

Clarice Lispector e as entrevistas com artistas: uma escuta da pintura

Lilian Hack

Doutoranda em Artes Visuais pelo PPGAV/UFRGS. Mestre pela mesma instituição. Integra os grupos de pesquisa Fundar: grupo de pesquisa sobre instauradores da arte contemporânea; Vida Que Vem: Arte, Política e Processos de Subjetivação; Laboratório de Pesquisa em Psicanálise, Arte e Política. Foi professora substituta na UFPEL. Em suas pesquisas dedica-se às relações entre palavra e imagem, arte e vida e processos de criação.

Resumo. O ensaio problematiza o conjunto de pinturas da escritora Clarice Lispector através de uma dobra, que faz das entrevistas realizadas por ela, com diferentes artistas visuais de sua época, um plano de investigação de sua própria produção visual. Que pistas podem ser encontradas nos questionamentos e na escuta da escritora a estes artistas que nos diriam de suas próprias interrogações diante da pintura? Daremos a essas entrevistas uma classificação provisória que permitirá lê-las para, desde esse lugar, interrogar as pinturas da escritora. Nesse jogo entre um plano de visibilidade (as pinturas) e um plano de dizibilidade (as entrevistas), surge um modo investigar um comum aos processos de criação em literatura e em pintura.

Palavras-chave. Clarice Lispector, Pintura, Entrevista, Palavra, Imagem.

Clarice Lispector and the interviews with artists: a listening of painting

Abstract. The essay problematizes the set of paintings by the writer Clarice Lispector through a fold, which makes the interviews conducted by the writer with different visual artists of his time a plan of investigation of his own visual production. What clues can be found in the questioning and listening of the writer to these artists, who would tell us their own questions about painting? We will give these interviews a provisional classification that will allow you to read them, from that place, to interrogate your paintings. In this game between a plan of visibility (the paintings) and a plan of readability (the interviews) arises a way to investigate a common to the processes of creation in literature and painting.

Keywords. Clarice Lispector, Painting, Interview, Word, Image.



São pouco conhecidas as pinturas que a escritora Clarice Lispector realizou entre os anos de 1960 e 1970, apesar da ampla fortuna crítica de sua obra¹. Elas constituem um conjunto pequeno, não mais de vinte quadros. Não obstante a dedicação de alguns pesquisadores a analisar estas imagens, inescapavelmente a literatura da escritora permanece um centro de gravitação, mesmo a estes olhares voltados à pintura, e não raro, as correspondências, as comparações, os campos de contato e diferença entre arte e literatura são trazidos à tona. Conversas fundamentais. Mas seria possível olhar para estas pinturas descoladas do plano imagético-representacional dado pela literatura da autora? Quais relações estas pinturas podem encontrar com as pinturas que lhe eram contemporâneas? Quais as ressonâncias destas pinturas, ou desse movimento que leva Clarice Lispector a pintar, com as questões que eram colocadas pelas obras e pelos artistas que lhe eram contemporâneos? Uma sensação é permanente, a de que esse conjunto de pinturas se encontra não apenas do lado de fora da literatura, mas igualmente da própria pintura, e seria desde esse desenho de linhas exteriores, que lançam a linguagem a um fora dela mesma, que elas demandariam do olhar.

Colocadas estas questões, em uma dobra, o presente ensaio procura fazer das entrevistas realizadas por Clarice Lispector, com diferentes artistas com os quais conviveu, um plano de investigação e problematização de sua produção visual. Como ouvir, nestas entrevistas, o que se enuncia sobre as pinturas da escritora? Que pistas podem ser encontradas nos questionamentos e na escuta da escritora a estes artistas, que nos diriam de suas próprias interrogações diante da pintura? Questões tais como a relação de tensão entre figuração e abstração, dadas por preocupações que, na hipótese que circula este ensaio, eram também as de Clarice Lispector quando se encontra diante da pintura.

Olhar Imagens

Dados os anos de sua realização, poderíamos localizar estas pinturas dentro da passagem do modernismo para o contemporâneo. Mas é preciso admitir que as mesmas encontram-se como que fora do tempo, de algum modo são extemporâneas, intempestivas, insistentemente inatuais, pois não compõem um quadro restrito e muito definido dentro de uma história pregressa. Mas permanecem presentes para a história, de maneira subterrânea e sutil. Podemos afirmar que elas escapam das classificações históricas, especialmente das classificações de uma história da arte, porque elas mesmas podem muito



fragilmente ser consideradas obras de arte. O que é uma afirmação indelicada. Sendo obra ou não para os cânones artísticos vigentes no modernismo ou na arte contemporânea, essas pinturas exigem do olhar. Elas não são apenas documentos de processo da literatura da autora. Elas também solicitam ser interrogadas sob seus aspectos plástico-visuais, sob seus processos de composição material, sob os aspectos que as configuram como imagens. E elaborar a trajetória a que nos lançam as imagens, nos gestos que configuram sua intempestividade, é tarefa sempre retomada pela crítica, teoria e história da arte. Sem essa elaboração, perdemos a chance de tocar nas profundidades do tempo e da presença no tempo que configura a criação de imagens. Esse conjunto de pinturas constitui um corte, fabrica uma pequena fissura na história da arte, e a deixa demandando uma elaboração.

Entrevistar Imagens

É possível entrevistar uma imagem? O que se escuta em uma entrevista? É possível escutar uma imagem? Diante destas perguntas podemos levantar uma cena improvável, mas não menos poética: se fosse possível entrevistar estas pinturas produzidas por Clarice Lispector se poderia perguntar a elas: *Você se acha abstrata? Como você se vê em relação a uma pintura moderna? Como você atravessou a figuração? Você gosta do contato com as pessoas ou de uma vida mais isolada? Qual é a sua fase atual? Você se sente uma pintura realizada?* Em contorção, perguntas que a própria Clarice repetia para seus entrevistados, fazendo escorregar palavras que permitem pensar que à Clarice pintora interessava especialmente o processo de criação, os caminhos, as voltas que levavam à configuração de um trabalho. O que um grande leitor de Clarice, pesquisador e crítico de sua obra, como Carlos Mendes de Souza, escreve a respeito de sua pintura, afirmando que a escritora chega ao ponto de “ela própria pintar, naturalmente, não por acaso, mas como um modo de se interrogar no interior do ato criativo” (2013. p. 23).

Nessa cena improvável, nesse jogo de transposição em que a própria obra passa a ser entrevistada, o que se gostaria de dar a ver é a obra tornada imagem de um processo, e não meramente resultado de uma investigação. A pintura de Clarice seria parte de um processo de investigação, e não resultado desse processo. Desse modo, a obra não diz de um sujeito que a tenha realizado, mas de um regime de visibilidade, que é sempre singular nas formas que cada sujeito encontra para dar passagem ao que pede passagem nesse regime em que ele mesmo, como



outros, habita.

A imagem escapa o tempo todo das respostas. Imagem-esfinge: é ela quem faz as perguntas. Então entrevistar uma imagem seria como ter uma conversa cega. Ou no mínimo uma conversa que cega, que confunde ainda mais o ver. Uma conversa que se passa na noite, na escuridão. Não podemos lançar nosso olhar à imagem, diretamente a ela, sem o risco de a perdermos, como acontece com Orfeu ao voltar seu olhar para Eurídice antes de saltar do barco de Caronte, que os levaria para fora do reino dos mortos. Mas insistem a tentação e o perigo: nós sempre nos voltamos, mais uma vez, para ter certeza de que estava ali o que víamos. E nesse voltar-se... escapou. Parece assim que a palavra sempre retorna, a cada vez outra, a cada vez mais torpe de olhar e se perder, mas sempre insistente, emaranhada nas imagens. Então, a cada pergunta, a imagem não apenas responderia de um modo diferente, mas ela mesma demandaria novas perguntas. Uma conversa infinita.

O crítico de arte Thierry De Duve escreve que “quando envio uma pergunta para uma obra, para uma imagem, estou de fato ouvindo a mim mesmo, flertando com minha própria emoção” (2004, p. 39). Admissão narcísica, mas esse fato embaraçoso, como ele diz, importa reconhecer muito mais que negar, porque é nesse ponto que é possível compreender a tarefa da crítica, como ele escreve, “não como um metadiscurso em relação a seu exercício, mas imanente a ele” (2004, p.40). Um exercício, portanto, de criação, de implicação entre sujeito e objeto, onde um engendra o outro. Não se trata de se ver na obra, como Narciso diante do lago, mas de colocar-se em questão diante dela, de permitir-se ser interrogado pelo olhado. De colocar questões a partir dessa visada. Nesse sentido as perguntas e as respostas diriam de um jogo sem solução, sem vitória entre a imagem e a palavra. Didi-Huberman define isso muito bem com Walter Benjamin e a imagem crítica, quando afirma que o crítico de arte, com efeito, “se acha diante de seu próprio vocabulário como diante de um problema de faíscas a produzir de palavra a palavra, friccionando, por assim dizer, palavras com palavras” (1998, p. 184). Então permanece a pergunta, que é em Didi-Huberman uma fórmula, ao modo de Deleuze: “como encontrar, como produzir com palavras a conflagração que, na imagem, nos olha?” (1998, p. 184).

Assim podemos supor que de alguma maneira estas pinturas são entrevistadas porque elas se tornam igualmente interlocutoras, de modo que elas conduzem a uma conversa, a um modo de pensar, de operar com as palavras. No caso deste ensaio, estas pinturas tornam-se um modo de ler as entrevistas



realizadas por Clarice Lispector, um modo de friccionar as palavras que aparecem nessas entrevistas para atingir nelas a conflagração, a excitação que move sua pintura.

Uma conversa entre as conversas: disjunção e contato

Como olhar para estas pinturas desde uma aproximação de contato? Entre tantos pontos possíveis a circular um centro, saber encontrar as linhas que o lançam ao fora seria um movimento possível? Assim se poderia arriscar encontrar nessa linha que leva ao fora, uma dobra, uma disjunção², um ponto que poderá ajudar nessa aproximação de contato. Porque interessa circular o centro, e não atingi-lo, classificá-lo. Desse modo, primeiro desenhamos o centro, e em seguida as linhas que o lançam ao fora, que mantém aberta a busca, para, por fim, procurar pelos pontos de disjunção e contato.

Como centro a circular, está esse conjunto de pinturas, produzidas entre os anos 1960-70 pela escritora Clarice Lispector, concentrando-se no ano de 1975. É um conjunto pequeno, cerca de dezoito quadros pintados, sendo um deles sobre tela, e os demais sobre madeira. Num primeiro olhar, se pode ser tentado às classificações prontas e comercializáveis. Mas certamente a escritora deploraria os ismos que se poderiam atrelar a suas pinturas, tais como surrealismo, expressionismo, etc. Entretanto os debates modernos entre figuração e abstração aparecem como questões centrais em alguns de seus últimos romances, especialmente em *Água viva*, *A paixão segundo G. H.* e *Um sopro de vida*. Debates concernentes não apenas ao âmbito da literatura. E ao olharmos novamente para as pinturas, e a elas nos mantivermos fiéis, é certamente essa pista que podemos seguir. Parecem interessar as questões relativas à abstração, mas sempre pautadas pela liberdade dos gestos, do confronto com a matéria e os materiais, confronto sempre inusitado para a escritora que experimenta pintar.

Como linha que leva ao fora, há esse pequeno recorte do amplo conjunto de entrevistas realizadas por Clarice Lispector. Publicadas originalmente no *Jornal do Brasil* e nas revistas *Manchete e Fatos* e *Fotos*, as entrevistas compõem a face jornalista da escritora, que a assumia nem sempre confortavelmente, chegando a utilizar o pseudônimo Helen Palmer, durante alguns anos, para publicar algumas de suas crônicas no *Jornal do Brasil*. Clarice escrevia para viver, e era desde esse jogo poético e agonizante que se entregou também ao jornalismo. Desse conjunto



imenso de entrevistas – são mais de 60 personalidades entrevistadas entre 1940 e 1970 –, Clarice entrevistou um número significativo de artistas visuais, entre amigos e figuras que admirava. No livro *Clarice Lispector – Entrevistas*, organizado por Claire Williams para a editora Rocco, em 2007, se encontra um bom recorte, do qual iremos nos utilizar neste ensaio. São entrevistados Carlos Scliar, Maria Bonomi, Fayga Ostrower, Augusto Rodrigues, Maria Martins, Mário Cravo, Djanira, Bruno Giorgi, Iberê Camargo e Carybé³.

A disjunção, o ponto de contato que coloca em cena uma conversa entre as conversas que se deseja explicitar e que enuncia uma problematização, se apresenta aqui como uma questão. Questão que podemos imaginar como se fosse uma estrela cadente atravessando o céu da modernidade: como, para esses artistas, se dá a passagem da figuração para a abstração? E, como cauda dessa estrela, a pergunta leva a uma provocação, que coloca diferentes formas de expressão artística sob o auspício da dúvida: essa ruptura da representação que atravessa figuração e abstração não interrogaria a suposta autonomia das artes, sua separação, como da literatura e pintura, abrindo caminho para relações cada vez mais estreitas entre elas?

Estas questões interessam ser colocadas em torno das pinturas realizadas por Clarice Lispector porque ela as atravessava diante do presente em que vivia, diante do trabalho dos diferentes artistas com os quais conviveu e que se encontram nessa pequena amostra de entrevistas, e que podem ajudar a problematizar seu próprio processo de criação. Estas questões interessam também na medida em que dizem da condição de possibilidade contemporânea de ruptura do jogo representacional entre palavra e imagem, aberta pelo modernismo. Desse modo poderíamos levantar outras perguntas diante destas pinturas, tais como: seria possível olhá-las desde a crise moderna que se instaura entre figuração e abstração nos regimes da imagem, crise dos regimes de representação, crise que atravessa também a relação entre palavra e imagem, crise a partir da qual a própria literatura pode ser tomada em sua visualidade e a visualidade em relação com a palavra? O que interessa articular não é propriamente a relação entre palavra e imagem numa superfície, na superfície do texto ou da pintura, mas antes pensar a articulação das palavras e imagens dentro de um regime de pensamento, ou seja, pensar a partir de um campo teórico em que a relação entre palavra e imagem faz emergir um modo de ver e escrever. Modos de visibilidade e dizibilidade.



Perguntas para uma desclassificação

Para manter estes pontos de disjunção e contato em uma atenção, interessa ressaltar destas entrevistas algumas perguntas repetidas por Clarice Lispector, de modo mais ou menos semelhante para praticamente todo esse conjunto de entrevistados. Daremos a essas perguntas uma classificação provisória que permitirá suspender ou cercar movimentos de origem, de quebra e de fuga. Nem sempre as perguntas são explícitas em relação à classificação criada, mas estão em seu campo de imanência. As respostas são suprimidas, de modo que aquelas que interessam ser explicitadas aparecerão posteriormente no decorrer do texto.

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

Destacando as perguntas a cada um dos entrevistados teremos:

a. Pergunta de Origem. Em que Clarice interroga seu interlocutor sobre quando e como começou a trabalhar com arte, dentro de uma técnica ou material específico.

Carlos Scliar:

– Scliar, desde quando você pinta?

Maria Bonomi:

– Maria, o que a levou à gravura?



Fayga Ostrower:

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

Augusto Rodrigues:

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

Maria Martins:

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

Mário Cravo:

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

Djanira:

– Quando é que você começou a pintar?

Bruno Giorgi:

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

Iberê Camargo:

– Iberê, por que é que você pinta?

Carybé:

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

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

Carlos Scliar:

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



Maria Bonomi:

– Você gosta de fazer cenários de teatro?

Fayga Ostrower:

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

Maria Martins:

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

Mário Cravo:

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

Djanira:

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

Bruno Giorgi:

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

Iberê Camargo:

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

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

Carlos Scliar:

– Qual a sua fase atual?

Maria Martins:

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

Mário Cravo;



– Você passou definitivamente da fase figurativista à abstracionista?

Bruno Giorgi:

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

Iberê Camargo:

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

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

Assim, dadas as regras de classificação, e classificadas as perguntas, podemos partir para a tentativa de conduzir à ruptura que elas dariam a ver.

Pergunta de Origem

A pergunta de origem não diz de uma curiosidade meramente biográfica, mas invocaria um plano de intensidade. Como a arte? Por que a arte? Quando a



arte? A resposta remete os entrevistados na maioria das vezes à infância. Mas não à infância como origem primitiva do sujeito. A infância em questão seria aquela do infans, desse que não tem palavra, mas que a possui em potência, dada pela experiência com a linguagem, no sentido que Agamben (2005) associa a infância à experiência: que o homem não seja sempre já falante, que ele tenha sido e seja ainda in-fante, isto é a experiência. É necessário fazer da experiência uma narrativa. Talvez a infância como esse tempo de intensidades tão deslumbrantes e envolventes, de experiências escassamente repetidas na vida adulta, vida essa já tão preenchida de “suportas decisões”, que não dizem necessariamente da origem, mas de suas dobras. Pode-se ver, por algumas respostas dadas à pergunta de Clarice, que ser artista não é uma decisão, apesar da necessidade de assumir, bem ou mal, uma carreira, de enfim vestir a coroa, dar a si mesmo um nome e o direito de estabelecer para si esse lugar desde onde os outros lugares convergem (os lugares das relações sociais e comerciais). Decisão adulta. Mas na pergunta de origem de Clarice parece estar escondida uma dúvida: se pode sempre carregar a intensidade da origem, da infância, se pode, por isso mesmo, permitir-se a dúvida, colocar essa origem e a si mesmo em questão? Em *A paixão segundo G. H.* (2009), Clarice se pergunta se na infância as descobertas terão sido como num laboratório onde se acha o que se achar, e que assim, como adulto, se experimenta pela primeira vez o medo, e daí surge a necessidade de criar uma terceira perna, prótese que suporta o medo. Mas esse movimento permitiria ainda, como adulto, ter a coragem infantil de se perder?

Essa errância daquele que se permite pensar a vida como artista se mostra também nas trajetórias de alguns entrevistados, que evidenciam que a origem nunca é dada por um ponto preciso do começo, mas é antes um movimento incessante, que lança o artista para fora dele mesmo, numa tarefa de sempre agarrar aquilo que verdadeiramente importa agarrar. Nesse sentido, é interessante destacar a resposta de Carlos Scliar, exemplo desse caminho de errância, que emaranhava a literatura e as artes visuais. O artista conta que começou escrevendo contos e poemas, inventando lendas, que publicava na imprensa do Rio Grande do Sul, trabalhos que costumava ilustrar (Lispector, 2007, p. 168-9). Foi a partir desse exercício de ilustração que questões ligadas à pintura começaram a lhe interessar, até se envolver com outros artistas e amigos e participar da fundação da Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa, em Porto Alegre.

Na resposta de Maria Bonomi (Lispector, 2007, p. 173), a artista compara seu processo poético com a gravura ao processo poético de Clarice com a



literatura, e devolve a seguinte pergunta à Clarice: “O que te levou a escrever?”, para em seguida afirmar que a gravura é o modo que encontrou para “dizer melhor o que se precisa dizer”.

A pergunta de origem de Clarice não se interessa pela origem que denota uma identidade, um regime restrito que vai de um ponto a outro, mostrando acontecimentos encadeados, é uma pergunta que não se interessa pela técnica, por como aquilo aconteceu, mas pelo acidente, pelo confronto, por aquilo que não cessa de estar sempre em origem, se interessa pelo devir.

Pergunta de Fuga

Quando Clarice pergunta a estes artistas se eles escolheriam outros meios artísticos para expressarem o que desejam, podemos imediatamente pensar que, por um lado, ela investigava o encontro com outros meios de fazer falar o que se deseja falar, ver o que se deseja dar a ver, como se pode entrever na resposta de Maria Bonomi. Diante da necessidade de dizer ou ver, encontrar o modo, o meio mais apropriado, não significa encontrar o *próprio* da arte ou da literatura.

Em *O destino das imagens* (2012), Jacques Rancière nos mostra muito bem que não há um *próprio* do regime da arte ou da literatura, que não há uma autonomia das artes dada por seus *meios* próprios, defendida por parte das teorias modernistas, cujo patrono é Clement Greenberg (e cujos resquícios, por vezes, são ainda solicitados). Rancière circula as distinções entre o meio (*médium* – meios materiais disponíveis para uma técnica) e os *meios* (*moyen* – o exercício desses meios materiais), para afirmar que há uma disjunção historicamente determinada entre as artes, entendidas no sentido de práticas e maneiras de fazer. “O sonho da pureza da arte recai, entre os tempos, nessa disjunção” (Rancière, 2012, pp. 79-100). Disjunção dos regimes de visibilidade e dizibilidade de que fala Michel Foucault, movimento das linhas que remetem ao fora, em Maurice Blanchot (2011). Essa problemática lembra ainda o que Deleuze escreve em *Lógica da Sensação* (2010, p. 62), quando argumenta que “a questão da separação das artes, de sua autonomia respectiva, de sua hierarquia eventual”, perde toda importância diante dessa tarefa: não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de “captar forças”, ou de navegar nas linhas do fora, como ele dirá com Guattari em *Kafka, por uma literatura menor* (2014). Em outras palavras, desejar uma pureza visual ou verbal seria determinar a imagem ou a palavra a um regime identitário, fechado em



si mesmo e alheio às forças que constantemente os colocam em relação.

Voltando às perguntas de Clarice, por um lado, poderíamos acreditar que essa classificação remete a seu próprio exercício como pintora, sua “fuga” da literatura através da pintura, e, por outro, desempenha uma aposta na multiplicidade de falas que a arte permite vir à tona, uma “fuga” das lógicas de autonomia entre as artes. Podemos supor que Clarice compreende que é possível falar algumas coisas em literatura que não é possível dar a ver na pintura, e inversamente. Mas haveria ainda esse ponto em que um comum, uma busca comum se configura, em que seria necessário passar de um meio de expressão a outro, de modo a dar lugar a essa força que atravessa o desejo de forma, força que rompe o registro identitário para ir em direção à singularidade.

Pode-se encontrar uma ressonância a esse movimento de “fuga” na pergunta que Clarice faz à Fayga Ostrower: “Fayga, eu às vezes tenho náusea da palavra escrita. Isto só sucede com a palavra escrita ou acontece também o mesmo ao artista plástico?” (Lispector, 2007, p. 179). Fayga oferece uma resposta que não corrobora com o movimento de Clarice, mas deixa espaço para esse questionamento de si e de suas práticas: “O que sinto é uma mistura de muita coisa a qual me é difícil dar nome. Mas certamente não a chamaria de náusea. Talvez... responsabilidade, talvez fracasso, talvez busca ativa” (Lispector, 2007, p. 179).

Na resposta de Maria Martins à pergunta de Clarice sobre seus livros, o que se deixa ver é que nessa busca, espécie de errância entre as artes, a satisfação não é certa: “Escrever para mim, Clarice, é um prazer tão grande que nem sei explicar, e menos penoso do que esculpir. Mas nunca chego a dizer exatamente o que eu queria.” (Lispector, 2007, p. 189). É preciso lembrar que Maria Martins, a partir de meados dos anos 50, deixa de esculpir e passa a se dedicar a um projeto que lhe envolveria até sua morte. Entre 1958 e 1965, publica quatro livros⁴: *O Planeta China*, *Brama*, *Gandhi* e *Nebru*, que constituem a série *Asia Menor*, e *Nietzsche*, o primeiro volume da série *Deuses malditos*, que incluiria volumes sobre Rilke, Van Gogh, Rimbaud, entre outros, projeto interrompido por sua morte.

Na entrevista com Iberê Camargo, celebrado artista do modernismo brasileiro, quando Clarice pergunta se ele se realizaria em outra forma de arte, Iberê dá uma resposta que toca precisamente na questão dos meios próprios enunciada anteriormente. Ele afirma que o que importa não são os meios materiais, mas “ter o que fazer”, e nesse fazer, realizar algo que diga de uma necessidade, não de uma



possibilidade (ou seja, necessidade de escrever e não possibilidade de escrever, por exemplo). Não se escreve ou se pinta porque é possível fazê-lo, mas porque é preciso, porque uma exigência o move: “No meu modo de entender, a obra só existe realizada e, portanto, só o realizado é que pode responder à pergunta, sem risco de um indivíduo se julgar, por exemplo, um autor possível. Há tanta gente que diz “se eu fizesse”, “se eu pudesse”, “se eu tivesse tempo”, mas não faz nada, talvez porque realmente nada tenha a fazer” (Lispector, 2007, p.209).

A resposta de Iberê transforma as perguntas em sequência em uma conversa sobre o processo de criação, que permite atenção a esse ponto em que o sujeito escapa, em que, no mais profundo da investigação, o que importa não é a expressão particular de um sujeito enquanto artista, mas o movimento de uma singularidade sendo atravessada por questões que o tomam na trama da criação, que é também um modo de se desfazer de si, de esquecer de si diante da obra, e estar entregue à criação. Movimento, podemos supor, que Clarice tanto prezava, e também Iberê Camargo. Assim, quando Clarice pergunta qual a diferença do processo criador de um escritor e de um artista, Iberê lhe responde: “Suponho, Clarice, que a diferença que existe esteja apenas na diferença de elementos. O pintor usa a cor, a tinta, a linha. O escritor usa a frase. Mas o impulso criador deve ser o mesmo.” (Lispector, 2007, p.209).

Iberê não se furta a devolver a pergunta, como costuma acontecer à Clarice. O que nos permite pensar que as perguntas que ela lançava estavam assombradas não apenas por seu espectro de artista, que a colocava num lugar de paridade com seu interlocutor, mas também por um espectro de dúvida, de incômodo. Na devolutiva à Iberê, Clarice responde acreditar que a fonte é a mesma, mas revela o encontro com seu amigo Lucio Cardoso, escritor mineiro, que à época havia passado por uma grave doença, que o fez perder os movimentos da mão direita, com a qual escrevia, e a partir de então, passara a pintar com a mão esquerda. Na ocasião um médico teria dito à escritora que isso ocorreria porque, à época, acreditava-se que regiões cerebrais distintas eram responsáveis pela escrita e pela pintura. É interessante lembrar o que escreve o poeta e pintor Henri Michaux, quando explora justamente esse ponto de passagem da escrita à pintura, em termos subjetivos. Ele escreve o seguinte: “Estranha descongestão, adormecimento de uma parte da mente, a falante, a escrevente (parte, não, antes sistema de conexões). Faz-se baldeação de trem quando se começa a pintar. A fábrica de palavras (palavras-pensamentos, palavras-imagens, palavras-emoções, palavras-motricidades) desaparece, some vertiginosamente e tão simplesmente.



Não está mais aí. O borbulhar se interrompe. Noite. Morte local. Não mais vontade, não mais apetite falador.” (Michaux, apud: Lefort, p. 29, 1994).

Vemos que essa passagem da escrita à pintura é uma experiência extrema para Michaux, de liberação ou libertação, onde o que importa é poder fazer escoar a exigência de criar.

Voltando à conversa entre Clarice e Iberê, este então se pergunta se Lucio Cardoso “pintava como escrevia”, imediatamente respondendo que provavelmente não, “porque pintar, como escrever, exige uma luta com seus instrumentos” (Lispector, 2007, p. 209). A conversa parece então interrompida pela dúvida, dada pelo desconversar de Clarice, pela mudança de foco que ela encaminha. A questão escoou, vazou e se escapou. É mesmo uma questão de fuga. É valioso observar que Clarice, em sua pintura, usa os instrumentos da escritura: a esferográfica, a obediência às linhas e margens dadas pelo quadro de madeira, a apreensão de um instante fugaz e sutil que não discrimina os materiais, que permite as contaminações. Afinal, mesmo na tentativa de Michaux de escrever sobre as passagens da escrita à pintura, não é possível encontrar sossego, acreditar na representação, acreditar que uma poderia estar no lugar da outra. Não se trata de um meio próprio, mas de singularidades próprias a cada meio, que não cessam de nos dizer que o que está em questão é outro acesso a como conhecemos, como escreve Lefort (1994 p. 100): “o pensamento revela-se a si mesmo no acolhimento dos contrários”.

Pergunta de Quebra

Nas perguntas assim classificadas, que se referem explicitamente à passagem da figuração à abstração, se enuncia uma problematização em torno do regime de visibilidades do modernismo, ou seja, dessa passagem de elaboração das formas de representação visuais, que expõe a crise e a quebra da representação na arte. Não se trata apenas de conceber essa diferença no jogo mesmo da representação, ou seja, confundindo o regime de representação com os regimes de visibilidade, e mais precisamente confundindo a representação com a figuração, com os jogos de mimese. A abstração é um modo de elaboração dessa passagem, e que se confunde com a mesma, que a mantém em elaboração.

Essa elaboração aparece na resposta de Iberê Camargo, quando diz “eu não abandonei a figura, apenas a transformei” (Lispector, 2007, p.211), assim



como na resposta de Maria Martins quando afirma “Eu sou antiismos. Dizem que sou surrealista” (Lispector, 2007, p.189). Estes artistas demonstram que figuração e abstração não são pares em oposição, mas modos de poder fazer ver aquilo que se deseja, aquilo que pede passagem. Para alguns, entretanto, as passagens são ainda pontes que levam de uma coisa a outra, como na resposta de Bruno Giorgi, quando afirma que sua fase figurativa “criou em mim uma disciplina e me deu o sentido exato da proporção, da estruturação e da dinâmica. (...) Sem esse preâmbulo figurativista, nunca teria alcançado seriamente a fase abstrata” (Lispector, 2007, p. 205). Já Mário Cravo responde que “sou um escultor figurativista mesmo quando faço coisas não figurativas” (Lispector, 2007, p.194).

Pode-se supor que o movimento de passagem da figuração à abstração interessava profundamente a Clarice em suas investigações na literatura como na pintura, e certamente ela se dedicou a alguma pesquisa em torno desse tema. Na epígrafe de *Água viva*, ela cita Michel Seuphor, importante teórico da abstração: “Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência” (Apud: Lispector, 1998, p.8). Pode ser interessante apontar também o que Clarice escreve no datiloscrito intitulado *Objeto gritante*⁵ (1973) que é revisado e alterado até se transformar no livro que publica sob o título de *Água viva*: “Concluiu que nada existia de tão abstrato quanto o eu. Mas aprofundou-se em si próprio desconhecido. Era vasto como um deserto sem fundo cheio das mais misteriosas plantas. O sentimento da vida apossou-se dele. Este sentimento estabelecia um clima de criatividade. Que era quase dolorosa de tão tensa. Uma sensação de ter os gânglios do corpo engurgitados. Sensação tensa de carne mole e crua. Se doía, doía de um modo criativo. Embora não estivesse criando artisticamente nada. Mas não estava criando em si próprio a vida? Ou a vida antecedia a criação da vida?” (Lispector, 1973)

Talvez ela estivesse também interessada nas problematizações em torno do objeto, tal como Lygia Clark se questionava quando escreve *Da supressão do objeto* ou *Breviário* sobre o corpo. Lygia afirma: “Somos o molde, a você cabe o sopro”. E Clarice responde com *Um sopro de vida*.

Entrevistas que dizem de um problema a circular



As respostas dos artistas dizem de um momento, de um contexto de conceitos e práticas em ebulição e em tensão. Estas respostas nos ajudam a compor uma imagem das práticas visuais com as quais Clarice se confrontava na época. Práticas que podem ter dado a ela alguma margem para pensar questões em torno de seu próprio processo de criação com a pintura. Nessa passagem entre pintar e escrever, algo a mais se coloca em cena: a quebra no regime de representação da arte⁶, que separa e por vezes hierarquiza palavra e imagem. No rompimento dessas barreiras um jogo crescente de contaminação transborda no contemporâneo. E falar das diferenças entre literatura e pintura, de suas separações, seria insistir no jogo representacional. Clarice escreve em *Um sopro de vida*: “Ângela está continuamente sendo feita e não tem nenhum compromisso com a própria vida nem com a literatura nem com qualquer arte, ela é desproposital” (1978, p.34).

Em Clarice Lispector, pintar e escrever se encontram em relação muito antes de a pintura tornar-se ação, gesto que configura uma materialidade em seu processo de criação. E por isso pintar segundo as regras da pintura, ou pintar segundo algumas regras, não parece tão importante. Desse modo, num livro como *Água viva*, ela pode escrever antecipando a própria pintura: “Escrevo-te como exercícios de esboço antes de pintar. (...) Comecei estas páginas também com o fim de preparar-me para pintar. Mas agora estou tomada pelo gosto das palavras e quase me liberto do domínio das tintas: sinto uma voluptuosidade em ir criando o que te dizer.” (Lispector, 1998, pp. 18-19).

E em *Um Sopro de Vida* (1978, p. 56) ela pode problematizar na escrita seu processo de pintura: “Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura, ou pelo menos nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira – pinho de riga é a melhor – e prestar atenção às suas nervuras. De súbito, então, vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco – mas mantendo a liberdade. Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta. É um modo genérico de pintar. E, inclusive, não se precisa saber pintar: qualquer pessoa, contanto que não seja inibida demais, pode seguir essa técnica de liberdade.”

Os lugares, as separações, as diferenças entre escrever e pintar, são apenas lugares de uma classificação que é preciso espezinhar, porque não é possível acreditar naquilo que está dado de antemão, acreditar no registro representacional, nos sentidos que não levem a um outro de todo o sentido. Clarice escreve: “Não, nunca fui moderna. E acontece o seguinte: quando estranho uma pintura é



aí que é pintura. E quando estranho a palavra aí é que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida aí é que começa a vida” (1998, p.83). Em Clarice, esse estranhamento se dá até o ponto do confronto com a materialidade da pintura que, entretanto, não abandona a esferográfica, as linhas finas, detalhadas e contornadas da escrita, mas que se entrega ao mesmo tempo à diluição das cores e das formas, à sensação da pintura, tal qual Deleuze (2010) a pensa com Bacon, que diz de um lugar em que a imagem pode encontrar alguma morada provisória, mas segue sua errância, permanece ainda infinitamente inencontrável, nômade.

A pintura, em Clarice Lispector, parece ser mais um lugar onde assentar o caos da falta de forma, experimentar o registro do informe, como ocorria na literatura. É também um movimento de aliviar-se das palavras, para ir novamente em direção a elas, mas de outro modo, a partir de outro ponto de partida. A pintura é ainda errância da palavra, porque mesmo dadas as diferenças entre os meios materiais e técnicos, não haveria um próprio da literatura e um próprio da pintura, não haveria uma pureza da pintura ou da literatura, desde o momento em que ambas estão em contaminação recíproca, são como membranas em contato: as membranas da água viva. Com *Água viva*, Clarice escreve uma fábula da modernidade, da arte na modernidade, que como toda fábula passa pelo animal, por uma tentativa de pensar o animal no humano, demasiado humano que atravessa a cultura. Quando Clarice pinta, ela está ao mesmo tempo fugindo e voltando à palavra, se permitindo encontrá-la de outro modo, como se estivesse atenta à figuração inominável que salta da escrita, e ao mesmo tempo atenta à abstração que faz irromper a fuga da narração ou da representação que pulsa na pintura. Como ela mesma escreve: “E em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável” (Lispector, 1998, p.81).

Há um risco na pintura, pois a imagem que a pintura coloca em cena é a ruína da palavra, sendo ao mesmo tempo sua possibilidade, seu fascínio. No ensaio *A pintura no texto* (2012, p. 99), Rancière escreve que “a superfície não existe sem as palavras, sem as interpretações que a tornam pictórica”, isso porque “a arte vive enquanto está fora dela mesma, enquanto faz outra coisa além dela mesma, enquanto se desloca numa cena de visibilidade que é uma cena de desfiguração” (2012, p.100), portanto não uma cena de representação. Para Rancière, o presente da arte está sempre no passado e no futuro, em dois lugares a um só tempo, por isso o sonho da pureza é equívoco. A modernidade que queria dar a cada arte sua autonomia e à pintura sua superfície própria se ressentia desse equívoco. Parece que a pintura de Clarice Lispector, extemporânea, inatual, está suspensa nessa



passagem entre os tempos, produz uma fissura entre os tempos, contribui para uma ruptura, sendo ao mesmo tempo imagem de uma ruína que separa o texto da pintura, a palavra da imagem.

¹ Este conjunto de pinturas encontra-se dividido entre os acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa e do Instituto Moreira Salles, os dois com sede no Rio de Janeiro. Ambos foram consultados para a investigação presente neste ensaio. A reprodução de imagens dos acervos não foi solicitada.

² Disjunção entre palavra e imagem. O conceito de disjunção implica a separação de duas realidades apesar de ambas se referirem intrinsecamente entre elas.

³ Essa série, no livro mencionado, inclui uma entrevista com Oscar Niemayer na listagem classificada como Artes Plásticas, que suprimimos do conjunto por não oferecer elementos em comum com as questões que interessavam à Clarice nas perguntas feitas aos outros artistas.

⁴ No catálogo da Exposição Metamorfoses, de Maria Martins, organizada por Verônica Stigger, há um excelente texto dessa pesquisadora sobre os escritos da artista, de 1958-65, onde ela trata com detalhes cada um dos livros publicados por Maria Martins.

⁵ Documento inédito, apenas acessível no acervo da escritora na Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁶ Essa quebra da representação não diz de um rompimento com os regimes de semelhança da arte, como nos mostra Didi-Huberman (2013 e 2015), mas antes com aquilo que Rancière (2012) chama de tríplice obrigação: ruptura em relação a um modelo de visibilidade da palavra que organiza certa contenção do visível (o que ver, como ver, a palavra explicando a imagem); regulamentação que identifica o poema ou a pintura a uma história (narrativa linear ou pedagogizante que se impõe); racionalidade própria à ficção que submete palavras e imagens a critérios de conveniência e verossimilhança (imagem ou palavra ideal ou idealizada).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DE DUVE, Thierry. *Reflexões críticas: na cama com Madonna*. Tradução Jason Campelo. In: Concinnitas nº 7. Revista do Instituto de Artes da UERJ, dez. 2004.

DELEUZE, Gilles. *Lógica da sensação*. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução Luiz B. Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.



DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Tradução Caio Meira, Fernando Sheibe. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34.

LEFORT, Claude. Michaux. "Passagens". In: *Artepensamento*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

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

_____. *Um sopro de vida*. São Paulo: Círculo do livro, 1978.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Entrevistas*. Org. Claire Williams. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução Monica da Costa Neto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

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

