**Programa de pós-graduação
em Teoria Literária e Literatura Comparada**

IVAN ALEXANDER HEGENBERG

**Clarice Lispector e os limites da linguagem –
uma leitura interdisciplinar do romance *Água viva***

São Paulo
2016

IVAN ALEXANDER HEGENBERG

**Clarice Lispector e os limites da linguagem –
uma leitura interdisciplinar do romance *Água viva***

**Tese apresentada à Faculdade de Letras da FFLCH-USP
para obtenção de título de Mestrado
Área de Concentração: Teoria Literária e Literatura
Comparada
Orientação: Betina Bischof**

São Paulo
2016

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar aos meus pais, Mauro Hegenberg e Márcia Porto Ferreira.

À minha orientadora, Betina Bischof, pela dedicação, pela sabedoria e pela liberdade que me concedeu ao longo desses anos de trabalho.

À Cinthya Torres, que me incentivou antes mesmo de eu começar a empreitada.

À Tatiana Rotondaro, que me fez acreditar que eu levaria jeito para a academia.

À Ramaiana Cardinali, sem a qual este processo todo não teria a mesma vivacidade.

À Yudith Rosenbaum e ao Agnaldo Farias, pelos comentários argutos na banca de qualificação.

Ao Ricardo Iannace, com quem foi um prazer trocar algumas ideias sobre nosso interesse comum.

Ao grupo de estudos dos orientandos, em especial a Paula Alves Martins de Araújo, pela generosidade com que me auxiliou em dúvidas específicas.

Ao grupo de estudos O Romance e Suas Crises, começando por Julián Fuks, que me fez o convite para participar das reuniões.

Aos professores Marcos Soares, Marcos Fabris Gonçalves, Marcelo Pen, Edu Teruki, Dorothy J. Hale e Elza Maria Azjenberg, sem os quais importantes passagens da dissertação não teriam existido.

À CAPES, pelo apoio financeiro, fundamental para este trabalho.

À Fundação Casa de Rui Barbosa, que me permitiu o contato direto com originais e pinturas de Clarice Lispector.

Resumo

HEGENBERG, I. A. **Clarice Lispector e os limites da linguagem – uma leitura interdisciplinar do romance *Água viva***. 2016. 120 fls. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

O presente estudo volta-se ao romance *Água Viva*, publicado em 1973 por Clarice Lispector, compreendido como exercício de radicalização da linguagem sob influência do pensamento pictórico, no qual o rastro material do processo e a possibilidade de uma expressão não-verbal entram em questão. Será desenvolvida uma discussão sobre o romance enquanto gênero literário, que se desdobrará em uma comparação entre as linguagens literária e pictórica, suscitada pelas constantes sugestões ao universo da pintura presentes em *Água Viva*. Ao se estabelecer um embate entre crítica literária e crítica de arte visual, serão analisadas as tensões entre arte e realidade nos projetos estéticos da contemporaneidade, por meio de uma comparação entre o romance de nosso recorte e expressões artísticas consolidadas na década de 70, como o minimalismo, a arte-processo e a arte conceitual, que, ao colocar a pintura em xeque, desencadearam um amplo ataque ao ilusionismo. A análise do objeto deverá nos mostrar de que maneira os debates em torno da chamada “morte da pintura” auxiliam a compreender os movimentos dialéticos de Clarice Lispector, alternando afirmação e negação da arte em uma de suas obras de maior experimentação. É nesse contexto que será lido *Água Viva*, romance que se dispõe a refletir com complexidade sobre a crise das representações.

Palavras-chave: Clarice Lispector; literatura contemporânea; arte contemporânea; pintura; romance.

Abstract

HEGENBERG, I. A. **Clarice Lispector and the limits of the language - an interdisciplinary reading on novel *Água Viva***. 2016. 120 fls. (Master's degree) - Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

The present study is an approach to the novel *Água Viva*, published in 1973 by Clarice Lispector; it is understood as a radicalization of language under the influence of pictorial thought, in which the material trace of the process and the possibility of non-verbal expression are at stake. A discussion about novel as a literary genre will be developed; this will unfold into a comparison between literary and pictorial languages, implied by the constant suggestions regarding the universe of painting present in *Água Viva*. The confrontation of literary critic and visual arts critic settles an analysis of the tension between art and reality in the contemporary aesthetics projects, by means of a comparison between the novel in view and the consolidated art expressions from the 70's, like minimalism, process-art and conceptual art, which, challenging painting, triggered a comprehensive attack upon illusionism. The analysis of the object may show us how the debates about the so called "death of the painting" can aid in the understanding of Clarice Lispector's dialectic movements, in which art acceptance and denial take turns in one of her major works of experimentation. It is within this context that *Água Viva* will be read, a novel that is willing to plunge with high complexity upon the crisis of representation.

Key words: Clarice Lispector; contemporary literature; contemporary art; painting; novel

Sumário

1	INTRODUÇÃO	7
2	ROMANCE, GÊNERO EM CRISE	17
3	PARÁFRASE IMPOSSÍVEL	30
4	A PINTURA SEGUNDO CLARICE LISPECTOR	41
5	FOCO DESFOCADO DE UM NARRADOR QUE NÃO NARRA – apontamentos sobre a influência da fotografia em <i>Água Viva</i>	53
5.1	<i>Água Viva</i> à luz da fotografia	57
6	A PINTURA NO MOMENTO HISTÓRICO DE <i>ÁGUA VIVA</i>	69
7	“NÃO ESCREVO PARA TE AGRADAR”	82
8	“VOCÊ QUE ME LÊ QUE ME AJUDE A NASCER”	94
8.1	Fonte	97
9	CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
10	BIBLIOGRAFIA	113

1. Introdução

Que se permita aqui começar com uma pequena digressão que, apesar de se afastar do nosso campo de estudo, não desagradaria à autora em questão. Recentemente foi descoberta que uma espécie de água viva, a *Turritopsis nutricula*, possui uma característica que vem surpreendendo os cientistas. Após atingir a maturidade sexual e se reproduzir, ela é capaz de retroceder a um estágio anterior de desenvolvimento, o pólipo, onde vive em colônia. Por mais inusitado que pareça, os cientistas assentem que ela se rejuvenesce, evitando a morte natural. Suas células passam por um processo chamado de transdiferenciação, revertendo as funções especializadas para estágios mais primitivos. Até onde se sabe, o animal é capaz de repetir o estratagema indefinidamente, sendo, portanto, potencialmente imortal¹. Clarice Lispector não teria como saber disso na época que escreveu um de seus romances mais experimentais, *Água viva*, em 1973, o que não impede que se possa ver o desafio à morte como um dos fios condutores de suas divagações. O título fazia alusão às movimentações livres, ao sabor da correnteza, sem contornos definidos (o romance que não possui um enredo propriamente dito), porém assume um novo sentido, “visionário”, diante da fascinante descoberta biológica. Não há por que recusar tal aproximação, já que o livro se envereda por mistérios que escapam à medida humana, seja na recusa de nossa inevitável tragédia (“vamos não morrer como desafio”, diz a autora), seja pela identificação com a vida inumana (onde os animais, as flores, e uma singular visão de Deus apresentam desdobramentos que, ao longo de todo livro se afastam da forma humana).

Como sugere Yudith Rosenbaum, “o diálogo possível com a obra dessa escritora terá de fazer-se aos poucos, de forma tateante e fragmentária, de um modo mais alusivo do que afirmativo”, e isso porque “a prosa poética em Clarice,

1 S. Piraino, F. Boero, B. Aeschbach, V. Schmid, *Reversing the life cycle: medusae transforming into polyps and cell transdifferentiation in *Turritopsis nutricula* (Cnidaria, Hydrozoa)* in: **Biological Bulletin**, vol. 190 n. 3 Jun 1996 – Marine Biological Laboratory, 1996

com suas analogias, alusões, sugestões, metáforas e metonímias, é (...) o recurso máximo de quem quer superar as mediações impostas pela língua na captura da verdade do mundo, sabendo, porém, que o real só adquire sentido para o homem na linguagem, e sempre de forma oblíqua e deslocada”² A morte com que Clarice se defronta pode ser compreendida em diversos sentidos. Um deles, como morte biológica, posto que a autora ingressa em uma fase na qual a preocupação com sua finitude se acentua; pode-se ler a morte como metáfora de conclusão de uma etapa, como transposição para um novo estágio existencial; e outro sentido, pode ser o da “morte da arte”, ou “morte do romance”, teorias que se propagavam na época da escrita de *Água viva*. Todos estes sentidos são passíveis de sobreposição, mas na presente dissertação o terceiro será enfatizado, considerando que nesse atípico romance não se trata tanto de contar uma história, pois onde o próprio fazer artístico é protagonista.

A pesquisa se volta ao estudo de *Água Viva* a partir de um ângulo que vê como constituinte da obra tanto a crise do romance como a crise da pintura, ampliando, desse modo, o campo usualmente traçado pela fortuna crítica com relação ao livro. Nesse sentido, o estudo almeja a uma iluminação recíproca: que o estudo do contexto de crise de romance e pintura possa levar a uma compreensão mais acurada do livro de Clarice (no qual tem papel fundamental); que o livro de Clarice possa por sua vez problematizar e aprofundar um campo teórico (o da crise das artes), visto a partir dos embates e soluções de seu texto, em sua especificidade e concretude. Se o que se busca é a dimensão da crise vivida (na forma literária e pictórica), o estudo das ambiguidades e transformações pelas quais passou o romance será uma das entradas possíveis para o estudo de *Água Viva* (sempre em comparação e/ou confronto com a crise da pintura).

Lukács busca mostrar, em sua *Teoria do Romance*, as diferenças entre a épica e seu sucedâneo moderno, o romance. Na esteira da épica, o romance ainda busca construir um sentido de totalidade, porém este só pode ser precário em um momento histórico no qual o senso de coletividade perde espaço para o individualismo e para o pragmatismo. “Todos os modelos desapareceram; é uma

2 ROSENBAUM, Yudith. *Folha explica Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002, págs. 13 e 32

totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre”³. Desde seu início, o romance, gênero que surge junto à ascensão da burguesia, é marcado pelo desencantamento: “O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade.”⁴. Lukács diz ainda que o romance moderno é irônico, na medida que, imerso em uma imanência vazia, compreende o quanto há de artifício nessa busca por um sentido que já não é mais dado, que tem de ser construído. “Esse ter de refletir é a mais profunda melancolia de todo o grande e autêntico romance.”⁵. O romance é um gênero que já nasce em crise, produto das contradições inerentes à sociedade burguesa. A reflexão sobre o gênero prepara o terreno para uma das primeiras dúvidas que o objeto suscita: se vale a pena considerar *Água Viva* um romance, sendo tão fragmentário e tão pouco narrativo. Apenas levando em conta a crise inerente ao gênero é que podemos encaminhar tal discussão, contudo, logo veremos que *Água Viva* também nos pede algo que não cabe completamente na linguagem literária (“a densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim”⁶). Há nessa obra uma intensa problematização da representação, uma contínua evocação da materialidade e, concomitantemente, uma tentativa de aproximar-se de outras linguagens, em especial a pictórica. Analisaremos o que a pintura significa para Clarice Lispector e para *Água Viva*, considerando o anseio pela comunicação não-verbal, a possibilidade de expressão abstrata, a materialidade bruta, o imediatismo da percepção, a espacialidade. Não é nova a tendência do romance a interrogar-se e reformular-se, mas algumas especificidades de *Água Viva* nos levam a crer que não seria suficiente ater-se apenas ao campo da literatura. Ao longo da dissertação

3 LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance* (trad. José Marcos Mariani de Macedo). São Paulo: Duas Cidades/34, 2000., pág. 34

4 Idem, págs 89-90.

5 Idem, pág. 86

6 LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1993, pág.

veremos o que há de pertinente em se considerar o romance, em particular nesta experiência, poroso a ponto de poder se aproximar de uma técnica aparentemente tão distante quanto a pictórica. A afinidade não se faz somente pelo conteúdo, mas se inscreve na própria forma. Uma das principais características da técnica pictórica, que é a de revelar simultaneamente sua ilusão e sua fatura, é sugestiva para compreender como a obra de Clarice pode ser eficaz ao oscilar do convite à sensorialidade para a autocrítica metalinguística e a recusa do artifício. Assim como um pintor permite que vejamos uma tela ora como ilusão, convidando-nos a uma suspensão da realidade, ora como construção, como combinação de materiais transformados pelo trabalho, a autora também evoca o mundo da imaginação, porém, marcada pela crise, em um piscar de olhos pode nos distanciar da fantasia, reforçando o caráter artificioso da escrita. Uma frase tal como “bem sei que o que escrevo é apenas um tom”⁷ surge no texto com a mesma naturalidade com que o olho do espectador percebe que o universo imaginário ao qual uma tela alude, por mais habilidoso que seja o pintor, não pode negar, por demais evidente, a condição de toda pintura de coisa feita, produto de trabalho humano. A impossibilidade de alienar-se de seus aspectos postiços geralmente é mais imperiosa na pintura que na literatura. Especialmente após Marcel Duchamp e o advento do *readymade*, por meio do qual ele deflagra a guerra contra o que ele costumava chamar de “arte retiniana” (arte que ludibria os olhos), a pintura moderna se impregnou do espectro de sua própria morte. Na narrativa quebradiça de *Água Viva*, sob a voz de uma pintora, nada impede que leiamos o vaivém de desagregação e recuperação formal como um questionamento da pintura enquanto forma artística em busca de suas condições de validade. Não deve passar despercebido que Clarice abordava a “morte da arte” com uma contundência rara no meio literário, sob a voz de uma pintora, que na década de 1970 era uma figura sob júdice para as chamadas neovanguardas das artes visuais (tendo o legado dadaísta se alastrado por diversos movimentos, como os novos realistas, a pop art, Fluxus, arte povera, arte conceitual, minimalismo, entre outros). Um lento declínio da posição privilegiada da pintura no seio das artes já vinha se pronunciando desde o século XIX, diante da rivalidade com a fotografia, técnica que intensificou o questionamento da função

7   Idem, pág. 31

das linguagens visuais tradicionais. A fotografia, ainda que exercesse uma influência universal ao alterar a maneira de se perceber o mundo, não afetou a literatura tão diretamente quanto aos artistas visuais, com os quais estabeleceu uma concorrência direta. Os desafios à pintura foram se acentuando com o advento do *ready made* de Marcel Duchamp; com a quebra da moldura proposta por Mondrian; com as incisões operadas por Lucio Fontana contra a tela; com o apagamento que Rauschenberg realizou em um desenho de De Kooning; com a ironia cáustica da pop art. No final dos anos 60 e durante a década de 70, eram muitos os artistas que rejeitavam a pintura, preferindo expressões consideradas mais experimentais, como a escultura minimalista, a arte conceitual, a arte-processo, a performance, o vídeo e outros procedimentos, que em comum tinham um viés anti-ilusionista. Tornam-se frequentes diagnósticos como o de Restany: “a pintura de cavalete (assim como não importa qual outro meio de expressão clássica no domínio da pintura ou da escultura) teve sua época. Vive nesse momento os últimos instantes, sublimes por vezes, de um longo monopólio.”⁸ Pode-se adiantar que Clarice Lispector oscila entre as posições em disputa, até certo ponto apostando nesses “últimos instantes” da pintura, “sublimes por vezes”, por outro lado questionando a arte como um todo, em especial a representação ilusória. Veremos mais detidamente de que maneira, na época, o mal-estar influi sobre pintores, como no caso de Iberê Camargo, que mesmo antes que a “morte da arte” se tornasse um tema em voga, já demonstrava sinais de hesitação e angústia em relação às convenções da pintura. O crítico Giulio Carlo Argan torna clara a mudança que se operou nas artes visuais da primeira para a segunda metade do século XX. Em uma mesma obra, sua famosa *A Arte Moderna*, encontramos uma visão mais positiva ao analisar o período modernista, no entanto um tom bem mais sombrio prepondera quando se nota a mudança de paradigma: “Não existirão novas formas, novo estilo, mas apenas sinais cada vez mais eloquentes da ausência da arte. Não são os críticos que anunciam, é a própria arte que vive seu fim”⁹. Mais

8   RESTANY, Pierre. Os novos realistas. São Paulo: Perspectiva, 1979, pág. 144.

9   ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pág 593

do que mera retórica, reproduz-se aqui o estado de espírito de muitos artistas dos anos 60 e 70, se considerarmos manifestações como as de Ad Reinhardt, que durante décadas pintaria apenas telas monocromáticas pretas, asseverando que aquelas seriam as últimas pinturas possíveis; ou de Joseph Kosuth e Art & Language, que limitariam seu trabalho a uma tautologia intencionalmente desprovida de qualquer traço estético; entre outros artistas, com maior ou menor repercussão, que se empenhavam no ataque ferrenho à arte. No século XX, esse ansioso interrogar-se foi tão intenso que levou a arte a uma espécie de “alergia a si mesma”, no entender de Adorno¹⁰. A ponte entre os problemas da pintura e da literatura parecerá menos abrupta se considerarmos que Harold Rosenberg comenta que “uma pintura ou escultura contemporânea seria uma espécie de centauro – metade feita de materiais, metade de palavras”¹¹, em grande parte devido à retórica necessária para tentar discernir o que é arte e o que não é arte, em especial após Marcel Duchamp.

10 ADORNO, Theodore. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2006, pág. 49

11 ROSENBERG, Harold. *The de-definition of art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983, pág. 55, tradução livre

Figura 1 – Ad Reinhardt com pinturas monocromáticas, 1963

Em *Água Viva*, é incorporada a crise da pintura contemporânea tanto no plano temático (a personagem é pintora) quanto na forma (radicalmente esgarçada e movente). Ao resgatar pontos fundamentais da produção teórica sobre a autora, ficará mais evidente que a crise que acompanha não apenas *Água Viva*, mas toda a obra de Clarice Lispector pode ser comparada, em muitos sentidos, à que acometeu a pintura. De modo geral, a tentação é grande de afirmar que a “morte da arte” foi mais peremptória nas artes plásticas do que na literatura, sendo Clarice um caso à parte. Pode-se considerar que nos anos 70, época em que o romance foi escrito, eram poucos os artistas plásticos intelectualizados que acreditavam que a pintura pudesse sobreviver. Ao observar o que se exibia nas principais exposições de artes visuais e o que repercutia nas publicações mais influentes, fosse na Documenta de Kassel, na Bienal de São Paulo ou nas páginas da *October*, ficamos com a nítida impressão que a pintura, por ao menos uma década, foi severamente contestada pelo circuito contemporâneo, sendo significativo o número de críticos, artistas e curadores que a consideravam superada.

Tentaremos desenvolver algumas hipóteses para a diferença entre as situações da literatura e das artes visuais. Talvez o próprio fato de o romance já ter surgido como expressão problemática, paradoxalmente, tenha contribuído para que uma espécie de equilíbrio instável pudesse ser mantido, sem negar tão radicalmente a estrutura formal, preservando-se alguns traços épicos que organizam a narrativa. A crise da pintura, por sua vez, pode ter sido deflagrada mais tardiamente, porém se deu de maneira mais acelerada e aguda, em grande parte devido ao advento da fotografia. Competindo mais diretamente com uma ferramenta que se propõe a representar imagens visuais com precisão, desde meados do século XIX a pintura se viu obrigada a reinventar-se e repensar suas premissas. Delacroix, Courbet e os impressionistas se beneficiaram da nova técnica para seus estudos, contudo foram dando sinais de um crescente sentimento de que apenas *representar* com os pinceis soaria insuficiente. A fotografia, ao menos do ponto de vista técnico, promete uma fidelidade maior, além de ser o resultado de um processo físico-químico que oferece um *índice* da realidade. Se Monet competia com a fotografia pela profusão de cores contra a imagem preto e branco, Cézanne

tentaria superar o olho mecânico por um embate fenomenológico com a paisagem, e Picasso e Braque sentirão a necessidade de experimentar com colagens, abrindo caminho para uma tensão direta com a realidade, em uma prática que envolve uma valorização maior da matéria, em detrimento do ilusionismo. Na literatura não haveria possibilidade de ultrapassar de maneira tão eficaz o aspecto referencial das palavras, o que permitiu que os escritores conservassem um universo simbólico mais intacto do que os artistas visuais. Talvez não seja exagerado dizer que o declínio da pintura acompanhou a ascensão da fotografia e sua legitimação como obra de arte, que impõe o índice como um novo paradigma para as expressões visuais.

É preciso considerar, no entanto, que a “morte do romance” sem dúvida aparecia com contundência na teoria de autores como Beckett, Blanchot e Robbe-Grillet, apesar de não ter obtido tantos adeptos quanto a “morte da pintura” no meio de artes visuais. Dificilmente pode-se dizer que houve na literatura, no Brasil ou no mundo, a mesma consagração de um amplo sistema em torno da crise do ilusionismo, com o mesmo sucesso que ocorreu nas artes visuais – não se estabeleceu com o mesmo vigor um *sistema* tal como propõe Antonio Candido¹², com criadores, obras e público interligados. As artes visuais foram se transformando com a ascensão das esculturas minimalistas, da arte conceitual, das performances, da vídeo-arte, da arte-processo e outras expressões hostis às noções estabelecidas do que seria um objeto de arte. A pintura séria continuava sendo praticada por bons artistas, como no caso de Iberê Camargo, no entanto eram raros os que pareciam estar à altura dos desafios impostos. Por mais apegado à tradição, por mais que Iberê fosse o homem que “defende até à alma o direito de ser pintor”¹³, não conseguia ignorar os questionamentos que a antiarte lhe dirigia: “optara por viver a crise da autonomia da arte em sua arena privilegiada: no interior da pintura, numa espécie de diuturno ritual de sacrifício da pintura”¹⁴

12 cf. CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. Rio De Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.

13 DUARTE, P. S., ‘A solidão da grande arte’ in SALZTEIN, Sonia (org). *Diálogos com Iberê Camargo*, São Paulo: Cosac & Naïf, 2003. pág. 134.

14 Sônia Salzstein, “Anos 60/Um marco na obra de Iberê Camargo” in *Diálogos com Iberê Camargo*, pág. 48.

Veremos adiante que os paralelos entre as situações na literatura e nas artes visuais são possíveis, mas ainda assim, poucos romances do período foram tão violentados pelo próprio autor quanto *Água Viva*, o que aproxima a obra de uma situação que era mais evidente nas artes plásticas que na literatura. Talvez não seja coincidência o fato de tanto Clarice quanto Beckett, dois dos autores que mais se detiveram no questionamento do ilusionismo, tenham encontrado na pintura um forte estímulo para suas considerações. A análise do irlandês era justamente que a crise anunciava-se nas pinturas e na música de maneira muito mais veemente que na obra de qualquer escritor. “Será que a literatura, solitária, deve permanecer atrasada em seus velhos caminhos preguiçosos que há tanto tempo foram abandonados pela música e pela pintura? Há alguma coisa paralisantemente sagrada na natureza viciosa da palavra que não se encontra nos elementos das outras artes?”¹⁵

Não se inserindo em um sistema teórico bem constituído, no livro de Clarice a “morte da arte”, diferentemente do que ocorria com uma grande parte dos artistas visuais, não corresponde a uma linha programática, não endossa uma posição ideológica delimitável – como fizeram artistas como Ad Reinhardt e Joseph Kosuth, que teorizaram a respeito. Não é por não ter a mesma clareza conceitual que a crise da representação deixa de parecer imperativa a Clarice Lispector. Radical, seu romance – ou “coisa-palavra”, como ela o designa em determinado momento – não possui história, não possui fatos, mal se pode dizer que tenha começo ou fim, como se a todo momento estivesse prestes a se desfazer. Benedito Nunes já havia notado como, desde os primeiros livros, a escritora parecia parodiar Descartes, como se indagasse constantemente: “Eu que narro, quem sou?” Em *Água Viva*, a experimentação se exacerba, o que vai ao encontro da posição de Adorno de que “a arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes”¹⁶

15 Trecho da “carta alemã” remetida a Axel Kaun em 1937, reproduzida em ANDRADE, Fabio de Souza. *Samuel Beckett, o silêncio possível*. Cotia: Ateliê, 2001, pág. 169. Retomaremos a discussão quando tratarmos das opiniões de Beckett sobre o pintor Bram Van Velde.

16 *Teoria Estética*, op. cit. pág 13

O presente trabalho busca mostrar que Clarice Lispector tinha um compromisso com a realidade tão premente que a impelia a questionar o próprio pacto ficcional e revelar a escrita em seu processo, em seu próprio fazer, a ponto de indagar-se sobre a “morte da arte” em uma dialética aberta, sem resolução. Para isso, a comparação com a pintura se mostrará eficaz, tanto devido à materialidade do suporte quanto aos debates contemporâneos que envolveram a pintura em uma intensa crise da representação. Tanto a análise da obra de Clarice quanto a situação problemática da pintura na época abordada parecem nos pedir para estender a questão aos aspectos “ilusórios” da arte, comparando coincidências e diferenças das duas situações. A *Turritopsis nutricula* de Clarice aproxima-se da morte mas sem sucumbir, tocando seus limites sem se deixar destruir. Sua poesia se desenvolve, amadurece, atinge o clímax para em seguida se reduzir ao que há de mais primitivo, esboçando um “eu” tão desagregado como o de um pólipo balançando ao mar. Apenas para reiniciar o ciclo, que, tal como a autora nos diz, “continua e enfeitiça”.

2. Romance, gênero em crise

Bem sei o que é o chamado verdadeiro romance. No entanto, ao lê-lo, com suas tramas de fatos e descrições, sinto-me apenas aborrecida. E quando escrevo não é o clássico romance. No entanto é o romance mesmo.¹⁷

Muito já se teorizou sobre o romance, gênero que nasce sem um modelo definido, filho da épica porém distante desta na forma e no significado. Por mais que, em um primeiro momento, pensemos que basta percorrer algumas páginas para reconhecer um romance, não é nada fácil estabelecer suas principais características. Se não há consenso para o que é um romance, tampouco se pode demarcar seu início sem controvérsias. Muitos diriam que o primeiro romance moderno é *Dom Quixote*, mas isso depende da abordagem. O ponto pacífico – se é que podemos chamar de pacífico – é que o romance surge marcado por uma crise histórica, significativa a ponto de tornar obsoleto o modelo formal anterior. No caso de Cervantes, podemos dizer que a crise de sua época, a decadência da nobreza e a ascensão da burguesia, ainda não era tão evidente quanto o seria séculos depois, com a consolidação do capitalismo industrial, mas já se podia fazer sentir. A crise do sistema feudal teria sido transposta para a literatura por Cervantes na forma da mais bem-sucedida paródia das novelas de cavalaria, protagonizada pelo cavaleiro de triste figura, que não encontra equivalência entre seu chamado interior para nobres aventuras e a realidade prosaica. Não é à toa que Octavio Paz considera o romance “uma épica que se nega de uma maneira tríplice: como linguagem poética, consumida pela prosa; como criação de heróis e de mundos, aos quais o humor e a análise tornam ambíguos; e como canto, pois aquilo que a sua palavra tende a consagrar e exaltar converte-se em objeto de análise e no

17 “O 'verdadeiro' romance” in: LISPECTOR, Clarice. *Descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, pág. 306.

fim das contas em condenação sem apelo.”¹⁸ A solenidade do heroísmo épico não mais nos convence, não se sustenta em uma linguagem sublime, por isso a queda no prosaísmo, corroendo a ascese pela autocrítica ou mesmo por um melancólico riso irônico. O homem moderno, que apenas começava a surgir, sofre de um desencantamento que palavra alguma é capaz de manter encoberto. “A ironia e o humor são a grande invenção do espírito moderno (...). A fusão da ironia é uma síntese provisória, que impede todo desenlace efetivo. O conflito romanesco não pode dar nascimento a uma arte trágica.”¹⁹

Como aponta Auerbach, “a elevada retórica de Dom Quixote só serve para tornar totalmente eficaz a cômica quebra estilística.”²⁰ Contudo, para ele não é fácil decidir se se trata de uma obra cômica ou trágica, apresentando elementos dos dois, o que endossa a proposta de Paz de vermos no romance sempre a marca da ambiguidade. Diga-se de passagem que tampouco a loucura de Dom Quixote é absoluta, pois o cavaleiro apresenta lampejos de lucidez e jamais perde a boa articulação de seus discursos. Se a confusão entre ilusão e realidade na cabeça do personagem se prolonga pelo livro todo, algo semelhante se passa na experiência do leitor. Auerbach, cujo primeiro objetivo é investigar o desenvolvimento do realismo na literatura ocidental, identifica elementos realistas na representação do mundo cervantino, em especial na autonomia de cada um dos muitos personagens em relação à voz do autor, com grande variedade de sentimentos, discursos e personalidades. “Quase todo o realismo de tempos anteriores parece, ao seu lado, limitado, convencional ou preso aos seus fins”²¹. Ainda que não falte paródia, o mundo a que Dom Quixote nos remete é mais próximo de uma realidade palpável que do mundo misterioso e fantástico onde os heróis épicos enchem-se de glória. A loucura do cavaleiro ganha maior efeito cômico justamente por se contrapor a cenas cotidianas; a retórica elevada de Dom Quixote, que em qualquer história de

18 PAZ, Octavio. “Ambiguidade do romance” in: *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1996. págs 71-72.

19 Idem, pág. 71.

20 AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 2011, pág. 305.

21 Idem, pág. 307.

cavalaria seria replicada por uma resposta no mesmo tom, é retrucada sem qualquer sutileza pela fala rude das camponesas. Além disso, “o tema do fidalgo doido, que quer fazer renascer a cavalaria andante, deu a Cervantes a possibilidade de mostrar o mundo como um jogo, com aquela neutralidade múltipla, perspectiva não julgadora e nem interrogadora, que é uma corajosa sabedoria.”²²

Cervantes pode ter sido sensível o bastante ao representar o declínio dos valores nobres ainda no início de tal processo histórico, mas aos demais escritores de seu tempo a crise talvez não tenha se mostrado com tanta evidência. Se Dom Quixote é revelador de uma tendência que ainda estava por se desenvolver, pode ser significativo constatar o hiato entre esses primeiros sinais e a consolidação de um novo paradigma literário. A demora até que outros escritores aprendessem a aproveitar as novidades formais de Cervantes com alguma habilidade parece corroborar a hipótese de que o romance está vinculado a uma percepção de crise de valores. A visão de Cervantes era tão precoce que poucos de seus contemporâneos souberam projetar as transformações sociais em andamento, apenas com o desenrolar da História as possibilidades se tornaram mais claras. Até mesmo a diferença de cerca de cem anos entre a Inglaterra do século XVIII e a França do XIX como principais pólos do romance é significativa.

Para alguns estudiosos, uma convicção de que não se pode pensar em romance sem considerar um realismo mais rigoroso leva a estabelecer outras obras como fundadoras do gênero. Para Ian Watt²³, o romance, cumprindo a premissa do realismo formal, surgiu na Inglaterra, com Defoe, Richardson e Fielding, em uma civilização que se aburguesava e se industrializava após a Revolução Gloriosa. No século seguinte, a França de Stendhal e Balzac iria não apenas assimilar o novo fenômeno literário, como levá-lo ao seu apogeu, após a Revolução Francesa. A própria experiência temporal havia se transformado; não mais a estabilidade dos valores imutáveis, não mais a tradição perene. Passamos para uma época de bruscas revoluções e possibilidades de ascensão social, em que

22 Idem, pág. 319.

23 Cf. WATT, Ian. *A ascensão do romance* (trad. Hildegard Feist). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

o sentimento da coletividade ao mesmo tempo era exaltado e se fragmentava. Observamos um desprendimento inédito em ritmo de vida acelerado, no qual os ideais estavam em disputa, ainda que sempre escorados no lucro.

Ian Watt nos lembra que o romance encontrou um grande público leitor afeito ao jornal, faminto por notícias que trouxessem referências à realidade. A voracidade pelas novidades não buscava apenas a História em curso, mas também os pequenos acontecimentos, fatos corriqueiros, minúcias da vida que em outras épocas jamais ganhariam a palavra escrita. Parte do interesse migrava do destino da nação para as ações dos indivíduos, em uma sociedade cujas partes podiam se somar mas não formavam uma totalidade. Se a burguesia lia sobre si mesma nos jornais, a nova ficção também traria narrativas sobre pessoas comuns, em lugar dos antigos heróis clássicos. Junto à vocação para o realismo, apareceria uma nova liberdade na expressão, mais desgarrada da tradição. Para Ian Watt, o “critério fundamental era a fidelidade à experiência individual”²⁴, o que permitia ir além de formas já consagradas.

Por mais que o elogie, Michael Mckeen faz diversas ressalvas às principais conclusões de Watt. Para ele, o romance não surge como uma forma tão homogênea quanto *Ascensão do Romance* faz parecer. A emergente burguesia não monopolizava os valores dos novos textos, posto que a nobreza, apesar de decadente, ainda não perdera toda sua influência e todo seu poder. Até mesmo para a burguesia ascendente, a aristocracia permanecia forte no imaginário (ainda permaneceria por um longo tempo e não apenas entre europeus, bastando para isso pensarmos em autores como Henry James). Para Mckeen, são duas as instabilidades categóricas que preparam terreno para o romance. Uma delas seria epistemológica, o que ele chamou de “questões de verdade”, que podemos associar em parte a questionamentos decorrentes do protestantismo. Ao mesmo tempo, observam-se as “questões de virtude”, associadas a crises sociais e morais. Ambas categorias moldariam os primeiros romances, contudo seriam disputadas pela burguesia e pela antiga nobreza, de modo que não se pode reconhecer a ideologia apenas de uma ou de outra nos romances, mas um embate constante. Quanto ao

realismo formal, tampouco teria sido uma característica hegemônica. No século XVIII, acentuava-se uma preocupação com o discernimento entre fato e ficção, movimento que já começara no século anterior, com a premissa de veracidade dos relatos de viagem e da Bíblia impressa (em contraposição às palavras dos clérigos). Os primeiros romances se posicionavam diante dessa demanda por realidade de duas maneiras opostas: emulando o melhor que pudessem as garantias de veracidade, como no caso de Defoe e Richardson (a ponto de confundir muitos leitores) ou, em uma espécie de antítese, parodiando o realismo formal, subvertendo a verossimilhança com um ceticismo autocrítico.

Talvez a tentativa mais influente de abordar o gênero com uma teoria sintética tenha sido a de Georg Lukács, no livro que escreveu durante a Primeira Guerra, *Teoria do Romance*. O filósofo húngaro traça uma comparação entre a era da epopeia, da qual o paradigma é a Grécia Antiga, e a era romanesca, da sociedade burguesa. Na primeira, segundo ele, não havia separação entre a interioridade e a exterioridade, somente depois teria havido uma cisão, devido à perda do sentimento comunitário. Na epopeia, a vida parecia homogênea e o sentido, fechado – mesmo que as respostas não fossem acessíveis de imediato, o herói estava destinado a encontrá-las. Na era do romance, a vida já não possui qualquer sentido *a priori*, e por mais que perdure a nostalgia de uma totalidade, esta não está ao alcance do herói, por mais que seja buscada ao longo de seu percurso. “Uma totalidade simplesmente aceita não é mais dada às formas”, uma vez que não é mais possível ocultar “a fragmentariedade da estrutura do mundo”²⁵. O retrato da vida perde homogeneidade, e o desencantamento produz uma forma que não mais se cola à essência como antes. Lukács fala também da ironia do romance, que, desprendido de deus, ainda tenta alcançar o sublime através de aventuras exemplares, no entanto só pode buscar ideais na interioridade. A ironia “fala de deuses passados e futuros quando narra as aventuras de almas errantes numa realidade inessencial e vazia; ironia que tem de buscar o mundo que lhe seja adequado no calvário da interioridade, sem poder encontrá-lo”²⁶ A relação de

25 *Teoria do Romance*, op. cit. pág. 36

26 *Idem*, pág. 95

correspondência que os literatos alemães travaram entre romance e romantismo parece sedutora para o húngaro – pois somente através da subjetividade seria possível criar uma totalidade, que no entanto não deixa de ser artificial e insuficiente, em comparação com a noção epopeica em que os deuses ainda guiavam grandes heróis.

Se, pelo que vimos até aqui, o romance pode ser um objeto de estudo esquivo, não é com *Água Viva* que encontraremos alento. Por mais elástico que seja o romance enquanto forma, essa obra de Clarice Lispector incita dúvidas até mesmo quanto à maneira de catalogá-la. Como disse Benedito Nunes: “à falta de melhor palavra, ficção é o nome equívoco desse texto fronteiro inclassificável, que está no limite entre literatura e experiência vivida”²⁷. Quase não há ação ao longo das cem páginas de fragmentos em que uma pintora divide com o leitor instantes de reflexão, lirismo e jogos de linguagem. Por vezes podemos pensar que o interlocutor a quem ela se dirige é um amante do passado, o que nos daria um esboço de enredo, porém as palavras vão escorrendo em fluxo tão disperso que nem essa hipótese se confirma, como veremos no próximo capítulo. O grande tema do livro é o próprio ato de escrever, paralelo ao ato de pintar, oscilando entre a veemência e o silêncio, entre o nascimento e a morte.

Bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade. Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes. Elas são o já. Quero a experiência de uma falta de construção.²⁸

Até mesmo a organização espacial foge às convenções do romance. Temos um texto de prosa poética cujos parágrafos se destacam em blocos soltos que lembram estrofes, sendo que em alguns momentos se encurtam, como se fossem versos:

27 NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo, Ática, 1989., pág. 157.

28 *Água viva*, pág. 31

Estou no seu âmago.

Ainda estou.

Estou no centro vivo e mole.

Ainda²⁹.

Convém chamar esse experimento de romance, por mais que a autora insista haver um fio condutor em sua narrativa? Sim e não. Se a ambiguidade marca os romances desde que surgem com a modernidade; se podemos dizer, como Paz, que o gênero surge como fusão de gêneros (épica, lírica, ensaio, pesquisa histórica etc) não será em uma época em que os valores modernos se encontram em crise intensificada que se poderá resolver com facilidade os desafios das obras mais fronteiriças. Contudo, se quisermos analisar a obra como algo pertencente a um processo histórico, podemos constatar que há uma linhagem na própria tradição do romance que foi paulatinamente se depurando até culminar em trabalhos como o de Clarice Lispector.

Não se pode defender uma linha evolutiva inequívoca das transformações do romance moderno, no entanto é possível identificar algumas tendências. Em *Dom Quixote* já se notam ambiguidade e ironia, mas a crise iminente não chega ao ponto de levar a organização formal à beira de um colapso, não chega a abalar profundamente a estrutura que sustenta o jogo ilusório. Para efeito de comparação, um bom ponto intermediário entre os romances tradicionais, como os de Cervantes ou Balzac, e *Água Viva* pode ser encontrado em Faulkner, em especial *As I Lay Dying*. No romance de 1930 do norte-americano, o jogo ilusório encontra-se ameaçado, no entanto, tal como nas obras convencionais, ainda se pode reconhecer um enredo, do qual faremos aqui uma breve sinopse. Trata-se da história de uma família pobre do sul dos EUA, os Bundren, cuja matriarca, Addie, tem como último desejo ser enterrada junto a seus parentes, na cidade de

Jefferson. Antes de seu último suspiro, começam os preparativos para o transporte do corpo até seu destino, viagem que toma alguns dias e durante a qual alguns obstáculos e conflitos se deflagram. Cada capítulo é narrado em primeira pessoa por um personagem diferente, em linguagem que oscila entre o literário e o coloquial, revelando diversos pontos de vista a cada situação. Sem dúvida há, por parte do autor, um grande investimento no enredo: a agonia da matriarca ao som da carpintaria de seu filho Cash, que constrói seu caixão; a épica travessia do cortejo por um rio cuja ponte se quebrara; a demonstração de coragem de Darl, tomado por esquisito e visto com desconfiança pelos demais; as intrigas entre este e Jewel, sendo o primeiro filho o mais amoroso, e o segundo, o filho mais amado; a desadaptação do pequeno Vardaman, cujo intelecto infantil pouco apreende dos acontecimentos; o drama de Dewey Dell, que, grávida, tenta abortar; o incêndio criminoso no celeiro; a traição final do patriarca, Anse – tudo isso é elaborado de modo que convide o leitor ao envolvimento com a trama, por mais tortuosa que esta se apresente através das diversas vozes narrativas. Contudo, uma grande influência de James Joyce se faz perceber na liberdade da forma em relação aos fatos narrados, a tal ponto que esta por vezes se distancia e se autonomiza. O capítulo em que Addie falece é narrado por Darl como se ele estivesse *in loco* testemunhando a cena, apesar de sabermos que naquele momento ele não estava no aposento. Podemos nos perguntar se não é o espectro da morte que provoca tamanha ruptura narrativa, o que de todo modo nos obriga a considerar que com Addie morria algo mais – a premissa da verossimilhança, os últimos resquícios de sentido ou talvez a convicção de que cada um responda pelos seus próprios pensamentos. Com isso, podemos pensar no quanto a psicanálise revelou uma cisão entre a linguagem e o sujeito, ou no quanto a fala de cada um é fruto de ideologia, portanto não é de todo livre ou fidedigna. O autor deixa que a linguagem se destaque do indivíduo, no caso Darl, logo o personagem mais intelectualizado da família, aquele que a princípio apresentava o melhor domínio das palavras. No final do livro, veremos que ele não será capaz de conter o fluxo de seus impulsos e evitar uma ação que jamais esperaríamos de um personagem que nos parecia heroico. Sem um motivo muito claro, ele é o responsável pelo incêndio criminoso em um celeiro, o que o levará à prisão. Novamente a linguagem se separará do sujeito, a ponto de Darl falar de si mesmo na terceira pessoa, em aparente confusão

mental: “Darl has gone to Jackson. They put him on the train, laughing, down the long car laughing, the heads turning like the heads of owls when he passed. “What are you laughing at?” I said. Yes yes yes yes yes.”³⁰

As I lay dying apresenta um radicalismo formal que coloca a narração sob suspeita, no entanto esta ainda se sustenta, no domínio da representação, mais do que *Água Viva*. Em *As I lay dying* a narrativa é bastante instável, mas, a passos trôpegos, caminha; um pouco adiante veremos de perto como em *Água Viva* se torna problemático até mesmo constatar a existência de um enredo. Mais próximo de Clarice Lispector, tanto no tempo quanto no estado de espírito é Alain Robbe-Grillet. O escritor francês, autor-chave do *Nouveau Roman*, não desvincula suas propostas da tradição romanesca, por mais que despreze a criação de personagens: “le roman des personnages appartient bel et bien au passé. Il caractérise une époque: celle qui marque l’apogée de l’individu (...) le destin du monde a cessé, pour nous, de s’inditifier a l’ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles.”³¹ Robbe-Grillet tampouco demonstra mais apego ao enredo do que nossa compatriota o faz em *Água Viva*: “Tous lês éléments techniques de récit (...) tout visait à imposer l’image d’un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable”³², avalia, em tom de reprovação. Sem personagens empáticos e quase sem ação, Robbe-Grillet sofria uma acusação que também Clarice ouviu muito, a de que seus livros estariam muito distantes da realidade, que não assumiam compromisso, que portanto seriam alienados. Mais afeito a polêmicas frontais do que a brasileira, a resposta dele foi que a narrativa tradicional já não era mais convincente e não tinha sequer o valor instrutivo ou o engajamento que lhe cobravam. Ele chega a dizer que a literatura foi que roubou a credibilidade da psicologia ou da moral socialista ou da religião, sendo preferível deixar as teses para a não-ficção. Apesar de algumas afinidades estéticas, contudo,

30 FAULKNER, William. *As I lay dying*. London: Vintage Books, 2004, pag. 242.

31 ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour um nouveau Roman*. Paris: Éditions de minuit, 2006, pag. 28

32 Idem, 31

Benedito Nunes nos dissuade de relacionar os dois escritores sem alguma parcimônia:

Se a novelística de Clarice Lispector é, entre nós, a expressão de maior relevância da crise de um gênero (com as conotações culturais que uma crise tem), o seu problema não é, contudo, o da demissão pura e simples da história, segundo a razão alegada pelo pseudo-objetivismo de Alain Robbe-Grillet de que “raconter est devenu impossible”. 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.³³

É curioso que Nunes tenha falado em realismo. Ele enxergou em *Água Viva*, livro que muitos podem achar solipsista e hermético, uma sensibilidade para o outro, assim como uma consciência das relações sociais. Nunes não desenvolve essa constatação, mas talvez se possa dizer que Clarice estivesse trabalhando com a imanência, com a materialidade, ao se dirigir diretamente ao leitor de uma maneira que nos permita vislumbrar a escrita como um procedimento, como um gesto na realidade. Alguns dados menores sobre a vida que corre por trás da criação do texto aparecem com naturalidade no corpo da narrativa: “Para ser inutilmente sincera devo dizer que agora são seis e quinze da manhã” ou “Agora vou acender um cigarro” ou “Vou parar um pouco para me aprofundar mais. Depois eu volto”³⁴ Assim como Machado de Assis em sua segunda fase, ela teria se aproveitado da experiência como cronista para melhor “criar seu leitor”, como diria Wayne Booth. Pode-se dizer que há em seu livro um compromisso com a realidade tão exigente que deve desnudar o próprio pacto ficcional, ultrapassando assim o aspecto ilusório. Há diversos lembretes da fisicalidade do mundo por trás das palavras que nos ajudarão, mais adiante, a compreender a proximidade com a pintura moderna, assim como a materialidade das tintas sobre a lona não se disfarça com a ilusão fabricada. Em vez de fazer o leitor se esquecer de toda a realidade externa e mergulhar no universo criado, Clarice ressalta o quanto a narrativa inexistente e não faz sentido sem o consentimento do leitor: “Você que me lê

33 *O drama da linguagem*, op. cit. p. 159.

34 *Água Viva*. Respectivamente págs. 49, 60, 31.

que me ajude a nascer”³⁵. Intercalam-se movimentos de expansão e de retração; por mais que suas palavras aspirem a um gozo artístico, muitas vezes se reduzem bruscamente à humildade do artifício: “Sei como inventar um pensamento. Sinto o alvoroço da novidade. Mas bem sei que o que escrevo é apenas um tom.”³⁶ Até mesmo uma novidade alvoroçante é rebaixada a pouco mais que um trejeito, na astúcia de “um tom”. Clarice Lispector não deixa de nos ofertar uma escrita exuberante, ao mesmo tempo sensível e impactante, contudo contrapõe momentos de pura celebração da palavra com desencantamento.

Voltemos à questão do realismo, inevitável quando se fala no romance enquanto gênero. Poucos anos depois de *Água Viva*, Clarice Lispector assumiu uma abordagem social mais evidente, um compromisso mais direto com a realidade. Trata-se de *A Hora da Estrela*, conhecido romance sobre as dificuldades de adaptação de Macabeia no Rio de Janeiro, uma nordestina que mal adquire consciência do ambiente em que vive, seja na exploração em seu emprego de datilógrafa, seja nos maus tratos sofridos com o homem rude com quem se envolve. No entanto, a personagem não surge no texto sem suscitar hesitações no narrador quanto à maneira adequada de representar uma pessoa de condição social inferior. “O seu viver é ralo. Sim. Mas por que estou me sentindo culpado? E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça”.³⁷ A grande pergunta de *A Hora da Estrela* é: como ficcionalizar um explorado sem fetichismo, sem cooptar ou sublimar a alteridade dos verdadeiros explorados do mundo real?

Como diz Gilberto Figueiredo:

Assumindo o limite de sua ação e a impossibilidade de modificar a realidade que está aquém-além da linguagem e que não consegue fazer significar, o narrador-autor de *A hora da estrela* repõe – como impasse e tensão – o movimento pendular de aproximação e afastamento entre elite intelectual e proletariado, marcado indelevelmente pelos sentimentos de culpa e de traição. A pergunta que ecoa, insistente, feito soco no estômago e fina dor de

35   Idem, p. 41

36   Idem, p. 33

37   LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, pág. 38

dentes é: como, afinal, construir na linguagem o lugar em que o Outro possa falar?³⁸

E, no mesmo artigo, mais adiante: “a literatura que pretende se apropriar da infeliz realidade dos pobres e tematizá-la acaba por apenas reificá-la, paralisá-la, ao invés de restituir-lhe o dinamismo para enfim suplantá-la”³⁹. Em *Água Viva*, o dilema de representação pode não remeter a nenhum personagem desvalido como Macabeia, porém a alteridade da própria arte parece problemática a ponto de levantar dúvidas quanto à possibilidade de emular a realidade. A dificuldade de fazer o Outro falar é tão exacerbada que as palavras se escoam sem apresentar qualquer personagem propriamente dito. Ao mesmo tempo, encontra-se no livro a convicção de que a arte pode se aproximar mais da realidade justamente quando questiona a representação, aludindo assim ao que está além da mera referência. Existe, portanto, uma ruptura com o realismo formal, mas a questão não desaparece, ela é alçada a um outro nível. Nesse sentido, a crise da narrativa clariceana não é tão diferente da que assola Robbe-Grillet ou Beckett. Resguardadas suas diferenças e peculiaridades, têm em comum que toda invenção lhes parece ameaçada, sentem dificuldade em se convencer do pacto ficcional, e no entanto insistem, mesmo que sob suspeita. Como diz Adorno a respeito da literatura moderna: “Um pesado tabu paira sobre a reflexão: ela se torna o pecado capital contra a pureza objetiva. (...) A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva”⁴⁰. Clarice não assume os preceitos de Adorno sem dialetizá-los, como pede o pensamento do próprio filósofo. Não é à toa que uma de suas características mais marcantes seja o uso constante de enunciados dubitativos ou hipotéticos, como Benedito Nunes já havia chamado a atenção em *O drama da linguagem*. Mesmo nas suas obras em que há personagens, estes parecem incompreensíveis

38 MARTINS, Gilberto Figueiredo. *O mundo dos Outros - Dados preliminares para um trabalho de cartografia (Leitura de A hora da estrela)*. Ângulo (Lorena) , v. 111, 2007, pág. 136.

39 Idem, pág. 140.

40 ADORNO, T. *Notas de literatura I*. São Paulo : Duas Cidades : Editora 34, 2008, p. 60

para o próprio narrador. A obra de Clarice não deixa de ser um estudo de observação da realidade, porém com a distorção e o incômodo do microscópio – no afã de enxergar com minúcia e precisão, emprega-se um pesado aparato que não pode ser ignorado, equipamento que nos obriga a considerar a mediação. Como veremos, não é a morte do romance, não chega ao último suspiro: a obra clariceana se realiza e mostra sua vivacidade na própria *tensão* entre a organicidade interna e o mundo exterior.

3. Paráfrase impossível

O que saberás de mim é a sombra
da flecha que se fincou no alvo.⁴¹

Realizar uma paráfrase de *Água Viva* seria tarefa ingrata, se não impossível. Durante cerca de cem páginas, acompanhamos a voz de uma personagem da qual não sabemos idade, local onde nasceu ou onde vive, tampouco qualquer característica física. Temos a profissão, pintora, mas sua condição social tampouco é muito clara, apenas podemos dizer que sua renda é suficiente para contratar uma empregada doméstica. Não temos a data em que ela se encontra, embora possamos supor que posterior à primeira metade do século XX, e mesmo para isso os indícios são esparsos – algumas breves referências a tecnologias relativamente recentes, como eletrola e aviões de carreira. É sabido que no processo de concepção de *Água Viva*, foram aproveitadas muitas das crônicas que Clarice publicava no *Jornal do Brasil* na mesma época que escrevia seu livro. O primeiro manuscrito se chamava *Atrás do Pensamento*, e antes que fosse refinado até o que conhecemos como *Água Viva*, houve uma versão chamada *Objeto Gritante*. Boa parte do processo consistiu na eliminação de fatos corriqueiros ou de dados autobiográficos, muitos dos quais provinham das crônicas de jornal. Deu-se, portanto, uma grande depuração, uma eliminação gradual dos elementos que nas primeiras versões ofereciam maiores contornos à personagem principal, muitas vezes sugerindo uma identificação entre a narradora e a autora. No resultado final, a narrativa é quase inexistente, e as poucas ações geralmente aparecem em caráter de devaneio. Segundo Yudith Rosenbaum, “os trechos figurativos acabam sendo bancos de areia em meio ao rio

41 *Água Viva*, pág. 21

de água viva, imagem híbrida de orgânico e inorgânico, animado e inanimado. *Água Viva* é, ainda, metáfora maior da busca clariceana: a forma do informe”⁴²

Tentemos analisar esses bancos de areia de que fala Rosenbaum. O primeiro dos trechos de narração figurativa, não à toa, aparece entre aspas no original: “com o correr dos séculos perdi o segredo do Egito, quando eu me movia em longitude, latitude e altitude com ação energética dos elétrons, prótons, nêutrons, no fascínio que é a palavra e a sua sombra”⁴³. A marcação gráfica das aspas no trecho original isola o que ela considera “invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba”. Ao longo do livro, essas digressões perderão as aspas, integrando-se mais ao fluxo discursivo, o que faz com que o conjunto adquira um andamento dispersivo. Antes dessa fusão, no entanto, encontramos mais um trecho no qual o devaneio é separado por aspas: “‘peregrinos, mercadores e pastores guiavam suas caravanas rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos’. Com esta frase fiz uma cena nascer, como num flash fotográfico.”⁴⁴ É curioso como a curtíssima passagem sugere a solenidade do que poderia ser o início de um relato épico, contudo o potencial narrativo desses caminhos “difíceis e primitivos” rapidamente se desfaz. Se há satisfação pelo nascimento de algo inventado, não se prolonga mais que o instante do flash fotográfico. Em outro capítulo veremos com mais detalhes como o advento da fotografia abala a aura das obras de arte, em especial a pintura. Também a câmera cinematográfica transforma o olhar, a percepção e consequentemente a maneira de narrar na modernidade. Em um trecho um pouco mais longo, a pintora conta um sonho que teve:

Trata-se de um filme que eu assistia. Tinha um homem que imitava artista de cinema. E tudo o que esse homem fazia era por sua vez imitado por outros e outros. Qualquer gesto. E havia a propaganda de uma bebida chamada Zerbino. O homem pegava a garrafa de Zerbino e levava-a à boca. Então todos pegavam uma garrafa de Zerbino e levavam-na à boca. No meio o homem que imitava o artista de cinema dizia: este é um filme de propaganda de Zerbino e Zerbino na verdade não presta. Mas não era o final. O

42   *Folha explica Clarice Lispector*, op. cit. pág, 54

43   *Água Viva*, pág. 15

44   *Idem*, pág. 27

homem retomava a bebida e bebia. E assim faziam todos: era fatal. Zerbino era uma instituição mais forte que o homem⁴⁵.

A narrativa não poderia ser marcada como ilusão de maneira mais enfática: insere-se na ficção como sonho, no qual sequer temos um artista, mas “um homem que imitava um artista de cinema”. Dentro desse sonho, que por sua vez está dentro de uma ficção, uma propaganda de bebida, o que também remete a todo um universo de simulacros. Por mais que seja enganosa (“Zerbino na verdade não presta”), a propaganda é eficiente, levando muitas pessoas a imitarem o gesto daquele homem, talvez devido à sua efêmera celebridade. O gesto de tomar a bebida, desprovido de qualquer espontaneidade, é tão automático que mesmo quando a fala contradiz o apreço esperado, prossegue-se como se a instituição os hipnotizasse. Expondo a ilusão enquanto tal, Clarice Lispector convoca, por meio de negatividade, a uma operação de desmontagem. A mensagem não se fecha no plano de sua própria ficção; alerta-nos para uma realidade exterior, sugerindo que por trás da impostura da imagem há interesses comerciais que buscam nossa acomodação. Não à toa, Benedito Nunes situa tal escrita “no limite entre literatura e experiência vivida”⁴⁶. Em um pequeno trecho, aberto pela frase “fui existindo”, a narradora diz que recebeu uma carta suicida de alguém que não conhece. Tentou entrar em contato por telefone várias vezes, sem sucesso. Na manhã do tempo de enunciação, telefona de novo, ainda sem resposta. Com isso, passa a acreditar que a pessoa morrerá, e que nunca se esquecerá do episódio. Esta passagem é extremamente econômica, tudo que ficamos sabendo da possível carta suicida é que fora emitida de São Paulo. Até mesmo o sexo do remetente é ocultado, através do emprego da locução pronominal indefinida “uma pessoa”. Qual o estatuto, em um livro que muitas vezes parece cercear a fantasia, desse breve trecho? O aparente refluxo da ficção, em um livro que conta com diversos fragmentos retirados de crônicas, pode nos levar a crer em uma justaposição entre autora e narradora? Lembrando que não é incomum na crônica brasileira a fronteira tênue entre confissão e ficção, entre relato e criação; teria sido a própria Clarice quem “foi existindo”, para em seguida nos contar um fato vivido por ela? Uma página

45   Idem, pág. 36

46   *O drama da Linguagem*, op. cit. pág. 157.

depois, como para nos dissuadir de perguntas impertinentes, lemos: “Não vou ser autobiográfica. Quero ser “bio”⁴⁷. A negativa vale tanto para “auto”, para o sujeito enunciador que se faz reconhecer por uma história pessoal, quanto para a “grafia”, para a crença na precisão da escrita. Não cabe, portanto, decidir o que é “fato” ou o que é “ficção” na situação apresentada, pois o jogo proposto realça a desconfiança de que a vida seja passível de se transpor em palavras. Lispector muitas vezes escreve como quem busca enxergar a vida além e aquém da condição humana, contestando toda a civilização e a cultura, como quem prefere a simplicidade da vida ágrafa de animais ou plantas. Em toda obra de Clarice pode-se observar uma empatia pelos animais, não apenas os domesticáveis, como o cavalo, o cachorro e o pássaro, muitas vezes associados a imagens de liberdade, como também os animais considerados mais asquerosos, que não fazem parte de um imaginário humanizado. Se em seu romance mais famoso, *A Paixão Segundo G.H.*, a protagonista atravessa uma traumática autodescoberta no contato visceral com uma barata, em *Água Viva*, a identificação com animais “repulsivos” aparece já naturalizada:

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 pela 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.⁴⁸

Nota-se que por meio do conectivo “ou” a narradora aproxima os verbos “pintar” e “escrever”, como dois métodos equivalentes para apresentar ao leitor/espectador essa gruta onírica⁴⁹. Uma das grandes diferenças entre a arte da narrativa e a da pintura, o fato

47 *Água Viva*, pág. 40

48 *Idem*, pág. 19

49 A gruta, que reaparece em outras passagens do livro, é também tema de algumas pinturas realizadas por Clarice, como atividade diletante. É possível inferir, portanto, um dado autobiográfico quando, na sequência do trecho acima, lê-se: “Quero por em palavras mas sem nenhuma descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinte”. Há duas telas pintadas

de na literatura a ação poder se desenrolar em sequência temporal mutável, aqui fica relativizada. Em vez do tempo linear, temos os ciclos de vida dos animais que, tais como os caranguejos, são os mesmos desde a pré-história, inalteráveis diante de todos os nascimentos e mortes que usualmente tomamos como marcos. Há mobilidade na cena – os ratos correm e as baratas se arrastam – mas não um enredo que progrida. A ação não se desenvolve; no máximo é retratada, como em uma pintura os movimentos dos corpos são plasticamente sugeridos em um único instante, prenhe de tempo, porém paralisado. A gruta, que circunscreve a ação em um espaço restrito, remete a um inconsciente fértil, onde a vida se agita em obscuridade. A gruta se associa ao útero, é matriz de vida, tal como a imaginação criadora. Um solo subterrâneo cujo acesso se pode dar tanto pelas palavras quanto pelas tintas.

É vasta a fauna em *Água Viva*, que abarca pássaro, abelha, vespa, mosca, serpente, tigre, veado, ostra, gato, sapo, piolho, pulga, percevejo, larva, cão, coruja, tartaruga, mencionados de maneira furtiva, mas sempre em tom de apreço ou mesmo identificação, como vimos em relação aos animais sorrateiros que habitam a gruta. A presença de animais contribui, no plano formal, para que seu difícil livro adquira alguma vivacidade e colorido. No plano do conteúdo, parece operar um deslocamento em relação à lógica da civilização que coloca o homem no topo da hierarquia animal. “Não ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia”⁵⁰ ou, em outro momento: “Nesse âmago tenho a estranha impressão de que não pertenço ao gênero humano”⁵¹. Com efeitos semelhantes, há também um elogio a diversas espécies de flores, algo comparável a uma sucessão de naturezas-mortas. Na metade do livro, encontramos algumas páginas onde a dispersão de temas se interrompe para se fixar nesse mote, assim anunciado: “agora vou falar da dolência das flores para sentir mais a ordem do que existe”⁵². Não se trata, no entanto, de naturezas mortas convencionais, uma vez que o convite para entrar no “reino novo” não se faz sem subjetivação e sinestesia. Sendo assim, o perfume da rosa é “mistério doido” e o do cravo “é de algum modo mortal”⁵³ (o que leva a pintora a indagar “como transplantar o

---

por Clarice que têm “gruta” em seu título; ambas abstratas demais para que se possa reconhecer facilmente qualquer animal, embora estejam sugeridas a materialidade forte de sedimentação rochosa e um tom ameaçador em meio a estalactites na escuridão.

50 *Água Viva*, pág. 26

51 *Idem*, pág. 33

52 *Idem*, pág. 61

53 *Idem* pág. 62

cravo para a tela?”). O girassol é “o grande filho do sol” e a violeta “esconde-se para captar o próprio segredo”. Considera a orquídea exquise e antipática, depois volta atrás: “estava mentindo quando disse que era antipática. Adoro orquídeas. Já nascem artificiais, já nascem arte”⁵⁴. O centro da margarida é “uma brincadeira infantil”; a tulipa só é tulipa na Holanda e a dama-da-noite é “perigosíssima: é um assobio no escuro, o que ninguém aguenta”⁵⁵. Com a mesma liberdade poética, ela discorre sobre margarida, flor dos trigais, angélica, jasmim, estrelícia, edelval, gerânio, vitória-régia e crisântemo. Em um outro momento, é a planta carnívora que ganha atenção: “na minha viagem aos mistérios ouço a planta carnívora que lamenta tempos imemoriais.”⁵⁶ A ingestão de carne, incorporando assim algo do reino animal, apenas ressalta a proximidade que a narradora estabelece com as plantas, inclusive com a possibilidade de ouvi-las em seu misterioso lamento.

De todo o corpo do livro, a narrativa propriamente dita mais desenvolta (uma página inteira, o que para o padrão de *Água Viva* é quase um excesso) é o que ela chama de “história de uma rosa”. A personagem nos conta que costumava comprar uma rosa a cada dois dias, período que levavam para murchar. No entanto uma rosa específica, “cor-de-rosa sem corante ou enxerto porém do mais vivo rosa pela natureza mesmo”, cuja beleza “alargava o coração em amplidões”⁵⁷, permaneceu graciosa, como se sentisse que era admirada com amor, durante toda uma semana. Somente depois ela foi substituída com relutância, mas jamais esquecida. A empregada doméstica havia percebido a troca e perguntara a respeito, tamanha a intensidade da comunicação muda que se estabeleceria.

A comunicação entre planta e homem também aparecerá em outra passagem:

Tenho que interromper porque – Eu não disse? eu não disse que um dia ia me acontecer uma coisa? Pois aconteceu agora mesmo. Um homem chamado João falou comigo pelo telefone. Ele se criou no profundo da Amazônia. E diz que lá corre a lenda de uma planta que fala. Chama-se tajá. E dizem que sendo mistificada de um modo ritualista pelos indígenas, ela eventualmente diz uma palavra. João me contou uma coisa que não tem explicação: uma vez entrou tarde da noite em casa e quando estava passando pelo corredor onde estava a planta ouviu a palavra: “João”. Então

54 Idem, pág. 63

55 Idem, pág. 64

56 Idem, pág. 46

57 Idem, págs. 56-57

pensou que era sua mãe o chamando e respondeu: já vou. Subiu mas encontrou a mãe e o pai ressonando profundamente.⁵⁸

Tanto o homem que teria se suicidado quanto o João da Amazônia fazem uma única aparição no livro e não ressurgem em nenhum momento. Mal deixam marcas temporais, são aparições-relâmpago, como um instante a mais da cadeia de associação livre. Talvez se possa considerá-los proto-personagens, não muito diferentes dos que em certo momento surgirão designados apenas pelos pronomes “ele” e “ela”, ambos com aspas nas suas primeiras aparições. É como se Clarice hesitasse e muito ao criar personagens, evitando simular vida verossímil como em uma ficção convencional. Já nos aproximamos da metade do livro quando a narradora diz: “Ainda não estou pronta para falar em “ele” ou “ela”. Demonstro “aquilo”⁵⁹. Várias páginas adiante, ela parece mais assertiva: “já posso me preparar para o “ele” ou “ela”⁶⁰, no entanto temos que esperar mais quatro páginas para que finalmente os personagens ganhem algum contorno. Quando enfim surgem, são precedidos pelo pronome “um”, o que lhes atribui maior impessoalidade: “Um ‘ele’ que conheço não quer mais saber de gatos. (...) Conheci um ‘ela’ que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características.”⁶¹ Ainda na cadeia associativa dos animais, surge enfim um trecho narrativo relativamente mais extenso:

“um ‘ela’ achou por terra na mata de Santa Teresa um filhote de coruja todo só e à míngua da mãe. Levou-o para casa. Aconchegou-o. Alimentou-o e dava-lhe murmúrios e terminou descobrindo que ele gostava de carne crua. Quando ficou forte era de se esperar que fugisse imediatamente mas demorou a ir em busca do próprio destino que seria o de reunir-se aos de sua doida raça: é que se afeiçoara, essa diabólica ave, à moça. Até que num arranco – como se estivesse em luta consigo próprio – libertou-se com o voo para a profundidade do mundo.”⁶²

58 Idem, pág. 65

59 Idem, pág. 42

60 Idem, pág. 50

61 Idem, pág. 54

62 Idem, pág. 55

De maneira análoga ao que fará anos mais tarde com a personagem Macabéa em *Hora da Estrela*, Lispector mimetiza escrupulosamente o processo criativo, com todas as dificuldades desde a etapa da vaga inspiração até uma lenta e gradual elaboração dos personagens. Vale citar um trecho do romance de 1977: “Ah, que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça. Sem falar que a história me desespera por ser simples demais. O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e mal vejo.”⁶³ Em *Água Viva*, no entanto, “um ele” e “um ela”, mesmo depois de garantir alguma existência na narrativa, continuam sendo personagens ainda mais imprecisos do que Macabea viria a ser em *A Hora da Estrela*. Esses “ele” e “ela” que se repetem em fortuitas aparições permanecem indefinidos a ponto de não sabermos tratar-se sempre dos mesmos ou de outros, apenas igualmente não nomeados. Na página 58, por exemplo, ela fala de um ela “que morreu na cama mas aos gritos: estou me apagando!” Na 98 temos novamente um ela “que se apavora com borboletas como se estas fossem sobrenaturais”. Cabe aqui uma observação de Lucia Helena Vianna sobre *Água Viva*: “o objeto não mais interessa como motivo de representação, mas sim o que nele existe em latência ou o que percorre e circunda como energia gravitacional”⁶⁴.

Em *Água Viva*, figura e fundo se confundem tanto quanto em uma pintura em que qualquer noção de perspectiva é destruída, tendendo para a abstração. O sujeito parece se recusar a se cristalizar: “digo ‘eu’ porque não ousa dizer ‘tu’, ou ‘nós’ ou ‘uma pessoa’. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu”.⁶⁵ Tendo isso em mente, estamos mais bem preparados para atacar o problema do leitor a que a pintora se dirige em segunda pessoa. Em alguns momentos, podemos ter a impressão de que há uma trama subentendida entre a narradora e o interlocutor, tão anônimo quanto ela. Há leituras, como a de Cesar Mota Teixeira, que tomam o interlocutor por um amante

63 *A Hora da Estrela*, op. cit. pág. 33

64 VIANNA, L. H. “in: ZILVERMAN, Regina et al. *Clarice Lispector: A Narração do Indizível*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1998, pág. 58

65 *Água Viva*, Pág. 17

do passado. Na página 22 de *Água Viva*, por exemplo, lê-se: “E doidamente me apodero dos desvãos de mim, meus desvários me sufocam de tanta beleza. Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca. E tudo isso eu ganhei ao deixar de te amar” (grifo meu). Muito esparsamente, teríamos outros trechos que poderiam soar como revelações da relação entre a narradora e o suposto amante, como na página 72: “Um dia disseste que me amavas. Finjo acreditar e vivo, de ontem para hoje, em amor alegre. Mas lembrar-se com saudade é como se despedir de novo”. Um pouco adiante, somos levados a crer que a tensão amorosa permanece no presente, e que o próprio livro seria uma espécie de desabafo ao qual o destinatário não terá acesso: “Hoje de tarde nos encontraremos. E não te falarei sequer nisso que escrevo e que contém o que sou e que te dou de presente sem que o leias. Nunca lerás o que escrevo. E quando eu tiver anotado o meu segredo de ser – jogarei fora como se fosse ao mar. Escrevo-te porque não chegas a aceitar o que sou.”⁶⁶. Entretanto, é curioso que até mesmo no parágrafo em que ela promete “prestar contas”, a narrativa se refrate e a incomunicabilidade dê o tom:

Só não encontrei ainda a quem prestar contas. Ou não? Pois estou te prestando contas aqui mesmo. Vou agora mesmo prestar-te contas daquela primavera que foi bem seca. O rádio estalava ao captar-lhe a estática. A roupa eriçava-se ao largar da eletricidade do corpo e o pente erguia os cabelos imantados – esta era uma dura primavera. Ela estava exausta do inverno e brotava toda elétrica. De qualquer ponto em que se estava partia-se para o longe. Nunca se viu tanto caminho. Falamos pouco, tu e eu. Ignoro por que todo o mundo estava tão zangado e eletronicamente apto. Mas apto a quê? O corpo pesava de sono. E os nossos grandes olhos inexpressivos como olhos de cego quando estão bem abertos. No terraço estava o peixe no aquário e tomamos refresco naquele bar de hotel olhando para o campo. Com o vento vinha o sonho das cabras: na outra mesa um fauno solitário. Olhávamos o copo de refresco gelado e sonhávamos estáticos dentro do copo transparente. “O que é mesmo o que você disse?”, você perguntava. “Eu não disse nada”. Passavam-se dias e mais dias e tudo naquele perigo e os gerânios tão encarnados. Bastava um instante de sintonização e de novo captava-se a estática farpada da primavera ao vento: o sonho impudente das cabras e o peixe todo vazio e nossa súbita tendência ao roubo de frutas. O fauno agora coroadado em saltos solitários. “O quê?” “Eu não disse nada”. Mas eu percebia um primeiro rumor como o de um coração batendo debaixo da terra. Colocava quietamente o ouvido no chão e ouvia o verão abrir caminho por dentro e o meu coração

embaixo da terra – “nada! eu não disse nada!” – e sentia a paciente brutalidade com que a terra fechada se abria por dentro em parto, e sabia com que peso de doçura o verão amadurecia cem mil laranjas e sabia que as laranjas eram minhas. Porque eu queria. (67-68)

Se as primeiras frases sugerem alguma revelação a respeito do interlocutor, o que se segue tem a atmosfera irreal de uma pintura de Chagall (um de seus pintores favoritos, uma possível inspiração para a bela construção do “sonho das cabras”). O bar do hotel aparece como local para a ação, no entanto dificilmente extraímos da cena um acontecimento mais palpável que o da eterna mudança de estações. “Passavam-se dias e dias” e ao que parece os dois personagens não comunicavam nada além da mais rasa incompreensão mútua. O fauno solitário, figura fantástica, problematiza ainda mais o estatuto da cena, levando-nos a indagar se temos uma impressão altamente subjetiva de um encontro a se tomar como acontecido, ou se toda a cena deve ser lida, mais uma vez, como “invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba”.

Devemos lembrar que um dos títulos provisórios do livro era *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*. Levando isto em consideração, torna-se difícil sustentar que a segunda pessoa seja de fato um personagem, em vez de um desdobramento da própria voz narrativa em diálogo consigo mesma. Não há absolutamente nada em todo o livro que nos permita concluir que o interlocutor responda por uma identidade fixa, em vez de ser um artifício provisório para as divagações da narradora. Uma existência retórica, por assim dizer, que ocupa posições imaginárias ao sabor do fluxo livre da criação. Tal função não seria muito diferente da mão invisível que acompanha G.H. Desde o início de *Paixão Segundo G.H.*, a escultora deixa claro que seu interlocutor é inventado, para lhe dar coragem no decorrer de um relato angustiante: “esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém” (pág 13). Também fica claro que esse alguém não chega a adquirir consistência nem mesmo no plano imaginário deste jogo assumidamente ficcional: “Não estou a altura de imaginar uma pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira” (16). De acordo com Olga de Sá, “a própria personagem, que monologa, se desdobra em duas entidades mentais: o ‘eu’ e ‘o outro’, um ‘eu’ que

fala e o mesmo ‘eu’ que se ouve como se fosse ‘um outro’”.⁶⁷ No caso de *Água Viva* podemos dizer que o interlocutor, devido a sua precariedade, tem um caráter semelhante.⁶⁸

Buscar por uma trama em *Água Viva* é estar fadado à frustração. O movimento vivo da água pode aludir ao entontecimento que provoca um rodamoinho. No interior de um rodamoinho, as referências parecem borradas e corremos o risco de não encontrar apoio com que nos salvamos do naufrágio. Não há muitos elementos que possamos tomar como informação sólida. Podemos contar, no entanto, com o fato de a narradora apresentar-se como pintora. Ao longo de todo o livro há várias referências à sua atividade, fundamentando pensamentos, impressões e sensações a respeito de arte em geral, tensionada tanto pela influência da vida quanto pela iminência da morte. Na falta de outros pontos de apoio, agarraremos firme a esse elemento, e com ele tentaremos não nos afogar. Analisaremos com maior profundidade de que maneira a pintura, tanto como tema expresso quanto “atrás do pensamento”, pode ter um papel decisivo para a concepção dessa estranha narrativa.

67 SÁ, Olga de. “Clarice Lispector: Processos criativos” in: Revista Iberoamericana n. 50, p. 273 v. 50, n. 126, 1984. Disponível em:

<<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3876/4045>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

68 Benedito Nunes observa que desde o início da carreira da autora se ensaiava uma confusão entre monólogo e diálogo. Sobre os primeiros livros, observa: “conversação distorcida e fugidia, a dialogação padece da incomunicabilidade monádica que fecha a consciência dos interlocutores. Em vez de aproximá-los, acentua o antagonismo entre eles – antagonismo insuperável, que faz do diálogo um monólogo a dois, e do monólogo, o diálogo da consciência consigo mesma.” Em *O drama da linguagem*, op. cit. pág. 78

4. A pintura segundo Clarice Lispector

A ponte da literatura com outras expressões artísticas é recorrente na obra de Clarice Lispector. Em *A Paixão Segundo G. H.*, a narradora é uma angustiada escultora e em *Água Viva* surge novamente uma representante das artes visuais, na voz de uma pintora, de cujo nome dessa vez não temos sequer as iniciais. Como aponta Carlos Mendes de Sousa, no primeiro já se notavam “as reversibilidades entre a palavra e a imagem”⁶⁹, exemplificadas no uso expressivo de sinais gráficos, pois o livro começa e termina com tracejados que extrapolam as convenções da língua portuguesa. Os travessões sucessivos do início e do final do livro realçam a visualidade dos caracteres, que assumem sugestão rítmica e só podem ser assimilados em registro não-verbal. No entanto, para ele é *Água Viva* a “obra que levou mais longe a exploração do impacto do grafismo instaurado a partir de uma espacialidade que faz coincidir o legível com o visível.”⁷⁰ Mendes de Sousa enxerga, na própria disposição espacial dos parágrafos destacados, uma referência à pintura, como se Clarice chamasse a atenção para a mancha gráfica, para a tinta impressa na página em alusão a pinceladas contra uma tela branca.⁷¹ Desde a epígrafe notamos a contaminação do pensamento pictórico no romance, nas palavras de Michel Seuphor, pintor e crítico, defensor da arte abstrata:

69 SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: Pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. pág. 83

70 Idem, pág. 85.

71 Sem dúvida, há pontos de contato com a poesia concreta. Augusto de Campos falaria em “tipografia funcional” a respeito da valorização do aspecto significante dos sinais gráficos. No entanto, nota-se uma inclinação positivista no grupo de Noigrandes que se afasta consideravelmente da poética clariceana. cf. FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

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.

Não é sem questionamento que o universo da pintura se transpõe para a literatura: logo cedo, a narradora se pergunta: “O que pinteï nessa tela é passível de ser fraseado em palavras?”⁷² O crítico Clement Greenberg dizia que é muito mais simples fazer crítica literária do que discorrer sobre artes visuais (geralmente se pode ao menos contar com uma paráfrase onde se apoiar) e Rosalind Krauss considera a pintura de cavalete demasiado refratária ao discurso verbal. No entanto, para Lispector a dificuldade de colocar em palavras não se restringe ao que se expressa com tintas; aliás a pintura teria uma função estratégica, servindo para abordar tanto a subjetividade introspectiva característica da autora quanto a objetividade de um mundo palpável, em sua evidência material. Tanto pela pintura quanto pela literatura, a comunicação é sempre falha, insuficiente, sendo inevitavelmente intransmissíveis tanto a realidade interna quanto a externa; há em Clarice uma consciência de que o essencial se perde no trajeto do olhar de uma pessoa para o de outra. Segundo César Mota Teixeira: “A aproximação com a pintura, sobretudo com o traço não-mimético, aparece assim como o primeiro recurso para compensar a insuficiência da palavra linear e discursiva na representação de uma ansiada vivência pré-linguística do mundo”⁷³.

Clarice não se limita à linearidade, à clareza, à representação facilmente identificável, seja em sua apreciação de pintura, seja na produção de escritora. Ela se arrisca no debate entre figura e abstração, que não hesita em apresentar como uma falsa questão. Em “O abstrato é o figurativo”, crônica do Jornal do Brasil de 1971, diz: “tanto na pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada

72   *Água Viva*, pág. 15

73   TEIXEIRA, Cesar Mota. *A poética do instante: uma leitura de Água Viva, de Clarice Lispector*. Dissertação de mestrado do programa de literatura brasileira FFLCH –USP. São Paulo, 2001, pág 132

e mais difícil, menos visível a olho nu.”⁷⁴ Marc Chagall, pintor com o qual Clarice declarou mais de uma vez ter afinidade, disse em entrevista que o fato de usar elementos figurativos, com personagens, cenários ou animais, não o impedia de se considerar ainda mais abstrato que Kandinsky ou Mondrian. “Por favor, defenda-me das pessoas que falam de 'anedota' e 'contos de fada' em minha obra. Uma vaca e uma mulher são para mim a mesma coisa – num quadro, ambas são meros elementos de composição.”⁷⁵ É nesse sentido restrito que *Água Viva* se relaciona com a pintura “abstrata”, ao menos na acepção que Chagall emprega. Não que jamais apareçam figuras, não que alguns personagens não sejam esboçados ou não adquiram movimento – mas toda vida que flui em suas páginas, sem deixar de se remeter ao mundo, é organizada mais de acordo com uma disposição formal do que pela “anedota”. “Minha história é de uma escuridão tranquila, de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume. E em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável”⁷⁶. O figurativo do inominável, algo próximo do que Giulio Carlo Argan chamou, ao falar justamente de Chagall, de “figurativo não-representativo”⁷⁷, teria seu equivalente literário na história sem anedota, enredo que se detém na mera potencialidade, como “raiz adormecida”.

74 In: *A Descoberta do Mundo*, op. cit. pág. 316

75 CHIP. H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 446. Publicado originalmente em *Partisan Review* XI, I (inverno de 1944), PP. 88-93.

76 *Água Viva*, p. 86

77 ARGAN, G. C. *Arte e crítica de arte*, Lisboa: Editorial Estampa, 1995. p. 110

Figura 2 - Chagall, *Eu e a Aldeia*, 1911

Água Viva não é o primeiro livro de Clarice Lispector para o qual uma detida aproximação com as artes visuais pode ser uma abordagem proveitosa. Se levarmos em consideração o estudo de Regina Pontieri sobre *A Cidade Sitiada*, terceiro romance da autora, notamos que há um forte paralelo entre literatura e pintura desde os primeiros anos de sua carreira literária. Na rarefeita história de Lucrécia, na qual em alguns momentos a ação é praticamente “paralisada”, Pontieri nota a “forte tendência ao pictórico que realça a descrição em proposital detrimento da narração.”⁷⁸ São poucos e desconexos os fatos do romance, que transcorre sem grandes sobressaltos entre os passeios de Lucrécia e o vaivém de pretendentes a casamento, enquanto a cidade de São Geraldo cresce lentamente. Podemos dizer que cada capítulo mais parece uma minuciosa resenha de uma tela pintada. A paisagem, a luz e a atmosfera retratadas adquirem tamanha importância que as personagens muitas vezes se limitam a meros elementos de composição,

78 PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Atelier Editorial, 1999, p. 120

como garatujas a contribuir para a cor local. O leitor passa de um capítulo a outro como quem percorre uma galeria de quadros, sem sequência ou hierarquia bem definidas. A ligação entre as partes é flexível como a de uma curadoria de tema abrangente (“Do subúrbio à metrópole”, por exemplo, poderia ser o título da hipotética mostra).

As ações não evoluem no sentido de engendrar um acontecer contínuo, enclausuradas por um movimento contrário àquele que seu sentido aparente anuncia, acabam configurando não uma narração mas uma pintura, não um processo mas sua descrição.⁷⁹

Se as personagens não chegam a se constituir sujeitos independentes, Pontieri parte de Merleau-Ponty para sugerir que é através do binômio vidente/visível que podemos reconhecê-las. Ou seja, o olhar como principal ação faz com que a narrativa se espacialize, relativize a cronologia e torne quase indiscerníveis sujeitos e objetos, confundindo quem vê e aquilo que é visto. “O que se vê – era a sua única vida interior; e o que se via tornou-se sua vaga história.”⁸⁰

É inegável a importância que Clarice atribui à pintura, como ela mesma demonstra em sua crônica para o *Jornal do Brasil* do dia 24 de maio de 1969, não muito tempo antes de começar a esboçar *Água Viva*:

A verdade é que me faltou o dom para a minha verdadeira vocação: a de desenhar. Porque eu poderia, sem finalidade nenhuma, desenhar e pintar um grupo de formigas andando ou paradas – e sentir-me inteiramente realizada nesse trabalho. Ou desenharia linhas e linhas, uma cruzando a outra, e me sentiria toda concreta nessas linhas que os outros talvez chamassem abstratas. (...) Aliás, verdadeiramente, escrever não é quase sempre pintar com palavras?⁸¹

Em uma conferência apresentada na Universidade do Texas, em 1963, a escritora afirma que se decepcionara com a literatura, pois esta não a libertara como esperava, não lhe proporcionara a experiência de catarse que buscava. Nesse evento, faz uma das várias ameaças de abandonar a escrita, que seria repetida algumas vezes ao longo de sua vida, e declara que a pintura é a atividade que lhe satisfaz, mais do que a escrita. “O que me descontraí, por incrível que pareça, é

79 Idem, 127.

80 LISPECTOR, C. *A Cidade Sitiada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1995, p. 19

81 *A Descoberta do Mundo*, op. cit. p. 197.

pintar, e não ser pintora de forma alguma e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto. (...) É a coisa mais pura que faço.”⁸²

Figura 3 - Clarice Lispector, *Tentativa de ser Alegre*, 1975

Nem todos os leitores de Clarice Lispector conhecem sua produção pictórica, que contudo vem ganhando algum interesse acadêmico. Nos últimos anos surgiram estudos pertinentes sobre suas pinturas, por mais que seja difícil tomá-las como verdadeiras obras de arte. É recomendado não compreender como falsa modéstia a afirmação de Clarice de que pinta mal, pois sua inabilidade manual é bem evidente. Entretanto, não é pela falta de domínio da técnica que devemos descartar suas pinturas de imediato. Apenas para melhor nos situarmos, podemos lembrar que na Nova York dos anos 70, uma crítica e curadora, Marcia Tucker, reuniu alguns jovens pintores em uma exposição que ganhava o nome de “*bad painting*”. As aspas em “*bad*” (ruim) antes de *painting* (pintura) indicam claramente que se tratava de uma provocação. O release valorizava o despojamento dos artistas em relação a técnicas convencionais e à noção de que a arte requer necessariamente destreza manual: “De acordo com Marcia Tucker, diretora do New Museum, “‘*bad*’ painting” é um título irônico para “boa” pintura, que é caracterizada pela deformação da figura, pela mistura de elementos tradicionais da

82 LISPECTOR, C. “Literatura de vanguarda no Brasil” in: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p, 110

arte com elementos não-artísticos, e conteúdo fantástico e irreverente.” Por menos agradáveis que sejam muitas das pinturas reunidas sob esse recorte, em qualquer dos quatorze jovens artistas selecionados se pode perceber um olhar treinado, um domínio da expressão e uma consciência do resultado. As premissas não eram tão diferentes de movimentos anteriores, como o expresionismo abstrato e a pop art – as semelhanças com o primeiro estavam no descompromisso com o apuro técnico, enquanto com o segundo compartilhavam o apreço pela ironia e pela mistura de referências. Menos radical do que esses precursores, a “bad’ painting” não alcançou o mesmo êxito, no entanto obteve alguma simpatia e interesse da crítica. É preciso dizer, todavia, que grande parte da arte que hoje está consagrada já foi considerada de péssima qualidade, como foi o caso de Manet, de Van Gogh e dos expressionistas alemães, apenas para citar alguns exemplos entre tantos.

Voltando a Clarice Lispector, ainda que ela tenha afirmado que pintava mal e que o fazia apenas para fins de descontração, para muitos estudiosos permanece uma tentação de levar em conta o interesse estético de suas produções pictóricas. Comparados com os “bad” painters de maior reconhecimento, talvez sua noção de composição seja um tanto inferior, no entanto (em parte, por isso mesmo) os gestos bruscos sobre madeira e cores intensas mal domesticadas podem nos convencer da grande carga emocional que teria animado suas explorações. É o suficiente para tomarmos Clarice como “boa” pintora, de maneira análoga à inversão proposta por Marcia Tucker? Nesse momento, pode ser pertinente o alerta de Lucia Helena Vianna: “Como nos posicionarmos diante desses quadros? Que atitude intelectual nos permitirmos que não os transforme naquilo que não são e não lhes retire a importância que de fato têm? (...) Diante dos quadros de Clarice, não há que se buscar estilo nem sentidos. (...) Trata-se do resultado de momentos de intimidade como os que se encontram nos diários confessionais.”⁸³

Carlos Mendes de Souza evita superestimar a importância da produção pictórica de Clarice, contudo enxerga a possibilidade de, através dos despretensiosos quadros, esclarecer alguns pontos sobre sua expressão literária.

83 “O figurativo do inominável: os quadros de Clarice (ou restos de ficção)” in: *Narração do Indizível*, op. cit, pág, 55

Se a poética clariceana busca transcender os limites da palavra, nada nos impede de percebermos em seus procedimentos pictóricos algo do que ela realiza em seus livros: “nas pinturas, as pinceladas em movimentos ondulantes, como nos textos, em círculos, as interrogações sucessivas e interrompidas em traços regulares.”⁸⁴ Uma mesma *angst*, ou seja, uma mesma inquietação que a leva a percorrer caminhos sinuosos, pode ser encontrada tanto em suas páginas quanto em suas experiências pictóricas. Lucia Helena Vianna também nos auxilia a compreender porque a pintura se torna tão atraente para Lispector: “Na pintura parece residir a possibilidade de fixar o “direto”, o instante, os lampejos de pensamento que o regime discursivo, articulado segundo a temporalidade da lógica sintática, fracassa em representar.”⁸⁵

É curioso o costume de Clarice de escrever o título dos quadros na parte pintada em vez de na parte de trás. Ela geralmente cercava um canto, formando um pequeno quadrado, no qual escrevia à caneta títulos sugestivos como “Medo”, “Escuridão e luz: centro da vida”, “Explosão”, “Gruta”, “Eu te pergunto por quê?”, “Luta sangrenta pela paz”, “Perdida na vaguidão” e “Tentativa de ser alegre”. Os títulos, muitas vezes dotados de potencial narrativo, interrompem e dialogam com o campo pictórico, diminuindo a distância entre palavras e matéria. Como diz Vianna: “Clarice pinta formas inomináveis, restos do que a ficção não pode acolher, mas ainda assim deixa vir à luz, no branco da tela, a palavra”⁸⁶

Muitas de suas pinturas têm cerca de 30x 40, o tamanho aproximado de um livro aberto. Em sua obra póstuma *Um Sopro de Vida* temos mais um indício de que Clarice estabelecia um intenso diálogo entre suas pinturas e sua escrita. A personagem Angela Pralini, que pode ser vista como um alter ego da escritora, diz que pinta um quadro chamado *Sem Sentido*, encontrado no catálogo da Clarice pintora. “Estou pintando um quadro com o nome de *Sem sentido*. São coisas soltas – objetos e seres que não se dizem respeito, como borboleta e máquina de

84   *Clarice Lispector: Pinturas*, op. cit. p. 121

85   “O figurativo do inominável: os quadros de Clarice (ou restos de ficção)” in: *Narração do Indizível*. Op. cit. Pág. 51

86   Idem. Pág. 63.

costura.”⁸⁷ Segundo Iannace, a descrição corresponde ao quadro de 19 de junho de 1975, que também responde pelo título mencionado⁸⁸. Tanto Angela Pralini quanto a narradora de *Água Viva* descrevem a mesma técnica que Clarice Lispector empregava em seus próprios quadros, utilizando a madeira de modo a ressaltar sua materialidade, explorando suas nervuras:

Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos não ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira – pinho de riga é a melhor – e prestar atenção às suas nervuras. De súbito, então vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco – mas mantendo a liberdade.⁸⁹

Crio o material antes de pintá-lo, e a madeira torna-se tão imprescindível para minha pintura como o seria para um escultor⁹⁰.

A técnica não é tão original quanto a narradora supõe, em essência não é tão diferente do que Max Ernst realizava e que denominou frottage⁹¹. Original ou não, trata-se de uma técnica que chama a atenção para o fazer artístico enquanto processo, para a fatura, para a materialidade. Souza afirma que “é precisamente *Água Viva* a obra que vai mais longe no campo dos diálogos interartísticos e que abertamente incorpora a terminologia sobre a arte de escrever e de pintar. No

87 LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, pág. 42. Parece haver aqui uma referência ao famoso trecho de *Os Cantos de Maldoror*, adotado por Breton como síntese do surrealismo: “belo como a retratibilidade das garras das aves de rapina (...) e, principalmente, como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva.”

88 IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector – Literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, pág 65

89 *Um Sopro de vida*, op. cit. pág. 53

90 *Água Viva*, p. 82

91 Inspirado em Leonardo da Vinci, que aconselhava a aproveitar sugestões de formas casuais de manchas de parede, de nuvens, cinzas ou regatos, Max Ernst passou a deitar folhas de papel sobre cascas de árvore e esfregar com chumbo preto, de modo a decalcar as ranhuras do material. E, a partir disso, intervia com acréscimos que a imaginação incitava. Para ele, isto seria “o verdadeiro equivalente do que já era conhecido pelo nome de escrita automática”. cf págs 433-4 de *Teorias da Arte Moderna*, op. cit.

entanto, mais do que isso, o livro faz-nos ver o pintor em ato, o escritor em ato.”⁹² Ao aproximar a literatura de outra técnica artística, e com isso tentar superar as especificidades de cada veículo, a autora parece interessada menos na obra artística do que no próprio impulso criativo, em um estágio anterior ao trabalho de refinamento. “Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento”⁹³. Ao longo do livro, fica patente a impossibilidade de se capturar a vida a não ser imperfeitamente, por meio de alusões. A personagem e a pintura (ou a arte em geral, sendo frequentes também menções à música) se confundem e se entrelaçam, igualadas na sua inacessibilidade. Levando em conta que a voz narrativa mal se sustenta, nem sequer como exploração psicológica ao molde dos romances introspectivos, a identificação da narradora (que se considera uma “entidade elástica e separada de outros corpos”⁹⁴) com a arte é quase total – a ponto de muitas vezes nos permitir a leitura desse “eu” que narra, tão impreciso e múltiplo, como se fosse uma ficcionalização da própria voz da pintura. “Minha forma interna é finamente depurada e no entanto o meu conjunto com o mundo tem a crueza nua dos sonhos livres e das grandes realidades.”⁹⁵. Nada impede que essa “forma interna” seja associada a uma composição pictórica de uma obra moderna. Ou, se imaginarmos uma camada acima da outra, uma sobreposição de vozes, pintora e pintura indiscerníveis.

O “figurativo do inominável” que estimula a pintora-narradora é abrangente o suficiente para que se possa notar, no livro, a influência de diversas correntes artísticas. Em alguns momentos, vemos um figurativismo com elementos fantásticos, lembrando o simbolismo ou o surrealismo: “a mão verde e os seios de ouro – é assim que pinto a marca de Satã”⁹⁶. Em outros, temos um abstracionismo geométrico: “Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se

92 *Clarice Lispector – Pinturas*, op. cit. pág 105.

93 *Água Viva*, pág 33

94 *Idem*, p. 32

95 *Idem*, pág. 45

96 *Idem*, pág. 30.

interpenetram em traços finos e negros.”⁹⁷ Contudo, quando diz que pinta “com o corpo todo”⁹⁸, logo vem à mente uma pintura mais gestual, como a de Jackson Pollock. Em outro trecho, faz crer que sua arte é mais cerebral: “estarei sendo hermética como em minha pintura?”⁹⁹ No entanto, pouco depois, há o desejo de retornar ao embate direto com o objeto, com naturezas mortas: “Quero pintar uma rosa”¹⁰⁰. E, como já foi dito, há a técnica semelhante à de Max Ernst, valorizando os veios da madeira. A variedade de procedimentos e correntes condiz com a indiferença a definições que dá o tom do livro. Mais do que caracterizar uma pintora particular, com biografia e estilos reconhecíveis, a autora parece mais interessada em discorrer sobre a pintura como um todo. “Eu pinto um ‘isto’. E escrevo com ‘isto’ – é tudo o que posso.”¹⁰¹

Seja como for, a pintura, enquanto acontecimento sem narração, sem sequência, “paralisado” e no entanto pulsante, matérica ao mesmo tempo que aberta para a fantasia, é fundamental para a constituição da poética de Clarice. A aporia subjacente, a insuficiência da palavra na transmissão de um mundo, faz com que a expressão não-verbal e o caráter material da expressão pictórica permaneçam em seu horizonte, ainda que como impasse e desafio insuperável para a literatura. Segundo Nádia Gotlib, a experiência pessoal com a pintura desperta em Clarice “uma tendência para deslocar-se cada vez mais do figurativo, na escrita, aproximando-se do ritmo e de sons puros, desvinculados de compromissos com a linha contínua do discursivo e da história”¹⁰².

É importante esclarecer que se não há história propriamente dita em *Água Viva*, as questões que ali surgem não estão à parte de seu momento na História dos

97 Idem, p. 30.

98 Idem, p. 14. Em *A Hora da Estrela* também se encontra formulação semelhante: “eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo”, pág. 30.

99 *Água Viva*, pág. 60

100 Idem, p. 62.

101 Idem, p. 79.

102 GOTTLIB, N. B. *Clarice - Uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2009. p. 477.

homens e da cultura. Por mais que o diálogo com a pintura atravessasse diversos estilos, por mais que se note uma disponibilidade para tradições de períodos diferentes, a incorporação de todos esses procedimentos pictóricos, dos considerados mais atuais aos tradicionais, submete-se a uma reflexão contemporânea. Clarice, em uma de suas obras que de maneira mais cabal assume a crise expressiva (romance sem enredo, sem ação, sem um único personagem bem caracterizado) aborda a pintura justo na época em que tal linguagem era duramente questionada – ao menos no que se poderia considerar os círculos de experimentação avançada. A própria “bad” painting, de que falamos acima, é um sintoma do quanto vinha sendo difícil sustentar uma pintura que convencesse quanto à qualidade e pertinência.

Diferentemente do que se convencionou dizer a respeito do romance, de que o gênero já nasce em crise, no caso da pintura seria precipitado dizer o mesmo. A pintura, por mais que tenha se transformado historicamente ao longo das mais diversas fases, não pareceu enfrentar uma crise que se possa considerar desagregadora desde seu surgimento na antiguidade até meados do século XIX. Existe um certo consenso de que a verdadeira crise da pintura ocorre junto ao surgimento da fotografia, como se verá a seguir.

5. Foco desfocado de um narrador que não narra – apontamentos sobre a influência da fotografia e da pintura em *Água Viva*

Giulio Carlo Argan diz, em *Arte Moderna*: “as grandes transformações na psicologia da visão, determinadas pela utilização generalizada da fotografia, tiveram, na segunda metade do século passado [no caso, o XIX], uma profunda influência sobre o direcionamento da pintura.”¹⁰³ A transformação mais generalizada e imediata que os primeiros fotógrafos impuseram aos pintores foi a competição pelo mercado dos retratos e outros serviços sociais, tais como paisagens e ilustrações para a imprensa¹⁰⁴. Segundo Argan, as posições dos impressionistas e dos simbolistas são as que melhor sintetizam as reações a esse fenômeno. Os primeiros tendem a rivalizar com a fotografia, “seja na compreensão da tomada, seja em sua instantaneidade, seja com a vantagem da cor. Os simbolistas, pelo contrário, recusam qualquer relação, reconhecendo implicitamente que, quanto à apreensão do verdadeiro, a pintura é superada pela fotografia.”¹⁰⁵. Os desdobramentos dessa nova percepção levariam ao amadurecimento da arte moderna. Uma vez que a fotografia se mostrou mais eficaz para captar as aparências da realidade, a pintura foi se desprendendo dessa função, algo que catalisou a investigação de seus próprios fundamentos, começando por seus termos formais (cor, textura, composição, superfície). Mais que mera questão técnica, tal deslocamento suscitou uma crescente desconfiança em relação às possibilidades de a arte representar a realidade. Os pintores se veem livres para explorar territórios que não condizem necessariamente com a

103 *Arte Moderna*, op. cit. pág. 78.

104 O crítico brasileiro Mario Pedrosa tinha opinião semelhante: “Há espíritos inquietos que, dedicados à pintura, temem pelo seu futuro. (...) a pintura vem perdendo sua “funcionalidade”. (...) O retrato? Ora, a máquina o faz extraordinariamente bem, incomparavelmente exato.” PEDROSA. MARIO. *Política das Artes: Textos Escolhidos*; [Org. Otilia Arantes]. São Paulo, Edusp, 1995, pág. 57

105 *Arte Moderna*, op. cit. pág. 80.

experiência que se crê “verdadeira”, à medida que fica mais claro o quanto oferecem interpretações do mundo, jamais uma reprodução fiel.

Figura 4 - Courbet, detalhe de *Atelier du peintre*, 1855.

Courbet, que antes mesmo dos impressionistas é muito estimulado pela fotografia, opera em suas telas um desvio significativo. Sua proposta estética, apesar de nomeada *realista*, não se restringe ao representacional. Há sem dúvida uma enorme disposição para abarcar temas mundanos e sociais com a consciência política de quem não evade para a fantasia e para o mitológico. Mineradores retratados quase maquinais em meio à dura jornada; corpos nus com toda sua carnalidade, sem o véu do sublime (tendo seu paroxismo no ginecológico “A Origem do Mundo”); cenas triviais que não se dignam a remeter a um contexto mais austero que um simples *bonjour* entre amigos – nada disso era considerado apropriado para a pintura. O tratamento é o de um olhar desencantado, capaz de observar a realidade sem a pretensão de substituí-la. Cabe observar, no entanto, que a ruptura com temas clássicos é acompanhada de uma ruptura formal, evidente desde o empaste denso da tinta. Courbet não pretende dissimular o trabalho realizado, ele realça os aspectos matéricos e a manufatura do quadro, evitando o fetichismo mais simples. Olhar para um de seus quadros é olhar para algo que se desvela como artefato construído; não apenas a realidade representada como também a realidade do trabalho realizado pelo artista. “Para ele, o que não podia ser substituído por um meio mecânico não era a visão, mas a *manufatura* do

quadro, o trabalho do pintor. É isso o que faz da imagem não mais a aparência de uma coisa, e sim uma coisa diferente, igualmente concreta”¹⁰⁶. Na escolha de seus temas, Courbet antecipava o que os fotógrafos só iriam esquadrihar nas primeiras décadas do século seguinte. Ele já vislumbrava o quanto o olhar artístico seria impelido a mudar com o advento do olho mecânico, em um confronto mais próximo com a realidade.

Se no século XIX o impacto da fotografia sobre a pintura e outras linguagens se fez sentir logo em seus primórdios, hoje é ainda mais perceptível. Não é sem motivo que Susan Sontag afirma que “um modernista teria de reescrever a máxima de Pater de que toda arte aspira à condição de música. Hoje, toda arte aspira à condição da fotografia.”¹⁰⁷ Descontando a parcela de exagero que possa haver na frase, não deixa de ser verdade que boa parte da expressão artística moderna responde a problemas impostos pela máquina criada por Daguerre. Podemos atribuir à fotografia um intenso aprendizado visual – por exemplo sobre os movimentos, que com a possibilidade de serem fixados permitem uma atenção inédita para inúmeros detalhes antes despercebidos –, mas os desdobramentos no campo da cultura não se restringiram a avanços técnicos. Algo que traz consequências das mais vastas é a *ambiguidade* do estatuto da fotografia em nossa cultura. Tratando-se simultaneamente de uma representação artificial e de um índice da realidade, o discernimento entre o que faz de uma imagem fotográfica obra de arte ou um documento sempre foi bastante vago. A princípio poderíamos ser levados a crer que se trata de uma técnica acurada o bastante para fazer com que o objeto real se sobressaia às intenções poéticas; por outro lado, sempre há muito de subjetividade na escolha dos temas, no enquadramento, no tratamento e na maneira de expor.

Entre os fotógrafos, inclusive os de maior reconhecimento público, as opiniões sempre divergiram com grande amplitude. Para Stieglitz, em cuja galeria, no início do século XX, foram exibidas tanto fotografias quanto pinturas de vanguarda, estava muito clara a irmandade entre seu trabalho fotográfico e o de

106 Idem, pág. 81

107 SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pág. 165.

artistas de suportes já consagrados. Para muitos outros, como Paul Strand, seria completamente irrelevante discutir se a fotografia pertence ou não ao universo da Arte, enquanto outros afirmavam, tal como Szarkowski, que preferiam não ser considerados artistas, evitando assim a presunção que a categoria acarreta.

Mesmo no século XIX, quando se julgava que a fotografia carecia, de um modo tão flagrante, ser defendida como uma bela-arte, a linha de defesa nada teve de estável. A tese de Julia Margaret Cameron de que a fotografia se qualifica como arte porque, a exemplo da pintura, almeja a beleza foi seguida pela tese wildiana de Henry Peach Robinson de que a fotografia é uma arte porque pode mentir. No início do século XX, o elogio de Alvin Langdon Coburn à fotografia como “a mais moderna das artes” por ser um modo rápido e impessoal de ver rivalizou com o elogio de Weston à fotografia como um novo meio de criação individual. Em décadas recentes, a ideia de arte se exauriu como um instrumento de polêmica; a rigor, boa parte do enorme prestígio adquirido pela fotografia como uma forma de arte decorre de sua declarada ambivalência quanto a se tornar uma arte. Quando os fotógrafos, hoje, negam que fazem obras de arte, a causa é pensarem que fazem algo melhor. Seus repúdios nos revelam mais sobre a condição sitiada de qualquer noção de arte do que sobre ser a fotografia uma arte ou não.¹⁰⁸

Seguindo a linha de raciocínio de Susan Sontag, notamos que até mesmo a provocação antiartística de Duchamp com os readymades é tributária de transformações no pensamento estético introduzidas pela fotografia. A beleza plástica como algo que pode ser encontrado em detrimento de algo que necessariamente deva ser criado; a relativa impessoalidade, considerando que boa parte do processo é realizada automaticamente; a participação decisiva do acaso e de elementos que não podem ser totalmente controlados; a valorização da simples eleição de algo existente; o encurtamento da distância entre amadores e profissionais; a dificuldade institucional de classificação dentro dos critérios abalizados de arte; a perda de aura decorrente da possibilidade de reprodução – todas as principais consequências do ataque duchampiano já haviam sido suscitadas pela fotografia. Como diz Sontag: “Foi a fotografia que primeiro pôs em circulação a ideia de uma arte produzida não por gravidez e parto, mas por meio

de um encontro marcado com um desconhecido (a teoria do 'rendez-vous' de Duchamp)." ¹⁰⁹.

5.1 *Água Viva* à luz da fotografia

Nada disso é mera digressão para a análise dos procedimentos com que Clarice Lispector aborda a pintura em um de seus livros mais ousados, *Água Viva*. Observamos no breve romance do final de sua vida uma instigante experimentação onde não se constata mais do que um fiapo de narrativa e um esboço tênue de narrador. A voz que se dirige ao leitor fala na primeira pessoa, mas quase nada sabemos dela a não ser que responde pela pintura em seu ofício e encontra-se em profunda crise. A morte é tema recorrente, embora nem sempre fique claro tratar-se de uma morte física ou uma eventual morte da pintura (ou da expressividade, ou do sujeito). Podemos exemplificar com o seguinte trecho:

Penso que agora terei que pedir licença para morrer um pouco.
Com licença – sim. Não demoro. Obrigada.

Não. Não consegui morrer. Termino aqui essa “coisa-palavra” por um ato voluntário? Ainda não.

Estou transfigurando a realidade – o que é que está me escapando?¹¹⁰

É evidente que um ser humano não poderia sequer cogitar morrer apenas “um pouco”. No entanto, uma voz narrativa, nesta situação, pode ser “descarnada” o bastante para que a frase não soe despropositada. Claro que há o corpo da autora por trás da voz, corpo que alguns anos depois enfrentaria a morte, mas neste espaço específico, a voz é criação da “coisa-palavra”, dessa ficção em crise. E afinal, como já vimos, são tão poucos os elementos com que nos situarmos que mais

109 Idem, nota de rodapé da pág. 146. Ela também diz, um pouco adiante, na página 148: “A fronteira, na fotografia, entre amador e profissional, primitivo e sofisticado, não só é mais difícil de traçar do que na pintura – ela tem pouco sentido.”

110 *Água Viva*, pág. 70.

proveitoso do que traçar um perfil consistente da personagem seria considerá-la uma espécie de *thought experiment*, a partir do qual são elaboradas questões pertinentes à arte. E melhor do que uma impossível paráfrase seria contextualizar o livro em relação aos discursos com os quais dialoga.

“Isto tudo não acontece em fatos reais, mas sim no domínio de – de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir para mim”¹¹¹. Os artifícios que surgem com maior frequência no texto são a pintura e a palavra, mas são muitos os vestígios do olhar fotográfico em uma escritura que, de acordo com Alcides Vilaça, “se recusa a ser espelho, pois antes de refletir qualquer coisa investiga a natureza da luz, o processamento da imagem, a consciência do olhar no ponto de partida.”¹¹²

Logo nas primeiras páginas de *Água Viva*, Clarice nos dá uma pista, quando se dirige diretamente ao leitor: “estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais”¹¹³. Tal missão, para nossos ouvidos, soa mais adequada para a fotografia do que para a pintura à qual a personagem se entrega; ou, ao menos, para uma pintura informada pela instantaneidade da foto – dificilmente um pintor anterior a Degas, talvez o impressionista que melhor se valeu da fotografia, falaria com tamanho sentido de urgência. “Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar. Vejo palavras. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente fecha, mas guardando em si o flash. Mesmo que eu diga ‘vivi’ ou ‘viverei’ é presente porque os digo já”.¹¹⁴ Esse puro presente de que fala a narradora retoma o tempo do “instante-já”, que ela busca capturar e atualizar através do olhar. Há uma busca por uma imediaticidade tão plena que a leva a desconfiar da memória e da organização linear, tomando o presente como única prova aferível de que há vida. Evitando a linearidade, a

111 Idem, págs 24-25

112 VILAÇA, Alcides. A possibilidade de narrar e de existir. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 30 nov. 2012.

113 *Água Viva*, pág. 13

114 Idem, pág. 22

estrutura do romance não passa de uma coleção de pequenos momentos, de observações, de vivências fugazes, e qualquer tentativa de tecer uma narrativa se frustra pela carência de ações ou de qualquer encadeamento de causas e consequências. “Eu não tenho enredo de vida? sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos.”¹¹⁵ Essa espécie de coleção de recortes também nos situa em um universo onde o olhar já está habituado à invenção de Daguerre:

Num mundo regido por imagens fotográficas, todas as imagens (‘enquadramento’) parecem arbitrárias. Tudo pode ser separado, pode ser desconexo, de qualquer coisa: basta enquadrar o tema de um modo diverso. (Inversamente, tudo pode ser adjacente a qualquer coisa.). (...) A câmera torna a realidade atômica, manipulável e opaca. É uma visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade, mas confere a cada momento o caráter de mistério. Toda foto tem múltiplos significados. (...) A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: “Aí está a superfície. Agora imagine – ou antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem esse aspecto.”¹¹⁶

Pode-se dizer que a fotografia aumenta a consciência objetiva da realidade, mas apresenta-a em um momento que não coincide com o da experiência. A fotografia capta o instante, mas ao fazê-lo torna-o estranho, desconectado, artificial. “Vou te falando e me arriscando à desconexão: sou subterraneamente inatingível pelo meu conhecimento”¹¹⁷. Em *Água Viva* a experiência subjetiva também é transmitida em fragmentos, a começar pela disposição espacial que isola cada parágrafo em blocos relativamente autônomos. Como já foi dito, boa parte de seus trechos provém de crônicas que saíram anteriormente no jornal, sem maiores reformulações que a de adquirir outros significados e ressonâncias em novo contexto¹¹⁸. O próprio método com que Clarice construiu o livro, portanto,

115 Idem, pág. 78

116 Susan Sontag, *Sobre a Fotografia*, pág. 33

117 *Água Viva*, pág. 32

118 Benjamin Moser, em *Why this world*, afirma que “it does not particularly matter whether Clarice took her newspaper articles and stitched them into a manuscript or whether she plundered a manuscript for material for her journalism. Yet the two conflicting explanations emphasize that in *Loud Object* [Objeto Gritante] she is still wrestling, and somewhat guilty, with fictionalization”, MOSER, Benjamin. *Why this world* –

valendo-se de enxertos publicados alhures, confirma o desprendimento e livre trânsito que a parte assume em relação ao todo. Da primeira versão, quando ainda se intitulava *Atrás do pensamento*, para a última, foram limadas as passagens em tom mais confessional ou narrativo, aproveitando reflexões e digressões repletas de lirismo. Com isso estamos nos afastando da pretensão à totalidade e à obra fechada que os grandes romances do século XIX a seu modo ainda intentavam. A narrativa tradicional é colocada sob suspeita, como se fosse um arranjo arbitrário de fatos que não ganham explicação em um todo.

Quem representa, do início ao fim, o decurso total de uma vida humana ou de um conjunto de acontecimentos que se estende por espaços temporais maiores, corta e isola propositadamente; a cada instante a vida começou há tempo, e a cada instante continua a fluir incessantemente; e ocorrem às personagens das quais fala muito mais coisas que as que ele pode esperar narrar. Mas pode-se esperar relatar com certa perfeição aquilo que aconteceu a poucas personagens no decurso de alguns minutos, horas ou, em último caso, dias; e com isso encontra-se, também, a ordem e a interpretação da vida, que surge dela própria.¹¹⁹

Em *Água Viva* pode-se notar uma tênue noção de conjunto – ao menos uma seleção e uma edição atentas ao ritmo de leitura – no qual a maioria dos instantes poderia funcionar como célula autônoma. Regina Pontieri bem dissera que, em vez de compreender a parte como mera função do todo, entender a parte “como ambiguidade de totalidade e fração parece ser fundamental para encontrar o modo próprio de construção da Obra clariceana.”¹²⁰ Os pequenos instantes valem por si mesmos, prescindindo de uma estrutura rígida para apontar suas considerações sobre a arte e a vida. Por mais que um certo requinte “artesanal” possa nos remeter ao trabalho delicado de um pintor acadêmico, é recorrente um desdém

---

A biography of Clarice Lispector. Oxford University Press, Nova York, 2009. pág 316. Um dos resultados dessa luta e dessa “culpa” diante da ficcionalização é que em *Água Viva* as narrativas tendem a ser apresentadas como produto de fantasia. Mesmo quando há ficção, esta não deixa de ser marcada pelo contexto real, assim como uma crônica geralmente avizinha a realidade cotidiana - tanto como matéria-prima quanto no espaço do jornal, ao lado de reportagens e fotografias.

119 *Mimesis*, op. cit. pág. 494

120 *Uma poética do Olhar*, op. cit. Pág. 119

pela unidade da composição. Tanto que em certo momento ela anuncia que irá escrever de jorro, em um fluxo onde dá largas ao imprevisto: “Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela escrever. Este é um modo de não haver defasagem entre o instante e eu: ajo no âmago do próprio instante. Mas de qualquer modo há alguma defasagem. Começa assim: como o amor impede a morte e não sei o que estou querendo dizer com isso.”¹²¹ A narradora segue por mais de uma página em uma espécie de associação livre, a respeito de morte, segredo e comunhão, culminando na desumanidade impessoal cujo pronome não poderia ser o *she* do inglês, apenas *it*. Pode-se compreender porque Cesar Mota Teixeira tenha comparado essa escritura com a *action painting* de Jackson Pollock¹²², expressionismo abstrato caracterizado pela forte gestualidade, onde a sobreposição de camadas obedece antes ao ritmo corporal que a qualquer exigência da composição. Jackson Pollock, ao demandar uma atenção para a performance corporal, é um pintor que já não aposta na ilusão como se fez durante séculos desde o Renascimento. O acaso toma parte no processo artístico, uma vez que a técnica do dripping, na qual ele deixa escorrer a viscosa tinta automotiva, não permite o mesmo controle que a do pincel que toca na tela com a precisão desejada. Os respingos conservam a memória de gestos que não se restringem a meneios da mão, mas se estendem ao corpo inteiro (o artista costumava deixar a tela no chão para se debruçar e até mesmo caminhar sobre ela). Podemos concordar com a analogia de Teixeira se considerarmos que em *Água Viva*, se mal temos ações narradas, o próprio jogo da linguagem se faz ativo, em performance rítmica que não ilustra ações mas é ação por si mesma. O embate com a escrita, tal como o de Pollock com as tintas, possui muitas referências físicas – como nessa em que Clarice diz escrever “ao correr da mão”.¹²³ É nesse sentido que nos interessa a aproximação estabelecida pela narradora entre escrever “toda inteira” e pintar “com o corpo todo”: “É também com o corpo todo que pinto meus quadros e na tela

121 *Água Viva*, Pág. 58

122 TEIXEIRA, Cesar Mota. *A poética do instante: uma leitura de Água Viva, de Clarice Lispector*. Dissertação de mestrado do programa de literatura brasileira FFLCH –USP. São Paulo, 2001, pág. 121

123 *Água Viva*, pág. 27

fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma”.¹²⁴ Clarice Lispector aludiria a uma performance comparável à de Pollock ao mencionar a participação do corpo no trabalho da escrita, que habitualmente tomamos como puramente intelectual, esquecendo-nos que é um corpo humano que datilografa as palavras. “Escrevo em signos que são mais um gesto do que voz. Tudo isso é o que me habituei a pintar mexendo na natureza íntima das coisas.”¹²⁵

Figura 5 - Jackson Pollock, *Number One (Lavender Mist)*, 1950

É bem conhecido o ensaio de Walter Benjamin sobre a perda da aura na era da reprodutibilidade técnica, no qual ele compara a veneração que outrora havia pela pintura, peça artesanal única, e a relativa banalidade com que consumimos imagens fotográficas, passíveis de ser reproduzidas *ad infinitum*. A câmera pode ser um instrumento voraz, no entanto a princípio mais modesta que os pinceis. A

124 Idem, pág. 14

125 Idem, pág. 28

fotografia nos fornece um acúmulo de informações que geralmente assimilamos com menos reverência do que se tinha pelo artesanato de uma pintura. Essa perda de aura, que Benjamin não deixa de exaltar por seu papel desmistificador, transparece na pintora um tanto desiludida que no livro de Lispector se arrisca momentaneamente nas palavras: “O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanicismo exige e exige minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita.”¹²⁶

A narradora protagonista é reduzida ao mero processo maquinal de escrever, lutando como pode para existir, porém reconhecendo sua desumanização, sua transformação em objeto. Outro exemplo que Benjamin toma é o da impossibilidade de transmissão da experiência da guerra moderna, desumana e alienante a ponto de não poder mais se converter em narrativa aventuresca como outrora. Mesmo em tempos de paz, atualmente pressupor que a vida possa ser organizada a partir de um ponto de vista individual soa inadequado, como se, extrapolando um pouco, algo da perda da aura incidisse também sobre o sujeito que se pretenda único e especial. É acima de tudo a opressão social que destitui os homens de uma expressão potente, mas à sua maneira a fotografia e o cinema também contribuem para pontuar os limites de uma visão individualizada. Se antes o pincel do pintor ou a palavra do escritor eram considerados aptos a descrever e organizar a realidade, após a propagação das imagens registradas por câmeras, o olhar nu de um observador, por mais atento que seja, hoje é compreendido como inexato, insuficiente, arbitrário.

Mais do que qualquer outro escritor brasileiro de seu tempo, Clarice vivencia o que a crítica costumou definir como “crise da representação”. A radicalização dos limites da narrativa, a insatisfação com as imposições normativas dos gêneros canonizados, a impossibilidade de crer numa “história” como objeto da narração, o sentimento de inverossimilhança transmitido pela busca de representação para a subjetividade

126 Idem, pág. 91. Obs: há aqui a referência a um dos títulos provisórios de *Água Viva*, *Objeto Gritante*.

múltipla, oscilante e descentrada, resumem alguns dos aspectos dessa crise que vai afetar nos seus fundamentos básicos a ficção de nosso tempo.¹²⁷

Não aceitando docilmente a impostura, o caminho de Clarice é o de fazer do não-acontecimento a suspeita de que sempre há algo de não-dito. Em meio à ditadura militar, quando as notícias mais escabrosas eram banidas de qualquer veículo de informação e a censura controlava a circulação do pensamento de maneira opressora e paranoica, tal atitude pode ter sido uma reação às mais concretas contingências. Clarice certamente não era indiferente aos abusos da ditadura, tendo participado de passeata em junho de 1968 ao lado de outros artistas (entre eles Oscar Niemeyer, Glauber Rocha, Ziraldo e Milton Nascimento); e, talvez ainda mais audaciosamente, publicou no dia 17 de fevereiro de 1967 no *Jornal do Brasil* uma carta aberta ao ministro da educação, não hesitando em proferir uma acusação grave: “impedir que jovens entrem em universidades é um crime. Perdoe a violência da palavra. Mas é a palavra certa”¹²⁸. A rigor, no entanto, *Água Viva* não nos fornece muitos elementos para confirmar que a extrema refratariedade do livro aluda à censura na ditadura militar – e afinal, como ela poderia fazê-lo explicitamente, em 1973, sem sofrer consequências severas? De qualquer modo parece haver uma postura ética de resistência. Por mais difícil que seja encontrar referências mais claras ao regime ditatorial em *Água Viva*, encontramos ali a intensificação de um projeto estético insubmisso, marcado pelo estranhamento, pela consciência dos limites da própria literatura e por uma recusa ao uso decorativo da arte. A falta de uma denúncia mais evidente não torna o romance menos contemporâneo às exigências do seu tempo, pois poderia ser incluído entre as obras que Adorno considera que “estão acima da controvérsia entre arte engajada e arte pela arte”. Isso porque “o encobrimento da distância estética e a consequente capitulação do romance diante de uma realidade demasiado poderosa, que deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem, é uma demanda inerente aos caminhos que a própria forma gostaria

127 Vianna, L. H. “O figurativo inominável: os quadros de Clarice”, op. cit., pág. 50.

128 “Carta ao Ministro da Educação” in: *A Descoberta do Mundo*, op. cit. pág. 77

de seguir.¹²⁹ O filósofo observa um movimento, inerente à história da arte moderna, em que a arte debruça-se sobre si mesma, investiga seus elementos constituintes e com isso hesita em formalizar um mundo que já não parece mais ter sentido o suficiente para que possa ser representado.

Com o abandono da representação do mundo e a guinada rumo ao aprofundamento de suas especificidades formais, na pintura se observa a queda da perspectiva, que marcou a arte moderna de maneira quiçá irreversível. Para Rosenfeld, uma ruptura correspondente à queda da perspectiva foi o fim da ordem cronológica na narrativa, como se nota em Joyce, Faulkner, Proust e Gide. “Espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas – e à própria vida psíquica – uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira”¹³⁰. Isso condiz com o que Adorno observou, no trecho supracitado, a respeito da *distância estética* que outrora havia entre o narrador e as ações que organizava. Já não há essa perspectiva à distância, não há mais o narrador que parece contemplar de fora os fatos ocorridos do início ao fim e dispô-los em uma cadeia lógica de causas e consequências. Não é à toa que Clarice Lispector repete, em dois trechos muito parecidos, “só a realidade me delimita”. A primeira ocorrência na pág. 23, a segunda na 76. Ambos os trechos, com variações mínimas, discorrem sobre a dificuldade de “captar o que acontece”, a não ser “vivendo”, antes de chegar a uma frase mais deliberadamente poética, “deixo o cavalo livre correr feroso”. Muito já se falou sobre a repetição de palavras, recurso usado frequentemente por Clarice em todos seus livros. Luis Costa Lima e Benedito Nunes veem uma aproximação com o universo da poesia, ao passo que Olga de Sá interpreta a repetição como um intencional desgaste das palavras, silenciando-as mais do que enaltecendo-as.

129 “Posição do narrador no romance contemporâneo” in: *Notas de Literatura I*, op. cit. pág 63

130 ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno” in: *Texto/Contexto*, São Paulo: Perspectiva, 2006. pág.81.

Pensamos que essa 'cantilena do significante' gera, no texto, o desgaste da palavra. O silêncio que só se anuncia não é o silêncio amplificado, hiperbólico, da retórica. Também não nos parece um silêncio enfático. O discurso de Clarice aponta para o silêncio enquanto "grau zero" da escrita, porque, teoricamente, ela não acredita no poder da palavra.¹³¹

Talvez haja algum desgaste, mas também um acréscimo de valor poético, experiência contraditória que poderíamos ter ao deparar com a mesma fotografia revelada por dois tratamentos diferentes. Ou seja, é como se, no afã de demonstrar o processo, a autora nos convidasse para a sala escura de um laboratório fotográfico e nos exibisse diferentes provas do mesmo negativo, experimento que por um lado esvazia a aura, por outro, pode aguçar os sentidos. Em *Água Viva*, mais do que nos livros anteriores da autora, parece haver uma grande dificuldade tanto com o registro da realidade, ou seja, "captar o que acontece", quanto em se deixar abandonar pela fantasia deliberada, implícita no mencionado cavalo livre, que lhe sugere o desejo de "correr fogo". É curioso que tal imagem assume algo de piegas, uma concessão pessoal ao clichê, porém, se há aí auto-indulgência, logo é sucedida por auto-crítica; se a autora se sente delimitada pela realidade, não cede totalmente ao sonho. Nota-se uma hesitação em relação à ficção como um todo, embora a autora não chegue a abandoná-la.

Na modernidade muitos pintores e escritores se sentem constrangidos com o olhar transcendente, com qualquer evasão à realidade. Em grande parte isso se deve ao fato de a câmera ter introduzido o *índice* no pensamento estético, ou seja, um traço real daquilo que é representado. Como já foi dito, o estatuto da arte adquire maior ambiguidade. Picasso e Braque colam pequenos objetos cotidianos em suas telas na tentativa de não se limitarem à *representação* da realidade, para concomitantemente *apresentarem* algo de real, um traço do mundo palpável – como é o caso da película que efetivamente registra a presença física da luz. Algo semelhante ocorre em *Água Viva* quando a narradora menciona lembretes vinculados ao tempo da enunciação: "Escrevo-te na hora mesma em si própria" (29), "Hoje é noite de lua cheia" (36), ou "Hoje é domingo de manhã" (71). As referências ao presente ecoam a mesma ansiedade que vimos com o "instante-já";

131 SÁ, Olga de. *A Escrita de Clarice Lispector*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979. pág. 151.

mas ao que parece aludem ao índice, ao nos reportar à “hora mesma” do processo no qual uma obra é constituída.

Cabe, no entanto, uma ressalva em relação ao desprezo pela representação artística, como supostamente superada. Se acaso fôssemos intransigentes a ponto de afirmar que as imagens não passavam de equívocos e ingenuidade nas mãos dos artistas mais entregues à fantasia, não seria simplesmente com o trabalho dos fotógrafos que se poderia “redimi-las”, a julgar pelo que diz Boris Kossoy: “Consideramos a fotografia, antes de mais nada, como uma *representação a partir do real*.”¹³² Argan também tem claro para si que o fotógrafo está muito longe da objetividade, pois inevitavelmente impõe suas opiniões na abordagem dos temas e no tratamento que confere à cena. Levando isso em conta, para ele é inócuo discutir se a fotografia substitui ou não a pintura, ou mesmo se devemos ou não considerá-la arte: “não interessa o problema teórico, e sim a realidade histórica das relações recíprocas”.¹³³ Portanto, de maneira alguma se poderia dizer que a fotografia supera outras técnicas artísticas, apenas estabelece novas dinâmicas entre realidade e representação, que serão aproveitadas em outras linguagens, como a pintura e a literatura. Ao dizer: “Que estou fazendo ao te escrever? Estou tentando fotografar o perfume”¹³⁴, Lispector cria sinestesia e embaralha procedimentos, mas com isso deixa implícito que a experiência da realidade é fugidia, que nenhuma abordagem será absoluta. Quanto ao estatuto da arte, a maneira mais promissora de encarar a revolução decorrente da fotografia seria a de aceitarmos o problema em sua complexidade, recusando qualquer *a priori*. Não é o trabalho artesanal ou a moldura que fazem das telas de Manet ou Courbet obras de arte. Assim como as fotografias, são ficções e documentos, ao mesmo tempo nos aproximando e nos distanciando do mundo real. A seu modo, cada linguagem faz uma tradução da realidade sem jamais alcançá-la. Pensando por esse prisma, a ficção não é uma ferramenta mais equívoca do que o relato “verídico”, posto que

132 KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Atelier Editorial, 2002, pág. 31

133 *Arte Moderna*, op. cit. pág. 79

134 *Água Viva*, pág. 59

em última instância não há reportagem livre de suspeita. O mérito de Clarice Lispector é ter consciência de que, seja com intenção de produzir arte ou documento, não se pode alcançar o mundo a não ser através de filtros. “O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela.”¹³⁵

6. A pintura no momento histórico de *Água Viva*

Aceito o pior e entro no âmago da morte
e para isto estou viva.¹³⁶

Depois do sucesso mercadológico do expressionismo abstrato nos Estados Unidos e da pintura informal na Europa, nas décadas de 1940 e 1950, multiplicaram-se os epígonos. Tãmanha foi a propagação que passou a soar suspeita a pretensa visceralidade das pinturas carregadas de expressão, que talvez ainda fosse sincera na geração de Pollock e de Dubuffet. Os procedimentos que outrora eram considerados autênticos, com o passar do tempo foram se consagrando como academicismo. Para Restany, “a pintura da matéria [o que pode remeter tanto ao expressionismo abstrato vinculado a Pollock quanto à arte informal do círculo de Dubuffet] morreu de saúde. Saúde demais. Seu desenvolvimento virou inflação abusiva.”¹³⁷ Em 1949, quando Lucio Fontana começa a realizar incisões na superfície da tela, os sinais de uma intensificação da crise da pintura ficam mais evidentes. Ao atacar a lona de suas pinturas, ele rompe com a autonomia, com o resguardo que a superfície tradicionalmente mantinha. O espaço exterior invade a pintura no cerne, impedindo a fruição ilusionista, desfazendo a proposta de quase toda arte anterior, na qual a obra criava um espaço-tempo deslocado da realidade imediata. As mudanças iniciadas levariam alguns anos a se firmarem, mas a tendência à antiarte não passaria despercebida no Brasil. Mario Pedrosa, em um simpósio de 1955, citou uma fala de

136 *Água Viva*, pág. 61

137 *Idem*, p.79

Lucio Fontana: “Como pintor, não quero fazer um quadro; desejo abrir o espaço, criar uma nova dimensão para a arte, enlaçá-lo ao cosmos como se expandisse para além do plano confinado do quadro. (...) Não intento decorar uma superfície mas, ao contrário, romper suas limitações dimensionais. Para lá das perfurações, uma nova liberdade conquistada de interpretações nos espera, embora também, tão certa como o fim da arte”.¹³⁸.

Figura 6 - Lucio Fontana, *Conceito Espacial*, 1964

Pouco depois, um jovem norteamericano que viria a ser um dos maiores e mais prolíficos artistas de seu tempo, Robert Rauschenberg, executou um gesto tão ou mais simbólico quanto o de Fontana: o apagamento de um desenho de De Kooning, um dos grandes artistas do novo expressionismo, com a permissão do próprio. Antes de ser associado a Andy Warhol como um dos principais nomes da pop art, Rauschenberg

138 Mario Pedrosa cita Fontana: “em um simpósio de 1955, assim se manifesta: “Como pintor, não quero fazer um quadro; desejo abrir o espaço, criar uma nova dimensão para a arte, enlaçá-lo ao cosmos como se expandisse para além do plano confinado do quadro”. Quando comete talhos repetidos no quadro: “não intento decorar uma superfície mas, ao contrario, romper suas limitações dimensionais. Para lá das perfurações, uma nova liberdade conquistada de interpretações nos espera, embora também, tão certa como o fim da arte”. p 363 de *Mario Pedrosa - Textos Escolhidos*, op. cit.

ainda iria exibir uma série de telas monocromáticas brancas e criar a *combine painting*, procedimentos que atualizavam a antiarte de Duchamp no campo da pintura. Na *combine painting*, a gestualidade expressionista, maculada por um certo deboche, extravasa o campo da tela, convivendo com a apropriação de todo tipo de material (pneu, cama, vassoura, bode empalhado), levando às últimas consequências a colagem instaurada pelo cubismo. O resultado das novas tendências é que a atenção do espectador cada vez mais tem o olhar voltado para tudo o que é exterior à obra – como o processo, os objetos tomados da realidade e o discurso no qual a obra se insere, no qual a arte é pensada historicamente, confrontada com correntes artísticas anteriores – em detrimento da integridade interna da composição. Não deixa de ser uma exacerbação do paradigma do ícone, que continuou ganhando espaço sobre a organização interna do objeto artístico.

O movimento foi gradual, porém amplo, ocorrendo por meio de várias correntes. A pop art, com sua ironia corrosiva e seu repertório de referências cotidianas, propunha uma nova chave de leitura, na qual a aura das obras de arte sofria sua maior derrota. Na era da reprodutibilidade, em que as imagens se multiplicam em escala industrial, a obra de arte se embaralha às demais informações, cada imagem é vista como mero fragmento em meio à vastidão do banco de dados infinito. Depois, com o minimalismo, privilegia-se o entorno físico da obra, anulando-se a autonomia da obra enquanto se convoca o olhar para a arquitetura ou para a paisagem na qual cada escultura se insere – “physical interface with the actual world, not in a mental space of idealist conception”, como diz Hal Foster¹³⁹.

Considerando esse contexto, é curioso observar um trecho de *Água Viva*: “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

139 FOSTER, Hal. The return of the real – the avant-garde at the end of the century. Cambridge: MIT Press, 1996, pág. 40

canais e mares.”¹⁴⁰ Soa bem absurda a ideia de se ver um texto “de um avião em alto voo”. Esse olhar voltado para ilhas, canais e mares remete muito mais a esta nova noção de “campo expandido” das artes visuais, de obras que promovem a reorganização do espaço exterior em “interface física” com o mundo palpável. Uma boa aproximação desse trecho de *Água Viva* seria com o trabalho de land art de Robert Smithson, que lida diretamente com a alteração da paisagem natural, muitas vezes em locais ermos, resultando em obras de escala monumental que só podem ser visualizadas em sua plenitude do alto e à distância.

Figura 7 - Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970

Novas possibilidades surgiam para a arte e, concomitantemente, procedimentos habituais cada vez mais pareciam obsoletos. O escritor irlandês Samuel Beckett estabeleceu uma série de diálogos com Georges Duthuit em 1949, justamente no início desta virada crítica, e talvez nos ajude a compreender como a pintura viria a ser pensada a partir deste momento. Recuando um pouco, não custa lembrar que a Europa vivia o trauma recente da Segunda Guerra, o que afetou

intensamente as crenças em um humanismo mais otimista, que de certa forma apostava no legado cultural europeu como medida de progresso. Nesse contexto, Beckett acreditava que ao artista restava “a expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar”¹⁴¹. A tarefa ingrata se torna bem perceptível em seus romances¹⁴², mas Beckett reconhece os mesmos impasses também na pintura de Bram Van Velde. Por mais que George Duthuit discorde da tese de que Van Velde pinte o inexpressivo, o irlandês insiste em sua visão: “A história da pintura, lá vamos nós de novo, é a história de suas tentativas de escapar do sentimento do fracasso, por meio de novas relações entre aquilo que representa e o representado, relações mais autênticas, mais amplas, mais excludentes (...) Meu argumento, já que estou na chuva, é que Van Velde é o primeiro a admitir que ser artista é falhar, como ninguém mais ousou falhar, que o fracasso é o seu mundo e que recuar diante dele é deserção, artesanato e habilidade, prendas domésticas, vida.”¹⁴³

Mais importante do que concordar com Beckett ou com Duthuit, que não se conformava com tal interpretação, é constatar o debate que se estabelecia. Com o passar dos anos, a tendência no circuito artístico intelectualizado a ver toda e qualquer pintura como fracasso seria alçada a paradigma de uma grande parte do circuito, em especial quando se tratasse de obra intimista. Exaltava-se uma

141 Samuel Beckett, *o silêncio possível*, de Fabio de Souza Andrade, op. cit. pág. 175.

142 Sobre *Molloy*, por exemplo, Maurice Nadeau escreveu: “For the author, it is too much even to talk and to try, using that swing of words denied as soon as uttered to elucidate something”. FEDERMAN, Raymond & GRAVER, Lawrence [org.] *Samuel Beckett, the Critical Heritage*, Londres e Nova York: Routledge, 1999, pág. 53

143 Samuel Beckett, *o silêncio possível*, de Fabio de Souza Andrade, op. cit. pág. 181.

exterioridade que aproximava as obras da antiarte. A expressividade era a tal ponto desconsiderada que muitas vezes o trabalho de um artista minimalista, como no caso de Donald Judd, resumia-se a encomendar por telefone a produção de formas geométricas com dimensões e materiais específicos, eximindo-se de qualquer contato manual com a escultura. As consequências das operações minimalistas ficam mais claras com a leitura de Rosalind Krauss:

A ambição do minimalismo (...) era relocar as origens do significado de uma escultura para o exterior, não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, pública, do poderíamos denominar espaço cultural.¹⁴⁴

Um dos grandes expoentes da arte conceitual, Joseph Kosuth, falou especificamente sobre a situação da pintura em uma entrevista para a *Arts Magazine* em fevereiro de 1969:

Se um artista aceita a pintura (ou escultura), está aceitando a tradição que a acompanha. Isto se deve ao fato que a palavra “arte” é geral, e a palavra “pintura” é específica. A pintura é um tipo de arte. Se se fazem pinturas, já está se aceitando (e não questionando) a natureza da arte. Assim, está-se aceitando que a natureza da arte é a tradição europeia de uma dicotomia pintura-escultura.¹⁴⁵

Ao menos sub-repticiamente (uma palavra que Clarice costumava empregar), a crise da pintura deve ter afetado a concepção de *Água Viva*. Afinal, no início dos anos 70, momento em que Clarice escreve seu livro mais “antiartístico” até então, a crise da pintura atinge seu auge. Pode-se traçar um paralelo com a situação geral da literatura contemporânea, mas não chega a ter equivalência. Por mais que possamos pensar na relativa influência de Beckett, Blanchot ou Perec entre os escritores de seu tempo, não se pode dizer que a aguda crise de

144 KRAUSS, Rosalind. Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pág. 323

145 ARCHER, Michael. Arte Contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pág. 81

representação do romance moderno tenha tido a mesma proporção. Como amostra do clima intelectual em relação ao tema da morte do romance, na mesma época, pode ser útil transcrever um trecho longo de uma palestra que Clarice Lispector apresentou diversas vezes, com poucas variações, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, entre 1963 e 1974:

Existe um escritor de renome, mas não vou dizer o seu nome, que escreveu o seguinte: “A literatura morreu. Dostoievski hoje seria um bom repórter.” Fiquei surpreendida. Como estive num Congresso de Escritores e Críticos, em Brasília, perguntei a vários escritores o que pensavam a respeito. Por exemplo, perguntei ao Prof. Benedito Nunes se a literatura morreu. Ele respondeu: “o fato importante, a meu ver, não é que os Dostoievskis se transformem em repórteres. Os repórteres é que não podem mais hoje transformarem-se em Dostoievski. Quero com isso dizer que uma certa literatura acabou. No mais, creio na literatura porque credo quia absurdum.” – Não sei se eu disse bem a frase em latim. – Fiz a mesma pergunta a Mário Chamie. Respondeu: “Essa pessoa, nesta questão de morte, não quereria significar que seria o literato que morre para a literatura e não vice-versa?” – Affonso Romano de Sant’Anna: “Sempre haverá literatura, porque sempre haverá sonho, sempre haverá mito. Não se escreve para a literatura, escreve-se para cobrir um vazio, vencer uma descontinuidade. O que há não é a morte do romance ou da poesia, há pessoas esgotadas diante de certos gêneros.”¹⁴⁶

O escritor de renome era Fernando Sabino, que a despeito de seu pronunciamento, ainda iria publicar vários romances, assim como Clarice Lispector também não cumpriu sua ameaça de parar de escrever. O que se demonstra com a longa citação é que a questão afeta a escritora com intensidade, pegando-a de surpresa. No entanto, quando ela consulta outras opiniões, verifica que mesmo para intelectuais bem informados, exigentes e ousados como Benedito Nunes, Mario Chamie e Affonso Romano de Sant’Anna, a morte da literatura podia render uma reflexão cuidadosa e que poderia haver acordo a respeito da derrocada de “uma certa” literatura, mas ninguém parecia concordar com a peremptoriedade que a frase de Sabino sugeria. É evidente que, reestabelecendo a comparação, a pintura tampouco chegou a desaparecer, mas era frequente, por exemplo, a

avaliação de que houve “um período de inquestionável elipse” da pintura, para usar as palavras de Charles Harrison. “Naquela altura dos anos 70, quando as declarações de compromisso político da vanguarda eram alardeadas aos quatro ventos, elas costumavam ser feitas às expensas da pintura e em favor de um trabalho com meios 'novos' (...). Em um clima político relativamente radical, continuar pintando – ainda que da forma mais crítica – era nadar contra a maré.”¹⁴⁷

No Brasil o clima das artes visuais pode não ter sido exatamente o mesmo, no entanto, nas décadas de 1960 e 1970 as informações dos Estados Unidos e Europa já chegavam com grande velocidade e o diálogo com o exterior não sofria grande descompasso. O movimento neoconcreto atingiu seu ponto de virada quase em concomitância com as manifestações semelhantes ao redor do mundo, tendo também como uma de suas características um crescente desencanto pela pintura, em favor de um avanço do espaço artístico para a exterioridade. Como disse Helio Oiticica: “O que há de realmente pioneiro na nossa vanguarda é essa nova 'fundação do objeto', advinda da descrença nos valores esteticistas do quadro de cavalete e da escultura, para a procura de uma 'arte ambiental' (que para mim se identifica, por fim, com o conceito de antiarte)”¹⁴⁸ Novamente, temos a ideia de que a arte ambiental, ou seja, arte que se expande para todo o entorno do objeto, coloca a pintura de cavalete em xeque. Por ameaçar a forma interna, a obra que se volta radicalmente para sua exterioridade assume como devir a morte da arte. Esta forte e incontrolável tendência centrífuga da arte foi um dos principais fatores, entre outros, para que a morte da arte ou da pintura soasse mais literal ou irreversível do que uma eventual morte do romance.

147 WOOD, Paul [et al]. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, pág. 230

148 OITICICA, Hélio. *Situação da Vanguardas no Brasil*. Rio de Janeiro, 1966. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/programaho/>> Acesso em: 27/01/2016.

Figura 8 - Hélio Oiticica, *Éden*, 1969

É preciso compreender a escrita de Clarice em suas movimentações paradoxais, suas expansões e retrações, com efeitos distintos. Cínthia Schwantes estabelece uma bela imagem, ao mesmo tempo esclarecedora, ao dizer que os fragmentos de *Água Viva* se estruturam em ritmo de respiração – talvez nem tanto a respiração da narradora, mas da própria narrativa: “a inspiração indica, enquanto experiência abstrata, o prenúncio da criação (artística), uma maneira de reproduzir(-se), enquanto expirar é um eufemismo para morrer.”¹⁴⁹ Transpondo para o campo da pintura, a analogia pode corresponder à questão que se verifica na história da arte: quanto mais o olhar do espectador é incitado a se abrir para o campo expandido, ou seja, quanto mais o movimento induzido é centrífugo (de expiração), maior a sensação de que a pintura está morta, ou superada, porque a composição interna de uma tela parece perder sua autonomia. Por outro lado, no mesmo momento histórico ocorrem movimentos centrípetos (de inspiração), em que algum intimismo permanece, o que tende a preservar a organicidade da composição pictórica. Assim como a arte de seu tempo, o livro de Clarice oscila

149 GOMES, André Luis (org). *Clarice em cena: 30 anos depois – seminário internacional – anais*. Brasília: Universidade de Brasília, 2008, pág. 49

entre as movimentações, expirando e inspirando, tocando a morte de perto e revitalizando-se.

Com este arcabouço em mente, é possível que se tenha uma melhor compreensão de *Água Viva*. Em diversos trechos, a negatividade é evidente, como aqui:

O que se chama de bela paisagem não me causa senão cansaço. (...) Sei que também não gostas de arte. (...) A feiúra é meu estandarte de guerra. Eu amo o feio com um amor de igual para igual. E desafio a morte. Eu – eu sou a minha própria morte¹⁵⁰.

Por outro lado, não há como ignorar que em muitos momentos a autora veja a arte, seja a pintura, a escrita ou a música, com entusiasmo. Isto se pode reconhecer ao longo do livro todo pelo deleite com a forma, com a melodia das palavras, com a expressividade no arranjo sintático, com a plasticidade das imagens poéticas das digressões. Podemos exemplificar no trecho a seguir: “Nada existe de mais difícil do que entregar-se ao instante. Esta dificuldade é dor humana. É nossa. Eu me entrego em palavras e me entrego quando pinto.”¹⁵¹ O fato de a pintora realizar uma entrega em sua atividade não é percebido apenas com prazer, pois “nada existe de mais difícil”. No entanto, sem dúvida há uma crença, em *Água Viva*, de que a pintura, assim como a literatura, permanece digna de interesse. O que não deve passar despercebido é que se trata de uma crença atordoada, hesitante, que pode ser comparada com a de um dos melhores pintores brasileiros de seu tempo, Iberê Camargo. Um artista que, tal como a escritora, suscita dúvidas quanto à catalogação.

Tendo absorvido a tradição em companhia de De Chirico, Guignard e Goeldi, Iberê foi desenvolvendo um expressionismo que confunde as fronteiras entre abstração e figura, entre construtivismo e informalismo e mesmo entre pictórico e escultórico, considerando a densa espessura da tinta e suas operações de acréscimo e subtração com a espátula. Pintor e escritora chegaram a se conhecer, como fica registrado em uma entrevista que Clarice realizou a serviço da Revista

150 *Água Viva*, p. 44

151 *Idem*, p. 54

Manchete, recolhida posteriormente na coletânea *De Corpo Inteiro*. Desde a primeira pergunta da entrevista demonstraram certa afinidade, quando Clarice quis saber o que o levava a pintar. Iberê respondeu: “Só poderia responder por que é que pinto quando tiver descoberto o que eu sou como ser”¹⁵²; ao que ela secundou com a afirmação de que poderia dizer o mesmo, em relação à escrita. Outra pergunta que Clarice dirigiu a Iberê foi qual a diferença entre o processo criador de um pintor e de um escritor. Ambos concordaram, um tanto enigmáticos, que a “fonte é a mesma”, havendo diferença apenas nos elementos, a tinta sobre a tela para um, a frase para outro.¹⁵³ A produção artística de Iberê possui muitos elementos que lembram a poética clariceana: a inquietude implacável, que até o final da vida manteve suas obras em um terreno de viés existencialista, de mais perguntas que respostas; a intensidade que souberam revelar em elementos banais (diante de simples carretéis, Iberê explorava todo um universo de formas, como Clarice o fazia diante de um ovo); a torturada consciência do divórcio entre visão e matéria, que buscava diminuir uma distância intransponível e sofria com os inevitáveis fracassos; a oscilação, jamais pacificada, entre uma exaltação dos princípios modernistas e sua inclemente revisão. Com tudo isso, a crítica tem percebido nesse artista um grande exemplo de como a situação problemática da pintura surtia efeitos mesmo em quem jamais abandonava a técnica:

Não se pense que, ao se deixar absorver cada vez mais no mister da pintura, Iberê se revelasse um provinciano desatento ao ritmo agônico em que a arte se via enredada: ao contrário, ele parecia alguém que experimentava a “morte da pintura” desde há muito, antes mesmo que esta fosse transformada em “conceito” e anunciada nas páginas das revistas internacionais de arte contemporânea.¹⁵⁴

152 LiSPECTOR, Clarice. *De Corpo Inteiro*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 99.

153 Idem, p. 100.

154 Sônia Salztein, *Diálogos com Iberê Camargo*, op. cit. pág 58.

Figura 9 - Iberê Camargo, *Desdobramento*, 1978

O filósofo e crítico norte-americano Arthur Danto, apesar de ter decretado enfaticamente “o fim da arte”, não descarta a pintura como possibilidade artística contemporânea: “Certamente há espaço para a pintura (...) Dizer que a pintura está morta, nas cadências quase apocalípticas da desconstrução, não é tanto contestar o modernismo quanto aceitar a sua narrativa de desenvolvimento e progressista.”¹⁵⁵

Se Iberê pôde sentir a “morte da pintura” antes de o conceito se firmar, não há necessidade, tampouco, de elocubrar até que ponto Clarice compreendia a situação da pintura da maneira como apareceria nas “revistas internacionais de arte contemporânea.” A crise se evidenciava na forma, tanto no caso da escritora quanto no do pintor. É interessante ver como nem mesmo no final da vida encontram alívio na consagração, o quanto permanece a tensão que, se por um lado foi motor criativo, por outro parece ter impedido que associassem sua realização artística com uma noção de completude pessoal. Muito do que os críticos dizem sobre Iberê Camargo poderia ser dito a respeito de Clarice, com adaptações mínimas, como quando diz Paulo Venâncio Filho: “é um virtuosismo irresolvido, insatisfeito, não aplacado, em teste contínuo, como mostra o fazer/desfazer, a constante interminável dos últimos quadros.”¹⁵⁶ Iberê é um

155 DANTO, *Após o fim da arte*. São Paulo: Edusp, 2006, pág. 165.

156 “Iberê Camargo: uma trajetória através da pintura moderna e além” in: *Diálogos com Iberê Camargo*, op. cit. p. 130.

exemplo de que se pode atravessar a crise da pintura sem sair da pintura, o que terá valor para nós ao pensar na Clarice como escritora que encarou a crise da representação de maneira radical sem no entanto negar completamente a ficção.

Não se pode, no entanto, olvidar com facilidade a avaliação de Beckett. É preciso saber o que resiste a um olhar mais exigente, o que não se rende a facilidades e falseamento. Beckett não conheceu Iberê Camargo, mas viu em Bram Van Velde a resposta adequada à crise; no caso, um artista que não abandonou o cavalete, mas realizou uma composição sob ameaça constante de se desfazer, uma desordem que busca por afirmação e por positividade, porém não aceita a possibilidade de uma estrutura. Em Bram Van Velde, tudo escorre, desliza, desorientando o olhar, é apenas um resquício de unidade que se mantém. Clarice Lispector não fez muito diferente no romance em que deu voz a uma crise que era sua mas também a da pintura contemporânea. Como o gato de Schrodinger, morto e vivo ao mesmo tempo, sufocado pela tensão de seu tempo e por um contexto desolador, é algo que resiste, e que ainda procura pulsar, apesar da instabilidade.

7. “Não escrevo para te agradar”

Eu sou a morte. É neste meu ser mesmo que se dá a morte
– como te explicar? é uma morte sensual.¹⁵⁷

Meyer Schapiro, em um artigo de 1957 chamado “A pintura abstrata recente” não hesitou em defender que a pintura moderna atravessara uma ruptura tão significativa com os modelos habituais de representação que a habilitava a encarnar o movimento moderno como nenhuma outra expressão artística. Ele ressaltou a autonomia que as formas ganharam desde o século XIX em relação ao tema, fazendo com que as linhas e as cores fossem percebidas com um viés mais “expressivo, construtivo e inventivo”¹⁵⁸ do que nas obras tradicionais. Schapiro ponderou, em sua comparação, que a música e a arquitetura jamais se pautaram pela representação, portanto não observou nessas áreas uma ruptura equivalente à da pintura, concluindo não ter havido uma reformulação tão drástica em relação aos procedimentos anteriores. Na literatura, sim, Schapiro reconheceu transformações radicais, como a de poetas que “agora tentavam criar uma poesia de sons sem sentido”, porém em manifestações relativamente isoladas¹⁵⁹. Na época que Schapiro escrevia seu texto, a pintura moderna ainda vivia anos de glória. A consagração dos grandes nomes da vanguarda, como Picasso, Matisse, Kandinsky, Malevitch, Miró, Dali, Chagal, entre tantos outros, abriu espaço para que novas gerações seguissem experimentando com tintas sobre tela. A arte informal e o expressionismo abstrato ainda convenciam a maior parte do público e da crítica e

157 *Água Viva*, Pág, 29

158 SCHAPIRO, Meyer. “A pintura abstrata recente” in: *A Arte Moderna: Séculos XIX e XX. Ensaios Escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 2010, pág 279

159 Segundo Schapiro, “esse movimento não durou muito, pelo menos entre poetas de língua inglesa, embora tivesse certa força passageira na Rússia e ainda exista na Holanda e na Bélgica”. Em *Água Viva* também encontramos esse tipo de atitude, sintetizada em uma frase da página 31: “transmito-te não uma história, mas apenas palavras que vivem do som.”

estimulavam epígonos. Talvez Schapiro tivesse razão ao considerar que em nenhuma outra atividade artística a modernidade parecesse tão eloquente quanto na pintura, fosse pela energia liberada na cisão com o passado ou pela amplitude com que as novidades foram disseminadas por todo o globo. No entanto, ao ler o artigo hoje podemos ter em mente que se o modernismo parecia mais arraigado na pintura que em outras atividades artísticas, também era ali que uma exaustão apresentaria seus sinais mais evidentes. “Em diversos aspectos, a pintura e a escultura hoje parecem opor-se ao curso geral da vida. Mas nessa oposição essas artes declaram sua humanidade e sua importância. Pinturas e esculturas são os últimos objetos pessoais feitos a mão em nossa cultura.”¹⁶⁰ Se o único critério fosse tecnológico, seria fácil decretar a obsolescência da pintura em relação à fotografia, uma comparação de que Schapiro previne ao enaltecer justamente o caráter artesanal do trabalho do pintor. Seria simplório tomar a técnica como principal medida para a arte; ainda assim, como o autor disse, há um descompasso entre o fazer artesanal e “o curso geral da vida” atual, o que se torna problemático devido aos próprios ideais com que se erigiu a arte moderna. Se a arte moderna buscou atualizar o olhar para um mundo em transformação, e se o fez por meio de novas formas e procedimentos que acompanhavam a sensibilidade mutante, será cada vez mais frequente os artistas rejeitarem a defasagem tecnológica entre uma técnica manual e uma percepção de mundo cada vez mais mediada pela máquina. Artistas pop como Andy Warhol e Rauschenberg, que já estavam em atuação na época que Schapiro escreveu o texto, entregaram-se às impressões automáticas, descaracterizando o trabalho manual em suas telas. Mesmo Pollock, que ainda podemos tomar como um dos últimos pintores de uma “fase heróica”, empregou tinta automotiva ao desenvolver seus *drippings*, evocando assim o universo da indústria. Por outro lado, não deixa de haver em Pollock (e mesmo em Rauschenberg) “a importância da marca, da pincelada, do gotejamento, da qualidade da substância da própria pintura e da superfície da tela como textura e campo operacional – todos sinais da presença ativa do artista”¹⁶¹. Em *Água Viva*, o fazer artístico, tanto o da pintura quanto o da escrita, também é ressaltado:

160 Schapiro, op. cit. pág 281

161 Idem, Ibidem.

“Quando pinto respeito o material que uso, respeito-lhe o primordial destino. Então quando te escrevo respeito as sílabas.”¹⁶² Em outro trecho, encontramos novamente a valorização do processo em detrimento da representação de um tema: “Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada, te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra”. “Pintar pintura” é, nas palavras de Schapiro, ressaltar as propriedades físicas da obra “como textura e campo operacional”, assim como a atividade em si, o trabalho realizado pelo pintor; portanto, escrever escritura não poderia ter um caráter mais metalinguístico. E ao “pegar com a mão a palavra”, o trabalho intelectual do escritor se aproxima da materialidade. Ainda na mesma página, deparemos com uma sentença que podemos entender como apreço pela obra que revela seu próprio processo: “quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz”. Não interessa apenas o produto final, mas o caminho, que tanto mais tortuoso é quando escapa a padrões esquemáticos. Em oposição ao planejamento e automatismo da era industrial, o acaso cumpre função importante na arte de nosso tempo, embora não se trate de uma valorização tão recente. “A presença do acaso como fator na pintura, introduzindo qualidades que o artista jamais teria obtido calculadamente, é uma antiga história. Montaigne, no século XVI, já observara que um pintor descobre em sua tela pinceladas que não pretendia e que são melhores que qualquer coisa que pudesse ter idealizado.”¹⁶³ A esse respeito, Schapiro aproxima o mundo das palavras e o das imagens: “isso é algo que a arte partilha com outras atividades e, de fato, com a função humana mais óbvia: a fala. (...) A primeira palavra não poderia ser emitida se não fosse seguida de certas palavras, mas não conseguimos descobrir, através da introspecção, que já havíamos pensado nas palavras seguintes. Esse também é um mistério de nosso pensamento.”¹⁶⁴ Já mencionamos anteriormente o trecho de *Água Viva* que teria sido escrito “ao correr da mão”, sem preparação prévia e sem revisões. Em outro momento a autora diz: “Não dirijo nada, nem minhas próprias palavras”¹⁶⁵. O imprevisto é

162 *Água Viva*, pág. 60

163 Schapiro, op. cit. pág. 284.

164 Idem, *Ibidem*.

165 *Água Viva*, pág. 38

exaltado por sua espontaneidade, como uma comunicação franca com o leitor. A beleza accidental, tão defendida por dadaístas, surrealistas e expressionistas abstratos, é valorizada como um contraponto ao cálculo à lógica da produção. Não é difícil constatar a confluência de pensamentos entre Schapiro e Lispector nesse sentido, sendo ambos grandes apreciadores da arte moderna:

Enquanto na indústria o acidente é um fato que destrói a ordem, interrompe um processo regular e deve ser eliminado, na pintura o aleatório ou accidental é o princípio de uma ordem. É aquilo que o artista deseja ordenar, mas numa espécie de ordem que no final mantém o aspecto da desordem original como manifestação de liberdade. A ordem é criada diante de seus olhos, sem leis explícitas.¹⁶⁶

Antes de me organizar, tenho que me desorganizar internamente. Para experimentar o primeiro e passageiro estado primário de liberdade. Da liberdade de errar, cair e levantar-me.¹⁶⁷

Com o elogio ao accidental e à liberdade de errar, faz-se oposição à ordem, tal como recomendada para manter as engrenagens do sistema produtivo; contesta-se a lógica do mínimo de desperdício e da eficiência máxima no emprego dos recursos. A linha de produção, ao suceder o artesanato, elimina os vestígios do trabalho, culminando em objetos impessoais, padronizados. Esta lógica se torna particularmente insidiosa quando transferida para o âmbito da cultura, como observaram Adorno e Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento*. “O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias”¹⁶⁸. Nas produções cinematográficas milionárias dos grandes estúdios, não se dá um único passo no escuro. O investimento é alto e o retorno precisa ser garantido, portanto a criatividade é condicionada por critérios meramente técnicos. “Até mesmo as *gags*, efeitos e piadas são calculados, assim como o quadro em que se inserem. Sua produção é administrada por especialistas, e sua pequena diversidade permite

166 Schapiro, op. cit, pág. 285

167 *Água Viva*, pág. 73

168 op. cit. pág. 114

reparti-las facilmente no escritório”¹⁶⁹. Antes de chegar à sua forma final, um filme é testado em exibições controladas, onde o público dá seu parecer, criando-se assim uma amostragem da recepção, e com base nessas impressões iniciais o produto ainda irá se transformar até se conformar aos filtros do denominador comum. Não se pode inocentar a indústria cultural por supostamente oferecer ao público o que este deseja. Estimula-se a passividade do espectador, que para acompanhar a velocidade dos efeitos e reviravoltas ágeis da trama é obrigado a entregar sua atenção sem reserva, ou seja, sem margem para refletir sobre o que lhe é oferecido. A fantasia padronizada, enganosa por tecer uma “falsa identidade do universal e do particular”¹⁷⁰, é considerada por Adorno e Horkheimer uma espécie de continuidade do trabalho. Por mais inocente que pareça a diversão e por mais humanista que soe a mensagem, conta-se com a obediência da posição acomodada do espectador. Distrai-se o suficiente para que seja suportável a servilidade do dia seguinte, sem despertar qualquer descontentamento ou crítica. O estúdio lida com cultura com a mesma frieza que qualquer outro industrial, tendo apenas o lucro no horizonte¹⁷¹. Para manter a freguesia, “o princípio impõe que todas as necessidades lhe sejam apresentadas como podendo ser satisfeitas pela indústria cultural, mas, por outro lado, que essas necessidades sejam de antemão organizadas de tal sorte que ele se veja nelas unicamente como um eterno consumidor, como objeto da indústria cultural”¹⁷². Qualquer alegação, portanto, de que a responsabilidade seja do público pelo produto que anseia encobre o quanto é conveniente para o capitalismo avançado que o público se acostume a se contentar com distrações menores. A indústria cultural, ao envolver a maior parte da população na ideologia, cumpre uma função, complementar à da publicidade. “Tanto técnica quanto economicamente, a publicidade e a indústria cultural se confundem. (...) Lá como cá, reinam as normas do surpreendente e no entanto

169 Idem, pág. 118

170 Idem, pág. 114

171 Recentemente tem vindo à luz a aproximação de grandes estúdios de Hollywood com interesses nazistas, devido ao grande mercado que os alemães representavam. Cf. URWAND, Ben, *The Collaboration*, Harvard University Press, 2013.

172 Adorno e Horkheimer, op. cit. pág. 133

familiar, do fácil e no entanto marcante, do sofisticado e no entanto simples. O que importa é subjugar o cliente que se imagina como distraído ou relutante.”¹⁷³ Nesse sentido, a passagem já mencionada sobre o comercial de Zerbino demonstra o devir alienante que a publicidade instaura. No entanto, toda cautela é pouca para o problema da indústria cultural, pois a simples oposição nem sempre é suficiente para que se dê um enfrentamento de fato.

Com o advento da televisão, o público acostuma-se ainda mais à linguagem para as massas que Adorno e Horkheimer descrevem. Neste novo cenário, transformam-se as expectativas em relação à arte avançada; a sensação de que a arte autônoma perde terreno e influência para a indústria cultural é tão pungente que impele muitos artistas a se posicionarem a respeito. No século XIX a rivalidade estabelecida entre fotografia e pintura era dialética o bastante para que ambas se alimentassem reciprocamente, mas a televisão é considerada alienante demais para que esse tipo de competição possa prosseguir com a mesma amenidade. Em muitos críticos e artistas é despertada a urgência para romper de maneira intransigente com o elogio à passividade promovido pela indústria cultural. Ao constatar a degradação espiritual que o capitalismo impõe, Adorno apostará na antiarte como uma espécie de contra-ataque, a negatividade como crítica radical à proliferação de estímulos que têm por função manipular. “A arte entregou-se a esta dialética com a concepção estética da anti-arte; mais nenhuma é pensável sem este momento. Isto apenas quer dizer que a arte deve ir além do seu próprio conceito para lhe permanecer fiel. A ideia de sua morte honra-a, na medida em que presta homenagem à sua exigência de verdade”¹⁷⁴. As artes visuais sofreram mais de perto do que a literatura os novos desafios éticos e estéticos, e um dos motivos transparece no texto de Schapiro:

A pintura ou escultura bem-sucedida é uma mercadoria de alto valor de mercado. As pinturas talvez sejam os objetos mais caros feitos pelo homem. A enorme importância dada a uma obra de arte como objeto precioso que é divulgado e conhecido por seu preço provavelmente afetará nossa consciência cultural. A pintura é catalogada como objeto de especulação, confundindo os valores

173 Idem. Pág., 153

174 *Teoria Estética*, op. cit. pág. 42

da arte. O fato de a obra de arte possuir esse status significa que o ato de abordá-la raramente é inocente¹⁷⁵.

Até mesmo o ensaio relativamente otimista de Schapiro antecipa um agravamento da crise de valores, e não tardaria até que a pintura, em grande parte devido à voracidade do mercado, fosse severamente questionada por uma grande parte do circuito artístico. A consolidação da pintura moderna como produto de mercado implica um problema para a fruição. Os compradores não mais se limitam a alguns excêntricos colecionadores, abarcando agora investidores tão calculistas quanto os do mercado de ações. Quando, pelo próprio jogo da especulação, os valores de mercado se exacerbam, torna-se difícil sustentar uma equivalência para com os valores estéticos. É contraditório que a pintura convide o espectador a uma introspecção, mas esteja tão aderida à objetividade do mundo dos negócios. A contemplação é prejudicada, afinal até que ponto podemos confiar em uma suposta sinceridade do artista, se pensarmos que a cada camada de tinta a intenção artística concorre com os apelos do comércio? Mesmo que haja uma vontade inicial de resistência, como averiguar o quanto esta se mantém íntegra diante da sedução de lucros tão exorbitantes?

Para fixar o valor da obra no mercado, não tem nenhuma importância se, dentro da sociedade capitalista, o artista lhe é servil e intransigente defensor de seus valores ou se é contestador e denuncia seus vícios. Inclusive, poderíamos dizer que, no mercado, o protesto tem melhor cotação que a postura submissa.¹⁷⁶

Na literatura tais dilemas não costumam ter o mesmo peso. Dentre os escritores de viés crítico, que não se rendem à indústria cultural, as expectativas de enriquecimento são bem menores. Quando muito, aspiram a viver da escrita sem ter de realizar atividades paralelas, mas de modo geral não há sequer uma possibilidade plausível de se obter cifras vultosas. Muito menos no Brasil dos anos 70. Por isso é curioso que Clarice Lispector problematize no próprio corpo de seu livro a relação entre arte e mercado. “Só não te conto uma história porque no caso seria prostituição. E não escrevo para te agradar”¹⁷⁷. Atualmente é um tanto maior

175 Schapiro, op. cit, pág. 287

176 Mário Pedrosa, *Política das Artes*, op. cit.. 322.

177 *Água Viva*, pág. 89

a possibilidade de que uma história escrita por um brasileiro obtenha algum retorno financeiro, em especial se os direitos forem vendidos a um estúdio de cinema. Mas não era nada comum nos anos 70, com um cinema nacional restrito e uma literatura sem visibilidade no exterior, que os escritores sentissem que o menor agrado ao seu limitado público pudesse configurar prostituição. Esse tipo de discussão era mais frequente no ambiente de artes plásticas, onde as obras já começavam a ser compreendidas como investimento e as cifras disparavam. Sincera ou cínica, a preocupação com a mercantilização da arte tinha mais razão de ser para artistas visuais que para escritores. Dificilmente os escritores sentiram a mesma urgência por esse tipo de posicionamento que se vê no circuito mais à mercê do mercado, como é o das artes visuais¹⁷⁸. Pode-se notar essa postura em Clarice Lispector, como o fez Vilma Areas: “do ponto de vista de Clarice, que se definia como “antiescritora”, a arte já se fazia atividade mercantilizada e sem sentido, a um passo da dissolução.”¹⁷⁹

No entanto, a “prostituição” de que Clarice Lispector fala não se limita ao ganho material que se obtém em troca do prazer oferecido (ao leitor). É possível supor que a “vida fácil” que a autora recusa não se refere apenas às trocas pecuniárias, mas também a qualquer entrega vulgar, qualquer concessão. Um exemplo que pode nos acudir é o do poema “Máquina do Mundo” de Carlos Drummond de Andrade. No longo poema de sintaxe truncada, o eu lírico caminha em uma estrada pedregosa quando, em meio à escuridão, vislumbra a “máquina do mundo”. Algo lhe oferece, ainda que sem voz, a “total explicação da vida/esse nexo primeiro e singular”. Os versos que se seguem reforçam uma promessa totalizante, o conhecimento pleno de todos os enigmas, inclusive os dos deuses e o da morte. O eu lírico hesita, sente a vontade lhe fugir, e por fim baixa os olhos, “desdenhando colher a coisa oferta/que se abria gratuita a meu engenho.” Ao final a máquina do

178 “A acusação mais geral era a de que a arte Modernista tornara-se cúmplice dos próprios mecanismos de poder contra os quais a força moral da vanguarda fora tradicionalmente definida. (...) a alegação de independência com relação aos valores oficiais, que sempre fora a maneira de garantir a base moral do Modernismo, não podia mais ser sustentada com credibilidade” Harrison e Wood. *Modernismo em disputa*, op. cit. p. 215

179 AREAS, Vilma, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pág. 18.

mundo é repelida e o eu lírico segue andando, refletindo no que perdera. O que Betina Bischof avalia a respeito do eu lírico desse poema pode lançar alguma luz sobre a postura de recusa na obra de Clarice:

O que se repudia é, justamente, a possível e invasiva explicação de um sentido inteiramente ofertado e gratuito (sem a marca da busca recorrente), que trouxesse à expressão a facilidade de uma excessiva luz – o que acarretaria, para a poesia aporética e escurecida de Drummond, um desacordo com o mundo¹⁸⁰

Se Drummond dispensa a máquina do mundo para não dispensar a “busca recorrente”, Clarice também não admite a facilitação que tornasse sua obra facilmente assimilável, o que resultaria em soluções enganosas. Em uma entrevista que concedeu ao Pasquim, também sobressai sua posição de negatividade: “Eu não quero ser popular (...) Eu tenho a impressão de que se gostam de mim, é porque estou sendo fácil (...) a gente estaria fazendo concessões.”¹⁸¹

Entretanto, em uma crônica publicada no Jornal do Brasil, ela soa menos refratária, um pouco mais entregue à recepção dos leitores: “a vontade de pertencer vem em mim de minha própria força – eu quero pertencer para que minha força não seja inútil e fortifique uma pessoa ou uma coisa.”¹⁸² Ao menos Clarice Lispector não incorre no erro de muitos artistas visuais de seu tempo (alguns por malícia, outros por ingenuidade) de crer que exista uma posição artística, ou mesmo anti-artística, que possa se considerar incólume. Como demonstram Adorno e Horkheimer, “falar em cultura foi sempre contrário à cultura. O denominador comum ‘cultura’ já contém virtualmente o levantamento estatístico, a catalogação, a classificação que introduz a cultura no domínio da administração”¹⁸³.

180 BISCHOF, Betina. *Razão da recusa – um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2005, pág. 24

181 *Teoria Estética*, op. cit. pág. 123

182 “Pertencer” in: *Descoberta do Mundo*, op. cit. pág. 110.

183 op.cit. pág 123

Na sociedade burguesa, mesmo a arte radical acabou por ser absorvida, encontrando seu nicho na cultura e, com isso, tendo seu aspecto disruptivo parcialmente neutralizado. O crítico Harold Rosenberg esteve atento à mudança de comportamento do mercado, que passou a fetichizar a suposta rebeldia de inúmeros artistas, os quais não deixavam de buscar guarida do sistema. Tal situação o levou a afirmar que “hoje em dia, o público vanguardista é em si o maior problema da arte.”¹⁸⁴ Em sua opinião, o retrospecto de inúmeras negligências históricas, como o caso de Rimbaud ou Van Gogh, contribuiu para que se acolhessem ousadias que antes estariam à margem – o que, se tem seu lado proveitoso, por outro facilita o processo de cooptação. Não há saída fácil, pois se considerarmos prostituição toda obra que atende a uma demanda, é preciso levar em conta que rapidamente o mercado foi se tornando mais complexo, flexível e tolerante para com as obras ditas de vanguarda. Nos anos 60 e 70 a pintura era o alvo principal das acusações, de certa maneira servia como bode expiatório; para muitos parecia defensável que bastasse evitar o cavalete para garantir uma pesquisa estética menos entregue ao mercado. Hoje, no entanto, está mais do que evidente o poder econômico dos novos meios artísticos. O leilão de 2008 em que Damien Hirst arrecadou a soma recorde de US\$ 125 milhões com peças como um bezerro taxidermizado ou um tubarão no formol é apenas um dos inúmeros exemplos de uma antiarte que conquistou um nicho milionário.

Não há solução simples para a conversão da arte em mercadoria, que muitas vezes escapa à intenção do artista. Talvez como um contraponto, há um trecho em que Clarice idealiza uma espécie de trabalho atento e introspectivo do olhar, que em certa instância resvala na experiência da pintura, mas é desprovido de qualquer interesse comercial:

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

184 ROSENBERG, H. *A tradição do Novo*, São Paulo: Perspectiva, 1974, pág. 197

marinho intenso, cor que já pintei em vitral. (...) Não se trata de emprego pois dinheiro não ganho por isto. Fico apenas sabendo como é o mundo.¹⁸⁵

Voltando ao texto de Schapiro: “deve ser dito que o que torna a pintura e a escultura tão interessantes em nossa época é seu alto grau de não-comunicação. (...) A pintura, ao tornar-se abstrata e abdicar de sua função representativa, conquistou um estado em que a comunicação parece deliberadamente evitada”¹⁸⁶. Pode-se dizer que, à sua maneira o crítico também recusa a máquina do mundo, preferindo enaltecer uma arte que se nega a compartilhar funções da linguagem comum, que se nega a transmitir informações de fácil digestão. Se a pintura moderna preserva uma crença na estética, não deixa de impor desafios ao espectador, pois suas formas não expressam nada que possa ser facilmente localizado. Não é por outro motivo que *Água Viva*, o livro de Clarice mais aparentado à pintura, por mais que recorra a elementos de beleza formal, evita um enredo passível de paráfrase. “Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento.”¹⁸⁷ A obra de Clarice, assim como as melhores pinturas modernas, faz-se em torno do que é inapreensível, do que não pode ser formulado, e portanto não é totalmente absorvido como mera mercadoria, por mais que permaneça certa ambivalência, tanto na obra da autora quanto no circuito de artes visuais.

Não se pode dizer que todos os problemas entre arte e mercado sejam resolvidos, afinal a dialética segue em aberto, ferindo nossa consciência e a da própria autora, mas a esperança de que algo mais importante que o mero comércio seja captado não é descartada. É preciso lembrar que o próprio Adorno, por mais que tensione a crise da arte na era do capitalismo avançado, nas últimas páginas de sua teoria estética afirma que a crítica cultural desesperada não é radical. O filósofo compreende que há algo de insubordinável em toda obra de arte. “A arte tem tudo a temer, mas não o niilismo da impotência (...) A vida, mesmo com a perspectiva de uma vida autêntica, perpetuou-se através da cultura; o eco de tal

185 *Água Viva*, pp. 65-66.

186 op. cit., pág. 288

187 *Água Viva*, pág. 17

fenômeno ressoa nas autênticas obras de arte.”¹⁸⁸ Certamente há momentos de grande negatividade na obra da Clarice, que no entanto não a paralisam, não a impedem de continuar escrevendo com vigor. É com movimentos intensos tanto de desconstrução como de reconstrução que sua obra se distingue da produção típica da indústria cultural, sem no entanto renunciar de modo peremptório à arte. Como diz Regina Pontieri, atenta para o equilíbrio instável que a autora soube manter: “se a morte em Clarice é a violenta pulsão a pôr em risco cada átimo da existência que a linguagem garante, seguramente isso se dá na proporção direta da força de criação e regeneração que tem sua escritura.”¹⁸⁹

Não, nunca fui moderna. E acontece o seguinte: quando estranho uma pintura aí é que é pintura. E quando estranho uma palavra aí é que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida aí é que começa a vida.¹⁹⁰

188 *Teoria Estética*, op. cit. pág. 282

189 *Clarice Lispector, uma poética do olhar*, op. cit. pág. 150.

190 *Água Viva*, op. cit, pág. 89

8. “Você que me lê que me ajude a nascer”

Até aqui a figura da morte foi tão presente que mal se verificou o caminho oposto, como pede uma compreensão abrangente de uma autora afeita aos “ásperos contrários”. Se a morte pode remeter à condição precária da arte, não faltam imagens de nascimento a sugerir que, a cada momento, algo se cria, algo surge aos olhos do leitor-espectador. “Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer.”¹⁹¹ Note-se que cores e palavras aparecem lado a lado, junto a elementos naturais como cipós e madressilvas. Ao aliar o mundo da escrita e o da pintura nessa “ancestral caverna”, uma sugestão implícita é a das pinturas rupestres primitivas, linguagem primitiva, nascente, que apenas lentamente evoluiria até se conformar em escrita. José Américo Motta Pessanha já havia apontado essa disposição da autora a evocar uma pré-história da cultura, em sua análise de *Paixão Segundo G.H.*: “[Clarice Lispector] vem reproduzindo em escala individual o itinerário do despertar da consciência filosófica dentro do mundo da cultura: a partir da mentalidade 'primitiva', 'mitopoiética'”.¹⁹² O comentador continua, pouco adiante: “Só tem existido realmente um problema na obra de Clarice Lispector: o do começo. O do verdadeiro começo do homem: *arché* soterrada pelo tempo.”.¹⁹³

Uma dos grandes desafios da empreitada clariceana surge com a consciência de que só podemos imaginar o começo do homem se desconsiderarmos tudo o que se acumulou ao longo da civilização – ou seja, somente com o absurdo ponto de partida da morte de tudo o que somos seria

191 Idem, pág. 19.

192 PESSANHA, J. A. M. “Clarice Lispector: O Itinerário da Paixão” in: WALDMAN, Berta; AREAS, Vilma (org.) *Remate de Males*, vol. 9. Campinas: UNICAMP, 1989, pág. 193.

193 Idem, pp. 193-194

possível resgatar, e ainda assim vagamente, um eco do nascimento. “Quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte inatingível do real.”¹⁹⁴ Demasiado acostumados a lidar com torrentes enormes de informações, a aceitar notícias e conceitos já filtrados por milênios de cultura, somos condicionados a esquecer que o mundo humano (mundo administrado) requer uma abstração da realidade, a ponto de abafar a vida real sob registros imagéticos, sonoros e verbais. À sua maneira, Clarice contesta a lógica do esclarecimento, permitindo uma aproximação com a crítica de Adorno e Horkheimer:

A dominação universal da natureza volta-se contra o próprio sujeito pensante; nada sobra dele senão justamente esse *eu penso* eternamente igual que tem que poder acompanhar todas as minhas representações. Sujeito e objeto tornam-se ambos nulos. O eu abstrato, o título que dá o direito a protocolar e sistematizar, não tem diante de si outra coisa senão o material abstrato, que nenhuma outra propriedade possui além da de ser um substrato para semelhante posse.¹⁹⁵

Tanto na obra de Clarice quanto na dos filósofos de Frankfurt, há uma percepção de que estamos tão imbuídos de civilização que não apenas dominamos a natureza, como também, conseqüentemente, perdemos algo essencial. A razão instrumental separou o homem de seu ambiente, ampliou o intervalo entre sujeito e objeto, e o preço foi a abstração de si mesmo e do espaço onde vive. “A densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim.”¹⁹⁶ A selva de palavras não pode substituir a selva real, da qual nos distanciamos com um alto custo. Não se deve deixar de notar na obra de Clarice o insistente desejo de um resgate impossível das origens: “agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta”, mas também o fracasso e a nostalgia em frases como: “viver essa vida é mais um lembrar-se indireto dela do que um viver direto”¹⁹⁷. A impossibilidade de tal empreitada se carrega de melancolia, como se fosse preciso desconstruir

194 *Água Viva*, , pág. 17

195 op. cit. pág. 38.

196 Idem, pág. 29

197 *Água Viva*, op. cit, respectivamente pp. 13 e 75.

tudo que há de humano no sujeito, como se fosse preciso assassinar todos os aprendizados civilizatórios para fazer sentir esse nascimento perdido¹⁹⁸. Em *Água Viva*, a aproximação entre nascimento e morte se dá por vezes com uma brusquidão que só se poderia dar em um romance sem enredo, ou seja, rompendo a longa linha evolutiva que cria uma trajetória repleta de sentido entre o início e o fim de cada vida:

Custa-me crer que eu morra. Pois estou borbulhante numa frescura frígida. Minha vida vai ser longuíssima porque cada instante é. A impressão é que estou por nascer e não consigo.

Sou um coração batendo no mundo.

Você que me lê que me ajude a nascer.

Espere: está ficando escuro. Mais.

O instante é de um escuro total.

Continua.

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

(...)

Agora as trevas vão se dissipando.

Nasci.

Pausa.

Maravilhoso escândalo: nasço.¹⁹⁹

Tanto nascimento quanto morte são instantes, mais do que ações. Inalcançáveis ao intelecto, possíveis de se reconstituir apenas pela imaginação. Melhor dizendo, o nascimento que se pode testemunhar é apenas o nascimento do texto, da escritura, do trabalho criativo que anuncia a si mesmo.

198 O confronto do mundo natural com o mundo humano é uma constante na obra de Clarice Lispector. Seu momento de maior êxito, nessa temática, talvez tenha sido *A Paixão Segundo G.H.*, op. cit., onde se encontram diversos trechos como estes: “diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos” (pág 68) e “Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior – é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido.” (pp 178-9)

199 *Água Viva*, p. 41

8.1 Fonte

É curioso notar que Edgar Cezar Nolasco, apesar de todas as referências a nascimento que se observam, acredita que o texto final de *Água Viva* “não tem 'origem’”²⁰⁰. Para defender seu ponto de vista, enfatiza o fato de o livro se constituir, em parte, de uma reorganização de crônicas e trechos de outros livros publicados anteriormente. A descontextualização dos fragmentos originais, para Nolasco, resultaria em um “simulacro do texto original não escrito”²⁰¹. E, como boa parte do processo de depuração do livro foi o de escamoteamento de passagens autobiográficas, “ocorre, por parte da própria autora, uma busca desesperada por apagar a 'origem' (os textos-crônicas-fragmentos) dessa mesma escritura: a autora tenta apagar-se a si própria, uma vez que ela é a própria origem”.²⁰² A posição de Nolasco parece atribuir mais significado aos movimentos de deslocamento (dos trechos originais ao “texto sem texto, fundo sem fundo” que seria *Água Viva*) do que a qualquer característica específica dos elementos em composição. Há algo de duchampiano em sua análise, algo tão desagregador que parece se associar à lógica do ready made. Pode-se dizer que nos casos mais extremos da arte moderna, muitas vezes é difícil avaliar até que ponto se está falando de nascimento, de morte, ou de um vazio sem origens. Contudo, não esqueçamos que a obra mais polêmica de Duchamp, aquela que, para muitos, impõe um devir mortal para toda a arte moderna, por mais antiartística que seja, também traz um apelo à origem. Afinal, para um artista como Marcel Duchamp, que atribuía tanto significado aos títulos, não pode ser de todo irrelevante o fato de o urinol ter sido batizado de *A Fonte*.

200 NOLASCO, Edgar Czar. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. So Paulo: Annablume, 2001. Pg. 197.

201 Idem, *Ibidem*.

202 Idem, pg. 199.

Figura 10 - Marcel Duchamp, *A Fonte*, 1917

Diga-se de passagem que a referência à fonte também está implícita no título que Clarice Lispector escolheu para seu livro, ao justificá-lo para seu editor: “Eu prefiro *Água Viva*, coisa que borbulha. Na fonte.” Voltando a Marcel Duchamp, talvez seja necessário, quase um século depois de seus gestos mais iconoclastas, fazer um esforço de generosidade e de compreensão para não enxergar apenas destruição no caminho que ele indicou a tantos artistas. Há, também, que se perceber em seu esvaziamento estético uma busca pelos fundamentos mínimos da arte. Sem perder de vista todo o jogo de ironia ativado pelo ready made, não seria despropositado cogitar que haveria, por trás da provocação, uma busca pela fonte da arte. Para Duchamp talvez seja o gesto mínimo, o gesto inaugural de toda arte, ou seja, o deslocamento – a ação de retirar algo (um objeto, um conceito) de seu campo utilitário e banal, transpô-lo para um campo de experimentações e interrogações. Não precisaria mais do que a simples transposição para se

despertar a sensibilidade; com o urinol, Duchamp apontava qual seria, em sua opinião, o gesto inicial, a ação primeira da arte. A provocação é inerente ao espírito dadaísta de Duchamp, mas a fonte não precisa necessariamente ser seca. Há quem tome sua proposta de antiarte de maneira um tanto paralisante, atento apenas ao lado destrutivo. Octavio Paz compreende bem o lado destrutivo, ainda assim, no entanto, enxerga que para Marcel a fonte também borbulha com vida (que seja com água ou com urina). “Para Duchamp, a arte, todas as artes, obedecem à mesma lei: a *metaironia* é inerente ao próprio espírito. É uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa.”²⁰³

Paz tem o cuidado de não desvincular Duchamp da tradição pictórica, que permanece em sua obra mesmo quando à primeira vista o francês parece rejeitar radicalmente toda arte pictórica, que ele chama, pejorativamente, de “retiniana e olfativa”. O *Grande Vidro* não abandona completamente a representação bidimensional, e nem mesmo sua obra do final da vida, *Étant Donées*, que aliás apela aos sentidos não menos que ao intelecto. Seria ingenuidade apostar apenas nos aspectos positivos de sua ironia e ignorar o quanto efetivamente perturbam a autonomia da pintura, mas nem por isso seu desafio de autocrítica necessariamente precisa levar à “morte da pintura”, como defenderam alguns de seus epígonos. A fotografia elevada a objeto artístico e a obra de Picasso já anunciavam o discurso de Duchamp, que, no entanto, foi reforçado. Não houve grande novidade, a não ser pelo fato de que com o ready made a distância do espaço real para o campo ilusório da arte se tornou ainda mais tênue, mais indeterminada, mais contaminada que com as obras de arte anteriores.

O embaralhamento dos limites entre arte e vida é tematizado em *Água Viva*. É o caso do trecho onde a narradora fala de uma passagem para “o outro lado da vida”²⁰⁴ Este outro lado, para o qual ela se sente impelida ao ouvir, de uma casa vizinha, “uma música selvática, quase que apenas batuque e ritmo”, parece dominá-la de tal modo que mesmo quando cessa a música, prolonga-se uma

203 PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2012. Pág. 11

204 *Água Viva*, pp. 23-25.

espécie de transe. Comparado a uma “prece de missa negra”, esse outro lado seria “latejantemente infernal”, onde a escrita se faz “como se arrancasse da terra as nodosas raízes de árvore descomunal”, “essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnavais desejos de realização”. As palavras em ritmo hipnótico e forte cunho imagético correm subordinadas ao “como se”, mas a narradora sente a vida transfigurada em “símbolos pesados como frutas maduras”, sendo que apenas “uma parte mínima de lembrança de bom-senso de meu passado me mantém roçando ainda o lado de cá”. O lado de cá parece ser o da nossa realidade palpável, o mundo atrás do livro ou ao redor de uma cena pintada em uma tela. Ela chega a pedir ajuda para sair desse jogo ilusório, e é apenas arrancando-se à força que ela pode cair de volta, de bruços, no “lado de cá”. Por fim, a autora deixa ainda mais claro que a passagem entre “lado de cá” e “outro lado da vida” deve ser a passagem do mundo real para a fantasia artística: “Não, isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu.”²⁰⁵

Não deixa de haver, portanto, um estado mental diferente quando em contato com a imaginação artística. Houve um deslocamento, e no entanto, a transição do “lado de cá” para o “lado de lá” se faz sem qualquer cerimônia, arrancando-a do cotidiano sem maiores preparações – sem a tradicional moldura que isole a pintura, sem a introdução que esclareça o teor fictício de um romance. Um som que chega da vizinhança é algo que se impõe sem aviso, um convite para a transfiguração que surge diretamente do cotidiano. Como diz Rodrigo Naves, ao comentar um ensaio de Alberto Tassinari: “O mundo que começa a se construir com as colagens cubistas – oscilando permanentemente entre o real e a representação – adquire um novo estatuto em várias obras contemporâneas. Nelas, o mundo da obra e o mundo comum deixam de ser entidades separadas e passam a trocar de posição sem cessar.”²⁰⁶ A arte invade o espaço do cotidiano de tal

205 Idem, 24-25

206 “Alberto Tassinari: a relação entre o moderno e o contemporâneo” in: *O vento e o Moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pág. 249.

maneira que não se pode mais estabelecer uma fronteira entre espaço da arte e espaço da vida. O deslocamento do sujeito imerso no cotidiano para um estado diferenciado apresenta-se ainda mais basculante no trecho em que a autora nos fala sobre a “vida oblíqua”:

Estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim e que ainda não tem pensamentos correspondentes, e muito menos ainda alguma palavra que a signifique. É mais uma sensação atrás do pensamento.

Como te explicar? Vou tentar. É que estou percebendo uma realidade enviesada. Vista por um corte oblíquo.

(...) A vida oblíqua? Bem sei que há um desencontro leve entre as coisas, elas quase se chocam, há desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada. Mas quase nos entendemos nesse leve desencontro, nesse quase que é a única forma de suportar a vida em cheio, pois um encontro brusco face a face com ela nos assustaria, espantaria os seus delicados fios de teia de aranha. Nós somos de soslaio para não comprometer o que pressentimos de infinitamente outro nessa vida de que te falo.²⁰⁷

Esse corte oblíquo na visão da realidade nos incita a pensar que estamos sempre com o olhar a meio caminho entre apreensão subjetiva e objetiva, entre percepção e invenção. Tanto a neurociência quanto a psicanálise poderiam corroborar essa característica de nossa vida mental, demonstrando que boa parte do que vivemos é mais uma memória do que uma experiência imediata, tanto no aspecto cognitivo quanto no psicológico. Aqui não seria o espaço ideal para esmiuçar tais estudos; o que nos vale é a solução de Clarice, de compreender essa vida oblíqua como uma constante, e que a isso se relaciona algo de “infinitamente outro” – alteridade que jamais é compreendida adequadamente, mas que pode ser abordada por meio da arte. “A vida oblíqua é muito íntima. Não digo mais sobre essa intimidade para não ferir o pensar-sentir com palavras secas. Para deixar esse oblíquo na sua independência desenvolta.”²⁰⁸

Vejamos a descrição de uma tela que a narradora-pintora estaria criando, um quadro com portais de igreja:

207 *Água Viva*, 73-75

208 *Idem*, pág. 74

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.

Nas cores quietas há bronze velho e aço – e tudo ampliado por um silêncio de coisas perdidas e encontradas no chão da íngreme estrada. Sinto uma longa estrada e poeira até chegar ao pouso do quadro. Mesmo que os portais não se abram. Ou já é igreja o portal da igreja, e diante dele já se chegou?²⁰⁹

É interessante a ideia de se poder parar diante dos portais e não precisar ultrapassá-los para se sentir em contato com uma experiência elevada, na qual arte e religião se confundem. Não haveria aí uma alusão à especificidade da pintura que, bidimensional, não permite que se adentre fisicamente (ao contrário do que permitem muitas instalações)? E no entanto, mesmo com tal impossibilidade, sugere-se que seja possível “entrar” em contato com essa outra realidade que um quadro oferece, mesmo do lado de fora já se chega ao destino.

Logo em seguida, Clarice passa a falar de espelhos, o que talvez mantenha uma íntima relação com o que vinha expressando: “Agora estou interessada pelo mistério do espelho. Procuro um meio de pintá-lo ou falar dele com a palavra.” A ideia de arte como espelho da sociedade é tão recorrente que seria ocioso coligir exemplos em outros autores. Se admitirmos que aqui também o espelho está associado à arte, encontramos tanto noções estéticas já bem estabelecidas (“espelho é o espaço mais fundo que existe. E é coisa mágica: quem tem um pedaço já poderia ir com ele meditar no deserto”²¹⁰) quanto noções mais contemporâneas, que abalam a autonomia do objeto contemplativo: “tire-se sua moldura ou a linha de seu recorte, e ele [o espelho] cresce assim como água se derrama”²¹¹ A moldura, que tem por função separar com toda contundência o espaço da arte do espaço da vida, pode ser removida, como ocorre por exemplo na obra de Mondrian. A principal consequência é que, sem a moldura, há uma interferência significativamente maior *no* e *do* entorno. Removendo-se a moldura, a forma pode não ser percebida com a clareza de composição que muitos pintores preferem

209 Idem, pág. 82

210 Idem, pág. 83

211 Idem, pág. 83

preservar, pois estabelece-se uma tensão maior com o espaço físico do ambiente. Ainda discorrendo sobre o espelho, vemos uma recomendação de Clarice para não deixar que as marcas pessoais barrem o reflexo da alteridade:

Ao pintá-lo precisei de minha própria delicadeza para não atravessá-lo com minha imagem, pois espelho em que eu me veja já sou eu, só espelho vazio é que é o espelho vivo. Só uma pessoa muito delicada pode entrar no quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca. Como prêmio, essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas: viu o espelho propriamente dito.²¹²

Apenas de soslaio, de um ângulo oblíquo, seria possível ver o espelho sem ver a si mesmo. Desse modo se teria contato com um vazio que não é tanto uma negação absoluta, mas um esquecimento de si, com abertura para uma visão do outro, em pleno exercício de alteridade. Empreendendo tal exercício de investigação, pode-se sondar para além de si mesmo, de modo a anular até mesmo o próprio reflexo no espelho. É atacando a linguagem habitual que se realiza a operação de desconstrução do ego, a ponto de o sujeito desaparecer e não guardar sequer sua imagem no espelho. Podemos considerar que a narradora que não se constitui como personagem, que se mantém impessoal como uma entidade abstrata, é um exemplo desse olhar que desconsidera a si mesmo, e no entanto observa o mundo de um ângulo estratégico. Com isso, a arte permanece em potência, nem que seja como espelho vazio que supõe uma alteridade latente, um jogo de reflexos em aberto, em uma disponibilidade expectante.

9. Considerações finais

Um estudo que faça jus a *Água Viva* não pode chegar a uma conclusão que encerre sentidos. Trata-se de uma obra que não permite redução, que mesmo ao final “continua”. Como diz Edgar Czar Nolasco, “no h texto em *gua Viva*, apenas relaes 'entre' textos: um texto menor – um fragmento – relaciona-se com outro texto menor – outro fragmento – e, assim, encaminham-se todos os fragmentos para a construo da escritura do livro que no se quer escrita nem concluda”²¹³ Portanto, tmbm o pesquisador deve ter a humildade – palavra cara autora – de reconhecer seus limites e respeitar a impossibilidade de tudo abarcar.

No presente estudo, enfatizamos a proximidade entre pintura e escritura. Outros aspectos foram deixados de lado, mas poderiam ter rendido boas pginas. Exploramos pouco as referncias msica, por exemplo, outra expresso artstica que ressoa e certamente influi na maneira como Clarice comps sua obra: “Estou ouvindo agora uma msica selvtica, quase que apenas batuque e ritmo que vem de uma casa vizinha onde jovens drogados vivem o presente”; “O que estou escrevendo msica do ar. A formao do mundo.”; “no vou roer unhas porque isto um tranquilo adaggio”, “improviso como no jazz improvisam msica, jazz em fria, improviso diante da plateia”²¹⁴ Outro pesquisador poderia se demorar mais em cada uma dessas aluses, ou na prosdia das frases, ou na sonoridade das slabas e tirar concluses instigantes. Devido ao recorte, aqui se faro apenas alguns apontamentos breves. No de se estranhar que a msica tenha presena marcante em um livro to prximo da pintura, em especial da abstrao, se lembrarmos que Kandinsky julgava no fazer mais do que transpor msica para as telas. No   toa que muitos dos ttulos de pinturas de Kandinsky remetiam ao universo da msica, como o caso das diversas telas intituladas *Composio*. O

213 op. cit. pg. 199

214 *gua Viva*. Respectivamente pginas 23, 41 e 48. e 27

russo julgava não fazer mais que estabelecer correlações entre o universo dos sons no tempo com o das formas no espaço:

A diferença orgânica entre o tempo [na música] e o plano [pictórico] costuma ser exagerada. (...) Desejo apenas dizer que o parentesco entre a pintura e a música é evidente. (...) Alguns cientistas (principalmente os físicos) e artistas (notadamente os músicos) observaram há muito tempo que, por exemplo, um som musical provoca uma associação de uma cor precisa. (Ver por exemplo, as correspondências fixadas por Scriabin.) Noutras palavras: 'ouvimos' a cor e 'vemos' o som.²¹⁵

Figura 11 – Kandinsky, Composição VIII, 1923

Cesar Mota Teixeira, em sua análise de *Água Viva*, recorre a uma comparação entre romance convencional e música tonal, na esteira de José Miguel Wisnik:

O movimento melódico-harmônico (base do tonalismo) produz um movimento progressivo, evolutivo, subordinante que se expande, se diferencia, se tensiona em busca de uma resolução.

215 “A arte concreta” in: *Teorias da Arte Moderna*, op. cit. pág. 351.

Portanto, ele se compara ao discurso narrativo, fazendo parte do mesmo universo histórico que gerou o romance.²¹⁶

A partir desta analogia, Mota Teixeira diz que a sonoridade de *Água Viva* é atonal, destoando do universo tradicional do romance, levando em conta que a própria narradora considera “antimelódica” sua “harmonia difícil”. Se seu texto não chega a deixar de ser romance, aproxima-se de seu limite, assim como certas composições atonais desconstroem a forma usual mas não deixam de ser sinfonias, embora se aproximem do limite tênue entre o que o ouvido ocidental considera música ou ruído. Também se pode imaginar que, caso houvesse uma partitura para o livro de Clarice, notaríamos, em contraponto às suas palavras, frequentes evocações ao silêncio. “Evolva-se de minha pintura e destas minhas palavras acotoveladas um silêncio que também é como o substrato dos olhos”²¹⁷. O silêncio aparece com grande frequência na poética clariceana. Em *Um Sopro de Vida*, por exemplo, Clarice diz que “a mais bela música do mundo é um silêncio interestelar”²¹⁸. Pode-se tentar seguir a sugestão da autora de “ler a energia que está em seu silêncio”, mas, por mais enérgico que se imagine tal silêncio (ou por isso mesmo), apresenta-se, para o leitor crítico, um fracasso da inteligibilidade, o reconhecimento de um limite para as palavras:

Eu não queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada. Há coisas que nunca escrevi, e morrerei sem tê-las escrito. Essas por dinheiro nenhum. Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio.²¹⁹

Há, novamente, um constrangimento com a palavra desmedida, para a qual Clarice não encontra uma justificativa artística ou moral, sentindo-se obrigada a confessar a mera necessidade financeira. Por outro lado, insinua-se um segredo que jamais será revelado, fonte de outras palavras, que só podem ser oblíquas, tergiversantes, evasivas. De certo modo, lembra Mallarmé: “evocar, em uma

216 Teixeira, op.cit, pág. 204

217 *Água Viva*, 78.

218 *Um sopro de Vida*, op. cit. pág. 66

219 “Anonimato” in: *A Descoberta do Mundo*, op. cit. p. 75.

sombra proposital, o objeto emudecido, por palavras alusivas, reduzindo-se a um silêncio igual, comporta tentativa próxima de criar”.²²⁰

De pouco adiantaria enfrentar a questão do silêncio por um escopo evitado até aqui neste estudo, que seria a do misticismo. “No atrás do meu pensamento está a verdade que é a do mundo. A ilogicidade da natureza. Que silêncio. 'Deus' é de um tal enorme silêncio que me aterroriza.”²²¹ O terreno é espinhoso, pois a religiosidade da autora, por mais presente que seja, jamais é revelada com clareza, antes de maneira ambígua, provocativa, disruptiva. É difícil estabelecer até mesmo se a palavra “Deus” corresponderia a alguma entidade, cristã ou pagã. Não é à toa que alguns pesquisadores leiam Deus em Clarice como um significante deslocado de seus sentidos correntes: “Deus não é o lugar da resposta, mas a rampa para a interrogação. E o misticismo, tal como a literatura, é apenas um meio para outra coisa”²²². Uma das pesquisadoras que melhor se detiveram sobre a questão da religião em Clarice Lispector, especialmente do judaísmo, foi Berta Waldman. De acordo com ela, a dificuldade começa já na tradição judaica: “Sabe-se que a palavra ocupa lugar central na tradição judaica. É a interdição da representação de Deus fora da escrita que atribui a esse registro simbólico a importância que ele tem. Se Deus persiste na palavra é ali que ele tem de ser procurado.”²²³ No entanto, o problema ganha uma complexidade ainda maior na posição pessoal de Clarice, que subverte e confronta a tradição: “talvez a forma de Clarice Lispector operar com o judaísmo é tentando se desenlaçar dele”. É justamente esse relacionar-se desenlaçando-se que trará consideráveis implicações formais: “Curiosamente, seus textos têm a marca dessa mesma operação, deixando-se mover por deslocamentos. Dubitativa e errática, sua linguagem busca aproximar-se da nebulosidade do que não tem nome, do que não pode ser representado, o que a obriga a retomar, a

220 Apud Blanchot: BLANCHOT, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, pág. 41

221 *Água Viva*, pág. 91

222 Eduardo Coelho in: *Remate de Males n. 9*, op. cit. pág. 149

223 WALDMAN, Berta. *Entre Passos e Rastos – Presença Judaica na Literatura Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2003, pág. 24

retornar, perfazendo o movimento tão familiar aos comentadores exegetas das Escrituras enlaçados no vazio e na impronunciabilidade do nome de Deus.”²²⁴ Esses movimentos dubitativos e erráticos são tais que tensionam a relação do sujeito com Deus, seja Deus entendido como entidade, seja como ideia²²⁵.

A secretária pessoal e amiga de Clarice no final de sua vida, Olga Borelli, alega que “é impossível chegar a uma definição de suas crenças religiosas (...). O que fica é o nítido traçado de seu itinerário espiritual, cujo melhor testemunho é o seu Texto”.²²⁶ De fato seria impossível tal definição, de tal forma que é preciso rir um pouco do adjetivo “nítido” que Olga atribui ao traçado que o texto de Clarice nos deixou, pois a leitura tende a sugerir muita hesitação, dúvida, às vezes revolta e insubordinação em seus embates com Deus. O leitor que diga se chega a mais respostas que perguntas diante das palavras que Clarice deixou no papel especificamente para Olga, depois que esta lhe indagara “o que é Deus?”

Deus significa o alcance do si-mesmo para o sem matéria. Deus significa o encontro do si-mesmo com o próprio mistério de si. Mas o estado de ascese pode viver sem Deus: é quando mais perto me acho do Deus renegado.

Deus significa o apuramento do sonho, significa a capacidade de uma pessoa de se livrar do peso do si-mesmo. Minha abstração de mim é Deus. Que Deus só é compreensível se a gente descobrir que Ele pensa em termos de milênios em matéria de tempo ou mesmo do infinito. Quanto a pessoas, Ele talvez só veja o nosso protótipo e não cada um de nós que é uma repetição do protótipo.

Talvez não caiba a Ele nos procurar. Cabe a cada um de nós server dele uma misericórdia que Nele é impessoal e matemática. Nós temos o poder de transformar essa misericórdia em alma nossa. Ele criou o tipo e nos largou com ele.

'Deus' é o que o dicionário não explica. Deus dificulta demais o nosso amor por Ele. Como perdoá-lo se tudo nos é tirado? Um

224 Idem, págs. 28-29.

225 Olga de Sá veria esse caráter dubitativo e errático como oscilação entre momentos “epifânicos”, de revelação súbita e sublime através da palavra, e momentos “antiepifânicos”, onde essas mesmas revelações são postas à prova por um olhar irônico, desconfiado. cf. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume. 2004

226 BORELLI, Olga. *Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, pág. 34.

Deus que me faz triste – devo amar esse Deus que talvez não passe de um 'deus'. Isto é: nada. Tenho que amar o Nada. É difícil esse diálogo de surdos. Como te amar, Deus, se fizeste de mim um simples 'isto'.

Também não sou nada.

Tu és com letra maiúscula NADA. A Tua dor deve ser grande demais e Tua solidão – bem, Tua solidão eu não invejo. Mas pelo que sinto de solidão afinal, imagino a Tua. Tua vida na terra deu errado. Simplesmente não funcionou. Que fazer então? Será que Deus também reza? E o que pede Ele? Que peço eu? Peço a palavra. A palavra dita. A única por que se espera. Eu, condenada a viver.

Eu chamo Deus porque não sei o que chamar nem como chamar. Deus não é o princípio e não é o fim. É sempre o meio. Deus não pensa, age diretamente. Deus é uma forma de ser? É a abstração que se materializa na natureza do que existe?

Pensar é um ato,

Sentir é um fato.

Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo.

Deus é o mundo.

Note-se que às vezes Deus aparece entre aspas: “talvez não passe de um 'deus'”. E mesmo que admitamos a transcrição de Olga Borelli como correta, temos uma ambiguidade na pontuação que dificulta a decisão entre afirmar ou duvidar: a frase que começa com “como te amar, Deus” termina sem interrogação; sendo assim, também “tenho que amar o Nada”, frase que aparece pouco atrás, fica sob suspeita, impossível dizer se uma imposição ou se a interrogação estaria implícita. Poderíamos relativizar a certeza de Olga Borelli quanto a Clarice ter suas crenças e considerar a escritora agnóstica, ou que sua compreensão de Deus seja mais filosófica (impessoal, “matemática”, como ela diz) que propriamente mística (“Eu chamo Deus porque não sei o que chamar nem como chamar”). Como diz Berta, “interessa à autora reavaliar as certezas religiosas e teológicas submetendo-as à prova de realidade que as faz vacilar”²²⁷. Por mais interessante, estimulante e talvez até iluminador que seja aprofundar-se na questão religiosa de Clarice, jamais se poderia atingir um ponto satisfatório, assim como ela própria provavelmente jamais chegou a uma conclusão em suas meditações sobre o tema.

Certamente teria sido possível optar por muitas outras abordagens. Nestas páginas finais, apenas esboçam-se os caminhos preteridos, mas com a convicção de que a trajetória escolhida – com ênfase na crise da representação na literatura e nas artes visuais – não foi arbitrária. Por mais difícil que seja constatar até que ponto Clarice Lispector se deixava influenciar pelas tendências teóricas e práticas de seu tempo, há que se ter em conta o momento cultural em que ela escreveu um dos romances mais experimentais da literatura brasileira, protagonizado por uma personagem que oferece poucas informações ao leitor, além do fato de ser uma pintora. *Água Viva*, romance-limite que se faz e se desfaz, cuja voz narrativa é apenas um fiapo de personagem, cujo enredo não passa de fragmentos que mal se articulam, no qual o fluxo de observações não nos permite estabelecer muitos pontos de referência. Trata-se de uma obra carente de personagens que ganhem vida através da arte, no entanto nota-se um cuidado poético com as palavras que permite que a própria arte se torne personagem. A morte da pintura e a morte do romance se apresentam com contundência em *Água Viva*, sem deixar de serem contrapostas, em certos momentos, a uma esperança na potência da expressão poética.

Como se “atrás do pensamento”, ao longo de todo este estudo estava presente a admoestação de Adorno, de que criar poesia depois de Auschwitz seria um ato de barbárie²²⁸ – uma provocação que pede para ser vista sob dialética, mas que chama a atenção para a impossibilidade da arte de se declarar inocente. Em um mundo dominado pela violência e pela indústria cultural, muitos artistas e escritores experimentais do século passado colocaram suas próprias obras sob suspeita, defrontando-se cada vez mais com a realidade material, com o mundo além da mera ilusão. A busca pela materialidade e a aposta nos aspectos não-verbais da comunicação levam a autora a se aproximar da pintura, o que não foi feito sem problematização. Atestamos a importância que a pintura adquire para Clarice Lispector, por meio de suas declarações públicas, e pela sua prática pessoal,

228 “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”, “Crítica cultural e sociedade”. “Crítica cultural e sociedade” in *Prismas*. São Paulo: Atica, 1998, pág. 26. Neste artigo, Adorno condena o crítico que se esquia de assumir a participação da arte e da crítica na ideologia, na manutenção do status quo.

ainda que amadoristicamente. Como diz Olga de Sá: “há também no estilo de Clarice uma espécie de talento visual e plástico, quanto ao modo de criar a paisagem e o ambiente das personagens”²²⁹. Em *Água Viva*, especificamente, a pintura é tema, como atividade da narradora, e influência para soluções formais, considerando que se trata de um romance que nega a narrativa, que explora aspectos não-verbais da comunicação. A sequência de cenas ligeiras cuja ação se congela proporciona experiência semelhante à que se obteria em uma galeria com quadros dispersos, coleção na qual constaria uma sucessão de telas abstratas – ou o “figurativo do inominável” que mencionamos anteriormente.

Água Viva, seja romance ou “coisa-palavra”, não propõe um desfecho, mas se mantém em conversa infinita. Quando a autora diz que “o melhor ainda não foi dito. O melhor está nas entrelinhas”, insinua uma fissura da linguagem artística, evocando uma realidade que há para além do ilusionismo e da beleza. Não é à toa que ameaça se calar algumas vezes ao longo do discurso fragmentário, ou que chega mesmo a declarar: “eu sou minha própria morte”. Tentamos mostrar, com a presente pesquisa, que não é apenas à morte da personagem que se refere, mas também um enfrentamento da questão da morte da arte. Observam-se constantes sinais de desintegração, tanto do sujeito quanto da própria expressão artística, assim como uma semelhante aceitação dos limites inevitáveis de sua empreitada: “Não conseguirei a nudez final. E não a quero, ao que parece.”²³⁰ Esta indesejada “nudez final”, que aqui se compreende como o despir-se dos adornos da arte, não atinge, na obra de Clarice Lispector o paroxismo, ainda que contenha radicalismo. O recuo em relação à “morte da arte” permite a valorização da pintura em sua obra, por mais que tal meio já soasse desacreditado por tantos artistas que contestavam as convenções de qualquer técnica tradicional. Como disse Paulo Sérgio Duarte, sobre as pinturas dos últimos anos de Iberê Camargo: “a condição do equilíbrio” dos desamparados ciclistas, “é o movimento”.²³¹ Por mais que haja, de maneira análoga, o signo da morte em *Água Viva*, esse é o tempo todo contraposto por

229 Clarice Lispector: *a travessia do oposto*. Op. cit. p. 145.

230 *Água Viva*, pág. 18

231 Vera Beatriz Siqueira. *Iberê Camargo: Origem e destino*, op, cit. Pág. 82

momentos de afirmação, de esperança na possibilidade de prosseguir. É como a *Turritopsis nutricula* mencionada na introdução, animal marinho translúcido que se confunde com o ambiente em que vive, disperso e fugidio, aparentemente frágil, mas capaz de burlar a morte justamente ao recuperar estágios anteriores. Jamais um simples restabelecimento de ordem anterior: metamorfose visceral que assimila a morte em perpétuas transformações.

Bibliografia

- ADORNO, Theodore. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- _____. Notas de literatura I. São Paulo : Duas Cidades : Editora 34, 2008.
- _____. “Crítica cultural e sociedade” in *Prismas*. São Paulo: Atica, 1998.
- ADORNO, T; Horkheimer, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ANDRADE, Fabio de Souza. *Samuel Beckett, o silêncio possível*. Cotia: Ateliê, 2001.
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- AREAS, Vilma, Clarice Lispector com a ponta dos dedos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Arte e crítica de arte*, Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- BASBAUN, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégias*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BISCHOF, Betina. *Razão da recusa – um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2005.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo/Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. Editora Cultrix. 1971
- _____. *O Grau Zero da Escrita*, São Paulo, Martins Fontes, 2004

BORELLI, Olga. *Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. Rio De Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.

CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999

DANTO, *Após o fim da arte*. São Paulo: Edusp, 2006.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60/Transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais/Sílvia Roesler, 1998.

FAULKNER, William. *As I lay dying*. London: Vintage Books, 2004

FEDERMAN, Raymond & GRAVER, Lawrence [org.] *Samuel Beckett, the Critical Heritage*, Londres e Nova York: Routledge, 1999.

FEHÉR, Ference. *O romance está morrendo?* (trad. Eduardo Lima). São Paulo: Paz e Terra, 1997.

FOSTER, Hal. The return of the real – the avant-garde at the end of the century. Cambridge: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRANCHETTI, Paulo, *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

GOMES, André Luis (org). *Clarice em cena: 30 anos depois – seminário internacional – anais*. Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

GOTTLIB, Nadia Battella. *Clarice - Uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2009.

HOMEM, Maria Lúcia. *No Limiar do silêncio e da letra: traços de autoria em Clarice Lispector*. Tese de doutoramento em Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH-USP, 2001.

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

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Atelier Editorial, 2002

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1993.

_____. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002

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

_____. *De Corpo Inteiro*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999

_____. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1995

_____. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1995

_____. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2005.

_____. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1993

_____. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1995

_____. *Um Sopro de Vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

_____. *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance* (trad. José Marcos Mariani de Macedo). São Paulo: Duas Cidades/34, 2000.

MARCUSE, Herbert. "Art as a form of reality", in: *On the future of art*. Viking Press, 1970.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. *O mundo dos Outros - Dados preliminares para um trabalho de cartografia (Leitura de A hora da estrela)*. Ângulo (Lorena) , v. 111, p. 134-144, 2007.

_____. *Estátuas Invisíveis – Experiência do espaço público na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2010.

MOSER, Benjamin. *Why this world – A biography of Clarice Lispector*. Oxford University Press, Nova York, 2009.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOLASCO, Edgar Czar. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. So Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo, Ática, 1989.

OITICICA, Hélio. *Situação da Vanguardas no Brasil*. Rio de Janeiro, 1966. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/programaho/>> Acesso em: 27/01/2016.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Clarice Lispector: os elos da tradição*. Em: *Confluências – crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEDROSA, MARIO. *Política das Artes: Textos Escolhidos* [Org. Otilia Arantes]. São Paulo, Edusp, 1995.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Atelier Editorial, 1999.

_____- (org.) *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo, Hedra, 2004.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau Roman*. Paris: Éditions de minuit, 2006.

ROSENBAUM, Yudith. *Folha explica Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002

_____. *Metamorfoses do mal – Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2006.

ROSENBERG, Harold. *Art on the edge*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

_____. *A tradição do novo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

_____. *The de-definition of art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

_____. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno” in: *Texto/Contexto*, São Paulo: Perspectiva, 2006.

SÁ, Olga de. “Clarice Lispector: Processos criativos” in: *Revista Iberoamericana* v. 50, 1984. Disponível em: <<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3876/4045>>. Acesso em: 29 abr. 2011.

- _____. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 2004.
- _____. *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.
- SALZTEIN, Sonia [org]. *Diálogos com Iberê Camargo*, São Paulo: Cosac & Naïf, 2003.
- SCHAPIRO, Meyer. *A Arte Moderna: Séculos XIX e XX. Ensaios Escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 2010.
- SCHWARZ, Roberto. “Perto do coração selvagem”. Em: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das vanguardas: Arte e Literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Iberê Camargo: Origem e Destino*. São Paulo: Cosac & Naïf, 2009.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: Pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001
- TEIXEIRA, César Mota. *A poética do instante: uma leitura de Água Viva, de Clarice Lispector*. Dissertação de mestrado do programa de literatura brasileira FFLCH –USP. São Paulo, 2001
- VIANNA, Lucia Helena. “O figurativo do inominável: os quadros de Clarice (ou restos de ficção)” in: ZILBERMAN, Regina (org). *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1998
- VILAÇA, Alcides. A possibilidade de narrar e de existir. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 30 nov. 2012.
- WALDMAN, Berta; AREAS, Vilma (org.) *Remate de Males*, vol. 9. Campinas: UNICAMP, 1989.
- WALDMAN, Berta. *Entre Passos e Rastos – Presença Judaica na Literatura Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2003
- WATT, Ian. *A ascensão do romance* (trad. Hildegard Feist). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOOD, Paul [et al]. Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta.
São Paulo: Cosac & Naify, 1998