

Aproximações possíveis entre imagem e texto nas obras plástica e literária de Clarice Lispector

Gibran Alves Ayub

Graduado em Licenciatura em Letras - Português, Inglês e suas Literaturas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: gibran.a.ayub@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5287-4533>

Revista Falange Miúda

ISSN 2525-5169

Periodicidade:

Fluxo contínuo

Volume VIII

Número 1

Resumo

Na literatura de Clarice Lispector, a relação com a pintura está a serviço de uma busca incessante por algo que parece anterior à própria linguagem e, portanto, impossível de ser nomeado. O presente trabalho propõe-se a buscar aproximações possíveis entre os dois âmbitos de produção da autora, entendendo-os como parte de um mesmo projeto artístico-literário, engajado nessa busca pelo nome, a fim de encontrar ecos do estilo da prosa da autora em suas pinturas e vice-versa. A análise parte da premissa estabelecida por Lessing (1998) quanto à possibilidade de se admitir uma comparação entre esses dois campos da arte e da revisita de Gonçalves (1994) à teoria de Lessing, além de Sousa (2013) a respeito dos cruzamentos possíveis entre a prosa e a pintura de Lispector. Confirma-se, por fim, a hipótese inicial de que a literatura de Clarice Lispector, marcada por contrastes e um caráter verdadeiramente visceral da linguagem, encontra correspondências em sua produção visual, o que possibilita um alargamento do horizonte interpretativo da obra da autora como um todo.

Palavras-chave: Clarice Lispector; pintura; relações entre imagem e texto

1 Considerações preliminares

A busca por uma aproximação entre as artes visuais e o texto literário não é um movimento recente na teoria da literatura. Em seu clássico texto *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, de 1766, Lessing já apontava para articulações possíveis entre a pintura e a poesia: uma vez que ambas estariam unidas pelo princípio da *mimesis*, poder-se-ia admitir a existência de semelhanças e diferenças – e, portanto, realizar comparações entre esses dois campos das artes. O presente artigo propõe-se a seguir pelo caminho apontado por Lessing, de associação entre imagem e texto, nas obras plástica e literária de Clarice Lispector.

Amplamente reconhecida por seu legado à literatura brasileira, a autora também produziu diversas obras plásticas, mesmo que, como a própria afirmava, não levasse esse ofício muito a sério. É notável, ainda, a presença de uma marca da literatura de Lispector também em seus quadros: a busca incessante por algo que parece anterior à própria linguagem, ao próprio pensamento, e que é, portanto, impossível de ser nomeado. Assim, com frequência, a prosa da autora recorre à pintura, numa tentativa de dar conta daquilo que reluta em caber no que a linguagem verbal pode expressar. É a serviço dessa ambição, de compreender o que está aquém da linguagem, que a relação com a pintura se estabelece. Ao estender essa relação para outras obras de Lispector, sem restringi-la às obras em que a pintura é explicitamente mencionada, busca-se aproximar esses dois âmbitos de produção da autora, entendendo-os como parte de um mesmo projeto artístico-literário, engajado nessa busca pelo nome.

Isso não significa dizer, no entanto, que o que se faz aqui é meramente uma tentativa de “explicar” a produção visual da autora por meio de sua produção literária; tampouco este estudo se limita a formar pares únicos, indissociáveis, entre texto e imagem. A aproximação proposta aqui objetiva, antes, encontrar ecos do estilo da prosa da autora em suas pinturas e vice-versa, flagrar elementos comuns em ambas manifestações artísticas – a literatura e a pintura –, de modo a colocá-las lado a lado para criar mais uma chave de leitura do vasto universo lispectoriano, lançando luz para algumas de muitas interpretações possíveis.

Essa análise encontra amparo na perspectiva de Gonçalves (1994, p. 69), que, ao revisitar a teoria elaborada por Lessing (1998), afirma que

A palavra e a imagem, ou o símbolo e o ícone, ordenados intencionalmente por índices expressivos, atingem o ouvido e o olho, num movimento indivisível de apreensão incomunicável [...], onde se operam metamorfoses e se abrem espaços para interpretações da “natureza”. O artista sabe da necessidade de aproximar o homem do mundo, racionalizado, diluído e cadaverizado pelas convenções automatizantes.

Essencial para esta análise é, também, levar em conta o que expressam os títulos das produções visuais aqui analisadas, rejeitando a perspectiva corriqueira que por vezes se tem dos títulos como não pertencentes ao domínio das obras, como se com elas não interagissem (ALMEIDA, 2006, p. 90). Em vez disso, os títulos atribuídos às obras figuram como uma ferramenta de análise de grande importância para o estudo; são eles, afinal, “que ‘fazem ver’ na obra o que a imagem apenas deixa entrever” (ALMEIDA, 2006, p. 93), já que é por meio deles que “tensionamos e intensificamos nossos operadores de leitura, multiplicando hipóteses de sentido” (ALMEIDA, 2006, p. 95).

No campo da literatura, compõem esta análise os contos “Amor”, de *Laços de família* (1960), e “O delírio” e “Gertrudes pede um conselho”, do livro póstumo *A bela e a fera* (1979). No campo das artes plásticas, recebem destaque as telas *Luta sangrenta pela paz*, *Ao amanhecer*, *Perdida na vaguidão* e *Pássaro da liberdade*, todas de 1975.

2 Contrastes e libertação na pintura e na prosa de Clarice Lispector

Em um minucioso trabalho acerca da influência que a pintura desempenhou na vida e na obra de Clarice Lispector, intitulado *Clarice Lispector: pinturas* (2013), Carlos Mendes de Sousa permite ao leitor vislumbrar o gosto pessoal e o profundo interesse que a autora nutria pelas artes plásticas, o que se pode verificar em diversos relatos extraídos de suas crônicas, cartas e entrevistas. Por outro lado, mesmo não nos valendo desse dado biográfico da autora, ainda é possível apontar, em sua literatura, referências constantes à pintura, como forma de alcançar certas imagens e efeitos de sentido; em passagens de *Água viva* (1973), por exemplo: “O que pintei nessa tela é passível de ser fraseado em palavras?” (LISPECTOR, 1980, p. 11) ou “Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor.” (LISPECTOR, 1980, p. 12).

No que diz respeito às pinturas produzidas pela própria Clarice, pode-se elencar algumas de suas características mais marcantes, presentes na maior parte de seus quadros, como “os contrastes extremados e as tensões resultantes desses contrastes” (SOUSA, 2013, p. 165), materializados através de “cores fortes e contrastantes” e “pinceladas intencionalmente rápidas sobre fundos mais ou menos inacabados” (SOUSA, 2013, p. 167). Além disso, como não poderia deixar de ser, as pinturas vêm acompanhadas de títulos igualmente contraditórios, que sinalizam ao mesmo tempo estados de cólera e de tranquilidade, bem como a tensão que esses estados provocam (SOUSA, 2013, p. 167). Tudo isso, enfim, encontra ecos na literatura lispectoriana, como ressalta Sousa (2013, p. 167): “As imagens opostas nas pinturas de Clarice também podem ser lidas como espelhamento do que é a própria escrita de uma autora plena de contrastes.”

O quadro *Luta sangrenta pela paz* é um exemplo dessas características. A pintura, em que se destacam o vermelho e o branco (aludindo, respectivamente, ao **sangue** e à **paz**) traz “a violência, a fisicidade no manuseio das fortes cores contrastantes; trata-se de uma composição tensa de contradições, a mais viva figuração do ato criador em potência” (SOUSA, 2013, p. 219). Na contramão da busca pela representação de um objeto, o quadro parece, antes, retratar um sentimento, um estado de espírito, uma busca que, embora persiga a **paz**, se dá por meio do conflito.

Figura 1 – *Luta sangrenta pela paz*, 20 de maio de 1975, óleo sobre madeira, 30,1 x 39,7 cm



Fonte: Sousa (2013, p. 220)

Tal imagem parece remeter ao sentimento que acomete a personagem Ana, protagonista do conto “Amor”, presente em *Laços de família*, a qual cai “numa **bondade** extremamente **dolorosa**” (LISPECTOR, 1998, p. 23, grifos meus). Arrebatada de tal maneira pela consciência de si mesma e do outro que o encontro com um cego desperta nela, Ana vivencia um profundo estado de empatia para com o mundo, em especial para com aqueles menos favorecidos que ela: “Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada.” (LISPECTOR, 1998, p. 25). Ter essa consciência provoca na personagem tamanha revolta que parece haver uma contradição entre o conto e seu título, tal como no quadro, que não opõe “luta” *versus* “paz”, mas as apresenta como situações quase análogas, sendo uma necessária para

que se alcance a outra. Ana, enfim, “Com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo – e que nome se deveria dar à sua **misericórdia violenta?**” (LISPECTOR, 1998, p. 27, grifos meus). No conto, então, assim como no quadro, o **vermelho** se faz necessário para que haja o **branco** – a bondade é dolorosa, a misericórdia é violenta, a luta sangrenta é pela paz –, e a tensão provocada pelo detrimento de sentimentos aparentemente opostos mostra-se o meio possível para que a busca pela paz (ou pelo nome) se concretize.

De modo similar, *Ao amanhecer* e *Perdida na vaguidão* parecem contribuir para ambientar a experiência sensorial vivenciada pelo protagonista do conto “O delírio”, de *A bela e a fera*. O primeiro exhibe, como prediz seu título, o amanhecer, quando os primeiros raios de sol da manhã cortam as nuvens em tons suaves de amarelo; este é um quadro que aponta “para a direção da abertura, para aquilo que se expande” (SOUSA, 2013, p. 165).

Figura 2 – *Ao amanhecer*, setembro de 1975, óleo sobre madeira, 30,3 x 39,7 cm



Fonte: Sousa (2013, p. 236)

Nessa leitura, é possível vislumbrar, na tela, um caráter primordial, de criação. Trata-se do “**antes**”, de algo que **começa**, a primeira de uma série de ações que levará ao “**agora**”. É o que o personagem-protagonista do conto testemunha em seu delírio:

Uma luz muito doce se espalha sobre a Terra como um perfume. A lua dilui-se lentamente e **um sol-menino espreguiça os braços translúcidos**... Frescos murmúrios de águas puras que se abandonam aos declives. Um par de asas dança na atmosfera rosada. [...] **O dia vai nascer**. (LISPECTOR, 1999, p. 64, grifos meus).

A seguir, logo após esse **amanhecer** do mundo e da própria vida, nos primeiros dias da Terra, dá-se continuidade a esse processo de criação, num constante ciclo de nascimento e morte, para que enfim se tenha a vida:

E a Terra, os braços contraídos de dor, abre-se em novas fendas negras. Um forte cheiro de barro machucado arrasta-se em densa fumaça. [...] Um século de silêncio. [...] Das grutas resfolegantes e sangrentas **nascem outros seres, ininterruptamente**. [...] A Terra continuamente exaurida murcha, murcha em dobras e rugas de carne morta. **A alegria dos nascidos está no auge** e o ar é puro som. **E a Terra envelhece** rápida... [...] **Morrendo**. [...] **E a Terra se some**. (LISPECTOR, 1999, p. 64-65, grifos meus).

Essa confluência de acontecimentos parece culminar no que o quadro *Perdida na vaguidão* revela, “onde as linhas soltas, pinceladas livres e sangrantes em dois tons sobre a madeira crua, nos devolvem a **noite da desordem e do abismo**” (SOUSA, 2013, p. 219, grifos meus).

Figura 3 – *Perdida na vaguidão*, 14 de maio de 1975, óleo sobre madeira, 30,2 x 39,7 cm



Fonte: Sousa (2013, p. 220)

Retornamos, então, a *Ao amanhecer*, quando “[o] sol reaparece. Sai de trás da nuvem vagorosamente e surge inteiro, poderoso, sangrento... Respinga brilho sobre o bosquezinho.” (LISPECTOR, 1999, p. 69). Ao final do conto, o personagem toma consciência de seu delírio e compreende nele verdadeiro material de criação literária, sentindo em seguida a urgência de apanhar lápis e papel para escrever sobre a experiência: “Todo o delírio surge-lhe ante os olhos? Como um **quadro**... Sim, sim...

Anima-se. Mas **que material poético encerra...**” (LISPECTOR, 1999, p. 69-70, grifos meus).

Por último, esta análise se debruça sobre o quadro *Pássaro da liberdade*, que aponta para um “potencial de fuga”, uma “expressão representacional que dá conta de uma libertação” (SOUSA, 2013, p. 165). Tem-se, aí, um anseio pela liberdade, um impulso na direção de algo que está além.

Figura 4 – *Pássaro da liberdade*, 5 de junho de 1975, óleo sobre madeira, 30,2 x 39,7 cm



Fonte: Sousa (2013, p. 164)

É de libertação também que fala o conto “Gertrudes pede um conselho”: “Libertar’ era uma palavra imensa, cheia de mistérios e dores.” (LISPECTOR, 1999, p. 21). A personagem, em devaneio, “[i]maginava um futuro em que, audaciosa e fria, conduziria uma multidão de homens e mulheres, cheios de fé quase a adorá-la.” (LISPECTOR, 1999, p. 21), tal como uma ave mítica a guiar um povo errante em direção à terra almejada.

Gertrudes é também Tuda, seu apelido – ou Gertrudes é **Tudo**, se considerarmos a possibilidade poética de flexão no feminino da palavra. Depois de um encontro com uma médica, “depois de ter vivido aquela tarde, não poderia continuar a mesma, estudando, indo ao cinema, passeando com as amiguinhas, simplesmente... Distanciara-se de todos, mesmo da antiga Tuda...” (LISPECTOR, 1999, p. 27), distanciara-se de **tudo**. À distância, como um pássaro que se afasta da terra e assim pode observar o todo, Tuda percebe:

Alguém tocara levemente nas névoas misteriosas de que vivia há algum tempo e de repente elas se solidificavam, formavam um bloco, existiam. [...] Transformava-se **tudo!** [...] Procurava ter uma visão de seu novo futuro e apenas conseguia ver-se **andando sozinha sobre largas planícies desconhecidas** (LISPECTOR, 1999, p. 27-28, grifos meus).

Nesse poderoso despertar, vem a constatação de que ela própria existe, tem um corpo e basta a si mesma: “Porque afinal, pensou, ela... ela existia! Acompanhou o pensamento a sensação de que tinha um corpo seu [...]” (LISPECTOR, 1999, p. 29). Na aproximação entre o quadro e o conto, não é difícil visualizar a personagem **voando** sobre as planícies, feito um pássaro símbolo da libertação, alcançada no próprio despertar.

3 Clarice pintora: apontamentos (ou pinceladas) finais

“Apesar de seus meios serem distintos, [a pintura e a poesia] possuem uma base comum: são **signos**” (GONÇALVES, 1994, p. 225, grifo do autor) e, por extensão, também toda imagem e todo texto, o que se pôde verificar no diálogo proposto entre as obras plástica e literária de Clarice Lispector. O breve percurso deste artigo comprova a proximidade desses dois âmbitos de trabalho da autora, para a qual o espectador-leitor deve estar aberto. Nas palavras de Oliveira (2016, p. 77):

A angústia suscitada por meio da contemplação de seus quadros é a mesma sentida por meio da leitura de seus textos. Contudo, como em qualquer outro tipo de obra de arte, é preciso ter uma “entrega” do espectador e/ou leitor a fim de se alcançar a totalidade da obra.

De forma geral, a conclusão a que se pode chegar a respeito do que mostram os quadros da autora, com base na análise aqui empreendida, está em consonância com o que aponta Sousa (2013, p. 171): “Há qualquer coisa de visceral nestas pinturas – no tom e na cor, nas texturas e nas linhas que nelas se soltam ou se cruzam, em tudo o que nelas, enfim, se liberta.”

Tal aspecto da produção visual de Lispector encontra correspondências, como se viu, também em sua literatura, possibilitando um entendimento mais amplo da obra lispectoriana como um todo: não raro a literatura da autora espelha características de suas obras visuais, sem que um grau maior ou menor de abstração de suas pinturas impeça a aproximação entre as esferas visual e literária. Em ambos os campos, a criação nasce em meio a tensões que se manifestam em traços visuais marcados por cores fortes e contrastantes ou em metáforas que encerram sentidos contraditórios. Há, além disso, um anseio de liberdade evidenciado, um desejo de romper os limites do conhecido, ir além das possibilidades da linguagem – a linguagem da prosa ou das telas.

Por fim, nas pinturas de Clarice,

a justaposição entre título e obra [...] estabelece mais do que a mera relação entre nome e coisa nomeada, de designação ou de explicação, atuando como uma complexidade signica, cujas pistas verbais parecem potencializar as hipóteses de sentido (e de não-sentido) formuladas pelo espectador-leitor (ALMEIDA, 2006, p. 96).

Assim, evidencia-se que o poder de representação da literatura de Clarice pode ser encontrado também em sua produção visual, aliando-se imagem e texto para produzir (ainda mais) sentido. É, afinal, o que Gonçalves (1994, p. 70) nos diz a respeito da criação artístico-literária: “O ato de criação é uma constante batalha na tentativa de expressão da verdade. A arma de que o artista se vale é o seu meio, seja a palavra, seja a imagem”.

O objetivo deste artigo, vale lembrar, não se limitou a formar pares indissociáveis entre texto e imagem, visto que ainda várias outras relações poderiam (e podem, em estudos futuros) ser traçadas. A hipótese inicial, contudo, se confirma: texto literário e produção visual parecem compor um mesmo projeto artístico-literário no universo lispectoriano, o da busca incessante pelo nome.

Referências

- ALMEIDA, Júlia de. Entre texto e imagem: título e quadro. *Revista Alceu*, p. 28-41, 2006.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laocoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- OLIVEIRA, Rúbia Lúcia. Clarice Lispector sob a perspectiva da pintura. *Perspectivas*, v. 1, n. 1, p. 69-81, 2016.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

Possible approximations between image and text in the plastic and literary works of Clarice Lispector

Revista Falange Miúda
ISSN 2525-5169

Periodicity:
Fluxo contínuo

Volume VIII
Number 1

Abstract:

In Clarice Lispector's literature, the relation with painting works in favor of a restless search for something that seems to be prior to language itself and, therefore, impossible to be named. The purpose of this article is to seek possible approximations between the author's ambits of production. In order to find echoes of the author's prose style in her paintings and vice-versa, it is understood that these fields are part of the same artistic-literary project, which is engaged in said search for the name. The analysis is based on Lessing's (1998) premise regarding the possibility of admitting a comparison between the two art fields, as well as on the revisit of Gonçalves (1994) to Lessing's theory. The studies of Sousa (2013) about the possible crossing between Lispector's prose and painting are also considered. The initial hypothesis that the Clarice Lispector's literature, which is marked by contrasts and a truly visceral language trait, finds correspondences in her visual production is confirmed. Thus, it is possible to enlarge the horizons of interpretation of the author's work as a whole.

Keyword: Clarice Lispector; painting; relations between image and text