

**ENTRE A GRUTA E O ARQUIVO:  
VER E ESCREVER A PINTURA DE  
CLARICE LISPECTOR**

**ENTRE LA GROTTTE ET L'ARCHIVE:  
VOIR ET ECRIRE LA PEINTURE DE CLARICE LISPECTOR**

*LILIAN HACK<sup>1</sup>*

**Resumo:**

O artigo cartografa o encontro com as pinturas realizadas pela escritora Clarice Lispector. Convocando diferentes planos de contato – livro, arquivo e pintura, que envolvem os gestos de ler, ver e escrever – se enuncia uma relação entre palavra e imagem que questiona o jogo representacional entre ambas, jogo que obsidia a crítica, a teoria e a história da arte. Desde a experiência de imersão no arquivo do Instituto Moreira Salles, que guarda parte do acervo pictórico e alguns manuscritos da escritora, se subleva uma visada fabular entre arquivo e gruta, tema de uma das pinturas consultadas. São dadas assim as condições para analisar seus aspectos materiais, plásticos e visuais, lançando mão de conceitos que oferecem imagens a essa cartografia. Maurice Blanchot, Georges Didi-Huberman e Gilles Deleuze são os principais interlocutores do texto.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. Pintura. Escrita. Palavra. Imagem.

**Résumé:**

L'article cartographie la rencontre avec les peintures de l'écrivaine Clarice Lispector. L'appell de différents plans de contact – livre, archive et peinture, impliquant des gestes de lecture, de regard et d'écriture – énonce une relation entre mot et image qui questionne le jeu de représentation entre les deux, jeu qui obsède la critique, la théorie et l'histoire de l'art. Depuis l'expérience d'immersion dans les archives de l'Institut Moreira Salles, qui contient une partie de la collection picturale et certains manuscrits de l'écrivaine, se soulève un regard fabulaire entre archive et grotte - thème de l'un des tableaux consultés. En disposent ainsi des conditions nécessaires pour analyser les aspects matériels, plastiques, visuels de ces peintures, en utilisant des concepts qui offrent des images à cette cartographie. Maurice Blanchot, Georges Didi-Huberman et Gilles Deleuze sont les principaux interlocuteurs du texte.

**Mots-clés:** Clarice Lispector. Peinture. Écriture. Mot. Image.

ISSN: 2175-2346

## 1 A pintura no livro

Era um daqueles dias frios, de chuva finíssima, quase neve branca. No abrigo de uma pequena livraria estava esse volume em capa brilhante, Clarice Lispector: Pinturas (2013), do pesquisador e crítico literário português Carlos Mendes de Sousa. Avançando sobre essa paisagem gelada, o verão e o calor de Clarice Lispector no Rio de Janeiro envolvem o corpo em uma imagem de transpiração: Clarice parece estar sempre diante do mar, junto à espuma das ondas, ofegante. Na elevação da temperatura nessa jazida, nesse garimpo que é uma livraria, esse livro era o encontro de uma pequena pedra preciosa, mas também perigosa. A queda era inevitável. Isso porque ler Clarice entre imagens, mais precisamente, entre pinturas produzidas por ela, constituiu uma alegria fascinante, mas também assombrosa, inquietante. Clarice Lispector soube com uma originalidade intempestiva criar uma escrita em que o centro a circular – centro inatingível, como escreve o crítico literário francês Maurice Blanchot (2011) – é o acontecimento, uma escrita que tenta capturar a experiência de existir com as coisas e com o mundo até o ponto em que tudo se torna um fluxo, uma água viva, uma estrela em explosão, um sopro de vida – para usar as fórmulas que aparecem em seus últimos livros. Como leitores de Clarice Lispector sabemos que para ela escrever era condição para existir. Portanto, criar é condição para existir. E assim, diante dessa exigência, podemos supor que narrar, mostrar, escrever, pintar, não são experiências em oposição, mas que se compõe entre elas.

Então folhear esse livro na pequena livraria e descobrir que tal escritora se lançou também à pintura era desconfiar que seu gesto de pintar continha essas mesmas dimensões presentes na escrita, ainda que o conteúdo de sua pintura, vista desde as reproduções do livro, parecesse frágil, mesmo que sua técnica, suportes e ferramentas parecessem precários. Conhecer essas pinturas era também reconhecer nelas o problema que envolve o jogo de representação entre imagem e palavra, quando se acredita que uma pode substituir ou explicar a outra, num jogo hierárquico que insiste em se impor na linguagem discursiva que trata das linguagens não-discursivas, jogo de representação presente na relação entre arte e literatura. E mesmo nos movimentos que a história da arte faz diante de um de seus principais objetos, a pintura, quando desdenha a multiplicidade de sua tarefa frente a profusão da criação. Desde esse encontro, ler Clarice Lispector se tornaria um trabalho de escuta da pintura, uma tentativa de cartografar<sup>1</sup> essa palavra-vidente presente em sua literatura, essa palavra que fala da imagem, que fala do gesto, do ato de criar imagens. Mas especialmente se tornaria um trabalho de olhar de perto e minuciosamente a materialidade da pintura, e tentar dar conta dessa tarefa no exercício da escrita. Na sequência do texto, o primeiro movimento será o de mapear, num pequeno recorte da escrita de Clarice, a presença da pintura. Como segundo e último movimento trataremos da consulta ao arquivo.

---

1 O conceito de Cartografia ao qual esse texto está agenciado é definido por Sueli Rolnik em *Cartografia Sentimental* (2006): "Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias".

## 1.2 Escrever, escrever, para fugir da descrição

“Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinte – e não sei como” (LISPECTOR, 1998, p. 16): tal é a angústia diante da imagem quando se pressente que não há correspondência possível, que não se pode descrever aquilo que foi visto ou pintado, que não basta explicar aquilo que se vê, mas quando “inelutavelmente ainda é a palavra a matéria e a escrita o lugar desde onde podemos nos aproximar das imagens”, como escreve Walter Benjamin (Apud: DIDI-HUBERMAN, 1998, p.114.)

Na frase citada acima, extraída do livro *Água Viva*, conhecido por sua personagem pintora, Clarice deixa entrever duas “existências”, duas imagens que tenta alcançar: a imagem da gruta enquanto paisagem da Floresta da Tijuca ou do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, pelos quais costumava passear, e a imagem que está contida na pintura dessa gruta, que ela mesma pintou em duas versões diferentes e datas distintas. Com essa palavra “existência” Clarice parece se referir antes de tudo a esse instante em que algo se torna imagem, essa imagem enquanto processo, essa imagem que ela tenta agarrar sem saber como, mas tendo a certeza de que não se trata de descrever a pintura para encontrá-la, porque a descrição não corresponde ao acontecimento que ela é. Portanto essa “existência”, essa “imagem”, não está nem na pintura nem na paisagem, mas num espaço entre, num espaço de suspensão. Nesse momento a pintura é imagem, a paisagem é imagem. Não apenas imagem que escapa da representação das palavras, mas também da própria pintura, como veremos. Assumir um registro representacional, descritivo, fiel à cognição ou à reconhecimento que está em jogo na representação, seria submeter não apenas a imagem à palavra, mas também a palavra à imagem, seria tornar a palavra muito pobre, vazia. Essa frase de Clarice exprime o desejo de não desperdiçar a imagem com uma descrição, mas de se arriscar com a escrita, de dentro da escrita, talvez em seu esgotamento, a fazer surgir imagens, tornar a escrita uma visão, para fazer enfim surgir a imagem da gruta.

Dizer a *imagem* não é acreditar numa imagem originária que representa, que simboliza, ou mesmo que materializa uma visão. Se trata de uma busca inquieta diante da pergunta: o que pode a imagem? Pergunta que nos lança a outra questão: o que pode a escrita diante da imagem? Se trata desse conceito de imagem que na filosofia contemporânea convoca cada vez mais pensadores, dos mais diferentes campos. Entre história da arte, filosofia e literatura, Georges Didi-Huberman (2015) nos mostra como a imagem é fundamental para o pensamento de escritores como Rainer Maria Rilke, Samuel Beckett e mesmo Maurice Blanchot – para o qual a imagem é esse centro inatingível a circular da escritura. Segundo ele o conceito de imagem não tem problema algum em estar confortavelmente presente tanto na literatura como na pintura – mas não sem seus rodopios, turbilhões e buracos – sem ser um conceito que se resume à ideia de imaginário como aparece em Bachelard ou Jung, numa filosofia que “puxa toda imagem para o arquétipo”; ou mesmo à ideia de imaginário no estruturalismo de Lacan, “puxando toda imagem para a metáfora”, reduzindo-a ao simbólico (2015, p. 157). Didi-Huberman lembra que é preciso revogar todos os

dualismos ilusórios que circulam a relação entre imagem e palavra, que cimentam a oposição e mesmo a hierarquia entre ambas “sendo então o termo minorado sistematicamente compreendido como a má tradução ou a débil cópia do termo majorado” (2015, p. 157).

É precisamente desde esse ponto que seria preciso ver e escrever essas pinturas de Clarice Lispector. Mesmo que a escritora tenha assumido sua pintura como um hobby, um passatempo, como podemos constatar em entrevistas e conversas – talvez no desejo de não correr o risco de ser “tratada como pintora”, mas de poder pintar sem as perseguições classificatórias, longe das posições estáticas que lastimava, afinal ela jamais se assumiu como escritora – é preciso reconhecer que quando essa “desculpa do passatempo” é assumida pela crítica, muitas vezes ela serve para reabilitar essa velha hierarquia entre palavra e imagem, não apenas numa atitude desinteressada diante da pintura, mas numa atitude que remete o ato de criar imagens a uma interioridade do sujeito, mera travessia biográfica e, portanto, a algo que não diz respeito à sua obra, ou seja, uma negação da imagem enquanto potência intrínseca da própria linguagem, negação da imagem em seu trânsito na linguagem.

Mas mais do que isso é negligenciar o fato de que pintar é estar entregue à fascinação de uma imagem. Pintar é um risco, uma captura, porque por vezes pintar está mais perto de fracassar do que de ganhar. Se para alguns pintar é uma tentativa de pular da percepção para a expressão, numa travessia fenomenológica, intencional, para outros é a tentativa de capturar em um gesto, um instante, uma força. Clarice certamente não pinta interessada no produto, a pintura é mais um lugar de viver, como ela insiste que é sua escritura, por isso pintar não seria uma escolha “intencional”, mas nem por isso “desinteressada”, seria antes uma exigência dos processos que envolvem a criação, e aqui as palavras de Clarice são precisas: “Toda vez que eu faço uma coisa com intenção não sai nada, sou portanto um distraído quase proposital. Eu finjo que não quero, termino por acreditar que não quero, e só então a coisa vem” (1978, p. 79).

Mas como se aproximar dessas imagens pintadas por Clarice? Elas já estavam presentes aos olhos, presentes para esse gesto ótico de deslize e enquadramento que envolve o livro. Entretanto, não bastava olhar a pintura nas reproduções oferecidas por Mendes de Sousa e em outras publicações<sup>2</sup>, ou mesmo ler Clarice escrevendo sobre suas pinturas em *Água Viva* e em *Um sopro de vida*. Na escrita, a pintura – a imagem – está presente em uma ausência. Então era preciso encontrar um modo de experimentar essa sensação narrada por Clarice diante de suas pinturas: “É também com o corpo todo que pinto meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma” (1998, p. 10). Era preciso se aproximar com o corpo todo dessas pinturas para poder corresponder a essa imagem de Clarice, entrar em sua pintura fazendo essa dobra da qual ela fala, mas invertendo as posições: “Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós,

---

2 Além do livro de Mendes de Sousa, foram consultadas outras publicações dedicadas especialmente às pinturas da escritora, entre elas: IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009; BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio de. *Clarice Lispector Pintora: uma biopictografia*. São Paulo: Editora Intermeios, 2013. Benjamin Moser também se detém em algumas páginas de sua biografia sobre Clarice a pensar alguns aspectos dessas pinturas. Cf.: MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, pp. 600-611. E ainda: GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice - uma Vida Que Se Conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer” (1998, p. 15). Era preciso entrar nessa caverna útero do mundo para ver suas imagens. Era preciso ir até os arquivos da escritora<sup>3</sup> que recolhem e guardam essas pinturas. Na sequência desse texto abordaremos esse mergulho no arquivo do Instituto Moreira Salles. E a entrada a esse arquivo se faz pela gruta.

## 2 A gruta é o arquivo <> o arquivo é a gruta

Clarice pintou dois quadros que possuem como tema e título a gruta: *Interior de Gruta* (fig. 1), de 1960, pintado, portanto, antes da publicação de *Água Viva*, de 1973, e *Gruta* (Fig.2), cuja datação marca o entretempo dos anos de 1973 e 1975.



Fig. 1 - Clarice Lispector. **Interior de Gruta**. 1960. Acrílica, esferográfica e hidrocor sobre madeira. 39,7 x 50,2 cm. Acervo Instituto Moreira Salles. Fonte: Sousa, 2013.



Fig. 2 - Clarice Lispector. **Gruta**. 1973-1975. Acrílica, esferográfica e hidrocor sobre madeira. 39,7 x 50,2 cm. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa. Fonte: Sousa, 2013.

<sup>3</sup> O conjunto de pinturas realizadas por Clarice Lispector (são vinte e dois quadros), está dividido entre os arquivos do Instituto Moreira Salles (dois quadros), e da Fundação Casa de Rui Barbosa (dezessete quadros), ambos no Rio de Janeiro. Há ainda três quadros que se encontram em coleções particulares. Os dois arquivos foram visitados para a pesquisa, mas neste artigo abordaremos apenas a consulta ao IMS.

A gruta, essa “existência”, essa imagem, marcaria o começo dessa atividade de Clarice enquanto pintora. Mas não se trata de um começo historicista da vida e de seus gestos, de uma origem à qual se referir como ponto no passado. A gruta faria antes parte desse turbilhão originário da vida, esse útero do mundo ao qual Clarice se reporta, esse lugar que acolhe e faz expandir um corpo em devir – uma imagem em devir. É toda uma narrativa fabular o que se subleva diante da gruta, um verdadeiro bestiário. Logo nas primeiras páginas de *Água Viva* Clarice escreve:

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras, mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza – grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas. Lembrança ou saudade? Espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo. Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela – de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com os 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. (LISPECTOR, 1998, p. 15)

Eis Clarice e a gruta, misto de lembrança e saudade, espantosamente esotérica diante do limo do tempo.

No encontro com a Espeleologia a gruta é lugar coberto de estalactites e cristais, minérios que correspondem a camadas e camadas de tempos, ela se torna assim arquivo geológico da terra em suas infinitas transmutações. No encontro com a História da Arte as grutas cobertas de imagens, grafismos, desenhos e pinturas, a tornam um arquivo da humanidade em sua passagem pelo tempo. É assim que o arquivo encontra na gruta uma imagem de sua própria consistência. Não como metáfora, mas antes como uma fábula, porque fabular é permitir essa visada animal: diante da gruta vemos esse bicho humano aparecer em seus medos, em sua necessidade de se preservar, mas também em sua fuga, seu nomadismo, seu não-pertencer. Se a gruta demonstra a impossibilidade de contenção da terra numa interioridade, isso corresponde à impossibilidade de contenção do sujeito numa interioridade do arquivo – esse lugar onde se guarda uma vida, mas que não contém dessa vida uma verdade, não contendo, portanto, um interior desse sujeito. Na gruta, como no arquivo, se faz a experiência da impermanência do corpo. Numa dobra entre conceito e imagem, se pode então pensar que o arquivo é a gruta e a gruta é o arquivo: arquivo <> gruta.

Como escreve Clarice (1998, p.15), na gruta “os bichos que são doidos por sua própria natureza maléfica procuram refúgio”. O animal procura a gruta para se abrigar, mas em seu nomadismo, nunca permanece nela por muito tempo e o que deixa ali não passa de um rastro. Aproximar gruta e arquivo nos permite ver esse mesmo desejo de preservação e por outro lado de não-pertencimento e esquecimento, esse

mesmo nomadismo do corpo diante de uma memória que é apenas rastro. Como na gruta, uma tremenda escuridão obsidia o arquivo, esse lugar de preservação da história, da cultura, cujas projeções de luz apenas dão passagem àquele que entra. Mantendo-o, entretanto, numa distância mortal, porque se trata, na gruta como no arquivo, de estar diante da morte, à sua espreita. Da gruta e do arquivo não emanam luzes, banhados que estão pela escuridão do tempo, do passado. E se lhes jogamos um feixe de luz, é preciso cuidado pois aquilo que vemos pode nos assustar, causar assombro. Mas especialmente é preciso precaução para não idealizar as formas, as imagens que surgem em seus reflexos e assim as confundir com nossas próprias sombras, numa paixão platônica ou numa visada narcísica, tornando as imagens ideais, idealizadas. A gruta, como o arquivo, é repleta de fantasmas, esquecimentos, mal-entendidos, é mesmo “um inferno”, como escreve Clarice. Esse é seu pathos, sua paixão, seu mal, como escreve Derrida (2001). Mas ela é também esse “útero do mundo”. Por isso da gruta se fazem imagens, se narram histórias, se procuram nela as origens, o conforto da verdade, nela nos emaranhamos em ficções infinitas. Prazer e dor estão sempre à espreita. O arquivo e a gruta possuem em comum essa sensação de fascínio e ao mesmo tempo de assombro: tentativa insaciável de preservação da vida que nos lembra da presença iminente da morte.

Portanto não se trata de procurar no arquivo uma verdade, uma origem – nesse caso, como, quando e porque Clarice Lispector pintou, por exemplo – mas de tornar o arquivo lugar de uma experiência, lugar que permite entrar em contato com essas pinturas numa extemporaneidade insistente, tomando o arquivo desde essa intensidade passional que o mantém vivo, em chamas. E o que se pode partilhar desse percurso ao arquivo, desse percurso à gruta, são os lugares, as posições, os gestos que envolvem o olhar, um modo de ver, de dar a ver, que não é um “o que se pode ver”, mas antes um “como se pode ver”, esboçando um desenho, uma cartografia ou pequeno mapa de afetos em torno dos sentidos que se pode produzir a partir dessa experiência.

## 2.2 A pintura no arquivo

Na pequena sala de consultas do Instituto Moreira Salles, repleta de mesas, a bibliotecária ao canto, olhar vigilante, as mãos em luvas cirúrgicas, o ar condicionado alimentando a atmosfera, as paredes de vidro lembravam um aquário onde não se podia saber exatamente quem se dispunha ao olhar de quem, na passagem incessante de pessoas. Foi nesse cenário líquido (estamos sempre perto de – ou submersos em – *Água Viva*) que chegaram as duas caixas contendo as duas pinturas sob guarda desse arquivo. Ao trazê-las em suas mãos a auxiliar de pesquisa desenhava um sorriso contido de inquietação. Ao abrir a porta da sala de consultas a bibliotecária vai em sua ajuda. As duas trocam olhares e a bibliotecária pega com surpresa as caixas deixando escapar: – “Nossa, eu nunca vi esses quadros antes...”, no que a auxiliar deixa evadir sua tensão, soltando um sorriso: – “Eu também!”. Tal foi a emoção compartilhada no primeiro encontro com as pinturas de Clarice Lispector, ao lado das duas mulheres funcionárias do arquivo, num momento breve, como que se estivéssemos ali a olhar uma intimidade.



Há certo rubor nessa cena, como se essa “intimidade partilhada” provocasse um deslize, uma descompostura, uma “desmontagem humana”, segundo expressão de Clarice em *A Paixão Segundo G.H.* (1998). Era a partilha de um olhar diante de uma imagem que desconcertava tanto quanto seu modo de acesso: cada quadro estava cuidadosamente acondicionado dentro de uma pequena caixa branca, cuja tampa se abria em um gesto semelhante ao de virar a página de um livro. Éramos como crianças diante dessa “caixa misteriosa”, “caixa de surpresas” de onde podem saltar as mais fantásticas imagens, que inspirarão as mais extraordinárias histórias. Fascinação da infância. Não será por acaso que é mesmo desde esse olhar fascinado da criança que Maurice Blanchot prepara suas palavras para falar da imagem n’O Espaço Literário (2011).

Depois desse momento breve e intenso de partilha do olhar, as duas caixas foram colocadas sobre a mesa individual de consulta, assim abertas diante dos olhos, na pequena sala compartilhada com mais outros dois pesquisadores, sem espaço para a distância que um quadro por vezes pede: se aproximar com os olhos, jamais com as mãos. Era preciso repreender os suspiros de surpresa, essa necessidade de emitir uma voz, um som, diante de algo que fascina. Mas especialmente, sentar-se rente à imagem, num olhar debruçado, era imbuir o corpo de uma força de olhar a pintura com as mãos, com a ponta dos dedos. Era dado um modo de ver a pintura exatamente como o manuscrito, ver a imagem como se via a palavra, e essa perspectiva, esse modo de ver debruçado importa reter. Mas sobretudo, é preciso atenção a isso: não é que a pintura demandava uma leitura, como a que exigiam os manuscritos sobre a mesa – como a caderneta de viagem de Clarice à Europa, que havia sido consultada minutos antes –, a pintura exigia uma escritura. Por isso insistia a pergunta: como pular do ver ao escrever diante dessas pinturas?

Um dos quadros sobre a mesa de consulta do IMS era *Interior de Gruta*. Há três locais diferentes em que o título, a data e o nome são inscritos e apagados, ou melhor, escondidos pela tinta, e é finalmente no reverso do quadro, escrito em caneta esferográfica azul, que aparecem o título e a assinatura de Clarice – com uma estrela ou asterisco substituindo o ponto no i – que fixam a data de 1960. Parece que Clarice voltou muitas vezes a essa pintura. Materiais, cores e traços se desencontram, se amalgamam, criam uma sensação de rodopio, de volteios, como se estivéssemos tontos diante de uma parede que parece se mexer, desequilibrados diante das paredes da gruta: é mesmo como se o olhar fosse essa tocha acesa diante da escuridão que faz com que as imagens no interior da gruta pareçam se mover.

Aos poucos, enquanto o olhar avança, chama atenção o suporte, a superfície em que é feita a pintura: a madeira. Nada disso era visível na reprodução dos livros. É possível perceber que muitos traços e manchas seguem os desenhos dos veios dessa folha de madeira: vemos esse nó, núcleo da madeira, cortado, trespasado, o que faz aparecer a concentração que constitui suas camadas. Esse suporte da pintura de Clarice nos coloca diante dessa cena que certamente é comum: quando fixamos o olhar nesses veios da porta do quarto, do piso de parquet ou do armário de madeira, deixando-o se perder até flagrar com espanto uma figura, até fazer desse caos uma

imagem. Pois são essas as linhas contornadas por Clarice, por vezes pela caneta hidrográfica ou esferográfica em traços finos e marcados, outras com a tinta guache ou aquarela, criando volumes e perspectivas. Traços que articulam uma figuração e não exatamente uma paisagem desse “interior de gruta”. Clarice descreve perfeitamente sua técnica de pintar sobre esse suporte em *Um Sopro de Vida*, romance publicado postumamente por sua amiga Olga Borelli em 1978:

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. (LISPECTOR 1978, p. 56)

Essas “telas de madeira de pinho de riga”, como Clarice se refere a esse material<sup>4</sup>, apareciam então mais do que como simples suporte da pintura, mas como uma matéria da qual ela era feita, ou seja, a pintura aparecia também como objeto, em uma dimensão insuspeitada para o olhar, mas previsível em suas palavras em *Água Viva*, quando ela escreve: “Mas também quero pintar um tema, quero criar um objeto. E esse objeto será – um guarda-roupa, pois que há de mais concreto? Tenho que estudar o guarda-roupa antes de pintá-lo” (1998, p. 82). E no delírio da perseguição dos gestos sobre esse objeto que ela pinta é possível imaginar Clarice cortando esse guarda-roupa, dilacerando e partindo sua superfície em mil pedaços para obter essa folha de madeira sobre a qual irá pintar. Podemos imaginar que é esse mesmo armário que obsidia o olhar de Clarice em *A Paixão Segundo G.H.*, romance que a permite palmilhar cada canto de sua existência de madeira até o ponto de o poder pintar. Se nesse livro a personagem de Clarice come a barata para experimentar a matéria da coisa, em *Água Viva* sua personagem se alimenta da diluição das palavras, experimenta essa matéria da pintura através da imagem.

Sobre essa relação entre pintura e imagem que desejamos expor aqui, relação que não as coloca em diferença ou em oposição, em níveis hierárquicos de contato, é afirmada pelo filósofo francês Patrick Vauday (2002, p. 30. Tradução livre do original em francês). Ele escreve que “a imagem não está em oposição à matéria da pintura, mas em composição dinâmica com ela”. A imagem pictural não é nem “o sujeito da pintura nem o objeto-pintura, ela é o percurso entre os dois, o trajeto e o meio onde se formam as figuras mais ou menos estáveis ao olhar”. Desse ponto de vista, segundo o filósofo, “não há mais alternativa entre o imaginário e o real do quadro, mas intricação incessante entre os dois. Não se trata da alternativa disjuntiva ‘ou’, mas da simultaneidade conjuntiva ‘e’” (VAUDAY, 2002, p. 30. Tradução livre do original em francês). Não passamos da pintura, de sua materialidade, à imagem, as duas coexistem, numa zona de relação. Desse modo a imagem da gruta, essa que Clarice perse

---

4 “Pinho de riga” é o nome popular do *Pinus Sylvestris*, uma espécie de pinheiro nativo de regiões da Europa e Ásia. É possível que esse fosse um termo genérico para qualquer espécie de *pinus* na época em que Clarice empresta esse nome à madeira que utiliza como suporte, pois esse consiste em um material mais mole, menos denso e compacto, de menor qualidade – suas extremidades, em lascas, o demonstram – sendo mais provavelmente da espécie que provém da América do Norte, o *Pinus Elliottis*, muito usado na indústria moveleira.

que com suas palavras, não se opõe à materialidade de sua pintura. Assim como não se opõe, estendendo essa proposição, à própria palavra, ao gesto de escrita. Tudo aqui faz e é imagem.

Voltando ao cenário de pesquisa no arquivo, era exigido do corpo que este se debruçasse sobre a pintura, era exigido um modo de a tocar, mais do que de olhar, tocar suas camadas, seus traços. Não no sentido literal, certamente. Esse contato era dado por essa visão háptica de que fala Gilles Deleuze (2007, p. 167) desdobrando o pensamento de Alois Riegl, quando “a dualidade do táctil e do ótico é ultrapassada visualmente”. Diante da pintura somos arremessados em direção à sua matéria, que no caso da pintura de Clarice, não se resume à cor, mas à presença desse suporte da pintura que é a madeira de “pinho de riga”. Levando ao extremo a conhecida fórmula de Deleuze (2007), de que o pintor não pinta nunca uma tela branca, vazia, mas pinta já carregado por clichês visuais, podemos ver Clarice pintar sobre a madeira com seus veios aparentes: é quase uma pauta, um esboço ou desenho prévio a seguir. É como se Clarice escolhesse uma “via intermediária” da pintura. Essa folha de madeira é uma espécie de diagrama. Deleuze (2007, p. 102-103) define esse conceito na pintura de um modo muito singular, a partir não apenas da pintura de Francis Bacon, mas também de suas palavras, daquilo que Bacon fala e escreve sobre seu trabalho visual. O diagrama é assim compreendido como um trabalho preparatório, que inclui anotações escritas, de modo que o ato de pintar surge como um *posteriori* desse trabalho. O filósofo escreve que essa operação preparatória ao ato de pintar é silenciosa, muitas vezes invisível, mas muito intensa. O diagrama pode ser assim entendido como um esboço, mas também como uma catástrofe no quadro, que é um caos e ao mesmo tempo germe de ordem e de ritmo. Ele é a pintura antes de pintar, seus “dados probabilísticos e figurativos”, dados sobre os quais o pintor irá trabalhar para efetivamente começar “o ato de pintar”.

O diagrama de Clarice seria assim essa folha de pinho de riga, esse fundo sobre o qual se monta sua pintura, essa matéria que já comporta alguns dados visuais sobre os quais ela irá pintar. Clarice escreve em *Água Viva*: “Crio o material antes de pintá-lo, e a madeira torna-se tão imprescindível para minha pintura como o seria para um escultor” (1998, p. 77). E ainda: “Quando pinto respeito o material que uso, respeito-lhe o primordial destino” (1998, p. 54). Essa folha de madeira seria assim uma espécie de ready-made, objeto que interroga a existência do objeto, e avançando, que interroga o próprio gesto de pintar, de colocar algumas tintas sobre o quadro. Essas linhas, manchas e marcas dos veios da madeira, oferecem um plano desde o qual é possível começar a pintar, possuir um chão, um “desde onde partir” a uma pintora que assume que “qualquer um pode seguir essa técnica” como ela escreve (1978, p. 56), pois “não se precisa saber pintar”. Porém, “desde que não seja inibida”, pois é preciso assumir um risco imenso em se deixar levar por essas marcas, por essa “técnica de liberdade”, se deixar levar pelo caos. É assim que o diagrama é esse caos deflagrado pelas linhas e traços da madeira, sobre as quais Clarice irá trabalhar interpondo e sobrepondo novos traços e manchas de cor de modo involuntário, acidental, livre – criando assim “traços assignificantes ou traços de sensações” (DELEUZE, 2007, p. 103). A pintura convoca uma sensação diante da gruta muito mais do que invoca sua representação, não vemos a gruta, mas a sentimos na vertigem das manchas, das linhas e cores.

No centro dessa pintura do *Interior de Gruta* se concentram algumas figuras muito pequenas, invisíveis nas reproduções dos livros, e tímidas diante da cena turbulenta da caverna. Essas figuras se assemelham à duas borboletas que se pode distinguir pelas asas, pintadas em caneta hidrográfica: uma à esquerda, menor, asas definidas e contornadas pela caneta esferográfica preta; outra maior, a asa direita menos definida, como que vazando o colorido feito em rabiscos à caneta hidrográfica. Georges Didi-Huberman, no ensaio intitulado *Falenas*, explica que frequentemente “a borboleta assume na pintura o papel de uma imagem – esse é o seu nome técnico: imago – dentro da imagem” (2015, p. 20). Criar uma imagem dentro da imagem, tudo para nos dar o sentido do concreto e ao mesmo tempo da invenção, da ficção. A borboleta na pintura de Clarice salta aos olhos porque não sabemos exatamente onde a registrar, um tanto deslocada em relação ao conjunto da pintura, aparece em traços grossos, sem detalhe, mas é uma presença inescapável. Talvez essa borboleta consistisse na tentativa de uma captura do real, “alfinete da realidade”, como escreve Didi-Huberman com Roland Barthes (2015, p. 20), ou mais precisamente como escreve Clarice: “De vez em quando te darei uma leve história – ária melódica e cantábil para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva” (1998, p. 33). A borboleta mostra sua diferença diante do todo da pintura, mas também mostra essa cena informe da gruta numa dobra sobre ela mesma: na pintura está presente a imagem. Essa borboleta não é assim uma metáfora da imagem, como as imagens produzidas pela fantasia não são metáforas: a borboleta é metamorfose. São incessantes as transmutações da matéria – suporte e materiais da pintura – imagem e palavra. Mutações que Clarice expressa diante da pintura assim como diante da escrita: “Mas sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro” (1998, p. 34). Essas borboletas, “alfinetes do real”, borboleteiam em fuga, em impermanência, e o que corre pelo quadro é antes um jogo analógico em que algo se torna semelhante por meios não semelhantes, onde “a semelhança surge pela sensação e não pelo código simbólico, a semelhança é produzida sensualmente pela sensação” (DELEUZE, 2007, p. 103). Poderíamos dizer que a pintura de Clarice é feita com a ponta dos dedos. Ela é um trabalho manual e não óptico.

Clarice não para de escrever quando pinta *O Interior de Gruta*, assim como não deixa de pintar quando escreve *Água Viva*, pois não se trata de substituir a escritura pela pintura ou vice-versa, mas de fazê-las convergir num jogo analógico – jogo manual. Mas para isso ela não precisa levar a letra, a palavra para o quadro, mas pode usar uma pauta – o diagrama, essa folha de pinho de riga – e as canetas esferográfica e hidrográfica. Nesse sentido se mantém um jogo analógico com a escrita em seus materiais, o que não se confunde com o jogo da analogia representacional – de substituição de signos e símbolos. É uma batalha com a linguagem o que se trava aqui, mas dizer isso é definir essa batalha nos termos de seus instrumentos, de suas lacerações, rejeições, manipulações, e não de suas representações. Quando Deleuze escreve que “a pintura é a arte analógica por excelência” (2007, p. 118), ele se reporta precisamente a esse jogo manual que ela demanda. Não há analogia de sentidos ou signos, o jogo analógico é diferente do jogo da analogia. Ele não está de modo algum

se referindo ao jogo de submissão da pintura em relação à linguagem, submissão da imagem à uma determinada história que se conta, mas mostrando como a pintura eleva as cores e as linhas a um “estado de linguagem”. Clarice escreve em *Água Viva*: “estou num estado muito novo de mim mesma”. Mas melhor do que isso, Clarice afirma: “Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações” (1981, p. 70).

Em um de seus últimos textos, Deleuze (2010, pp. 78) escreve que quando a “língua dos nomes e das vozes” se esgota é que pode surgir essa “língua da imagem”: “uma língua das imagens, sonantes, colorantes”. Pois “o que há de entediante na linguagem das palavras é que ela está sobrecarregada de cálculos, de lembranças e de histórias: não se pode evitá-lo” (2010, pp. 78). Essa “língua da imagem” ele chama também de um “de-fora da linguagem”. De-fora: espécie de furo, de passagem, que não é interior nem exterior. Numa definição que ele empresta de Beckett, esse de-fora se constitui de “limites imanentes que não cessam de se deslocar, hiatos, buracos ou rasgões” (2010, pp. 78). A imagem estaria assim nesse hiato, buraco – nessa gruta, diríamos com Clarice.

Seria em meio a esse caos de uma pintura que já vem tremendamente empenhada nessa tarefa de fazer a palavra se perder das palavras, da qual vinha Clarice em sua literatura, que ela irá pintar uma pintura que não abandona a linguagem, mas aprofunda ainda mais as interrogações sobre ela. E isso não significa que tudo se resume a um “drama da linguagem”. É preciso lembrar que em Clarice é a matéria da coisa aquilo que se espreguiça, matéria da vida, e a linguagem mal dá conta com dois pontos: “É como se a vida dissesse o seguinte: e simplesmente não houvesse o seguinte. Só os dois pontos a espera. Nós mantemos esse segredo em mutismo para esconder que cada instante é mortal” (1998, p. 85). Isso significa uma atenção ao instante, uma atenção à palavra que a toma pelo dado que a faz saltar dela mesma: “Vim te escrever. Quer dizer: ser” (1998, p. 35) Momento em que a palavra, a escrita, escapa de todo sentido para finalmente poder produzir algum sentido: “E acontece o seguinte: quando estranho uma pintura é aí que é pintura. E quando estranho a palavra é aí que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida é aí que começa a vida. Tomo conta para não me ultrapassar” (1998, p. 36).

É nesse mesmo estranhamento que vemos as pinturas de Clarice, estranhamento diante da vida, diante do sentido. E é por isso que a pintura não pode ser confundida com uma “expressão da interioridade do sujeito”, com uma “expressão da interioridade” de Clarice. Se na pintura está presente a captura desse instante em que vemos no traço, em sua força, a vida mesma lançada na tela – esse momento em que o processo de criação se confunde com o processo de subjetivação, admitindo que há uma estreita relação entre ambos – esse plano não se confunde com uma interioridade do sujeito, pois é o exterior que o inventa, essas linhas do fora nas quais ele navega – de certo modo é esse diagrama (tábua de madeira) que Clarice pinta, que inventa sua pintura. Assim também a relação com a palavra e a imagem não será uma relação de representação – de interiorização dos sentidos – mas antes de criação, pois as palavras e as imagens não representam a voz, o gesto, a materialidade

do sujeito ou do objeto que as porta – sua interioridade – mas se confundem com essas mesmas linhas exteriores, linhas do fora, que comportam corpos e linguagens em constante devir.

### **Referências bibliográficas**

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

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 70.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon. Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2007.

\_\_\_\_\_. **O Esgotado**. In: *Sobre o Teatro*. Trad. Fatima Saadi, Ovídeo de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2010, pp. 78-79.

DIDI-HUBERMAN, G. **Falenas**. Trad. António Preto et al. Lisboa: KKYM, 2015.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1978.

\_\_\_\_\_. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

VAUDAY, Patrick. **La Peinture et l'Image – Y a-t-il une peinture sans image?** Paris : Éditions Pleins Feux, 2002. (Tradução livre do original).