde a palavra “reindificação” possa ter sido a junção de sufixos ou prefixos de outras palavras. Diante de situações incógnitas como esta, Oliveira (1999) explica que a arte desestabiliza as coisas, desobriga-se dos padrões convencionais para exprimir-se.

Nos dois quadros sem título, a figura que remete ao símbolo yin e yang, possui a parte esquerda pintada de vermelho, cor que desencadeia uma vibração semelhante à da chama, assemelha-se ao sangue e pode produzir até mesmo uma impressão de dor.

De modo geral, e, buscando-se afastar-se um pouco da ânsia em desvendar os ideogramas, o que talvez nunca acontecerá e, deixando de lado a preocupação de um olhar atento e preocupado sobre esses quadros em busca de profundos significados, é na simplicidade que o dialogismo entre ambos e com *Água viva* se fundamenta. Ora, se yin e yang, de modo geral, referem-se ao feminino e ao masculino, ao homem e à mulher, são justamente estes seres que estão representados em cada quadro, onde o símbolo de yin e yang serve de suporte para a cabeça, ao passo que o ideograma (não se sabe se de fato é um ideograma) compõe a parte corporal dos seres.

Sobre este cenário, ao seguir a simbologia do yin e yang verifica-se que, na fotografia dezesseis, trata-se da silhueta feminina e, na fotografia dezessete, da representação masculina. Esta assertiva baseia-se no fato de que o yin estaria articulado ao escuro, como o fundo preto do quadro (Fotografia 16) e o yang estaria ligado à luz, tal como o fundo claro e róseo do outro quadro (Fotografia 17).

Ao mesmo tempo em que cada ser, homem e mulher, foi pintado cada um num quadro, ambos se fazem presentes simultaneamente em cada pintura, por meio do símbolo com as polaridades yin e yang. O pictural clariceano referente a esse símbolo difere do símbolo usualmente conhecido, pois teoricamente a divisão do círculo deveria ser exata, o que não ocorre nos quadros, pois a parte em vermelho toma a maior parte do espaço, além disso, as cores também não correspondem, instaurando assim uma representação desviada de Clarice Lispector, fazendo então emergir novos significados diante de tais formas.

Tanto a figura do homem quanto da mulher são constantes em *Água viva*: “Mas o homem de pé sobre o único pé - dorme reto. E o ser feminino estendido na praia não pensa”

(LISPECTOR, 1998, p. 91). Inquieta verificar como o homem é descrito pela narradora como se sempre estivesse acima da mulher, subestimando-a:

Um homem fino de um pé só tem um grande olho transparente no meio da testa. Um ente feminino se aproxima engatinhando, diz com voz que parece vir de outro espaço, voz que soa não como a primeira voz mas em eco de uma voz primeira que não se ouviu (Ibidem, p. 91).

Em outros trechos a mulher abandona a posição inferior e adentra em magias, demonstrando seu poder: “e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnais desejos de realização, e tudo isso é uma prece de missa negra [...]” (Ibidem, p. 20).

Percebe-se, tanto nos quadros sem título como em *Água viva*, que o homem e a mulher são de fato elementos distintos entre si, cada qual com suas especificidades, ao mesmo tempo em que se complementam e são necessários um ao outro garantindo a existência humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – AINDA QUE INCONCLUSIVAS

*Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito.
O melhor está nas entrelinhas.
(Clarice Lispector)*

As obras abertas, em movimento pelo leitor, caracterizam-se pelo convite a (re) fazer a obra com o autor... ler *Água viva* e observar dezesseis, dos vinte quadros clariceanos implica na aceitação desse convite, mesmo que de forma superficial e inconsciente, pois toda obra de arte é aberta porque não comporta apenas uma interpretação. A análise dos quadros em diálogo com *Água viva* demonstra a relação entre a atividade de interpretar e imaginar, ou seja, é o leitor movimentando as obras.

Nesta posição de leitor, buscou-se parafrasear a pintura/palavra da narradora de *Água viva*, assim como o texto/quadro de Clarice Lispector, pois as pinturas estão de algum modo ligadas à produção literária, sem a menor obrigação com qualquer estética artística, revelando pinturas soltas, fragmentadas, com cores que não se misturam, suportes incomuns e títulos que traduzem impulsos e inquietações.

Tintas e máquina de escrever foram instrumentos importantes e virtuosos para Clarice Lispector. A pintura integra-se na literatura, em especial na obra *Água viva*; no entanto, este exercício de comparação é possível e evidente em outras escrituras clariceanas, correspondendo à polissemia característica da problemática que gira em torno da linguagem, a qual se encontra profundamente vinculada às preocupações filosóficas frequentemente vividas pelas personagens.

Tendo como aporte teórico os estudos comparados, esta pesquisa compreendeu estabelecer comunicação entre *Água viva* e dezesseis, dos vinte quadros de Clarice Lispector. O exercício de recepção das obras literária e pictóricas fundamentou-se nos ensinamentos de Umberto Eco sobre leitura e interpretação, na perspectiva da obra aberta, por isso tratou sobre a vida da escritora, a fortuna crítica de *Água viva* e deteve-se especialmente na investigação do percurso de produção do livro, o que revelou pistas relevantes na atividade comparativa do livro com os quadros. Ao examinar os datiloscritos que antecederam *Água viva*, constatou-se que Clarice Lispector substituiu as palavras/expressões relativas à “escritura” por “pintura”. Em seguida, após a cessão dos direitos autorais concedida, buscou-se analisar minuciosamente todos os elementos que compõem o livro e os quadros; recorreu-se aos significados simbólicos de cores e formas empregadas, na tentativa de afastar-se da

superinterpretação. Constata-se que a criação dos dezesseis quadros influenciou a produção literária de Clarice, funcionando como espelhos cujo reflexo permite descortinar sua concepção de escritura.

O deslize do dito nas linhas para o não dito nas entrelinhas de *Água viva* conduz o leitor ao instante-já, ao choque em reconhecer entre os diversos elementos e fatores humanos a essência que ultrapassa a concretude e atinge o êxtase do sentir, de atribuir novos significados ao sistematicamente elaborado pela humanidade. E, nesse entremeio de realidade e sentido psicológico separado do mundo onírico por tênue linha, do ir e vir entre pintura e escritura, surge um sentido análogo, ofertando significados sinestésicos, num movimento de desconstrução na busca pela expressão da condição humana. Este é o resultado da leitura das obras artísticas, num exercício de apropriação, imaginação e produção de significados.

Alguns segundos são suficientes para enumerar uma série de objetos que não possuem nenhuma lógica entre si. Simples. Simples e óbvio. Essa fragmentação aparentemente ilógica e, muitas vezes, desconcertante, é a lógica, pois descreve o funcionamento dos pensamentos do ser humano. A engrenagem de instantes psicológicos (e por que não surreais?), carregados de elementos, produzem as mais diversas sensações determinando o agir do ser. Lógico ou ilógico... dispensa-se análise ou opção por um ou outro, pois a sensação do instante não encontra nas palavras, nem nas tintas, uma forma de concretização... permanecendo nas entrelinhas, mais especificamente “atrás do pensamento”... a única forma para realmente entender seria sentir, “entrar em contato”... talvez esta seja toda a essência (lógica?) de *Água viva* e quadros clariceanos, dispensando a preocupação em articular suas especificidades com fatos mundanos, pois todas as reflexões conduzem para um único espaço, que, na verdade, concretamente, não ocupa nenhum espaço: o interior do ser: seu pensamento... no qual configura-se um percurso cada vez mais nítido no sentido da revelação de extraordinária coerência filosófica e existencial. *Água viva*, exprime, assim, a busca do auto conhecimento pelo ser humano.

Livro e quadros lançam-se para a individualização do ser, promovendo uma viagem existencial, que só termina quando o cérebro cessa suas atividades, justificando assim o não-fim de *Água viva*, o que também contribui para dificultar a atividade do leitor em determinar o que seria fictício e o que seria real, permanecendo a certeza do anúncio de teorias acadêmicas que ainda viriam a desabrochar.

No trânsito entre o dito e o indizível, o proibido e o permitido, o entendível e o não-entendível, os fragmentos de *Água viva* são suscetíveis de serem transferidos a fragmentos dos quadros, materializando uma representação, onde tudo pode parecer estranho, embora

reconhecível. O esforço da artista concentrou-se em sentidos contraditórios, onde os manifestos paradoxo e antítese seguem numa via obstinada pela procura da expressão, seja nas letras ou nos pincéis.

Essa representação latente nas pinturas clariceanas apresenta o que está atrás do pensando, expressa o que as palavras não dão conta de explicar, ou seja, os quadros falam sem palavras, refletem as condições psicológicas do ser humano. Os textos não verbais de Clarice Lispector entregam-se à dependência dos pensamentos sobre a condição existencial do ser humano... a tarefa é tentar chegar o mais próximo possível do que a palavra não pode dizer.

Tendo como fio condutor o fluxo de consciência, *Água viva* reflete constantemente os quadros clariceanos, na maioria das vezes, por meio da aproximação, de analogias, mas também agregando o diferente, os opostos, como, por exemplo, a borboleta repudiada pela narradora no livro e, por isso esmagada, ao passo que no quadro se multiplica atribuindo diversos significados a partir do seu conteúdo simbólico. Os estudos comparativos não permanecem apenas no campo dialógico, mas contemplam também o diferente entre as artes.

Como *Água viva* é uma obra politemática, embora fragmentária, desencadeia comunicação ambivalente com os dezesseis quadros e as analogias detectadas apontam para unidades latentes entre as próprias pinturas clariceanas como, por exemplo, “Raiva e Reindificação” com as duas pinturas sem título e, “Ao amanhecer” com o quadro “Sol da meia noite”.

Observa-se que, embora Clarice Lispector negue a condição autobiográfica em suas obras, em *Água viva* pode-se estabelecer uma associação curiosa entre a autora e a narradora: assim como Clarice Lispector é escritora e pintora, da mesma forma a narradora aventura-se entre palavras e tintas.

Outras leituras podem ser estabelecidas na perspectiva dos estudos comparados, tendo como objeto de estudo *Água viva*, destacando-se a relação com algumas telas de Monet e a musicalidade inerente ao texto, surgindo aí um leque de possibilidades de atividades comparativas.

Nem todos os aspectos foram abordados devido à amplitude do tema, mas estas reflexões demonstraram a necessidade de intensificar cada vez mais os estudos na área de literatura comparada e, inclusive, na literatura de Clarice Lispector, área bastante fértil que guarda muitos segredos.

Tais reflexões lançam-se no contínuo do inacabado, como bem define a narradora: “Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso” (LISPECTOR, 1998, p. 27). Enfim...

Tudo o que se pode afirmar com convicção, ao final destas inconclusivas considerações é que, diante de uma obra artística não há uma conclusão fechada, e sim proposições flutuantes...

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Trad. Antonio de Padua Danesi. Campinas, SP: Verus Editora, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In.: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BIEDERMANN, Hans. **Dicionário ilustrado de símbolos**. Trad.: Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. (org.) **Relações interliterárias: Brasil/América Latina/Europa**. In.: *Literatura comparada: teoria e prática*. Porto Alegre: Sangra-Luzzato, 1996.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e cultura de 1900 a 1945**. In.: *Literatura e sociedade*. 5. Ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- _____. **No raiar de Clarice Lispector**. In.: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **O lugar da literatura comparada na América Latina. (preliminares de uma reflexão)**. In.: *Boletim bibliográfico*. Biblioteca Mário de Andrade, 1986.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- COUTINHO, Eduardo F. **Sem centro nem periferia: é possível um novo olhar no discurso teórico-crítico latinoamericano?** Anais do 2º Congresso Abralic. Belo Horizonte, 1995.
- DERRIDÁ, Jacques. **Torres de Babel**. Trad. Junia Barreto. Belo horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DEVIDES, Dílson Cesar. **30 anos de rock: Raul Seixas e a cultura brasileira: (de 1970 à contemporaneidade)**. 1 ed. Rio de Janeiro: Corifeu, 2007.

DINES, Alberto. **Carta a Clarice Lispector**, II – 53 (20/07/73). Acervo: Cartas endereçadas a Clarice Lispector, EL 37 CP, CL/cp 037. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____ **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____ **Interpretação e superinterpretação**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____ **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FACHIN, Odília. **Fundamentos de Metodologia**. 5.ed.[rev] - São Paulo: Saraiva, 2006.

GOTLIB, Nádya Batella. **Clarice**: uma vida que se conta. São Paulo: Editora Ática, 1995.

_____ ; Equipe IMS. **A descoberta do mundo**. *In.*: Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector. Edição especial, números 17 e 18. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles: dezembro de 2004.

GUIMARÃES, Eduardo (Org.) **História e sentido na linguagem**, incluindo texto de Michel Bréal. 2 ed. Campinas: Editora RG, 2008.

ISER, Wolfgang. **O Ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Vol. 01. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JOSÉ, Elias. **Anotações sobre “Água Viva”**. CL 22 pit/CFRB/RJ. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, s/d.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. Trad. Álvaro Cabral. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia Científica**. 5.ed - São Paulo: Atlas, 2007.

LERNER, Julio. **Clarice Lispector**: essa desconhecida. São Paulo: Via Lettera, 2007.

LEVIN, Harry. **Comparando a literatura**. Trad. Monique Balbuena. In.: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia F. (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LISBOA, Noeli. **Nos liames entre o ser e o sujeito**: a escritura de Clarice Lispector. In: MITTMANN, Solange, GREGOLETTO, Evandra, CAZARIN, Ercília (orgs.) *Práticas Discursivas e Identitárias: Sujeito e Língua*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

LISCHTENSTEIN, Jaqueline. (Org.) **A pintura**: o paralelo das artes. Vol. 7. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. **A pintura**: o paralelo das artes. Vol. 7. São Paulo: Ed. 34, 2005.

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

_____. **Água viva**. CL pi 02. FCRB/AMLB. Fundação Casa de Rui Barbosa: Rio de Janeiro, s/d.

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

NASCIMENTO, Evandro. **Clarice Lispector**: uma literatura pensante. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: Edusp, 2000.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. **Poesia e pintura**: um diálogo em três dimensões. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

PERRONE-Moisés, Leyla. Crítica e intertextualidade. In.: **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1972.

PESSANHA, José Américo Mola. **Carta a Clarice Lispector**, II – 53 (SP, 05/03/1972). Acervo: Cartas endereçadas a Clarice Lispector, CL/cp 097. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1972.

PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance brasileiro. *In.*: **Texto/contexto: ensaios**. 2 ed. São Paulo, Perspectiva: Brasília, INL, 1973.

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

SANTAELLA, Lucia. **A poesia e as outras artes**. Rev. Casa, Cadernos de Semiótica Aplicada. Vol. 2, n. 2, dezembro de 2011.

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector: figuras da escrita**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

WELLEK, René. **A crise da literatura comparada**. Trad. Maria Lúcia Rocha-Coutinho. *In.*: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia F. (Orgs.). **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ANEXO – TERMO DE CESSÃO

**TERMO DE CESSÃO DO ARQUIVO DA FUNDAÇÃO
CASA DE RUI BARBOSA**

Pelo presente instrumento, a **FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA**, fundação pública vinculada ao Ministério da Cultura, instituída pela Lei nº 4.943, de 6 de abril de 1966, com sede na rua São Clemente número 134, Botafogo, Rio de Janeiro, por intermédio do seu **CENTRO DE MEMÓRIA E INFORMAÇÃO** neste ato representada pela diretora **ANA MARIA PESSOA DOS SANTOS** também denominada **CEDENTE** e **ADRIANE CHERPINSKI** - CNPJ/CPF - 005845009-20, Endereço, Rua Vereador José Vieira 357, Bairro Jardim Panorama, Cidade de Laranjeiras do Sul - PR - CEP: 85304-510, doravante denominado **CESSIONÁRIO**, resolvem celebrar o presente **TERMO DE CESSÃO DE DIREITO DE REPRODUÇÃO** mediante as seguintes condições:

CLÁUSULA PRIMEIRA - A **FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA** cede o direito de uso da reprodução dos seguintes documentos: **CL pi 33 - 173, CL pi 22 - 162, CL pi 22 - 246, CL Cp 037, CL Cp 073, CL Cp 097, FITS, Earl - Clarice Lispector and the lyrical novel: An examination of Água Viva, CL PI 02 (manuscritos de Água Viva e objeto Gritante) e as 16 telas artísticas pintadas pela escritora Clarice Lispector**, do fundo arquivístico Clarice Lispector, constante do acervo do **ARQUIVO-MUSEU DE LITERATURA BRASILEIRA - AMLB** para uso em trabalho acadêmico (dissertação de mestrado), que ficam fazendo parte integrante do presente contrato ao cessionário qualificado no preâmbulo deste termo.

CLÁUSULA SEGUNDA - Os documentos qualificados na cláusula primeira do presente **TERMO**, pertencentes ao acervo do **ARQUIVO-MUSEU DE LITERATURA BRASILEIRA - AMLB**, abertos à consulta pública, podem ser copiados, comprometendo-se o cessionário a não violar as recomendações específicas da **LEI Nº 8.159, de 08 de janeiro de 1991**, que dispõe sobre a política de arquivos públicos e privados, bem como as normas técnicas do **ARQUIVO-MUSEU DE LITERATURA BRASILEIRA - AMLB** da **FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA**.

CLÁUSULA TERCEIRA - Em toda utilização do (s) documento(s) objeto do presente termo será obrigatória a menção ao crédito **FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA/ARQUIVO-MUSEU DE LITERATURA BRASILEIRA**, incluindo nome do fundo arquivístico ao qual o(s) documento(s) pertence(m) e do autor da obra quando houver.

AR

CLÁUSULA TERCEIRA - Em toda utilização do (s) documento(s) objeto do presente termo será obrigatória a menção ao crédito **FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA/ARQUIVO-MUSEU DE LITERATURA BRASILEIRA**, incluindo nome do fundo arquivístico ao qual o(s) documento(s) pertence(m) e do autor da obra quando houver.

CLÁUSULA QUINTA - À cedente, **FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA**, fica assegurado o direito de indenização pelo dano material ou moral decorrente da violação do sigilo, sem prejuízo das ações penal, civil e administrativa.

CLÁUSULA SEXTA - No caso de obras protegidas pela Lei do Direito Autoral cabe ao usuário a obtenção da autorização para quaisquer fins comerciais.

CLÁUSULA SÉTIMA - Fica eleito o foro da comarca da capital da cidade do Rio de Janeiro para dirimir quaisquer dúvidas provenientes do presente contrato.

Por estarem as partes assim acordadas, firmam o presente **TERMO** em duas vias de igual teor e forma para os efeitos de direito,

Rio de Janeiro, 03 de outubro de 2012

Ana Maria Pessoa dos Santos

Ana Maria Pessoa dos Santos

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA

[Assinatura]

CESSIONÁRIO

Testemunhas:

1- _____

2- _____