

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

MARCOS ANTÔNIO DE OLIVEIRA

***CLARICE LISPECTOR ENTRE A PINTURA E A ESCRITURA DE ÁGUA VIVA:
UM RECORTE COMPARATIVO-BIOGRÁFICO-CULTURAL***

**Campo Grande, MS
MARÇO – 2012**

MARCOS ANTÔNIO DE OLIVEIRA

***CLARICE LISPECTOR ENTRE A PINTURA E A ESCRITURA DE ÁGUA VIVA:
UM RECORTE COMPARATIVO-BIOGRÁFICO-CULTURAL***

Dissertação apresentada à Banca de Defesa ao
Programa de Pós-Graduação Mestrado em
Estudos de Linguagens, da Universidade Federal
de Mato Grosso do Sul, sob a orientação do
Prof. Dr. Edgar César Nolasco.
Área de Concentração: Teoria Literária e
Estudos Comparados

**Campo Grande, MS
MARÇO – 2012**

MARCOS ANTÔNIO DE OLIVEIRA

***CLARICE LISPECTOR ENTRE A PINTURA E A ESCRITURA DE ÁGUA VIVA:
UM RECORTE COMPARATIVO-BIOGRÁFICO-CULTURAL***

BANCA EXAMINADORA:

Assinatura

PROF. EDGAR CÉZAR NOLASCO, DOUTOR (PPG-MEL – UFMS)

Assinatura

PROF.^a ENEIDA MARIA DE SOUZA, DOUTORA (FALE – UFMG)

Assinatura

PROF.^a VÂNIA MARIA LESCANO GUERRA, DOUTORA (DED/CPTL – UFMS)

Campo Grande, MS, 23 de Março de 2012.

Dedico esta pesquisa a todos os estudiosos da obra clariciana e aos estudantes das Artes Visuais.

Agradeço a todos os amigos e professores que, de certa forma, contribuíram para a realização da escritura desta pesquisa.

Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida. Não pinto ideias, pinto o mais inatingível "para sempre". Ou "para nunca", é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo da fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente viva.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 12.

O meu relatório sobre a arte abstrata não me cega para as qualidades da pintura figurativa. Eu gosto de Vuillard, eu gosto de Ensor, eu gosto de Kokoschka. O nosso século é suficientemente rico para tratar a si próprio e para a pintura também, incluindo o surrealismo. No entanto *tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura - o objeto - que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.*¹ (Tradução livre minha e grifos meus)

SEUPHOR, *apud* LISPECTOR. *Água viva*: ficção, s/p..

¹ A parte em itálico da citação de Michel Seuphor corresponde à epígrafe do livro *Água viva*: ficção “traduzida” por Clarice Lispector do livro do autor. Já a parte anterior à epígrafe do livro é uma tradução livre minha do parágrafo completo de onde fora retirada a epígrafe por Clarice Lispector. SEUPHOR. *Abstract painting: fifty years of accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollock*. New York: Laurel, 1964/1967.

RESUMO: Nesta pesquisa, como sugere o título, “*Clarice Lispector entre a pintura e a escritura de Água viva*”, faço uma análise da produção pictural (vinte e dois quadros pintados por Clarice Lispector) e do livro *Água viva* (1973) embasada nos postulados dos estudos comparados, culturais e da crítica biográfica. Não obstante, vale salientar ao leitor que a produção pictural clariciana resume-se em uma atividade “amadora da intelectual” (GOTLIB), realizada, em sua grande maioria, entre os anos de 1975 e 1976. Nesse sentido, apesar de o livro ter sido publicado dois anos antes (1973) da prática mais intensa da artista na pintura, defendo a ideia de que ele antecipa o processo pictural de Clarice Lispector. Para tanto, o “recorte” crítico proposto toma o livro *Água viva* como um *suplemento* (DERRIDA) das pinturas, e vice-versa. Nesse tocante, as semelhanças não são poucas, a começar pela constatação de que no livro tem-se uma narradora-pintora que se propõe a dialogar com seu processo de criação pictural/verbal. Por conseguinte, nas pinturas, já que algumas são descritas no livro pela narradora-pintora, comprova-se o mesmo “recorte” biográfico apresentado no livro *Água viva*. Partindo disso, articulo a ideia de que o livro e as pinturas são partes e complementam o *bios* de Clarice Lispector na mesma medida em que ambos *suplementam-se* como obra e como vida.

RESUMEN: En esta investigación, según lo que el título puede sugerir, “*Clarice Lispector entre a pintura e a escritura de Água viva*”, lo que hago es un análisis de la producción pictural (o pinturesca) de la autora, que se compone de los veintidós cuadros pintados por Clarice Lispector, y del libro *Água viva*, escrito en 1973, basada en los postulados de los estudios comparados, culturales y de la crítica biográfica. Sin embargo, al lector cumple decir que la producción pictural clariciana se resume a una actividad “amadora de la intelectual” (GOTLIB), mayormente realizada entre los años de 1975 y de 1976. En este respecto, pese a que el libro haya sido publicado en 1973, dos años antes de la práctica más intensa de la artista en la pintura, defiende la idea de que su escritura anticipa el proceso pictural de Clarice Lispector. Por ello, el “recorte” crítico por mí propuesto toma el libro *Água viva* como un *suplemento* (DERRIDA) de las pinturas, igual que las pinturas lo son del libro. Siguiendo esta línea de razonamiento, hay no pocas semejanzas entre las obras, empezando por la constatación de que en el libro se percibe una narradora-pintora que se propone establecer un diálogo con su proceso de creación pictural/verbal. Por consiguiente, en las pinturas, puesto que hay la descripción de algunas en el libro hecha por la narradora-pintora, se comprueba el mismo “recorte” biográfico presentado en la obra literaria *Água viva*. A partir de tales consideraciones, puedo articular la idea de que el libro y las pinturas son partes que complementan el *bios* de Clarice Lispector en la misma medida que ambos se *suplementan* o se completan como obra y como vida.

Índice de Ilustrações

Ilustração 1 – Reprodução digital da obra “Um par de sapatos” – Vincent van Gogh. Óleo sobre tela, 37,5 x 45 cm. 1885. Van Gogh Museum, Amsterdã, Vincent van Gogh Foundation.	116
Ilustração 2 – Imagem de Clarice Lispector ladeada e ladeando vários artistas.	128
Ilustração 3 – Quadro de Clarice Lispector pintado pelo artista plástico Carlos Scliar.	136
Ilustração 4 – Quadro de Clarice Lispector pintado pelo artista plástico Giorgio De Chirico.	144
Ilustração 5 – Quadro de Clarice Lispector desenhado pelo artista plástico Alfredo Ceschiatti.	149
Ilustração 6 – Quadro de Clarice Lispector desenhado pelo artista plástico Dimitri Ismailovitch.	154
Ilustração 7 – Clarice Lispector – Quadro <i>[sem título]</i> . 07.5.1976. Óleo sobre tela, 39,5 x 30,4 cm – Acervo pessoal Autran Dourado.	191
Ilustração 8 – Clarice Lispector – Quadro <i>Tentativa de ser alegre</i> . 15.5.1975. Técnica mista sobre tela, 30 x 40 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.	191
Ilustração 9 – Clarice Lispector – Quadro <i>Raiva e rei[ndifi]ção</i> . 28.4.1975. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.	193
Ilustração 10 – Clarice Lispector – Quadro <i>Mandala</i> . [s.d.]. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.	194
Ilustração 11 – Clarice Lispector – Quadro <i>Explosão</i> . 1975. Técnica mista sobre madeira, 38 x 50 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.	196
Ilustração 12 – Clarice Lispector – Quadro <i>Cérebro adormecido</i> . 13.5.1975. Técnica mista sobre madeira, 29 x 40 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.	196
Ilustração 13 – Clarice Lispector – Quadro <i>Nélida Piñon Madeira feita cruz</i> . [s.d.]. Óleo sobre tela, 48,5 x 35 cm – Acervo pessoal Nélida Piñon (Foto tirada pela Piñon Produções Culturais).	198
Ilustração 14 – Clarice Lispector – Quadro <i>Luta sangrenta pela paz</i> . 20.5.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.	199
Ilustração 15 – Clarice Lispector – Quadro <i>Pássaro da liberdade</i> . 05.6.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.	200
Ilustração 16 – Clarice Lispector – Quadro <i>Ao amanhecer</i> . 9.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.	201
Ilustração 17 – Clarice Lispector – Quadro <i>Volumes</i> . 1975. Óleo sobre tela, 41 x 27 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.	201
Ilustração 18 – Clarice Lispector – Quadro <i>Caos, metamorfose, sem sentido</i> . 13.6.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.	202
Ilustração 19 – Clarice Lispector – Quadro <i>[sem título]</i> – pintado em 1973. Técnica mista sobre madeira, 30,7 x 56 cm – Coleção Clarice Lispector/ Acervo Instituto Moreira Salles.	204
Ilustração 20 – Clarice Lispector – Quadro <i>[sem título]</i> . [s.d.]. – Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.	205
Ilustração 21 – Clarice Lispector – Quadro <i>[sem título]</i> . Datado de 28.5.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.	206
Ilustração 22 – Clarice Lispector. Quadro <i>Sol da meia-noite</i> , 1975. Técnica mista sobre madeira, 35 x 50 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.	207
Ilustração 23 – Clarice Lispector – Quadro <i>Perdida na Vaguidão</i> . Datado de 14.5.[1975]. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.	208

Ilustração 24 – Clarice Lispector – Quadro <i>Medo</i> . Datado de 16.5.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.	210
Ilustração 25 – Clarice Lispector – Quadro <i>Gruta</i> – pintado em 07 de março de 1975. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro, RJ.	211
Ilustração 26 – Clarice Lispector – Quadro <i>Escuridão e luz: centro da vida</i> . Datado de 19.4.1975. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.	212
Ilustração 27 – Clarice Lispector – Quadro <i>Eu te pergunto por qu[e]?</i> . Datado de 13.5.1975. Técnica mista sobre madeira, 32 x 34 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.	213
Ilustração 28 – Clarice Lispector – Quadro <i>Interior de gruta</i> . 1960. Técnica mista sobre madeira, 30,7 x 56 cm. Coleção Clarice Lispector – Acervo Instituto Moreira Salles.	214

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO – CLARICE LISPECTOR DE BIOS A PAVIO	13
CAPÍTULO I – A NATUREZA COMPÓSITA DA CRÍTICA BIOGRÁFICA	19
1 – Introdução aos estudos de Crítica biográfica	20
1.1 – Crítica biográfica “comparada” e/ou por um recorte comparativo-biográfico-cultural	26
1.2 – A <i>natureza compósita</i> da biografia latino-americana	50
CAPÍTULO II – “ESCRITAS DE SI”, PINTURAS DE SI: (AUTO)BIOPICTOGRAFIAS SUPLEMENTARES DE CLARICE LISPECTOR	70
2 – Introdução – <i>Escritas de “si” como escritas do outro</i> : etnografia para uma <i>biopictografia</i>	71
2.1 – <i>Amizade da ausência</i> do “biopictográfico”	73
2.2 – <i>Biopictografias claricianas</i> : assim na pintura como na escritura	76
2.2.1 – <i>Entre realidade e ficção</i> : memórias arquivadas	87
2.2.2 – “ <i>Impressão</i> ” das pinturas de Clarice Lispector: pelos corredores e gavetas de arquivos esquecidos	90
2.2.3 – <i>Crítica biográfica e memória cultural na América Latina</i> : reinventando as memórias e arquivos claricianos	94
2.2.4 – Improvisações “biopictográficas” de Clarice Lispector	101
2.2.5 – <i>Água viva</i> , pintura viva como “biopictográficas” claricianas	108
2.2.6 – A pintura e a escritura que salvam o arquivo clariciano	114
2.3 – <i>Retratos latino-americanos de Clarice Lispector</i> : uma identidade diaspórica entre o texto e a tela	121
2.3.1 – <i>Clarice Lispector</i> : uma escritora politicamente ativa	127
2.3.2 – <i>De amigo para amigo</i> : relações e ações	132
2.3.3 – <i>Clarice e Schiar</i> : o silêncio como resposta	135
2.3.4 – Um retrato com ares clássicos de Clarice Lispector	141
2.3.5 – <i>Clarice e Ceschiatti</i> : uma amizade alinhavada	147
2.3.6 – <i>À procura de uma vida</i> : Ismailovitch e Clarice	152
2.3.7 – De quais amigos se trata?	156
CAPÍTULO III – ENTRE A PINTURA, O “BIOS” E A ESCRITURA: RECORTES E COLAGENS BIOPICTOGRÁFICOS CLARICIANOS	164
3 – Introdução – Para uma relação <i>interteorias</i> da literatura e pintura claricianas	165
3.1 – <i>Modus operandi</i> em literatura e pintura de Clarice Lispector	168
3.2 – Relações inter(–literatura= <i>bios</i> =pintura–)artes como constructo da literatura e da pintura de Clarice Lispector	174
3.2.1 – Com quantos <i>bios</i> se faz uma obra?	179
3.3 – <i>Inter artes / Inter bios – biopictografias</i> nas obras claricianas	183
3.4 – <i>Assinaturas e contra-assinaturas</i> : os quadros de Clarice Lispector como “avalistas” da escritura de <i>Água viva</i>	189
3.5 – Simbiose entre o pictórico e o literário claricianos	203
CONCLUSÃO – EXERCÍCIO BIOCRÍTICO CULTURAL LATINO-AMERICANO BRASILEIRO.....	216
REFERÊNCIAS	226

Eu sei que este livro não é fácil, mas é fácil apenas para aqueles que acreditam no mistério. Ao escrevê-lo não me conheço, eu me esqueço de mim. Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos.

LISPECTOR. *Um sopro de vida: pulsações*, p. 19.

1 – INTRODUÇÃO

Clarice Lispector de *bios* a pavio

Li o livro sobre as abelhas e desde então tomo conta sobretudo da rainha-mãe. As abelhas voam e lidam com flores. É banal? Isto eu mesma constatei. Faz parte do trabalho registrar o óbvio. Na pequena formiga cabe todo um mundo que me escapa se eu não tomar cuidado. Por exemplo: cabe senso instintivo de organização, linguagem para além do supersônico e sentimentos de sexo. Agora não encontro uma só formiga para olhar. Que não houve matança eu sei porque senão já teria sabido.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 56.

Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor — qual? o do mergulho na matéria da palavra? o da paixão? Fio luxurioso, sopra que aquece o decorrer das sílabas. A vida mal e mal me escapa embora me venha a certeza de que a vida é outra e tem um estilo oculto.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 25.

Eneida Maria de Souza, autora entre outros de *Crítica cult* (2002), publicou neste livro um dos ensaios mais importantes, até bem pouco tempo, que sugeriu alterações significativas na forma de interpretar a “presença” da vida do autor em sua própria produção artístico-cultural. Discutindo e ancorada em vários discursos críticos – desde os mais estruturalistas até os mais culturalistas – a estudiosa elabora em “Notas sobre a crítica biográfica” muitas reflexões que “desestruturam” as análises puramente descritivas das produções literárias principalmente. Se até àquela época da publicação do ensaio de Eneida de Souza a crítica literária brasileira, balizada sobretudo em discursos críticos internacionais, voltava-se para análises textuais, depois daquele 2002 as relações entre autor, obra e crítico passam a ser pensadas também a partir da ideia de “inclusão” do *bios* desses sujeitos como parte da relação triádica, proposta no ensaio da estudiosa.

Naquele texto, a crítica culturalista faz uma das observações mais importantes, por dar pano de fundo total à reflexão da relação entre autor, obra e estudioso, ao dizer que a crítica biográfica é de *natureza compósita*. Ou seja, a autora “conceitua” a pesquisa no campo da crítica biográfica como uma investigação em que os *bios* dos sujeitos envolvidos, autor e pesquisador, são “diluídos” como parte e/ou no *corpus* da obra literária/artística. Contudo, se a pesquisadora propõe essa reflexão para cotejarmos a produção literária brasileira, quero pensar nesta pesquisa que posso sugerir uma *natureza compósita* da crítica biográfica também em sentido mais amplo: uma *Natureza Compósita* criticamente como reflexão de uma crítica biográfica; aliás, como será discutido no capítulo I que, não por acaso, se intitula “A *Natureza Compósita* da crítica biográfica”. Valho-me de algumas opções críticas nacionais e internacionais que vêm alterando, significativamente, a maneira de interpretar as produções artístico-culturais para pensar uma crítica biográfica de natureza teórica híbrida.

“Notas sobre a crítica biográfica” me proporciona pensar que os estudos de biografias realizados antes da década de 1970 são estudos analíticos das produções artísticas daqueles autores. Dessa forma, ainda no primeiro capítulo desta pesquisa, no qual tratarei da questão, procurarei propor uma crítica biográfica de *natureza compósita* tanto no sentido proposto pela estudiosa – a inclusão do *bios* dos sujeitos envolvidos com os trabalhos de investigação –, como quanto na sua própria natureza teórico-crítica constitutiva. Ou seja, ao fazer uma espécie de “estudos” de e sobre a Crítica biográfica, posso chegar à constatação de uma crítica biográfica

mais ampla no tocante aos aspectos culturais das obras e dos artistas, se comparada com a que fora praticada antes de 1970 – vida e obra tornar-se-ão indissociáveis –, bem como poderei compreender que a introdução de novas reflexões teóricas fornece subsídios para a constituição de uma crítica biográfica ampliada em suas investigações, portanto, mais *compósita* teórico-crítica e culturalmente.

Será a partir de investigação de um provável percurso de instituição da crítica biográfica no Brasil, que poderei discorrer acerca da ideia de uma “Crítica biográfica “‘comparada’ e/ou por um recorte comparativo-biográfico-cultural” para poder pensar, nos capítulos que se sucederão nesta pesquisa, os objetos de “análise” produzidos pela intelectual Clarice Lispector no decorrer da década de 1970: a pintura de cerca de 22 telas e a escritura do livro *Água viva*: ficção, publicado em 1973. Para essa investigação e constituição do que entendo como um “recorte comparativo-biográfico-cultural” de uma crítica biográfica cultural também de *natureza* teórica *compósita* alguns estudos e estudiosos serão balizadores. Haja vista que a minha intenção principal é defender a ideia de que essas obras – pintura e escritura naquele livro – são recortes que podem ser também comparados, crítica e biograficamente, ao contexto sociocultural de Clarice Lispector.

Nesse arrolamento, se, num primeiro momento, partirei da ideia de estudos de biografias, no sentido bem restrito da época de 1970, já em momentos posteriores me valerei das reflexões propostas pelos estudiosos da Literatura Comparada – que desde a sua “introdução” na crítica brasileira trabalha com a ideia de “comparar” as produções culturais da sociedade – como Eneida Maria de Souza, Tania Franco Carvalhal, Eduardo F. Coutinho, Edgar César Nolasco, Silviano Santiago, entre outros. Também serão importantes, para o estabelecimento da ideia de uma crítica biográfica de *natureza compósita*, estudiosos comparatistas que se vincularam mais tarde aos Estudos Culturais. Introduzidos no Brasil, via abertura proporcionada à Literatura Comparada pelos Estudos Literários ou Crítica Literária, os Estudos Culturais aproveitaram e propuseram à crítica nacional um estudo que se voltava mais amplamente para a cultura e, por conseguinte, para outras práticas culturais, além da literatura.

Alguns estudiosos brasileiros, vinculados à prática comparatista inicial, tornaram-se adeptos, mais tarde, das práticas teórico-críticas culturalistas por compreenderem que assim poderiam melhor entender a nossa produção artística. Valendo-me de alterações no comportamento crítico nacional e internacional, “a *natureza compósita* da biografia latino-americana” vai-se constituindo nesta pesquisa por meio de diferentes visadas teórico-críticas as quais aportaram na crítica brasileira. Como exemplo, tivemos introduzidos pela tradução

brasileira alguns estudiosos como Homi K. Bhabha – crítico pós-colonial; Jacques Derrida – que propôs a desconstrução filosófica; Alberto Moreiras – europeu estudioso dos aspectos culturais latino-americanos, entre outros. Daí é possível perceber que, bem como a crítica biográfica brasileira vai se constituir por um discurso teórico de *natureza compósita*, o próprio sujeito “latino-americano brasileiro”, a exemplo de Clarice Lispector, vai depender de teorias multifacetadas ou transculturais para melhor compreender a sua identidade de *natureza compósita*.

Parte dessas (trans)formações, da postura do discurso crítico brasileiro para a crítica biográfica, deveu-se ao texto inaugural de Eneida Maria de Souza, sobretudo por propiciar aos “leitores” a presença mais marcante do “bios”. Nesse sentido, o capítulo II desta pesquisa – intitulado de ““*Escritas de si*”, *pinturas de si*: (auto)biopictografias suplementares de Clarice Lispector” – terá como preocupação “ler”, de maneira diferente do que vem sendo feita, a produção literária, a produção artístico cultural – pintura e literatura – de Clarice Lispector, e ambas as produções artísticas como obras *suplementares* (DERRIDA) do *bios* da *persona* clariciana. Ou seja, valendo-me desse recorte procuro “analisar” como as obras se completam e como a escritura de *Água viva* e as pinturas complementam o *bios* da artista pintora-escritora.

No momento de redação deste capítulo, o NECC – Núcleo de Estudos Culturais Comparados – UFMS, coordenado pelo professor Edgar César Nolasco, editou a publicação do primeiro material teórico-crítico exclusivamente dedicado à crítica biográfica.² Reunindo diferentes pesquisadores, entre eles Eneida Maria de Souza, os *Cadernos* endossam algumas das questões que serão discutidas por mim no capítulo II, proporcionando, assim, que eu fale da “*Escritas de “si”*” (FOUCAULT, 2009) *como escritas do outro* (KLINGER, 2007): da etnografia (VERSIANI, 2005) para uma *biopictografia* (BESSA-OLIVEIRA, 2010). Vale ressaltar que minha pesquisa não tenta escrever mais uma biografia da escritora ou, muito menos, uma nova biografia de Clarice Lispector pintora. Antes de tudo, proponho construir o que denomino de “biopictografia” de Clarice Lispector pintora-escritora.

No recorte “comparativo-biográfico-cultural” que faço de Clarice Lispector, para a formulação da “biopictografia” da artista, me valerei das “*Amizade(s)* da *ausência*”, das “memórias arquivadas” no arquivo da artista da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro; das “*impressões claricianas*” – tomando como referências as *impressões freudianas* de Jacques Derrida –; da “crítica biográfica” e da “memória cultural na América Latina” como forma de reinventar as memórias e arquivos claricianos deixados pela artista e pela crítica

² Trata-se dos *Cadernos de Estudos Culturais* que têm em cada edição uma temática principal. O número quatro da publicação, neste sentido, dedicou-se à temática da “Crítica Biográfica” (Setembro – 2010).

brasileira. Tal “biopictografia” será as “improvisações de Clarice Lispector”; o livro *Água viva* e as pinturas como obras vivas para pensá-las como o “bios” clariciano e, ainda numa visada derridaiana, “a pintura e a escritura” como formas de “salvar” o arquivo da artista Clarice Lispector.

Para concluir o capítulo II da pesquisa, já que se trata de uma “biopictografia” da artista – a pintura e a escritura –, não poderei deixar de mencionar ao menos quatro dos “retratos latino-americanos de Clarice Lispector”, realizados por seus amigos artistas-pintores como, ainda que metaforicamente, “uma identidade diaspórica” da artista “entre o texto e a tela”. Nesse sentido, a parte da trajetória “político-social” da escritora será ressaltada para demonstrar o engajamento político da artista em seu tempo: “relações e ações” políticas de Clarice Lispector, ligadas a diferentes amigos artistas e intelectuais; “o silêncio como resposta” no retrato de Clarice feito por Carlos Scliar; a tradição artística do “amigo” De Chirico sobre os ombros da artista amadora, que bem poderia tê-la influenciado; a construção de “uma amizade alinhavada” com Ceschiatti; a consumação, tendo um retrato como prova, de uma amizade entre “Ismailovitch e Clarice” que nunca existiu na “prática”. Fechando esse capítulo “biopictográfico”, surge a pergunta: “de quais amigos se tratará” (DERRIDA; ROUDINESCO) esses que retrataram a pintora, escritora, artista, intelectual, mulher e *persona* Clarice Lispector?

O capítulo III, preâmbulo para a conclusão do “recorte-comparativo-biográfico-cultural” proposto, intitulado de “*Entre a pintura, o "bios" e a escritura: recortes e colagens biopictográficas claricianas*”, procurarei fazer um exercício de aproximação, por diferentes aspectos socioculturais, entre a pintura, o *bios* da artista e a escritura, para fugir a uma análise de aspectos formais dessa produção artística que é *biocultural*. Classifico de *biocultural* esse recorte na produção de Clarice Lispector considerando a relação entre obra e vida muito presente, que será ressaltada em toda pesquisa. Nesse sentido, soaria insuficiência crítica fazer uma análise puramente descritiva dessa produção artística toda que tem Clarice Lispector intermediando, além de *artífice*, o seu *corpus*.

Portanto, pretendo apresentar alternativas de leitura à crítica que afirma que a obra da autora seria apenas uma inter-relação entre literatura e pintura. Nesse caso, anseio ressaltar que é a partir de uma “relação *interteorias* da literatura e pintura claricianas” que melhor se contempla a discussão entre sua literatura e sua pintura, já que a literatura apresenta pintura, mas, em contrapartida, não se pode dizer que a pintura apresenta escritura textual além de assinatura e título. Ao investigar o “*modus operandi* em literatura e pintura de Clarice Lispector”, constatarei que a relação entre ambas as produções se estende a períodos mais longos que o início da década

de 1970 – suposta preparação de *Água viva* – e os dois anos mais intensos na pintura da artista (75 e 76).

Talvez não seja impossível, ao concluir esta pesquisa, dizer que Clarice Lispector e suas respectivas produções, que serão tratadas aqui, fazem “relações inter(–literatura=*bios*=pintura–)artes como constructo da literatura e da pintura”, já que a proposta maior desta pesquisa visa a constatação da relação triádica entre Clarice Lispector e as duas produções aqui eleitas. Neste caso, assim como as “*assinaturas e contra-assinaturas* dos quadros de Clarice Lispector serão pensadas como “avalistas” da escritura de *Água viva*”, também será confirmada a relação entre as três, a qual me permitirá falar de uma “Inter artes / Inter *bios* como *biopictografias* nas obras claricianas” para, enfim, identificar a “simbiose entre o pictórico e o literário claricianos”.

Ao final, farei, aliás o que defenderei por toda a pesquisa, um “Exercício *biocrítico* cultural latino-americano brasileiro” para compreender melhor a produção artística relacionada ao biográfico de Clarice Lispector. Neste caso, talvez seja necessário valer-me do meu próprio texto dissertativo como possibilidade desse exercício, considerando que toda prática que defenderei aqui é “crítico-criativa”, pois posso não encontrar aparatos suficientes sobre a obra de Clarice Lispector para a prática desse exercício. Em contrapartida, alguns estudos que não vislumbraram um estudo de crítica biográfica da produção e vida de Clarice Lispector podem me ser úteis, considerando as infinitas possibilidades que a *Natureza compósita da crítica biográfica* pode me proporcionar.

CAPÍTULO I

A Natureza Compósita da crítica biográfica

Mas eis que se abre a porta-espelho - e eis que, ao movimento que a porta faz, e na nova composição do quarto em sombra, nessa composição entram frascos e frascos de vidro de claridade fugitiva.

Aí posso pintar a essência de um guarda-roupa. A essência que nunca é cantabile. Mas quero ter a liberdade de dizer coisas sem nexos como profunda forma de te atingir. Só o errado me atrai, e amo o pecado, a flor do pecado.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 75.

1 – Introdução aos estudos de Crítica biográfica

Sou africana: um fio de lamento triste e selvático está na minha voz que te canta. Os brancos batiam nos negros com chicote. Mas como o cisne segrega um óleo que impermeabiliza a pele — assim a dor dos negros não pode entrar e não dói. Pode-se transformar a dor em prazer — basta um “clic”. Cisne negro?

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 40.

Os estudos de Crítica biográfica, ou melhor, os estudos de biografias, no Brasil, datam de alguns anos, levando-se em consideração a “redação biográfica” mais tradicional, ou o que poderíamos chamar de levantamentos histórico-biográficos. Ressalto como tradicional aqueles estudos biográficos – os quais, para alguns estudiosos de crítica biográfica, contemporâneos aos anos finais do século XX e início do século XXI, não são críticas biográficas, mas relatos históricos das/de vidas –, que, ao longo dos anos, se ativeram ao trabalho de dissertar sobre a vida de determinados indivíduos. Nesse caso, ainda que sem o intuito de relato histórico neste trabalho, vale trazer algumas recordações sobre esse suposto estudo de biografias que rondou o Brasil, sobretudo anterior e até o início da década de 1970. Mais adiante, entender-se-á porque apenas até a década de 1970 foi mais recorrente esse tipo de estudo-relato biográfico tradicional no Brasil. Contudo, já preconiza Eneida Maria de Souza que “essa crítica [biográfica] não se concentra, contudo, apenas em obras de teor biográfico ou memorialista, por entender que a construção de perfis biográficos se faz independente do gênero”.³

Antes, contudo, é salutar justificar que tais “lembranças” acerca dos estudos-relatos biográficos antes da década de 1970 no Brasil, bem como toda discussão que me proponho fazer a seguir, ao valer-me de teorias pós década de 1970, visam a composição teórica de um recorte teórico-crítico “comparativo-biográfico-cultural” para melhor estabelecer uma crítica biográfica que se inscreve neste intervalo de confluência entre as três correntes críticas no Brasil (crítica comparada, crítica biográfica e crítica cultural). Valendo-me dos postulados comparatistas, das discussões mais recentes sobre a crítica biográfica e das teorias culturalistas – estudos culturais, estudos pós-coloniais, estudos latino-americanos e latino-americanistas etc – pretendo, ainda que inscrito em um *entre-lugar* da crítica, possibilitar, embora propondo apontamentos iniciais, uma forma crítico-contemporânea pertinente para melhor estabelecer um diálogo com o objeto de estudo maior deste trabalho: “Clarice Lispector entre a pintura e a escritura de *Água viva*”.

Afora poucos estudos que se lembravam da figura do intelectual *de carne e osso* por detrás da produção artística, sobretudo da literária, todo estudo biográfico importava-se com o texto escrito (literário) em si. Entenda-se texto aqui no sentido mais restrito de produção artístico-cultural literária. Como também se deve compreender que esses “textos” todos

³ SOUZA. *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica, p. 20.

justificavam o fato de que o importante para aqueles estudos biográficos, antes 1970, era a realização de um conjunto de “obras textuais” (escritas). Fossem obras culturais, sociais, políticas, literárias, ou fossem obras artísticas ou retratos de família. O conjunto de documentos escritos, fotografias como verdades, entre outros registros documentais dessa produção, elevavam o “autor” ao *status* de sujeito a ser biografado.

O biografado para esses estudos de biografias, até o período em questão, esboçava-se nos retratos de parede, em *preto e branco*, emoldurados com aparatos de ares clássicos, cujos retratos toda família tradicionalmente importante tinha em casa, sobretudo de seus filhos quando pequenos.⁴ Ou seja: filhos de políticos importantes, fazendeiros abastados e coronelistas, filhas desses importantes políticos e fazendeiros que se entregaram aos conventos, estrangeiros de reconhecimento industrial um pouco mais tarde, entre tantos outros, foram retratados nas várias biografias brasileiras que temos nas prateleiras das livrarias. Importava-se, apenas, que tivessem uma história documentalmente comprovada para se tornar personalidades biográficas. Ou melhor, personalidades “biografáveis” daqueles estudos de biografias, ou estudos biográficos os quais, aliás, são possíveis de ser encontrados ainda hoje em dia.

Algumas reflexões contemporâneas, sobre e que partem de (re)estudos das biografias produzidas naquela época, antes década de 1970, atestam que houve uma considerável reformulação na maneira de “enxergar”, ou, como propõe Edgar Cézar Nolasco, na esteira de Jacques Derrida, “escutar” o outro “texto” obra/vida do biografado. Segundo Nolasco, em ensaio publicado nos *Cadernos de Estudos Culturais*, “a maior quebra de paradigma [proposta] da crítica biográfica nessa virada de século foi a inserção da figura do intelectual no ensaio crítico, a presença mesma de sua *persona*, a ponto de poder-se propor a réplica *existo, logo penso* ao cogito cartesiano”.⁵ Desse modo, baseando-me nestes e noutros estudos mais recentes de crítica biográfica cultural, posso indagar: já haviam estudos de biografias no país antes da década de 1970, ou eram meros relatos histórico-arquivistas – no pior sentido do termo “arquivo” para Derrida⁶ – de biografados que se faziam no Brasil?

⁴ Aqui se faz referência aos retratos de filhos que toda família, indiferente de sua posição social, tinha pendurado nas paredes das salas de suas casas. Esse tipo de retrato normalmente era tirado por retratistas ambulantes com suas máquinas manuais, em *preto e branco* e emoldurado com molduras de acabamento clássicos – em cores sóbrias e arremates em metais dourados ou prateados – e retratavam os rostos dos filhos da família quando ainda crianças. Também traziam, quando podiam, os retratos desses filhos em trajes escolares ou em outros momentos da infância julgados importantes pelos pais. Várias foram as famílias que tiveram, ou ainda têm, esse tipo de retrato como recordação de momentos fortuitos das vidas dos filhos enquanto crianças. Já que estou lidando com crítica biográfica, a minha família, por exemplo, os tinha até bem pouco tempo atrás.

⁵ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 35.

⁶ Para Jacques Derrida, *grosso modo* – já que pretendo tratar de maneira mais próxima o “conceito de arquivo” derridaiano em capítulo por vir neste trabalho – o arquivo nunca é da ordem do guardado, do intocável ou mesmo do inalterável.

Sujeitos menos importantes financeiramente caíram no ostracismo cultural daquela época por imposição/condição das leituras biográficas que privilegiavam o refinado texto social. Dando um longo salto nessa história para situar a questão: vários são os intelectuais, inclusive de todas as categorias a que me referi antes, que estão sendo desvelados, ou até *desempoeirados* dos arquivos mortos, por uma outra e nova crítica biográfica que se faz hoje. Mas especificamente dessa crítica tratarei mais adiante. Neste momento, apenas chamo a atenção para o fato de que não importava que aquele sujeito tivesse uma produção artística, era preciso fatos e documentos comprobatórios da relação sujeito x condição social, como também era importante a sua posição social – não a sociocultural que se valoriza hoje, mas apenas a socioeconômica.⁷ É mister dizer que vários dos biografados da história nacional brasileira foram generais, importantes políticos ou grandes latifundiários da cana-de-açúcar. Felizmente, como salienta Eneida Maria de Souza acerca das mudanças das teorias na contemporaneidade, assim como as teorias mudam, a percepção sobre as produções culturais deve mudar e

[...] torna-se tarefa impossível conservar, na atualidade, posições radicais contra os desmandos da teoria e o descontrole dos paradigmas de referência. O mundo mudou, nos últimos dez anos, de forma assustadora (para o bem ou para o mal), e por que motivo as concepções artísticas, teóricas e políticas não deveriam também trocar o caminho tranquilizador do reconhecimento pelo do saber sempre em processo? Enfrentar esse desafio é uma das formas de continuar a mover o debate teórico, para que este não se transforme em consenso de grupos ou na apatia acadêmica, provocada por um certo tipo de mal-estar, que não incita a curiosidade, mas, ao contrário, alimenta o conservadorismo.⁸

É improvável falar de estagnação investigativa, que se volte para a conservação “museológica” tradicional como era antes, ou *arcôntica*⁹, no sentido dado por Derrida. Na contemporaneidade, as pesquisas sobre a cultura, a arte, ou qualquer que seja a manifestação sociocultural, são dinâmicas e renovadoras das leituras que antes foram propostas.

De 1970 para cá, observa-se no Brasil um crescente número de biografias e de críticos biográficos diferenciados dos anteriores à década da virada cultural. Com a abertura das “*portas*” do mercado cultural brasileiro para os produtos de consumo de massa e para as massas, tivemos a introdução de aportes teórico-críticos e teórico-metodológicos, em medidas comparáveis, que, literalmente, abalaram as estruturas nacionais. *Para o bem ou para o mal*, começamos a observar, diante dessas aberturas culturais, um crescimento de biografias menos “documentais”. 1970, então, se registra como a década em que o Brasil se abre para o mundo?

⁷ Faço referência às diversas biografias de políticos, importantes latifundiários e empresários – nacionais e internacionais – que foram escritas no período até a década de 1970 como registros para a história desses cidadãos.

⁸ SOUZA. “A teoria em crise”, p. 78.

⁹ Cf. DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana.

Talvez, mas não vou me atrever a ater à questão.¹⁰ Como sugeriu Eneida Maria de Souza sobre a alteração de “gosto” crítico apenas em obras de *teor biográfico ou memorialista*:

Nas entrelinhas dos textos consegue-se encontrar indícios biográficos que independem da vontade ou propósito do autor. Por essa razão, o referencial é deslocado, por não se impor como verdade factual. A diferença quanto à crítica biográfica praticada durante esses últimos anos consiste na possibilidade de reunir teoria e ficção, considerando que os laços biográficos são criados a partir da relação metafórica existente entre obra e vida.¹¹

Depois da década de 1970 vê-se um crescente número de biografias de músicos, escritores, artistas plásticos, intelectuais marginalizados, entre outros menos favorecidos criticamente, que, na verdade, foram (re)valorizados pelas leituras crítico-biográficas, mais precisamente, nacionais. Os estudiosos, saídos dos exílios intelectuais, forçadamente ou não, no estrangeiro, retornam para o Brasil trazendo em suas bagagens novas possibilidades de estudos em diferentes áreas do conhecimento, e, por conseguinte, de crítica biográfica também. Vindos da Europa e dos Estados Unidos, na grande maioria, artistas e intelectuais chegam ao país querendo dar uma nova cor aos tons de cinza e preto e branco que dominavam a cena intelectual brasileira.¹² Vale ainda a afirmativa de Souza:

Se a febre biográfica atingiu vários setores da vida cultural, são evidentes as causas de sua expansão pelos discursos das minorias, redefinidores de identidades e de lugares políticos. As reivindicações não se limitavam a substituir o emprego de pronomes pessoais, a terceira pela primeira pessoa, mas em deslocar o papel dos mediadores culturais, porta-vozes do outro.¹³

São com esses mesmos intelectuais que a crítica biográfica, as biografias para precisar melhor, vai ganhar novos formatos estéticos e culturais no país dos aborígenes indígenas e *subculturais* de toda ordem. Os retratos nas paredes periféricas tomam cores e conseguem, a partir de novas leituras, perder o tom pálido das leituras tradicionais feitas até então por aqueles estudos biográficos tradicionais. Está na ordem dessa nova crítica biográfica o intrínseco ligamento da produção com a cultura do sujeito social: aquele mesmo sujeito que o estudo de biografia tradicional esqueceu que estava por detrás dos produtos artístico-culturais. Um sujeito socioeconomicamente importante para estes novos estudiosos, e que sequer um dia fora pensado como objeto de estudo para a tradição acadêmica.

¹⁰ Gostaria apenas de registrar que vários estudiosos brasileiros começaram a se importar com as pessoas e produções artístico-culturais menos abastadas financeiramente; tomam os cenários das pesquisas as produções realizadas por povos indígenas, ribeirinhos, periféricos e/ou marginais.

¹¹ SOUZA. *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica, p. 20.

¹² Vários foram os intelectuais e artistas exilados que, seja no próprio país (censuras) ou mesmo fora do Brasil que, sem poder precisar datas, depois da década de 1970 se tornaram estudiosos das produções artísticas brasileiras buscando entender melhor as especificidades do país.

¹³ SOUZA. *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica, p. 31.

Nasceu, metaforicamente, na virada da década de 1970 para os prósperos anos 1980, dessa junção entre o sujeito sociocultural e o sujeito socioeconômico, lidos no mesmo *pé de igualdade* pela crítica biográfica que se erigia, de ordem cultural, um novo estilo de se fazer biografias no Brasil. Tomaram relevância os documentos que antes já eram importantes, porque foram relidos, e os fragmentos documentais que nunca foram observados pelas leituras “biográficas” tradicionais. A crítica biográfica cultural que agora, de 1970 rumo ao século XXI, estava aportada no Brasil começa a propor novas leituras do que já havia sido lido até então, e a ler o que nunca fora nem enxergado. Daí partem novas proposições crítico-biográficas das personalidades já lidas e olhares aos que estavam nas gavetas empoeiradas dos arquivos institucionais.

A crítica biográfico-cultural, que toma a cena nas produções de biografias no Brasil, passa a se valer de recortes e colagens, conversas nos bastidores, relações de toda ordem que ocorreram às escondidas, além das “aproximações” desveladas pelas produções artístico-culturais, para falar também daquele sujeito autor da obra. Nesse sentido, a revisão dos documentos comprobatórios e históricos foi inevitável e desvendou questões muito além das afiliações e apadrinhamentos culturais que mostravam as primeiras leituras pós-abertura ao consumo cultural brasileiro. Aliás, essas leituras já estavam, diga-se de passagem, muito além das leituras antes-abertura para este consumo de cultura para o Brasil. Tal (re)visão proposta pela crítica biográfica cultural é exemplificada em uma das leituras crítico-biográficas proposta por Nolasco, que adverte que as reformulações biográficas foram desencadeadoras de novas visadas de estudo por *duas razões* (do princípio e do coração) derridaianas:

Do campo das *razões de princípio*, podemos elencar a literatura, o ensaio, a crítica, o valor, a lei, o direito, o documento, a obra, o arquivo, a biografia etc; já do campo das *razões do coração*, destacamos a escolha pessoal, as imagens, as amizades pessoais, a escolha, a dívida, a transferência, a herança, a recepção, a vida, as paixões, o arquivo, a morte, a experiência, as leituras, a biblioteca, as viagens, os familiares, as fotografias, os depoimentos etc.¹⁴

Nesse *entremeio* de transição, entre as décadas de 1970 e 1980 e as seguintes em direção ao século XXI, estão as leituras que começaram a se abrir para o reconhecimento das relações de “amizades”, filiações, apadrinhamentos, diálogos e tantos outros sinônimos possíveis às questões de *fontes e influências*. Essa fase mostrou uma dependência intelectual brasileira que extrapolava as barreiras do nacional. *Grosso modo*, dependíamos e fomos dependentes dessa produção europeia por muito tempo.¹⁵

¹⁴ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 36.

¹⁵ Esse capítulo da história da crítica biográfica se inscreve com autores teórico-críticos que vincularam nossas produções artísticas e crítico-culturais ora como *subtração*, ora como *subversão* de um provável modelo europeu e,

Não se pode dizer que até meados da década de 1970 fazia crítica biográfica no Brasil como se faz hoje a cultural. Os intelectuais até esse período cuidavam em fazer relatos histórico-documentais e descritivos dos “biografados”, ora como registro para a posterioridade, ora como levantamento social dos sujeitos das épocas anteriores, mas sempre presos ao “Grande” texto (escritura, literatura) denominado, quase sempre, obra artística literária. De qualquer forma, a crítica biográfica cultural, que se ergueu no Brasil com a introdução de novas teorias, hoje propõe a leitura e a releitura desses documentos históricos como também a reformulação dos mesmos, por meio de novas possibilidades teórico-críticas. E, ainda, as leituras que se detêm nos “pequenos” textos (produções artísticas que não apenas a literatura) deixados em estado de alienação pela crítica tradicionalista.

[...] compete, entre as tarefas que são da responsabilidade do crítico biográfico, saber que as manifestações da vida do biografado se, por um lado, em nada possam interessar ao biografado, apesar da íntima correlação entre as manifestações e sua vida, por outro lado, podemos dizer que tais manifestações interessam sobremaneira ao crítico biográfico, sobretudo porque quase tudo que é do estofa dessa crítica advém de um “original”, mesmo que alheio/não comprovável em sua essência, denominado vida.¹⁶

Exemplos claros dessa revalorização de “outros” textos são as leituras biográficas influenciadas pelas teorias comparatistas, culturalistas e mesmo biográfico-culturais. Como afirma também Edgar Cézar Nolasco,

[...] interessa mais à crítica biográfica aquilo que advém mais do campo da sobrevida que da vida mesma. Como a uma tradução, a leitura crítica biográfica vem depois da vida *original*, e essa sua condição de a *posteriori*, uma vez que a figura de um crítico biográfico predestinado e ideal não existe, permite que ela seja, ou ocupe o lugar de “sobrevida” daquela vida *original*.¹⁷

Portanto, pode-se dizer que a crítica biográfico-cultural, ou um recorte “comparativo-biográfico-cultural”, entre vida e obra ou vidas/obras em Clarice Lispector pintora e escritora, não é da ordem do documental histórico-arquivista, mas antes da *razão do coração* da/do crítica(o) biográfico-cultural.

Nesse sentido, como um discurso que endossa o que estou arrolando em minha discussão, Eneida Maria de Souza, em ensaio também publicado nos *Cadernos de Estudos Culturais: Crítica Biográfica* (2010) que retoma as discussões propostas no livro *Crítica cult*, publicado em 2002, comenta sobre o *método positivista e psicológico* das biografias, ou, como preferi denominar, os estudos/relatos biográficos, realizados antes da década de 1970:

depois, norte-americano. Como essa discussão prolongou-se por muitos anos, e que até hoje tem resquícios na crítica brasileira, não vou me ater em discorrer sobre ela. Contudo, vale consultar obras de alguns autores que bem trataram dela: Silviano Santiago e Roberto Schwarz, bem como Eneida Maria de Souza e Maria Elisa Cevalco entre outros.

¹⁶ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 46.

¹⁷ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 46.

Se considerarmos que a realidade e a ficção não se opõem de forma radical para a criação do ensaio biográfico, não é prudente checar, no caso de autobiografias ou de biografias, se o acontecimento narrado é verídico ou não. O que se propõe é considerar o acontecimento – se ele é recriado na ficção – desvinculado de critérios de julgamento quanto à veracidade ou não dos fatos. A interpretação do fato ficcional como repetição do vivido carece de formalização e reduplica os erros cometidos pela crítica biográfica praticada pelos antigos defensores do método positivista e psicológico, reinante no século 19 e princípios do 20. O próprio acontecimento vivido pelo autor – ou lembrado, imaginado – é incapaz de atingir o nível de escrita se não são processados o mínimo distanciamento e o máximo de invenção. A crítica biográfica não pretende reduzir a obra à experiência do autor, nem demonstrar ser a ficção produto de sua vivência pessoal e intransferível. As relações teórico-ficcionais entre obra e vida resultam no desejo de melhor entender e demonstrar o nível de leitura do crítico, ao ampliar o pólo literário para o biográfico e daí para o alegórico.¹⁸

Nesse sentido, como salienta Eneida de Souza, na passagem, ao afirmar que “o próprio acontecimento vivido pelo autor – ou lembrado, imaginado – é incapaz de atingir o nível de escrita se não são processados o mínimo distanciamento e o máximo de invenção” na articulação por parte da crítica, é possível afirmar que, no caso da obra pictórica relacionada à literária de *Água viva*, é a articulação levada ao máximo da invenção com um mínimo de distanciamento que trará contribuições significativas para justificar a proposição de uma crítica biográfico-cultural de cunho *bio-crítico* intelectual.

1.1 – Crítica biográfica “comparada” e/ou por um recorte comparativo-biográfico-cultural

Pelo fato de a crítica literária se expandir em várias e múltiplas vertentes, incluindo-se aí a crítica comparada, a cultural, a biográfica, a genética, a textual – sem que os preconceitos e as hierarquias sejam prioritárias no tratamento das mesmas – torna-se às vezes difícil impor limites para sua prática.

SOUZA. “Crítica biográfica, ainda”, p. 53.

A ideia de *natureza compósita* da crítica biográfica (SOUZA) forçosamente implica a retomada de algumas questões que há algum tempo já vêm sendo debatidas no meio crítico-intelectual brasileiro: importação e absorção de novas teorias¹⁹, relações metafóricas para o estabelecimento de vínculos não-hierárquicos – se levarmos em conta uma visada cultural –, aproximações artísticas por amigos reais ou ficcionais etc; e sempre tendo como ponto de partida a ideia de (re)pensar a figura do produtor artístico-cultural envolvido com a produção.

Dessa forma, se levarmos em conta a ideia de que um “recorte comparativo-biográfico-cultural” teria mais que uma *natureza compóstia* pela sua tríade teórico-crítica, necessitaria trafegar por um longo caminho teórico para ao menos bordejar o que busco neste trabalho em relação à constituição de uma crítica biográfica cultural, também de natureza crítica compósita –

¹⁸ SOUZA. “Crítica biográfica, ainda”, p. 54-55.

¹⁹ Sobre isso vale ver o texto de Edgar Cézár Nolasco – “Crítica subalternista ao sul” – publicado no número 5 dos *Cadernos de Estudos Culturais: Subalternidade* (2011).

visada por um recorte comparativo-biográfico-cultural – para o trato dos “objetos” claricianos. Portanto, farei algumas considerações acerca dessa tríade compósita, comparando culturalmente algumas teorias, mas sempre buscando uma crítica biográfica de natureza *híbrida*,²⁰ na mesma linha de como é entendida a “crítica” do *bios* do sujeito autor e do sujeito crítico pelo estudioso Edgar Cézar Nolasco:

Tendo por base essa natureza híbrida, rizomática e heterogênea que mina e alicerça o campo variegado da crítica biográfica, [...], para melhor aferir o campo aqui em discussão, propõe duas *razões* que se complementam, posto que ambas permitem juntas uma leitura circunscrita ao campo da crítica biográfica: *razões de princípio e razões do coração*. Os termos são de Derrida, mas aqui serão empregados num sentido um pouco diferente. Tais razões são sempre da ordem da lei, do direito, da ética, do compromisso e do amor, e estão sempre relacionadas ao papel e lugar do crítico biográfico.²¹

Durante vários anos, no cenário crítico nacional brasileiro, tivemos quase sempre das leituras críticas sobre nossa produção biográfica apenas o reconhecimento de relações e as “comparações” com os artistas “maiores” – no sentido amplo – europeus ou norte-americanos. Éramos vistos como continuação, mal direcionada, dos estilos e movimentos artísticos iniciados no Velho Mundo. Os trópicos não passavam de colônias que exerciam, e mal, o papel de dar continuidade ao que fora iniciado nos idos das histórias dos nossos colonizadores. Desse prisma, nossas produções teórico-críticas, principalmente a “crítico-biográfica”, se estagnavam quando não nos documentos, com certeza nas comparações “superficiais” entre *cópias* e *modelos*, e além de se porem à caça de *fontes* ou *influências* de outras produções que vinham do além-mar.²²

Não tomando prováveis visadas dualistas como pré-conceitos, a produção crítico-biográfica brasileira torna-se subversiva às leituras tradicionais em criar relações de aproximação, ainda que metafóricas, com o que houvesse de mais marginalizado em relação ao sujeito biografado. Valendo-se de todas essas frestas criadas a partir de leituras tradicionais, de comparações superficiais e da busca *detetivesca* de fontes e influências, a crítica biográfico-cultural, erigida também a partir da confluência com novas disciplinas, toma partido do que tem e do que não tem importância para a tradição. As relações de amizade prováveis, filiações não reconhecidas em cartórios, apadrinhamentos, ainda que facilitados, diálogos inventados etc,

²⁰ Entenda-se híbrido com sentido de “misturado”, ou uma teoria constituída de partes, nem sempre iguais, de outras teorias para melhor se pensar um objeto de pesquisa maior.

²¹ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 36.

²² Cf. meu livro *Ensino de Artes X Estudos Culturais: para além dos muros da escola*. Nele, apesar de voltar suas discussões para o “ensino de artes visuais no Brasil”, de certa forma também discute as proposições dos Estudos Culturais, tratando da questão aqui suscitada sobre nossas produções artístico-culturais terem/serem ou não referência em *cópias de modelos* ou *fontes e influências* europeias e norte-americanas, amplamente discutidas pela Literatura Comparada, pelos Estudos Literários, entre outras disciplinas da grande área de Letras. Dessa forma, não me atenho a essa discussão aqui por considerá-la de fácil acesso para qualquer leitor mais interessado. BESSA-OLIVEIRA. *Ensino de Artes X Estudos Culturais: para além dos muros da escola*.

serviram de objeto para essa crítica biográfica cultural que se erigiu das proposições teórico-críticas mais próximas do final do século XX e início deste XXI.

Os anos das décadas seguintes, pós 1970, mostram que todas as discussões foram e continuam sendo muito válidas para a construção de novos postulados teórico-críticos e teórico-metodológicos para se pensar os sujeitos socioculturais latino-americanos. As quedas de muros e arranha-céus, bombas estourando em diferentes partes do planeta, poderes ditatoriais de décadas derrubados pelos povos dominados, enchentes em uns lugares e secas em outros, vêm mostrando que *cada sujeito é único*. Parafraseando um poeta: Eu não sou você nem sou o outro, só posso ser eu mesmo, um *intermédio* dessa *babel* cultural globalizada. Somos uma biografia de *natureza compósita*/composta por várias outras biografias tradicionais, socioculturais, socioeconômicas e transversais, uma biografia brasileira constituída de fragmentos variados oriundos de diferentes culturas. Constata-se essa postura *híbrida* entre crítica e crítico, quando me valho destas palavras de Eneida de Souza:

Diante do aspecto abrangente das disciplinas e de sua abertura transdisciplinar, revela-se inoperante e retrógrada a separação entre domínios específicos [crítica e crítico, comparada, crítica biográfica, crítica tradicional ou crítica cultural], embora deva ser exigida a definição de pressupostos teóricos e de metodologias na realização de um trabalho crítico.²³

Nós, sujeitos latino-americanos brasileiros, ainda somos fragmentados em proporções maiores do que outros latinos que vivem dispersos pelo mundo. Nossa constituição biográfica está recheada de diferenças culturais vindas de todas as partes do planeta. Fomos forjados na mistura de todos os povos de todas as classes socioculturais e socioeconômicas que formam os outros povos todos do mundo. Nesse sentido, é possível dizer que nós, os brasileiros latino-americanos, vivemos em constante *stand by* cultural benéfico de nós mesmos. Ou seja, nossas diferenças culturais são, arriscando um palpite premeditado, abertas às diferenças dos outros e a todos os outros. Nós brasileiros somos feitos, em todas as diferenças, das diferenças dos outros – descartadas ou não pela tradição sociocultural supostamente hegemônica –, mas não das diferenças *descaracterizadoras* que são tomadas como *anomalias*, como ressaltado por Eduardo F. Coutinho:

[...] o outro não pode mais ser visto como uma espécie de anomalia a ser absorvida pelo processo homogeneizador da aculturação, tornando-se parte descaracterizada de um *melting pot* genérico, mas como uma fonte de riqueza cultural que deve ser respeitada nas suas diferenças.²⁴

Estou pensando isso com um intuito claro: o de pensar essa *natureza compósita* da crítica biográfica que, na verdade, não passa de uma natureza *compósita* ou *híbrida* do próprio “eu”

²³ SOUZA. “Crítica biográfica, ainda”, p. 53.

²⁴ COUTINHO. *Literatura comparada na América Latina: ensaios*, p. 51.

sujeito. Ou seja, se nossas leituras biográficas, graças à natureza “híbrida” da biografia contemporânea, são abertas e oscilantes, só posso concluir que é a partir de diferentes leituras teórico-críticas de caráter transdisciplinar da contemporaneidade, como bem observou Eneida de Souza, que posso pensar o indivíduo da biografia como um sujeito desconstruído, pós-colonial, subalterno, cultural latino-americanista, pós-moderno e, inclusive, para além dessas teorias todas. A nossa biografia se constitui no século XXI de todos esses discursos teórico-críticos que falam das vidas e sobre as vidas dos latino-americanos, dos quais prefiro pensar nos brasileiros. A propósito dessa mistura das/nas diferenças, característica pertinente à crítica biográfica, também já salientou Edgar Nolasco que “o campo do *bios*, ou melhor, da crítica biográfica, é regido por um saber biográfico resultante da inter-relação entre vida, obra e cultura, tanto do sujeito analisando (escritor, artista, intelectual) quanto do analista (crítico, intelectual)”.²⁵ (Grifos do autor)

Portanto, do meu ponto de vista, a *natureza compósita* da crítica biográfica cultural latino-americana contemporânea está inscrita no imaginário cultural social, pela natureza multifacetada do sujeito latino-americano brasileiro, bem como pela abertura que esse sujeito fez e vem fazendo ao longo de sua história considerada erroneamente de “subordinação” cultural. Englobam-se nessa abertura as concessões feitas para os produtos de consumo de massa, em meados da década de 1970, as aberturas anteriores a esse período representativo na cultura brasileira – colonização e importação cultural –, como também se encaixam as subtrações e *copiações*/compilações que fizemos das culturas que se estabeleceram como majoritárias do outro lado do Atlântico e acima de nossas cabeças até os dias de hoje. Na América Latina contemporânea – quero que percebam essa Nova América Latina que tento esboçar como a reunião dos diferentes latinos nas mais diferentes geografias culturais desse planeta – qualquer levantamento etnográfico, por mais simples que seja, mostraria facilmente os limites rompidos pelas culturas com a mistura de raças iniciada por volta do século XIV. Em um trabalho que pareceu se dar em conjunto, todos os povos latinos estão se unindo para conquistar um *geo-espaço cultural*²⁶ sustentado em um conceito de América Latina que fosse cunhado daqui desse

²⁵ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 36.

²⁶ Sobre este *geo-espaço cultural* sugiro, principalmente, a leitura de outros dois trabalhos escritos por mim, intitulados “*Geovisualizando um espaço latino-americano cultural*” e “*Lugares, regiões, fronteiras e paisagens sul-mato-grossenses nas artes plásticas: o artista como um geovisualizador desse lugar*”, onde tento construir a ideia sobre este possível espaço geográfico externo e interno ao mesmo tempo à globalização e à relação de colônia e colonizador.

lugar “híbrido”²⁷ e flutuante. Esse conceito origina-se da condição de colônia que não quer mais se submeter aos mandos do colonizador.

A partir dessas prévias deduções, estou tentando demonstrar que a crítica biográfica cultural que busco neste trabalho está, impreterivelmente, relacionada a algumas argumentações – proporcionadas por mais algumas aberturas teórico-críticas que a crítica nacional vem fazendo, as quais acredito que só fizeram enriquecer o nosso próprio discurso sobre nós mesmos – que somente nós, latinos, podemos construí-la, por sermos “ameríndios”, latinos, pós-colonizados, subalternos, etc.²⁸ As desconstruções derridaianas que estipulam um paratexto do texto primeiro para a compreensão desse texto maior;²⁹ as *fissuras e frestas* propostas por Alberto Moreiras, que literalmente estabelecem que a “marca”, na própria pele do sujeito, do conceito de latino-americano já o diferenciaria com suas “cicatrices autorias” as leituras propostas a partir dessa “margem”;³⁰ o *entremeio* de Homi K. Bhabha³¹ que vislumbra uma espécie de *entre-lugar* de Silviano Santiago,³² contudo numa visada especificamente pós-colonial, além de alguns outros *entre-espacos*, proporcionar-me-ão pensar uma crítica biográfica cultural latino-americana brasileira – ainda que talvez fique mais na ordem do conceitual que do prático propriamente dito, mas que dê conta de misturar esses conceitos todos e formular melhores possibilidades para “biografar” o outro. Um outro que, como quer a crítica que trata da própria crítica biográfica, ainda que herdado está também inscrito em mim, no meu próprio discurso *bio-crítico*.

[...] des/construir a vida de alguém, tratar dessa vida demoradamente, viver essa vida, não deixa de ser uma declaração amorosa do crítico, onde se inscreve uma admiração, uma dívida impagável, um reconhecimento. Essa relação dá-se atravessada por uma fidelidade à herança, visando sua reinterpretação e reafirmação, as quais não se dão sem uma infidelidade.³³

²⁷ Gostaria que o sentido de *híbrido* nesta passagem fosse entendido como na biologia. Ou seja, partes de espécies diferentes que ao serem agrupadas tornam-se um terceiro elemento que não é um e nem o outro, mas uma outra categoria da coisa antes misturada. E não como a ideia de híbrido discutida por Néstor García Canclini em *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*.

²⁸ Neste ponto, vale dizer que foram muito importantes e contributivas as disciplinas de “*Literatura Comparada: fundamentos*” e “*Memória e Narrativa*”, por um lado, bem como, por outro, a disciplina de “*Teorias da Narrativa*”, cursadas durante o primeiro ano letivo (2010) de realização do curso de Mestrado em Estudos de Linguagens na UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. As articulações teóricas propostas nas disciplinas do professor Edgar Nolasco contribuíram significativamente para o “embate” e a articulações críticas entre as novas proposições teórico-críticas e as reflexões teóricas propostas pelas outras disciplinas da grade curricular do curso de Mestrado. Nesse sentido, posso dizer que devo, se não todo, mas parte significativa desta pesquisa aos embates teóricos propostos e produzidos pelos contatos entre as teorias nas disciplinas.

²⁹ Cf. Praticamente toda produção filosófica de Jacques Derrida, mas principalmente DERRIDA. *A escritura e a diferença* e DERRIDA. *Gramatologia*.

³⁰ Cf. MOREIRAS. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*.

³¹ Cf. BHABHA. *O local da cultura*.

³² Cf. SANTIAGO. “O entre-lugar do discurso latino-americano”.

³³ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 37.

Essa perspectiva *desconstrutora* derridaiana também é ilustrada na leitura realizada por Silviano Santiago das questões-chave formuladas pelo filósofo franco-argelino, tanto sobre o “conceito” de *descentramento* quanto o de *desconstrução*, os quais, e agora valendo-me de um outro “conceito” derridaiano, posso dizer que se *suplementam*. Diz-nos Santiago sobre o *descentramento*:

A leitura intertextual, vinculada ao jogo e ao suplemento, nos remete à problemática do descentramento, por oposição aos conceitos clássicos de estrutura centrada, origem e presença.

A partir de uma leitura desconstrutora do texto artístico, observamos que o significado não possui mais um lugar fixo (centro), mas, sim, passa a existir enquanto construção substitutiva que, na ausência de centro ou de origem, faz com que tudo se torne discurso e a produção da significação se estabeleça mediante uma operação de diferenças. Dessa forma, eliminando-se qualquer referência a um centro, a um sujeito, e não mais se privilegiando aspecto algum sob o disfarce da “origem”, a atividade interpretativa, com base na polissemia do texto artístico, vai permanecer sempre incompleta, ou noutras palavras, nunca pretendendo chegar a esgotar o significado do objeto-texto na sua totalidade.³⁴

Já sobre o “conceito” de *desconstrução*, Silviano Santiago ressalta que

A leitura desconstrutora da metafísica ocidental se apresenta como a discussão dos pressupostos, dos conceitos dessa filosofia, e portanto a denúncia de seu alicerce logofono-etnocêntrico. Apontar o centramento é mostrar aquilo que é “relevado” (*relevé*) no texto da filosofia; apontar o que foi recalcado e valorizá-lo é a fase de *renversement*. A leitura desconstrutora propõe-se como leitura descentrada e, por isso mesmo, não se reduz apenas ao movimento de *renversement*, pois se estaria apenas deslocando o centro por inversão, quando a proposição radical é a de anulação do centro como lugar fixo e imóvel.³⁵

Ler uma produção artístico-cultural, ou produzir uma obra crítica sobre uma obra de arte, sem considerar que aquela história constituída hegemonicamente existe ou que nunca existiu é a perspectiva *desconstrutora* derridaiana que tento privilegiar na leitura crítico-biográfica que defendo neste trabalho. Partir dos valores intrínsecos da obra/vida de cada artista e reconhecer na obra/vida as diferenças “particulares” e “específicas” de cada artista, como também em Clarice Lispector, é tarefa de uma crítica *desconstrutora* ou *descentralizadora* nos sentidos derridaianos. Portanto, é ler na *diferença*.³⁶ Desse prisma, sobre a obra de Clarice Lispector – objeto deste estudo – a *diferença* é constituída por um *bios* da pintora/escritora e da mulher Clarice Lispector,

³⁴ SANTIAGO. *Glossário de Derrida*, p. 16.

³⁵ SANTIAGO. *Glossário de Derrida*, p. 17.

³⁶ “A “diferença” é o significado gerado pela instância de articulação. O termo caracteriza a escritura em oposição à *phoné* platônica, em cuja prática se dá a busca da verdade. A escritura, sendo um recurso de “ex-pressão”, transporta, em sua cadeia espacial, um significado dado pelo “diferir”; é a diferença linguística que transporta e substitui a verdade. Inseparáveis do conceito de *diferença*, segundo afirma Derrida, são: traço (*Spur*), facilitação (*frayage*, *Bahmung*), forças de facilitação (*forces de frayage*), uma vez que não se pode descrever a origem da memória e do psiquismo como memória em geral (consciente ou inconsciente) senão tendo em conta a diferença entre as facilitações”. SANTIAGO. *Glossário de Derrida*, p. 25.

atravessados por uma *impressão* particular (também de cunho derridaiano) de minha autoria enquanto leitor crítico.³⁷

Para minha leitura e “reinvenção” de uma crítica biográfica cultural latino-americana brasileira – que leva em consideração as mais recentes leituras teórico-críticas desse *locus* cultural latino, como já esbocei anteriormente –, basear-me-ei na leitura de três *personae* culturais: uma é a escritora Clarice Lispector, autora de, entre outras obras, do livro *Água viva*: ficção (1973), que a inscreverei aqui como Clarice-escritora; a outra, inscrita por Clarice-pintora, é a autora de 22 quadros ao todo, pintados na sua grande maioria nos anos de 1975 e 1976; e a terceira *persona*, mas não menos importante, é a Clarice-mulher, da qual quero lançar mão de vez em quando para ilustrar essa tríade clariciana que pretendo reinventar, ou propor um *bios* triádico também. Tendo sempre em mente que, mesmo apoiado em formulações teórico-críticas da crítica biográfica cultural, inscrever-se-á apenas minha leitura dessas *personae*. Como precaução desse mundo compósito, escorregadio e fluido, trago como princípio crítico básico palavras de Eneida de Souza:

No que diz respeito à abordagem mais pontual da crítica biográfica, é preciso distinguir e condensar os pólos da arte e da vida, por meio do emprego do raciocínio substitutivo e metafórico, com vistas a não naturalizar e a reduzir os acontecimentos vivenciados pelo escritor. Não se deve argumentar que a vida esteja refletida na obra de maneira direta ou imediata ou que a arte imita a vida, constituindo seu espelho. A natureza artificial da arte recebeu do *dandy* e decadentista Oscar Wilde a definição primorosa: a vida imita a arte. A presença de mediações, de terceiras pessoas, da relação oblíqua entre arte e vida é passível de intervenções entre as duas instâncias, sem que o lastro biográfico se defina pela empiria e pela interpretação textual baseada em soluções fáceis e superficiais. A preservação da liberdade poética da obra na reconstrução de perfis dos escritores reside no procedimento de mão dupla, ou seja, reunir o material poético ao biográfico, transformando a linguagem do cotidiano em ato [artístico] literário.³⁸

Nesse sentido, é escusado dizer que essas Clarices irão permear, como uma espécie de fio condutor, a crítica biográfica cultural latino-americana brasileira a qual quero pensar pelo *bios* da/na obra/vida da autora. Ora tais *personae* serão apresentadas pelas leituras que já foram feitas pela crítica mais *conservadora* – a título de demonstrar algum avanço crítico, quando me valer dos novos postulados teóricos –; ora virão à tona pelas fissuras, frestas e brechas abertas na cultura brasileira pelas teorias contemporâneas; e, ainda, poderão ser ilustrações metafóricas de desejos particulares do meu *bios* da autoria aqui almejada. Portanto, não é demasiado afirmar que talvez este trabalho tenha um tom, uma cor, muito particular em relação à produção teórico-crítica sobre a crítica biográfica e sobre Clarice Lispector, uma vez que “[...] na elaboração de uma leitura crítica biográfica, essa separação esboroa-se na articulação demandada por esse tipo

³⁷ Cf. DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana.

³⁸ SOUZA. “Crítica biográfica, ainda”, p. 53.

de crítica”,³⁹ por tratarem-se de discussões teórico-críticas que visam conclusões, ainda que particularizadas.

No Brasil, bem como na América Latina como um todo, a disciplina de Teoria da Literatura vem, ao longo dos anos, passando por mudanças em suas abordagens teóricas. Alguns estudiosos brasileiros acreditam que essas mudanças se devem, em parte, à introdução da disciplina de Literatura Comparada, portanto pós década de 1970. A introdução da Literatura Comparada proporcionou, segundo parte considerável dos especialistas brasileiros, novas formas de abordagens ao *corpus* de análise, quase sempre literário. Todavia, a prática da comparação literária latino-americana acabou por manter certo binarismo em suas análises; não por acaso, alguns dos mais importantes estudiosos da disciplina continuaram a se valer das teorias europeias e americanas para suas análises e a comparar a produção nacional – brasileira – às europeias e americanas,⁴⁰ reforçando uma certa “mirada estrábica”.⁴¹

Nessa atitude comparatista, digamos mais disciplinar, conseqüentemente, acabou-se dando continuidade às análises que faziam reconhecimento apenas de valores estéticos, comparando as matrizes teóricas e literárias com as produções latino-americanas; e elevando, por conseguinte, as produções culturais nacionais apenas às categorias de cópias em relação aos modelos, como já esboçado, ora como *subtração*, outrora como *subversão*. Porém, no final dos anos de 1980, tem introdução no Brasil de novas propostas teóricas dos Estudos Culturais, vindos via Estados Unidos, que foram formulados primeiro na Inglaterra. De lá para cá, na América Latina, mais precisamente no Brasil, a disciplina de Teoria da Literatura, bem como a de Literatura Comparada, passaram por reformulações bruscas em suas abordagens teóricas e críticas, sendo “obrigadas” a adequarem suas análises sem privilegiar uma produção, fosse europeia ou norte-americana, literária ou artístico-plástica, por exemplo. Tais disciplinas, ao invés de se valerem de uma produção artística apenas, tendem a valer-se de duas ou mais produções e, ainda, o que é melhor, sem ressaltar uma em detrimento de outra. Isso, todavia, não foi a regra. Foi, antes, uma tendência proporcionada pela interdisciplinaridade.

³⁹ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 36.

⁴⁰ Neste sentido, vale dizer que existem vários livros que tratam dessa problemática das produções artístico-culturais brasileiras serem comparadas às produções europeias ou norte-americanas após a década de 1970 com a introdução dos estudos comparatistas no Brasil: Cf. COUTINHO. *Literatura comparada na América Latina: ensaios*. CARVALHAL. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*; e outro livro bastante didático e de fácil compreensão: CARVALHAL. *Literatura comparada*.

⁴¹ Cunhado por Ricardo Piglia, escritor e crítico argentino, o conceito de “mirada estrábica, consiste, basicamente se tratando de referencial literário, num olho voltado para o novo e o outro preso à tradição. Cf. PIGLIA. *Tres propuestas para el próximo milenio* (y cinco dificultades).

Nesse sentido, a título de ilustração, salienta Tania Franco Carvalhal em uma de suas publicações:

A crítica literária, por exemplo, quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com outras obras de outros autores, [registra-se principalmente a “comparação” com autores europeus] para elucidar e para fundamentar juízos de valor. Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes. É bem verdade que, na crítica literária, usa-se a comparação de forma ocasional, pois nela comparar não é substantivo.⁴²

A partir da introdução dos Estudos Culturais no contexto latino-americanista brasileiro,⁴³ pensemos ainda nos moldes ingleses, via Estados Unidos, novas leituras teóricas passaram a ser feitas sobre toda uma produção artístico-cultural latina brasileira, utilizando-se de aportes teóricos também provenientes do próprio *locus* crítico-cultural da América Latina – a crítica brasileira volta-se de forma mais significativa para sua própria produção teórica –, fazendo o reconhecimento, nas produções artístico-culturais, das suas especificidades e não mais as comparando, simplesmente, como cópias dos modelos canônicos europeus. Importantes estudiosos adeptos aos novos postulados teórico-críticos culturalistas vêm abrindo, com um certo discurso crítico, espaços no pensamento crítico brasileiro de forma a transformá-lo significativamente com as publicações recentes.⁴⁴ Não obstante, a extensa mas esclarecedora passagem de Edgar César Nolasco, ao discutir a Literatura Comparada no início do século XXI, ilustra a relação entre comparatismo e culturalismo disciplinar no Brasil:

Se a literatura comparada, como queriam Pichois e Rosseau, “é a arte metódica, pela busca de laços de analogia, de parentesco e de influência”, ao pensarmos hoje o mundo arbóreo de Candido, podemos nos perguntar: até que ponto os estudos comparados brasileiro e latino-americano contribuíram para desfazer aquele ranço histórico-crítico subalterno que dormitava na melhor crítica da época? Se *comparada* às grandes literaturas, a nossa literatura era *pobre e fraca*, como afirmava o crítico brasileiro, e se mesmo assim era ela que nos *exprimia* como nação, então também podemos nos perguntar agora como a literatura comparada ajudou-nos a compreender o atraso cultural implícito na fala de Candido e a resolver o descompasso subalterno de uma visada comparatista presa aos parentescos e às influências? Ressalvadas todas as diferenças que possam haver, hoje podemos dizer que não acreditamos mais sequer na possibilidade de a literatura brasileira nos *exprimir*, isto é, representar sua nação, posto

⁴² CARVALHAL. *Literatura comparada*, p. 6-7.

⁴³ É um consenso entre a crítica amparada pelos Estudos Culturais que essa “disciplina” nasceu da necessidade de se combater um conceito dualista de cultura imperante até a década de 1960. Conceito de Cultura com “C” maiúsculo, que só reconhecia como tal as produções elitistas eruditas e, por conseguinte, excluía desse conceito hegemônico as “culturas” tidas como menores, as das classes trabalhadoras, a cultura popular escrita com “c” minúsculo. Já em 1998, no Seminário Internacional da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada – a temática central do seminário girava em torno da discussão – Literatura Comparada = Estudos Culturais?. Cf. ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada. Vale conferir o *site* da ABRALIC, disponível em: www.abralic.org.br. Sobre mais informações a respeito. Cf. BESSA-OLIVEIRA; NOLASCO. “No Brasil, estudar cultura brasileira “é” o mesmo que estudar Estudos Culturais?”. In: *Revista Rascunhos culturais*.

⁴⁴ Sobre essas discussões acerca dos Estudos Culturais e da Literatura Comparada no Brasil, numa visada mais atualizada, conferir as recentes publicações do NECC – Núcleo de Estudos Culturais Comparados, sobretudo o periódico *Cadernos de Estudos Culturais* que, por ser de natureza temática, dedicam (vol. 1, n. 1, 2009) aos Estudos Culturais e (vol. 1, n. 2, 2009) à Literatura Comparada Hoje.

que, de lá para cá, as diferenças sociais e culturais grassaram em proporções inimagináveis por todos os cantos do país. Aliás, fica explícito na *Formação* um conceito de literatura que não corresponderia mais às diferenças em todos os sentidos que pululam dentro da sociedade injusta e sumariamente excludente que impera no país. Nesse sentido, às vezes temos a impressão de que a disciplina literatura comparada corroborou o problema na medida que não deixou de primar por conceitos estéticos elitistas e hegemônicos, como o próprio conceito de texto [talvez aqui sob influência dos Estudos Culturais que se aportavam no Brasil]. Queremos entender que não se passou um cinquentenário em vão, desde as afirmativas do mestre Candido; e a crítica subsequente tratou de avançar com relação às suas lições, como já dissemos. Mas o que não se pode mais hoje é repetir à exaustão toda a crítica anterior como se ela servisse em sua integralidade para pensar o tempo presente. Voltar a ela, rediscutir sua lição primeira, pode ser uma forma de manter aquela crítica em ação. Repetir por repetir, puro e simplesmente, pode contribuir para o seu letal esquecimento. O mesmo, entendemos, vale para comparar hoje: comparar por comparar pode não passar de uma ação inócua e estéril. Agora quando se compara em todos os sentidos possíveis, respeitando as diferenças e os contextos, inclusive no modo de tomar os textos críticos do passado, comparar é uma ação política do crítico.⁴⁵

Já com a última virada do século, a América Latina, bem como seus intelectuais mais preocupados com novas proposições teórico-críticas, vindas de lugares com supostas igualdades de condições de marginalização, passa por novas mudanças em suas concepções teóricas, considerando as diferentes possibilidades de estudos sobre sua própria produção, tanto artístico-cultural quanto teórica, levando em consideração as leituras pós-coloniais, principalmente na pessoa de Homi K. Bhabha; da desconstrução, tendo Jacques Derrida como autor; subalternistas latino-americanos “inspirados” pelo grupo de estudiosos subalternistas sul-asiáticos; culturalistas latino-americanos e latino-americanistas, como Hugo J. Achugar e Alberto Moreiras, respectivamente etc. (Sobre algumas dessas proposições teórico-críticas, me deterei mais adiante).

Tendo como escopo esta perspectiva teórica – a comparada-cultural – que se desenhou ao longo dos anos e que ainda se desenha na contemporaneidade da América Latina, e considerando os novos estudos teórico-críticos elencados antes, há de se discutir em que medida as disciplinas de Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Estudos Culturais estão contribuindo sozinhas (de modo disciplinar) hoje, cada uma à sua maneira, para se pensar a produção artístico-cultural latino-americana brasileira e o sujeito sociocultural intrínseco nessa produção? Ou melhor, qual é a biografia que a crítica pode fazer desse sujeito artista ou intelectual latino brasileiro que é inscrito por todas essas mudanças teórico-críticas pelas quais passaram os postulados teóricos brasileiros? Faço essa indagação por defender a ideia de que é apenas por uma articulação teórico-crítica “comparativo-biográfico-cultural” – uma crítica biográfica que sempre leve em consideração os sujeitos da obra/vida, entre o sujeito biografado e o biógrafo – que se pode reescrever a história de hegemonia intelectual instaurada sobre a América Latina. Mais uma vez,

⁴⁵ NOLASCO. “*Literatura comparada hoje: estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada?*”, p. 51-52.

afirmo que mesmo que seja partilhando da ideia de dívida, ou *herança* “artístico-intelectual”, conforme propõe Edgar Nolasco na esteira de Derrida:

Por sermos finitos, estamos condenados, obrigados a herdar, a falar do outro, isto é, a tratar discursivamente daquilo que independe de viver ou de morrer. Nesse sentido, o campo compósito da sobrevida prepara o terreno para o discurso da crítica biográfica. A própria crítica biográfica, enquanto uma responsabilidade designada a falar, ou responder pelo outro, inscreve-se como uma herança, antes mesmo de se ver como responsável por uma herança. O crítico biográfico encontra-se numa condição de duplamente endividado: é responsável pela vida que veio antes de si (pela vida de outrem), da mesma forma que é responsável pela vida que está *por vir*. Tomar a figura do crítico biográfico como um herdeiro é querer entender que ele não é apenas alguém que recebe, mas é alguém que escolhe, e que se empenha em decidir sobre o outro, sobre a vida do outro e sobre a sua *própria* vida.⁴⁶

Portanto, pode-se dizer que a crítica biográfica, bem como o sujeito latino-americano brasileiro, foram sendo forjados nas transformações e nas alterações teórico-críticas que tratavam desse lugar e desse indivíduo. Dessa forma, posso afirmar objetivamente que todos os estudos a que fiz referência e que embasam minha leitura contribuíram, significativamente, para formar um outro sujeito contraditório aos sujeitos que eram e foram (re)criados pelos primeiros estudos/relatos biográficos no Brasil. Entender os sujeitos pelas questões teórico-críticas e, por conseguinte, estabelecer uma crítica biográfica cultural *compósita* por fragmentos dessas teorias todas, e assentado num “recorte comparativo-biográfico-cultural”, é situar uma forma “melhor”, ou de maior abrangência, para se pensar as produções culturais desses sujeitos: seja dando atenção aos “textos” maiores⁴⁷ ao revisitá-los, textos estes que tiveram a atenção da crítica mais tradicional, seja dando atenção aos “textos” menores⁴⁸ – fragmentos de discursos artístico-culturais esquecidos pela crítica acadêmica.

O sujeito que surgiu desse lugar visa à *necessidade de constituição de uma nova Historiografia* de suas próprias culturas. Um lugar “[...] onde se clama cada vez mais a necessidade de inclusão de uma quantidade de registros até então marginalizados pelo discurso oficial”,⁴⁹ criado pelos países etnocêntricos que buscaram a manutenção no centro do poder. A *emergência* dessa recontagem da história latino-americana tem que tomar como princípios básicos outros pontos de partida e referenciais que se inscrevam como *corpus* artístico-culturais dos seus lugares latinos. Essa “Nova” historiografia propõe inscrever-se com cânones socioculturais locais que não tenham somente como personagens os leonardos, os picassos, os

⁴⁶ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 38.

⁴⁷ A título de esclarecimento, sempre que me referir a “textos” maiores, “grandes” textos ou “texto” escritura, faço referência aos textos escritos – literários.

⁴⁸ Também a título de esclarecimento, já quando me referir a “textos” menores, “pequenos” textos ou outros textos narrativos culturais, faço referência às outras produções artístico-culturais que não a literatura – pintura, escultura, desenho, música, dança, teatro, cinema, etc.

⁴⁹ COUTINHO. *Literatura comparada na América Latina: ensaios*, p. 39.

vangoghis, os shakespeares etc., pois fazem parte desses *entre-espacos*⁵⁰ sujeitos “latinos” no sentido de não excluídos por línguas, os quais também são artesãos artístico-culturais.

O texto pelo texto deixa de ser mais importante nesse cenário que se constitui para pensar o indivíduo, tanto o intelectual artista quanto o intelectual estudioso desse artista que se inscreve na obra do primeiro. Têm-se, a partir da virada do século, os textos pelos sujeitos, os sujeitos pelos textos, além de fragmentos, restos, sobras, detalhes e acontecimentos “menos” importantes na constituição de novos sujeitos socioculturais latino-americanos brasileiros. Sujeitos – crítico e artista – que se relacionam entre vida/obra, mas que “[...] diríamos que não pode haver nenhuma relação entre o crítico biográfico e o sujeito biografado sem a inscrição da imprevisibilidade inerente a um relacionamento de natureza biográfica [...]”,⁵¹ marcado por um desejo humano de *amizade não fraternal*, ou por um “acerto de contas”.

Para Jacques Derrida, a amizade democrática esbarra na democracia que depende da *singularidade* ou da *alteridade* que deve ser *irredutível* do um em relação ao outro:

Não há democracia sem respeito pela singularidade ou pela alteridade irredutível, mas também não há democracia sem “comunidade de amigos” (*Koina ta philōn*), sem cálculo de maiorias, sem sujeitos identificáveis, estabilizáveis, representáveis e iguais entre si. Estas duas leis são irredutíveis uma à outra. Tragicamente inconciliáveis e para sempre feríveis. A própria ferida se abre com a necessidade de ter de contar os amigos, de ter de *contar* os outros, na economia dos seus, ali onde o absolutamente outro é absolutamente (qualquer) outro [*tout autre est tout autre*].⁵²

É da ordem do *bios* do sujeito a compreensão da obra do sujeito que é lida. Ou seja, *eu somente falo do que gosto* – parafraseando quase literalmente o filósofo. O crítico torna público o que é da ordem do privado do biografado e torna particular o que é da ordem do público, de acordo com o seu *desejo* ou a sua *herança* democrática de amigo para/do amigo biografado.

“Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser “bio”.⁵³ Dissera Clarice-escritora em um átimo de voz, como a quem quer se constituir, por si mesmo, num passe de mágica; contudo a leitura que busco privilegiar da obra/vida de Clarice Lispector é da ordem de um *bios* meu e dela. Ou seja, busco reconhecer na obra/vida, ou na obra *além*vida da artista, fragmentos os quais poderiam ser da ordem da minha *própria* vida. Uma crítica biográfica que se constitui pela (auto)biografia da minha vida para/a morte/vida da artista. “Entregar-se à morte com a sensação de que se está repetindo atos literários consiste na diluição gradativa das

⁵⁰ Ainda que se considere desnecessário dizer, vale registrar que a ideia do *entre-espaco* parte das *fissuras moreirianas*; dos *entremeios* de Homi K. Bhabha; do *entre-lugar* de Silviano Santiago, além de outros conceitos que buscam, na contemporaneidade, inscrever um lugar não especificado pela história do cânone Ocidental europeu.

⁵¹ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 41.

⁵² DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 36.

⁵³ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 33.

diferenças entre ficção e realidade”,⁵⁴ ao qual completaria: de morte em vida ou vice-versa. Essas sábias palavras de Eneida Maria de Souza, ao falar sobre a condição de morte/vida em Jorge Luis Borges – maior escritor argentino que fez da cultura inglesa sua “referência” – encontram eco nas palavras de Clarice Lispector em *Água viva* (1973). Em torno da época de escritura do livro, quero entender que a escritora já previa, antecipadamente, a sua morte/vida autoral:

Estou me fazendo. Eu me faço até chegar ao caroço.

De mim no mundo quero te dizer da força que me guia e me traz o próprio mundo, da sensualidade vital de estruturas nítidas, e das curvas que são organicamente ligadas a outras formas curvas. Meu grafismo e minhas circunvoluções são potentes e a liberdade que sopra no verão tem a fatalidade em si mesma. O erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espalhado na veemência de minha voz, eu te escrevo com minha voz. E há um vigor de tronco robusto, de raízes entranhadas na terra viva que reage dando-lhes grande alimentos. Respiro de noite a energia. E tudo isto é fantástico. Fantástico: o mundo por um instante é exatamente o que meu coração pode.⁵⁵

Essa quase rebeldia de reinauguração de Clarice Lispector direciona-me ao que proponho alcançar no decorrer do trabalho por meio de análises culturais das obras/vida da artista: por uma espécie de reinauguração da crítica, do sujeito, do pensamento crítico-biográfico para pensar um sujeito latino-americano brasileiro. Essa proposição de leitura, se já realizada, não será idêntica à minha, e se não realizada, pelo menos inaugura uma maneira crítico-pessoal de leitura: *o fato é que cada leitor-crítico cria e lê à sua maneira*.

Com base nesse desejo de Lispector, abro para uma pergunta: como ler melhor as produções culturais que emergiram na contemporaneidade, com suas feições multifacetadas e “híbridas”, constituídas de diferenças culturais e sociais, advindas de vários sujeitos diferentes? A não ser pela crítica biográfica cultural articulada com fragmentos de todos esses discursos críticos contemporâneos, não consigo visualizar outra possibilidade; acredito nisso, levando em consideração que toda crítica articulada por um viés do *bios* do estudioso pode elevar a qualidade e quantidade de informações críticas do sujeito e da produção cultural deste. A Clarice-escritora mostra-me, através de seu desejo de extravasar-se, a direção para constituir uma leitura crítica de *natureza compósita da crítica biográfica*, bem como de sua produção, a qual me restrinjo neste trabalho: o livro *Água viva* e os 22 quadros de autoria dela(s): Clarice-escritora, Clarice-pintora e Clarice-mulher. Tal leitura será melhor desenvolvida no capítulo seguinte, ao trazer uma percepção maior minha (de memória) da *cicatriz* autoral da artista. Diante disso, valho-me das palavras de Alberto Moreiras sobre um pensamento *pós-memória*:

⁵⁴ SOUZA. *O século de Borges*, p. 12.

⁵⁵ LISPECTOR. *Água viva: ficção*, p. 37.

Um pensamento pós-memória, a-global, vindo até nós da singularidade que permanece, residualmente. Se o pensamento é sempre um pensamento sobre o segredo singular, um pensamento sobre singularidades afetivas, não há algo como um pensamento globalizado: no entanto, a globalização revela aquilo que ela própria destrói, e ao agir assim, dá isso como uma questão para se pensar: um pensamento da singularidade do luto, da singularidade em luto, um pensamento sobre o que é revelado na destruição, um pensamento sobre o que a revelação destrói. Isso não quer dizer que tal pensamento nos tenha sido dado por enquanto [ou que consiga dá-los agora o que penso de Clarice artista]: apenas que sua possibilidade pode estar lá.⁵⁶

É possível, falando dessas obras, já que as entendo como obras de *pós-memória*, primeiramente – numa acepção bastante ampla do termo –, fazer uma comparação óbvia entre essas duas produções artísticas, considerando suas datas de realizações.⁵⁷ Entendo que o fato de as pinturas dos quadros e a literatura de *Água viva* serem realizadas praticamente no mesmo período histórico já se dão por aproximadas e relacionadas entre si – uma produção como *suplemento*⁵⁸ da outra. Ou seja, os quadros têm fragmentos da literatura, assim como o livro tem dos quadros. Contudo, a questão não se resolve tão simplesmente assim. Busco neste trabalho comparações que não estão apenas no plano das datas ou dos fatos históricos reconhecidamente registrados;⁵⁹ tenho a finalidade de fazer aproximações de ordem das interpretações possíveis a partir de *zonas de contatos*⁶⁰ existentes entre essas produções e a sua(s) autora(s).

A crítica biográfico-cultural, formulada e discutida por Eneida Maria de Souza, no ensaio “Notas sobre a crítica biográfica”, assim como o livro *Crítica cult* (2002) como um todo, é, sem sombra de dúvidas, o que temos de melhor no país sobre crítica cultural biográfica. Portanto, a professora e crítica Eneida Maria de Souza, com seu texto sobre a crítica biográfica, abriu as portas para novas proposições biográficas no Brasil. A estudiosa, do meu ponto de vista,

⁵⁶ MOREIRAS. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*, p. 54.

⁵⁷ Esclareço que a partir daqui, quando fizer uso dos termos “essas duas produções artísticas”, quer dizer que me refiro aos 22 quadros pintados por Clarice Lispector no decorrer dos anos, mas, preferencialmente, valho-me dos que foram pintados nos anos de 1975 e 1976. Também me refiro ao livro *Água viva: ficção*, publicado em 1973. Portanto, “essas duas produções artísticas” de Clarice Lispector – a pintura e a escritura –, num primeiro momento, se aproximam pelas datas de suas realizações. Já as outras aproximações que serão feitas aqui estão na ordem de leituras interpretativas de minha autoria.

⁵⁸ Vale dizer que sobre essa questão propriamente dita, o *suplemento* ou as duas produções como *obras suplementares*, vou me valer do conceito de *suplemento* de Jacques Derrida, mas será bem mais desenvolvido no capítulo II desta pesquisa. Cf. SANTIAGO. *Glossário de Derrida*.

⁵⁹ Essa “comparação analítica” entre as produções artísticas será melhor desenvolvida no capítulo III desta pesquisa; ainda que não deverá ser feita de maneira tradicional, pois o biográfico sempre será tomado como referencial. Ou seja, não farei aqui uma análise “tradicional”: o simples reconhecimento, por intertextualidades ou simples relações interartes de textos (letras) na tela ou da tela (imagens) no texto. No capítulo III desta pesquisa, buscarei uma relação entre as produções perpassadas pela pessoa autoral (*bios*) de Clarice Lispector, uma vez que se trata de uma pesquisa de cunho crítico-biográfico da “introdução” à “conclusão”.

⁶⁰ Refiro-me a proximidades tangentes entre as duas produções artísticas. O livro aproxima-se dos quadros, bem como os quadros do livro. “As zonas de contacto são sempre selectivas, porque os saberes e as práticas excedem o que de uns e outras é posto em contacto. O que é posto em contacto não é necessariamente o que é mais relevante ou central. Pelo contrário, as zonas de contacto são zonas de fronteira, terras-de-ninguém onde as periferias ou margens dos saberes e das práticas são, em geral, as primeiras a emergir. Só o aprofundamento do trabalho de tradução permite ir trazendo para a zona de contacto os aspectos que cada saber ou cada prática consideram mais centrais ou relevantes.” SANTOS, *apud* HISSA. “Fronteiras da transdisciplinaridade moderna”, p. 27.

encontra-se centrada em uma leva de críticos brasileiros que absorveu bem as mudanças teórico-críticas que aportaram e aportam no país. Na articulação teórico-crítica da professora Eneida de Souza, por quem tenho predileção pessoal, é possível perceber os “fragmentos” de vários discursos teórico-críticos – de naturezas nem tanto compósitas – os quais, num conjunto muito bem articulado, fundamentam suas formulações teórico-críticas de cunho biográfico com *natureza compósita*. Afirmo a crítica, no que denominaria de primeira e importante “nota” sobre crítica biográfica:

A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção.⁶¹

Eneida Maria de Souza abre-nos para um campo talvez inatingível na sua totalidade da crítica biográfica cultural nesta primeira “nota”. Ou seja, indo além das barreiras impostas entre obra e autor, lá nos idos anos antes-1970, a crítica biográfica cultural propõe entrelaçá-los na criação de uma unicidade para melhor compreensão da duplicidade – autor e obra juntos para melhor ler a obra/vida do autor. O crítico cultural interpretar a literatura além das fronteiras, também imposição das formalidades estruturais das décadas anteriores aos anos de 1970, resulta numa quebra de paradigmas que a tradição teórico-literária levou a cabo até recentemente. Finalmente, também nesta primeira “nota” que se abre em muitas outras, a professora propõe construir pontes *metafóricas* para as edificações de novas relações entre o real e o ficcional. Interpretando essa “passagem/nota” de Eneida de Souza, ainda é possível dizer que a *natureza compósita* da crítica biográfica defendida pela estudiosa é resultado de uma articulação teórico-crítica “híbrida” e “multifacetada” de outras teorias críticas para melhor pensar o sujeito da obra/vida artística nas pesquisas.

Há muito tempo a relação na literatura entre o que é real e o que é ficcional aquece os bastidores das discussões teórico-críticas. Na contemporaneidade, ficam de um lado os acadêmicos dos estudos literários tradicionais, reagindo contra uma realidade autoral – em defesa de uma ficcionalidade literária –, enquanto a crítica biográfica cultural, por outro, vai em busca para estabelecer vínculos e aproximações, mesmo que metafóricos, entre um suposto real com o fragmentário ficcional e vice-versa. Na contemporaneidade, falar de produção cultural já não se estagna na literatura, tem-se que abrir para a pintura, a escultura, a música, o teatro, o cinema, e tantas outras produções artístico-culturais, as quais também estão na ordem da biografia, da autobiografia, do biográfico, do autobiográfico, do etnográfico etc. Nesse sentido, as *pontes*, de que fala Eneida de Souza, encontram pilares de sustentação variados na cultura contemporânea.

⁶¹ SOUZA. “Notas sobre a crítica biográfica”, p. 111.

A título de elucidação, vale retomar algumas das palavras de Eneida de Souza, das quais já fiz referência antes:

Se considerarmos que a realidade e a ficção não se opõem de forma radical para a criação do ensaio biográfico, não é prudente checar, no caso de autobiografias ou de biografias, se o acontecimento narrado é verídico ou não. O que se propõe é considerar o acontecimento – se ele é recriado na ficção – desvinculado de critérios de julgamento quanto à veracidade ou não dos fatos.⁶²

Dessa visada crítico-cultural sobre a obra e o autor como complementares entre si, se pensarmos num salto teórico-crítico brasileiro – os Estudos Literários antes e pós introdução da Literatura Comparada –, as leituras realizadas antes esbarraram nas leituras tradicionais que a crítica literária já fez a partir dos postulados teórico-críticos iniciais da Literatura Comparada. Ou seja, se parte dos estudiosos adeptos da Literatura Comparada, nos primórdios da disciplina no Brasil, buscava fazer reconhecimentos primários de *fontes e influências* presentes em nossa produção literária, na contemporaneidade, esse reconhecimento, além de ser realizado de forma mais aberta – com diálogos culturais –, serve, ainda, como forma de questionar uma suposta universalidade do que fora modelo. Se a produções europeias, e mais recentemente as norte-americanas, servem como modelos universais de produção cultural, por que elas não correspondem às suas diferenças culturais internas? Nesses dualismos teórico-críticos, entre nacional e universal, os próprios “centros culturais” excluem parte dos seus sujeitos sociais.

Estudos mais recentes comprovam que a abertura aos estudos de cultura proporcionada pela Literatura Comparada brasileira provoca adaptações nas formas de estudar a nossa produção literária e, por conseguinte, nossa cultura.

Contemporaneamente, a noção de cultura já não se encontra provida da segurança e da legitimidade que lhes atribuíram – igualmente, embora em circunstâncias históricas e correlação de forças diversas – o empreendimento civilizacional iluminista, o Estado nacional moderno e, no último caso, as elites letradas.⁶³

Hoje, já não se fala apenas em produção cultural literária; a Literatura Comparada proporciona para o Brasil *um ganho* nos estudos entre mais que duas produções artísticas (literatura, artes plásticas, teatro, cinema, televisão etc), tendo ainda estabelecimentos analíticos de relações entre produções nacionais e estrangeiras, ou apenas de nacionalidades iguais, sem falar que produções culturais, até então “marginais”, também se tornam objetos de investigação dos estudos da Literatura Comparada agora com uma visada mais cultural.

Nesse sentido, a “comparação” em busca de reconhecimentos primários deixa de fazer sentido, pois a obra nacional se mostrou muito mais além do que reter fragmentos de obras canônicas europeias ou norte-americanas. Alguns estudiosos brasileiros vêm mostrando em

⁶² SOUZA. “Crítica biográfica, ainda”, p. 54.

⁶³ CUNHA. “A emergência da cultura e da crítica cultural”, p. 77.

leituras teórico-críticas, mais precisamente aquelas embasadas em visadas culturalistas, que as produções nacionais, quando têm um referencial estrangeiro, voltam-se mais para a América Latina, e quando nacional é característico das diferenças das “diferentes localidades” da Federação brasileira. Ou seja, os índios do Amazonas não são idênticos aos indígenas do Centro-Oeste brasileiro; o sujeito do extremo-sul do país tem características socioculturais opostas ao indivíduo do Nordeste do Brasil etc. Contudo, essas leituras culturalistas não primam por reconhecer valorativamente essas diferenças culturais, mas as qualidades intrínsecas em cada uma dessas variadas culturas nacionais. A condição de pós-colonizado, subalterno e heterogêneo – características reconhecidas em nossas produções artísticas – abre e proporciona ricas discussões para o campo da crítica biográfica, pois cada sujeito biográfico latino-americano brasileiro – crítico ou artista – demandaria uma leitura ou aporte teórico específico.

Tais colocações são comprovadas e mais uma vez endossam um discurso de crítica biográfica latino-americana brasileira. Eneida Maria de Souza reconhece, por exemplo, as contribuições para a crítica brasileira dos estudos pós-coloniais, os quais receberam, antes, contribuições latinas. De acordo com a crítica:

É importante, enfim, assinalar a contribuição de teóricos latino-americanos para a leitura pós-colonial do gênero autobiográfico, na qual são introduzidas cenas que remetem ao ato de leitura dos escritores. O livro, a leitura, a pose do leitor assumem significado semelhante à iniciação do sujeito na escrita, gesto não apenas individual e particular, mas cultural. Nesse sentido, os relatos autobiográficos giram em torno da experiência do leitor latino-americano em relação ao arquivo europeu, promovendo distorções e leituras desencontradas, com o objetivo de desconstruir o mito da escrita como controle da barbárie.⁶⁴

O histórico de grande parte dos Estudos Literários Comparados, realizados no país, mostra que as comparações literárias que não levavam em conta um sujeito autor concentravam-se em comparações *hierarquizantes* entre a produção da colônia e do colonizado. Sem salvaguardar as diferenças culturais que já existiam aqui, mesmo antes da colonização, os estudiosos da introdução dos estudos de Literatura Comparada nacional equiparavam nossas produções e ressaltavam o baixo valor delas, enquanto elevavam os “modelos” aos reconhecidos cânones ocidentais da contemporaneidade.⁶⁵ Um pouco mais tarde, porém, grupos se dissiparam – entre comparatistas mais tradicionais e comparatistas culturalistas –, e, na tentativa de inverter a situação cultural brasileira, elevaram nossas produções ao mais alto lugar dos pódios internacionais. Pesquisadores, completamente vinculados a estudos culturalistas, pós-

⁶⁴ SOUZA. “Crítica biográfica, ainda”, p. 52-53.

⁶⁵ Como exemplos claros dessa “prática comparatista” inicial no Brasil vale conferir dois textos do excelente histórico que Sandra Nitrini realiza em seu livro. Cf. NITRINI. “Literatura comparada no Brasil”; _____. “Anexo – Visão panorâmica do comparatismo brasileiro nos anos 80 e 90”. Nesses textos de Nitrini ficam claras, por exemplo, as leituras que faziam reconhecimentos de fragmentos das obras shakespearianas nas obras de Machado de Assis.

colonialistas ou subalternistas, mostram também que os estudos comparatistas culturalistas, que privilegiaram as produções nacionais, apenas reorganizaram os cânones reinserindo obras nacionais.⁶⁶

Elevando nossas produções ao lugar de cânones latino-ocidentais, uma contestadora parte da crítica nacional discute o valor atribuído aos cânones europeus e norte-americanos. A diferença que atribui vantagens a este estudo comparatista cultural que já parte também da *pós-colonialidade* e da *subalternidade* latino-americana – tanto o da elevação de cópia como modelo, assim como o que nos categoriza de subtração – é a preocupação constante com o fator cultural nosso, os “ameríndios”. A discussão comparatista e cultural, entre os supostos cânones latinos, europeus ou americanos, favorece-nos no sentido de que a crítica brasileira rastreia – ao fazer reconhecimento de práticas culturais marginalizadas – melhor as formas de leitura de nossas produções artístico-culturais, seja pela literatura, seja pelas outras práticas artístico-culturais. Desse cenário comparatista brasileiro, valho-me das palavras do comparatista Eduardo F. Coutinho que nos fazem refletir sobre a contemporaneidade:

Ampla, complexa e variada, a questão do cânone literário extrapola nossos objetivos neste trabalho, não podendo ser apreciada com o cuidado que requer, mas mencione-se que ela se estende desde a exclusão de uma produção literária vigorosa oriunda de grupos minoritários, nos centros hegemônicos, e do abafamento de uma tradição literária significativa, nos países que passaram por processos de colonização recente, como a Índia, até problemas relativos à especificidade ou não do elemento literário, dos padrões de avaliação estética e do delineamento de fronteiras entre constructos como Literatura Nacionais e Literatura Comparada. Com a desconstrução dos pilares em que se apoiavam os estudos literários tradicionais e a indefinição instaurada entre os limites que funcionavam como referenciais, o cânone ou cânones tradicionais não têm mais base de sustentação, afetando toda a estrutura da Historiografia, da Teoria e Crítica Literárias. Como construir-se cânones, seja na esfera nacional, seja na internacional, que contemplem as diferenças clamadas por cada grupo ou nação (entendendo este termo no sentido amplo utilizado por autores como Homi Bhabha), e como atribuir a estas novas construções um caráter suficientemente flexível que lhes permita constantes reformulações, são perguntas que se levantam hoje a respeito de terreno tão movediço [dos estudos de área].⁶⁷

A passagem, de extrema importância e poder de síntese, mostra-nos a complexidade do assunto, bem como é difícil optar por uma saída e a proposição de discussões sobre o assunto. Discussões profícuas, diga-se de passagem, e que avancem em direção a novas constatações e formulações que priorizem novas ideias para se pensar a produção artístico-cultural brasileira e, por conseguinte, os sujeitos nela imbricados.⁶⁸

⁶⁶ Cf. *Cadernos de Estudos Culturais: Literatura Comparada Hoje*, que bem fazem um balanço da disciplina de Literatura Comparada no Brasil, como também discutem questões pertinentes ao que venho tratando.

⁶⁷ COUTINHO. “*Literatura comparada na América Latina: do etnocentrismo ao diálogo de culturas*”, p. 36.

⁶⁸ Em textos mais contemporâneos sobre essa temática – refiro-me, por exemplo, a publicações do ano de 2009, como o de NOLASCO. “*Literatura comparada hoje: estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada?*”, p. 49-72 – autores mostram que durante mais de 30 anos parte da discussão ficou meio estagnada em caprichos. Sem avançar e sem retroceder, os estudiosos fizeram partidarismos teórico-críticos e esqueceram-se de buscar saídas para

Daí desse lugar da Literatura Comparada na contemporaneidade, preocupação ressaltada pelo comparatista Eduardo F. Coutinho, observam-se as aberturas teórico-críticas propiciadas pelo método de comparar as produções artístico-culturais nacionais: primeiro, não mais preocupando-se, mesmo que camuflando a questão, com a relação literatura nacional/universal; segundo, abrindo-se para análises de mais de duas obras literárias primeiramente e, logo em seguida, para mais de duas delas e outras produções artísticas, além da literatura. E, em terceiro lugar, e rasurando qualquer tipo de hierarquia, aliás, a que considero a mais importante das “aberturas” teórico-críticas pela qual passaram os estudos literários brasileiros, a preocupação com o sujeito – autor no sentido mais amplo possível –, dono das obras artístico-culturais, que proporcionou grande discussão, sobretudo sua vida e obra, para a crítica biográfica. Uma passagem de Silviano Santiago, em recente texto, bem mostra essa preocupação da produção artística com o *bios* e o ficcional que deve ser levada em conta pela crítica biográfica, sobretudo:

(Sou uma mentira, que diz sempre a verdade). Esse jogo entre o narrador da ficção que é mentiroso e se diz portador da palavra da verdade poética, esse jogo entre a autobiografia e a invenção ficcional, é que possibilitou que eu pudesse levar até as últimas consequências a verdade no discurso híbrido. De um lado, a preocupação nitidamente autobiográfica (relatar minha própria vida, sentimentos, emoções, modo de encarar as coisas e as pessoas, etc.), do outro, adequá-la à tradição canônica da ficção ocidental.⁶⁹

O entrelaçamento da produção artística como produção cultural na Literatura Comparada deveu-se, em grande parte, à introdução de estudos que voltaram seus interesses para questões culturais. Fossem produções artísticas nacionais ou estrangeiras – uma vez que a crítica da Literatura Comparada ainda continuava a investigar obras internacionais –, ambas se voltavam agora para os “homens” reais, e não mais para a “grande” figura textual da Teoria Literária, a qual não tinha *personificado* o *bios* do sujeito autor do texto. A cultura passa a ocupar um lugar específico, e as comparações, à cata de cânones, como argumentou Coutinho, perdem totalmente o sentido, especificamente porque os homens latinos não podiam ser vistos como o homem europeu ou norte-americano, mesmo que donos de traços pós-coloniais e de “subordinação” cultural; o homem latino-americano e suas produções artísticas ainda hoje são caracterizados por diferenças étnico-culturais que são “contaminadas” pelas hegemônicas. Sobre essa discussão emblemática, Alberto Moreiras afirma que:

A divisão não foi, e não é, pura, mas sim está marcada desde o início por uma espécie de contaminação mútua. O “poder” refere-se à posição hegemônica do literário; a “força”, à posição irruptiva dos estudos culturais. [...]. A irrupção do novo logo se

a questão artístico-cultural nacional. Porém, mostram também que as discussões internas foram muito válidas quando se levava em consideração o fato de termos, na contemporaneidade, uma leva significativa da crítica que não defende mais o cânone ocidental como universal. Mas sobre essa questão, ou melhor, sobre os textos de natureza como o mencionado, provavelmente devo me recorrer, de forma mais detida, no decorrer deste trabalho.

⁶⁹ SANTIAGO. “Meditação sobre o ofício de criar”, p. 178.

tornou conservadora, ao passo que a preservação do antigo revelou guardar em si, mesmo em seu espírito de resistência, formas de irrupção novas ou possíveis.⁷⁰

São essas diferenças, especificamente as culturais, que fazem com que a crítica biográfica cultural ganhe forças no território até então intocável dos Estudos Literários e da Literatura Comparada, sobretudo com a abertura para os estudos de culturas, posto que as preocupações destes novos estudos eram exatamente com a produção artístico-cultural pelo viés sociocultural, sempre levando em consideração o *bios* do sujeito envolvido na prática artística. Os estudos de cultura apregoavam a importância de se estabelecer relações de proximidades entre o sujeito do fazer artístico e a obra artística, exatamente como fora mostrado na passagem transcrita anteriormente como a primeira “nota” da crítica biográfica cultural da ensaísta Eneida Maria de Souza ao falar das construções de *pontes* no rastro do já comparatismo cultural que se formou no Brasil. São dessas relações entre comparatismo e cultura que se esboçam os primeiros estudos de crítica biográfica cultural, a qual vive hoje *estabelecendo* inclusive “relações inventivas”, tendo como base as produções artísticas dos biografados e as produções teórico-críticas sobre esses biografados.

Encabeça a lista de produções críticas, de natureza biográfica, produzidas a partir dessa união entre os estudiosos comparatistas e culturalistas – além dos estudiosos pós-colonialistas, subalternistas, entre outros, que hoje é bastante extensa no Brasil – Eneida Maria de Souza, com os textos fundadores sobre crítica biográfica cultural, especialmente com o ensaio antológico “Notas sobre a crítica biográfica”, já mencionado.⁷¹ Mais uma vez, nesse sentido, recorro à própria Eneida de Souza, só que agora em outra de suas “notas”, aliás uma que antecede a passagem citada, e não menos esclarecedora dessa fusão crítico-cultural entre a Literatura Comparada e os estudos de cultura:

As atuais tendências da crítica literária brasileira voltadas para os estudos literários, a crítica biográfica e os estudos culturais, merecem tratamento cuidadoso por parte de nossos intérpretes. Diante da abertura teórica instaurada pelas abordagens contemporâneas, os limites entre os territórios disciplinares são enfraquecidos, provocando o questionamento dos lugares produtores do saber, assim como dos conceitos operatórios responsáveis pela produção de paradigmas e de metodologias críticas.⁷²

A “nota” mostra-nos as alterações que sofreram os estudos e a crítica brasileira com a introdução dos estudos de cultura, nominados por Estudos Culturais. Os Estudos Culturais, com suas alterações favoráveis, as quais venho mostrando ao longo deste trabalho – nas relações entre

⁷⁰ MOREIRAS. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos, p. 18.

⁷¹ Sobre esses textos fundadores de crítica biográfica cultural vale também o registro dos livros e ensaios do estudioso Edgar Cêzar Nolasco; outros textos aqui já referendados da professora Eneida Maria de Souza; os escritos de Silviano Santiago; os textos das estudiosas argentinas Diana Irene Klinger e Leonor Arfuch; entre outros estudos não menos importantes, mas bastante esclarecedores em questões pertinentes à crítica biográfica cultural.

⁷² SOUZA. “Notas sobre a crítica biográfica”, p. 111.

sujeito e obra – que privilegiam a cultura do sujeito, trouxeram também questões pertinentes para a crítica literária (artística), fazendo com que uma parte considerável da crítica brasileira revisse suas “cadeiras” intelectuais nas academias. A passagem deixa transparente que não somente teóricos – *nossos intérpretes* – bem como as metodologias de análise – Teoria e Crítica Literárias e a própria Literatura Comparada – teriam que se reformular metodologicamente em suas apreciações de nossas produções culturais a partir deste tempo de junções teórico-críticas. Aquelas reflexões teórico-metodológicas, iniciadas na “fusão” entre as disciplinas, refletem e contribuem, na contemporaneidade, para uma prática “comparativo-biográfica-cultural”. Prática esta que deve embasar e estruturar toda minha reflexão proposta neste trabalho.

Tais constatações mostram que a questão ia muito mais além de simples discussões pelo reconhecimento de nossa produção cultural, como sendo nacional ou universal. Segundo vários especialistas crítico-literários, crítico-culturais, entre outros, de carreiras intelectuais respeitadas nesses embates culturais, a resposta buscada era o reconhecimento de nossas próprias identidades nacionais latino-americanas.⁷³ A discussão teórica desses especialistas da “cultura” nacional, fosse como pós-colonizados ou subalternos, fosse como *subtraídos* ou *copistas*, primava pela constituição da cultura nacional brasileira. (A preocupação maior, quero entender que perpassava pelo *bios* do sujeito). As novas formulações teóricas, que emergem na América Latina, vindas de diferentes lugares latino-americanos⁷⁴, mostram-nos que a discussão acerca das constituições de identidades diferentes das imaginadas (se *centrais* ou *periféricas*) pelos centros colonizadores desses lugares é condição *sine qua non* para pensar a produção artístico-cultural dos lugares marginalizados.

[...] a noção de “limiar”, aludindo a fronteira, borda, marcos, linhas de demarcação. No entanto, se esses termos expressam separação, eles também indicam que os limites existem para ser ultrapassados e redimensionam as noções do que é periférico e do que é central. Neles está, pois, embutido o sentido de passagem de ultrapassagem, de cruzamento de influxos, de deslocamentos e de transformações [também teóricas]. Assim, mais do que opor literatura comparada a estudos culturais, o que interessa examinar são as relações existentes entre esses dois campos.⁷⁵

Partindo de uma visão “mais” culturalista, como a esboçada por Eneida de Souza, sobre as probabilidades de alterações pelas quais deviam passar os *conceitos operatórios* tradicionais até então no Brasil, força-se a ruptura por onde emerge a articulação da crítica biográfica cultural contemporânea. O franco *questionamento dos lugares produtores do saber e a produção de*

⁷³ Cf. principalmente os estudos de Roberto Schwarz e Silviano Santiago das décadas de 1970/80, onde os dois teóricos levam à exaustão as discussões acerca de nacionalismos brasileiros.

⁷⁴ Estudiosos, como Eduardo F. Coutinho, mostram-nos que na contemporaneidade fala-se de vários lugares latino-americanos em diferentes localidades mundiais. Por exemplo, o Quebec canadense latino-americano, o Hispano latino-americano nos Estados Unidos, o Indo latino-americano na Inglaterra, entre tantos outros. Cf. COUTINHO. “Mestiçagem e multiculturalismo na construção da identidade cultural latino-americana”, p. 41-57.

⁷⁵ CARVALHAL. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*, p. 203-204.

*paradigmas e de metodologias críticas*⁷⁶ – a crítica cultura nacional que se edificou dessa confluência teórica – que foram resvalando-se, a torto e a direito, desses lugares tradicionais supostamente detentores do saber, sobre nossas produções artístico-culturais, encontram-se hoje de frente com conceitos menos hegemônicos. A partir desse choque crítico-cultural, se se pode chamar assim o encontro das teorias europeias imperantes no Brasil com as “traduções” e “adaptações” das teorias vindas de margens mundiais, é provocada uma ruptura no modo de pensar a nós próprios e, por conseguinte, o nosso *bios*.

Logo, se, por um lado, um grupo de estudiosos literários mostrou-se preocupado pelas aberturas proporcionadas pela velha Teoria Literária antes-1970 – e estes mesmos estudiosos tradicionais continuam no ostracismo teórico-crítico, fazendo reconhecimento europeizados e norte-americanizados em nossas produções literárias, não resvalando nem na comparação superficial de subtração ou cópia e muito menos se abrindo para outras artes – felizmente, por outro lado, uma parcela significativa de estudiosos dessa mesma crítica literária (1970) incomodou-se com a estagnação e a compilação teórico-crítica pautada, apenas, em análises textuais. Esse segundo grupo de críticos ao permitir, via Teoria Literária, a entrada da Literatura Comparada nos recintos hierárquicos literários, vinda da Europa, proporcionou uma alavancada na entrada de novas teorias aos meios acadêmicos brasileiros. Concordando ou não com alguns teóricos, essas teorias todas nos ajudam a melhor pensar o nosso “conjunto” nacional artístico-cultural por várias maneiras diferentes: uma delas pela crítica biográfica cultural.

Esse comparatismo, que ainda não se contaminava pela crítica cultural, forçosamente reconhece a importância dos novos postulados meio que *a la* Clarice Lispector – quando afirmava nos idos anos 1950/60 que não copiava ninguém –, tenta não mais “subtrair-se” ou ser “cópia” de nenhuma produção artístico-cultural. Quero entender, assim, as aberturas teórico-críticas obrigatórias dentro da própria Literatura Comparada. Assim, num resguardo do método comparatista, afirma-nos Tania Franco Carvalhal, no final de um dos seus importantes textos, ou nos parágrafos finais de seu livro/manual didático *Literatura Comparada* (1999), que o método da Comparada é muito mais do que comparar obras “raras” com as literaturas populares. Descreve-nos Carvalhal:

Em síntese, o comparativismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras ou autores. Também não se restringe à perseguição de uma imagem, de um tema, de um verso, de um fragmento, ou à análise da imagem/miragem que uma literatura faz de outras. Paralelamente a estudos como esses, que chegam a bom término com o reforço teórico-crítico indispensável, a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos

⁷⁶ Cf. SOUZA. “A teoria em crise”.

literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais.

Por outro lado, pela natureza da disciplina, ocupa-se com elementos que a crítica literária habitualmente não considera: correspondências, literatura de viagens, traduções. No entanto, ao explorá-los, atua criticamente.

É desse modo que a literatura comparada se integra às demais disciplinas que estudam o literário, complementando-as com uma atuação específica e particular.⁷⁷

A Literatura Comparada, “integrada” aos Estudos Culturais, possibilita e transforma em objeto de análise, mesmo que se iniciando com algumas pequenas *fendas* para as outras produções artístico-culturais, as literaturas nacionais reconhecidas até então como “menores” e os fragmentos biográficos, os quais não eram levados em consideração pelos estudiosos literários.

Já comparatistas mais abertos às novas possibilidades e proposições teórico-críticas culturalistas, como Eduardo F. Coutinho, reconhecem mais facilmente os ganhos, por exemplo, que os Estudos Culturais – pensando em manter uma certa ordem cronológica de entradas teórico-metodológicas no Brasil em meados de 1970/80 –, trouxeram para a Crítica e Teoria Literárias. Nesse sentido, vê-se que as tendências das correntes, de qualquer tipo de Estudos, são sempre divididas em partes mais ou menos aptas a receber novidades teórico-críticas, mesmo que as novidades sejam para o bem da produção artístico-cultural latino-americana ou mesmo nacionais. Com relação às visadas teórico-críticas sobre as produções nacionais, sempre tivemos grupos distintos de críticos que privilegiaram ora o etnocentrismo europeu e norte-americano, ora os que voltaram seu olhar para os arrabaldes e periferias latino-americanas. Contudo, mesmo na contemporaneidade, há uma divisão entre “centros” e “margens” na própria crítica nacional brasileira.

No grupo de estudiosos no qual se incluiria Coutinho, a Literatura Comparada como método de investigação deve estar disposta e pronta a adaptar-se às novas formulações teórico-críticas que favoreçam os pensamentos críticos em relação aos sujeitos e produções artístico-culturais latino-americanos. Aproximando-se mais de uma crítica biográfica cultural, por exemplo, às propostas do comparativismo cultural, Eduardo Coutinho propõe o diálogo com as outras teorias formuladas em países periféricos como o Brasil. Nesse sentido, as discussões propostas por Homi K. Bhabha – crítico indo-britânico – Alberto Moreiras – estudioso europeu que escreve dos Estados Unidos sobre a América Latina – bem como John Beverley, Walter D. Mignolo, Ángel Rama, e tantos outros que se preocupam em melhor pensar o sujeito excluído pela hegemonia europeia e norte-americana, buscam uma forma diferenciada de estudar as produções de sujeitos latinos. Ou seja, uma possibilidade crítica que leve em consideração o sujeito autor e não exclui o *bios* na grafia da produção estudada.

⁷⁷ CARVALHAL. *Literatura comparada*, p. 86.

Na esteira das proposições dos teórico-críticos contemporâneos que estão preocupados em pensar a América Latina e os países, regiões e produções artístico-culturais periféricos, adverte-nos ainda Coutinho de que há a necessidade de “traduzir” todas essas teorias pensadas fora da América Latina para o nosso espaço sociocultural:

Em estudo hoje clássico sobre o assunto, intitulado “Traveling Theory”, Edward Said discute a migração da Teoria Literária de um contexto para outro e as transformações por que esta passa como decorrência inevitável desse processo. Ideias e teorias migram, afirma o autor, de “pessoa para pessoa, de situação para situação, de um período para outro” (1983, 226), a circulação de ideias é uma condição básica da atividade intelectual: contudo, é preciso examinar as mudanças ocorridas nesse processo, o grau de transformação por que elas passam, de modo a poder-se compreender não só seu sentido e função no novo contexto, mas também a relação entre este e seu lugar de origem. Uma leitura não é jamais neutra ou inocente, continua Said, ao contrário, cada texto e cada leitor trazem sempre marcas muito fortes de seu *locus* originário; assim uma teoria não pode ser totalmente desvinculada desse *locus*. Além disso, seu transporte para outro contexto não é gratuito; antes tem a ver com afinidades existentes entre os dois locais ou momentos que não podem passar despercebidos.⁷⁸

E continua Coutinho, no sentido de atentar ao crítico sobre o cuidado que ele deve ter ao “traduzir” as teorias e também o cuidado ao estudar as práticas culturais nacionais:

Uma teoria não pode ser nunca totalmente abrangente, do mesmo modo que as representações da vida humana não se podem esgotar por meio de simulacros, modelos ou abstrações teóricas. A teoria, em suma, como toda produção intelectual ou cultural, é um fenômeno histórico, e como tal deve ser contextualizada.⁷⁹

Por fim, fica claro que sejam bem-vindas as novas teorias, desde que traduzidas, adaptadas, remodeladas, moldadas etc para nossas necessidades “bioculturais”. Como também se vê a transparência na extensa passagem de Coutinho, em se tratando da importância de pensar nas nossas produções artístico-culturais como locais – no sentido de localização *geoespacial* – e contextualizadas histórica e socioculturalmente. Ou seja, considerando um objeto de estudo que aqui, *a priori*, é o ponto de partida para essas reflexões “crítico-biográficas”, não é possível pensar os quadros e o livro *Água viva*, esquecendo-se da Clarice-pintora, da Clarice-escritora e muito menos da Clarice-mulher por detrás. Ao trazer para dentro dos artefatos artístico-culturais ou das práticas artístico-culturais o indivíduo, traz-se, conseqüentemente, presentificada uma biografia autoral para esse artefato ou prática: dá-se um lugar de real importância ao espaço imaginário das leituras literárias tradicionais personificando o autor dessas práticas artísticas.

Ilustra esta constatação uma das Clarices que tento tecer, ou melhor, construir, por uma crítica biográfica cultural, neste trabalho com todas estas formulações teóricas: “Nada existe de mais difícil do que entregar-se ao instante. Esta dificuldade é dor humana. É nossa. Eu me

⁷⁸ COUTINHO. “‘Teorias transculturadas’ ou a migração de teorias na América Latina”, p. 114.

⁷⁹ COUTINHO. “‘Teorias transculturadas’ ou a migração de teorias na América Latina”, p. 114.

entrego em palavras e me entrego quando pinto”.⁸⁰ Antes de qualquer coisa, é preciso observar estas relações intrínsecas entre o sujeito da obra – que se entrega ao fazer artístico – e da obra do sujeito – que são escritas por todas as suas condições socioculturais e temporais. Uma máxima antiga é válida também neste sentido, a obra não se edifica sozinha, e “[...] nem tudo em que um artista põe a mão se torna arte”;⁸¹ são necessários a crítica e o leitor para fazê-la erguer, bem como a obra não se constitui como num passe de mágica, é preciso alguém para escrevê-la ou pintá-la, somente para ficar em exemplos dos quais estão inscritos um sujeito “bioespectral” denominado de Clarice Lispector.

1.2 – A natureza compósita da biografia latino-americana

Não é um recado de ideias que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho. E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são mais um gesto que voz. Tudo isso é o que me habituei a pintar mexendo na natureza íntima das coisas. Mas agora chegou a hora de parar a pintura para me *refazer*, refaço-me nestas linhas. (Grifo meu)

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 22.

Parafraseando um ditado que dizia que *vencer a batalha ainda não é vencer a guerra*, quero pensar que ludibriar o discurso invencível da crítica tradicionalista é o mesmo que vencer uma batalha, mas não é tornar-se vencedor da guerra. Tal paráfrase é uma síntese do que tentei demonstrar até aqui, nesse recorte por mim privilegiado, do que ocorrera com a crítica brasileira nos embates teórico-críticos entre “novas” e “velhas” teorias. Tais embates teóricos deram-se a fim de tentar solucionar as problemáticas de leituras da produção artístico-cultural latino-americana e, por conseguinte, brasileira. Ora a Crítica e a Teoria Literária liam-nos pelos avessos das teorias formais importadas, ora a nossa relação com um suposto universalismo era substrato daquele ou sobrepunha-se a ele. No decorrer dos anos, em direção ao fim do século XX, salvaguardando uma possível especificidade latino-americana – de forma “geral” – vê-se a inauguração de uma Literatura Comparada nacionalmente preocupada com esse lugar *geoespacial* situado em muitos outros lugares excluídos (periféricos); dessas leituras, fragmentos críticos contribuíram para alertar a crítica de pensar o próprio país, enquanto nação cultural, de forma diferenciada, ainda que partisse do conjunto latino-americano.

⁸⁰ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 45.

⁸¹ DANTO. *A transfiguração do lugar-comum*: uma filosofia da arte, p. 37.

Tem-se a exaltação de nossas particularidades nacionalistas, sem romantismos arcaicos, nessa proposta de leitura comparatista cultural que se erigiu em favor dos latino-brasileiros.⁸² Vários conceitos foram fundados a partir dos latino-americanos: *transculturação*, *hibridismo*, *hibridismo cultural*, *entre-lugar*, entre outros, não necessariamente nesta ordem, e nem sempre formulados por brasileiros, mas a questão girava em torno de dar-se conta de pensar, principalmente, o produto artístico-cultural latino-americano. A situação brasileira, como toda a América Latina e os latinos, na tentativa de se constituírem como povos culturais, a partir de discursos críticos próprios, fundam-se e fundem nossa crítica com teorias advindas de lugares latinos distribuídos pelos quatro cantos do mundo.⁸³ A *exaustão das diferenças* socioculturais desses latinos todos fez erigir semelhanças culturais entre esses exilados em seus próprios lugares geográficos.

Dessa condição *geoespacial*, fez-se surgirem vários discursos teórico-críticos na emergência de se pensar os sujeitos latinos de modo geral, porém, sem generalizar. Partem daí, então, as conclusões de que não é possível focalizar-nos como reflexos esmaecidos dos europeus ou norte-americanos, como bem quis a “Grande” crítica e a teoria literárias durante muitas décadas; não se pode comparar-nos aos centros hegemônicos em busca de reconhecimentos de semelhanças, heranças, igualdades, apadrinhamentos – *fontes e influências*;⁸⁴ também não é possível sermos substrato ou sobreposição dos, supostamente, de etnias superiores; e, por fim, é no mínimo ingênuo pensar-nos, nós os latinos, os europeus, os norte-americanos, os asiáticos – os orientais e os ocidentais – como unilaterais na *plurilateralidade* da globalização. Nesse sentido, Alberto Moreiras é esclarecedor ao dizer que

As práticas de sigularização, ou a formação de uma consciência diferencial, só podem ser entendidas como práticas *produzidas* pela própria interpelação ideológica que as forma e, ao formá-las, também as empreende. As práticas singularizadoras não

⁸² É evidente em quase todas as leituras que se fazem da América Latina, seja crítica ou histórica, sempre levar em conta os países de língua espanhola como conjunto relativamente homogêneo. No caso do Brasil, para ser inserido nessas leituras, é preciso levar em consideração principalmente a diferença da língua; definitivamente não é possível tratar os brasileiros da mesma forma crítica e histórica que os outros países da América Latina. Somos colonizados de forma parecida, herança de povos indígenas, além de outras características comuns aos outros países latino-americanos; contudo, não tivemos como nossos primeiros colonizadores os povos de língua espanhola. Isso por si só já provoca uma diferença cultural absurdamente distinta dos outros países latinos. Portanto, é possível falar de um país latino-brasileiro, como é possível falar de países espano-latinos. Por conseguinte, é possível abordar uma produção artístico-cultural brasileira por um viés teórico-crítico que quero denominar de *crítica biográfica cultural latino-americana brasileira*.

⁸³ Em outro momento, já tentei mostrar que o conceito de América Latina é forjado primeiro para povos de todas as etnias que vivem às margens de outros lugares que não sejam apenas a América Latina. Cf. BESSA-OLIVEIRA. “*Eu, tu, ele, nós, vós e eles: a identidade crioula nas artes plásticas sul-mato-grossenses*”. (Comunicação coordenada apresentada durante o *III Seminário Internacional América Platina*, realizado na cidade de Campo Grande, MS, no ano de 2010.

⁸⁴ Ver a babélica discussão travada pela crítica brasileira em meados dos anos 1980, sobre *fontes e influências* na produção literária brasileira – por conseguinte na produção cultural –, que teve como os críticos mais expressivos Silviano Santiago e Roberto Schwarz já referendados anteriormente.

oferecem, nesse sentido, nada que vá além do aparato ideológico de interpretação em resposta ao qual elas sugerem [...].⁸⁵

Valendo-se ou não de discursos teórico-críticos formulados em um lugar específico, dentro ou fora da América Latina, a importância está, como salientou Eduardo F. Coutinho, já mostrado anteriormente, em traduzir essas ideias que talvez estejam *fora do lugar*: trazidas da própria Europa e Estados Unidos, ou mesmo do Oriente, para pensar questões latinas, tem-se que *traduzi-las*, no sentido mostrado pelo estudioso. Trazendo as reflexões críticas para as questões socioculturais dos nossos “entre-lugares” todos que constituem essas Américas Latinas, sejam no Hemisfério Sul ou do Norte, sejam europeias ou asiáticas. Penso nisso considerando que nossa história brasileira, por exemplo, fora erguida num tom cinza e esmaecido, contraditório para um lugar tropical e naturalmente cheio de cores. Nesse sentido, vem a pergunta cabal: qual é o melhor discurso teórico-crítico para pensarmos nós mesmos diante de situações como as que nos coloca Clarice Lispector na epígrafe que encima a primeira parte deste texto:

Sou africana: um fio de lamento triste e selvático está na minha voz que te canta. Os brancos batiam nos negros com chicote. Mas como o cisne segrega um óleo que impermeabiliza a pele — assim a dor dos negros não pode entrar e não dói. Pode-se transformar a dor em prazer — basta um “clic”. Cisne negro?⁸⁶

A Clarice-escritora aqui só pode estar trabalhando na ordem das metáforas. Não quero acreditar na realidade de suas palavras para não ferir a mim mesmo. Para *transformar* o meu ferimento em *prazer*, basta um “clic”. É melhor deixar de viver?

Camuflar a história que Clarice-escritora metaforiza em seu livro de forma brilhante é apagar a história da humanidade. Proponho, desse modo, metaforizá-la, por falta de palavra melhor para explicar a amplitude histórica que imagino da passagem. Penso em nossa primeira constituição cultural como fragmentos deste *Cisne negro* clariciano, portanto, é o *multidiscorso* personificado que melhor pode falar de mim, para mim e por mim. *Eu mesmo comigo mesmo*, acho que diria assim Clarice Lispector outra vez ao pensar a cultura brasileira hoje. Mas, retomando a questão da crítica biográfica cultural latino-americana brasileira⁸⁷, vemos que é impossível pensar em *um por todos* e muito menos num *todos por um*.⁸⁸ Na contemporaneidade nacional brasileira, é possível perceber nessa máxima o ranço *homogeneizante* europeu e norte-americano.

⁸⁵ MOREIRAS. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos, p. 95.

⁸⁶ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 40.

⁸⁷ Como previ que o faria no subtítulo “1 – Introdução aos estudos de Crítica biográfica”.

⁸⁸ Cf. BHABHA. *O local da cultural*, principalmente o capítulo intitulado “*Disseminação*: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”, p. 198-238, no qual o autor vai dizer que: “Podemos começar questionando a metáfora progressista da coesão social moderna — *muitos como um* — compartilhada por teorias orgânicas do holismo da cultura e da comunidade e por teóricos que tratam gênero, classe ou raça como totalidades sociais que expressam experiências coletivas unitárias”. Cf. BHABHA. “*Disseminação*: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”, p. 203.

Ao longo de nossa história biográfica nacional vimo-nos, corriqueiramente, ser transformados num *clic* clariciano em europeus, norte-americanos e em tantas outras civilidades culturais que estavam na moda teórica. Simplesmente éramos enquadrados nos ritmos culturais importados e literalmente apagados culturalmente, falando de nossa latinidade. O sonho europeu da pele untada de óleo protetor, para não sentirmos as dores das forçadas mudanças socioculturais que éramos obrigados a sofrer, foi, durante muitos anos, realizado pela crítica nacional que importava *sem traduzir culturalmente* as teorias e encapsulava nossas produções artístico-culturais com teorias importadas. Desse “conto de fábulas” europeu e norte-americano restaram apenas as migalhas de sermos reconhecidos, até à contemporaneidade, como reflexos em cacos de espelhos quebrados nos castelos da Europa. Nesse sentido, expõe melhor Homi K. Bhabha pela sua ideia de *um como muitos*:

De muitos, um: em nenhum outro lugar essa máxima fundadora da sociedade política da nação moderna — sua expressão espacial de um povo unitário — encontrou uma *imagem* mais intrigante de si mesma do que nas linguagens diversas da crítica literária, que buscam retratar a enorme força da ideia da nação nas exposições de sua vida cotidiana, nos detalhes reveladores que emergem como metáforas da vida nacional.⁸⁹

Portanto, o sonho, o qual hoje vivemos na busca de constituir um sujeito sociocultural e economicamente independente dos poderes hegemônicos dos países dos centros do poder, é *ilusório*, se essa construção não partir de discussões vindas de dentro das margens periféricas, as quais nos sobraram como lugares culturais. Ou, ainda, é necessário *traduzir* os discursos críticos alheios produzidos em periferias alheias, para discorrer as nossas problemáticas, procurando melhor pensar o *bios* e o resultado artístico-cultural do sujeito do nosso *locus* “periférico”. Ou seja, se busco construir uma biografia cultural de um sujeito desses lugares, sou obrigado a, literalmente, enfiar a cabeça no *lamaçal-cultural* a que fomos relegados historicamente. É preciso que se conheça a história desse sujeito lá naquele lugar específico de onde saiu toda sua condição e situação de produção. Deve-se trazer o seu contexto, junto do sonho de universalidade que se quer dar à sua produção artístico-cultural, para se pensar em uma crítica biográfica cultural desse indivíduo. Nesse sentido, volto a valer-me de mais uma das “notas” de Eneida Maria de Souza, na tentativa de melhor me fazer entender:

O fascínio que envolve a invenção de biografias literárias [artísticas] se justifica pela natureza criativa dos procedimentos analíticos, em especial, a articulação entre obra e vida, tornando infinito o exercício ficcional do texto da literatura [obra artística], graças à abertura de portas que o transcendem.⁹⁰

Deixa-nos claro, mais uma vez, a necessidade de se criar fios de ligação entre vida e obra do biografado para melhor constituir uma biografia cultural desse indivíduo. Apesar de a autora se

⁸⁹ BHABHA. *O local da cultura*, p. 203.

⁹⁰ SOUZA. “Notas sobre a crítica biográfica”, p. 111.

valer apenas da literatura para formular suas questões biográficas, penso a leitura do texto de Eneida de Souza como a possibilidade para as biografias culturais que faço de sujeitos de outras produções artístico-culturais. Nesse sentido, particularmente, nas *personae* de Clarice Lispector.

No entanto, qual é o melhor procedimento para não incorrer nos mesmos erros do passado e simplesmente fazer um relato desse biografado que se mistura entre vida e obra, como quer Eneida de Souza? Já se sabe que é necessário fragmentar-se como crítico para dar sentido aos fragmentos da vida e da obra desse sujeito. Como também é reconhecidamente claro que é preciso incorporar-se ao seu universal-particular. Contudo, ainda me vem a questão: posso fazer isso pelo biografado que estudo? Segundo Eneida de Souza, sim, quando diz que o *fascínio* da invenção dessas biografias culturais encontra-se justamente na articulação teórico-crítica dos procedimentos analíticos. Ou seja, o crítico de modo geral direciona suas leituras para os fragmentos que se quer fazer conhecer do autor; por conseguinte, se esse crítico estiver amparado por um suporte teórico-crítico formal, sua leitura biográfica será restrita; contudo, se a teoria o permitir, atingir-se-á o que propõe uma crítica biográfica cultural, e seus limites de análise serão infundáveis. Na esteira de Edgar César Nolasco, “o crítico biográfico escolhe, elege e toma decisão ao mesmo tempo em que é escolhido pelo outro”⁹¹; há, como se vê, uma troca entre os pares.

Como o que busco na biografia das Clarices tratadas neste trabalho está na ordem do que fora posto por Eneida de Souza, no “in-limites” entre o que é da ordem do real e do ficcional, procuro “(re)inventar” uma articulação dos próprios procedimentos analíticos que improviso, e *a coisa* (Clarice) *que é buscada é totalmente outra. Por mais que Clarice(s) seja interpretada dentro dos sonhos dos homens ou por seus atos, essa artista nunca se encaixará totalmente* em lugar específico-formal algum. Portanto, não subjacente a nenhuma formalidade teórico-crítica particularmente, mas minha articulação sofre de uma sobreposição de várias articulações teóricas ao mesmo tempo. Se, na década de 1970, nossas articulações teóricas sofriam do mal da importação descabida, na contemporaneidade a importação é bem-vinda desde que traduzida. Ainda mais porque os latinos estão produzindo tanto na América Latina quanto nos outros países do exterior – América Central, Europa e Oriente – para pensar o sujeito latino-americano, inclusive o brasileiro.

Às vezes o distanciamento do objeto propicia olhares mais abertos – tanto críticos de valor, quanto críticos no sentido mais amplo – do que se busca analisar em determinado objeto. Considero desnecessárias e não privilegiarei estas formulações teórico-críticas porque são feitas

⁹¹ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 37.

de fora, mas procurarei discuti-las para melhor entender e tentar exemplificar, em um momento seguinte deste trabalho, a biografia cultural que busco da artista Clarice Lispector. Nesse sentido, visto contribuir também no preenchimento de uma *lacuna constitutiva entre o discurso teórico e o campo de reflexão* como sempre fora feito na América Latina e quando se tratara de algo das práticas culturais pertencentes a esse lugar geográfico. Os discursos formulados fora da região imperavam como fórmulas de leituras que reconheciam as diferenças como “heterogeneidades mercadológicas” sobre as práticas artístico-culturais desses lugares, como afirma Moreiras:

Há, repito, uma distância pequena entre o reconhecimento da heterogeneidade e um consumo compulsivo da heterogeneidade como um tipo de mercadoria de contraconsumo: a heterogeneidade se torna um fetiche transformado em mercadoria. [...].

Se as posições de sujeito são produzidas através de seu desempenho real, se não há um sujeito essencial antes da prática social, mas apenas sujeitos cujas identidades parciais devem ser encenadas a fim de, de algum modo, “ser”, mais ainda, se o próprio campo da prática social é produzido por interpelações ideológicas, o que significa, então, sonhar com a teorização de uma “heterogeneidade radical nas posições de sujeito”? Se a heterogeneidade só pode ser uma função ou resultado da performance e se a performance já produz uma posição de sujeito dentro da interpelação ideológica, então a heterogeneidade deve necessariamente ser autoconsciente, isto é, contestatória, a fim de, de algum modo, ser. Mas a auto-reflexividade imediatamente reduz a heterogeneidade a ainda outra posição de sujeito produzida e, portanto, não-exatamente-heterogênea. O mecanismo se torna uma prática de contestação meramente formal na medida em que seus conteúdos concretos estão constantemente sendo esvaziados ou reabsorvidos para o interior do consumo, não importa quão ilusoriamente rebelde ou disjuntivo.⁹²

Assentado nas ideias de uma crítica cultural, vou em busca da redução de uma *distância entre o objeto e a intenção apropriadora* de reconhecer o objeto/sujeito primeiro da prática artística para, posteriormente, poder formular questões teórico-críticas sobre ambos. Nessa empreitada, é preciso que eu faça a substituição dos tradicionais aparatos teóricos, a exemplo dos estudos literários e comparados tradicionais, por outros estudos, os culturais, por exemplo, que melhor proporcionam leituras sobre esses objetos e sujeitos latino-brasileiros (sem, contudo, abrir mão dos primeiros pensadores para pensar os segundos). Nesse sentido, Alberto Moreiras vem abrir passagem no discurso crítico latino-americano, ainda que seja um crítico europeu escrevendo dos Estados Unidos sobre a América Latina, com a ideia de discursos latino-americanistas para melhor pensar nossa produção artístico-cultural. Autores como Alberto Moreiras vão se distanciar do lugar do objeto para tentar falar melhor sobre ele; prefiro entender assim, a princípio, o discurso do autor, que afirma:

A reflexão latino-americanista hoje, compreendida como o conjunto do discurso acadêmico sobre a América Latina — seja esse discurso praticado na própria América Latina, nos Estados Unidos, na Europa ou em qualquer outro lugar —, é um dos campos

⁹² MOREIRAS. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*, p. 94-95.

em que a separação entre trabalho intelectual e seus próprios meios de produção é forçosamente revelada.⁹³

Esse meio de produção deslocada do *locus* cultural é uma das revelações “forçadas” de que fala Alberto Moreiras, sofrida pelos latino-americanistas: falar do que não partilha socialmente, por exemplo. Outros estudos, que hoje se fazem presentes no Brasil, penso após a introdução dos estudos culturais na América Latina (por volta de meados das décadas de 1980/90), vão mostrar a insuficiência de suporte sociocultural desses estudiosos para falar do lugar de origem considerando esse deslocamento do intelectual.

Por um outro viés, a passagem de Moreiras é esclarecedora para a questão que venho chamando a atenção ao longo de todo este trabalho que é a latino-americanização de vários outros povos não-latino-americanos vivendo em outros *geoespaços*. O discurso latino-americanista, como deixa claro a “nota” de Alberto Moreiras, que vem em direção à América Latina de diferentes lugares do globo geográfico, revela a fragilidade do discurso intelectual periférico. Portanto, em um primeiro momento, conclui-se que ainda estão falando por nós os discursos vindos de lugares externos a nós latino-americanos. Dessa ótica, retomo Eduardo F. Coutinho, é preciso traduzir inclusive esse discurso do crítico Alberto Moreiras sobre a América Latina para, ainda, (re)traduzi-lo para o Brasil. Somente fazendo essa tradução, mesmo porque se trata de um crítico não-latino pensando nosso *locus* dos Estados Unidos, é possível esboçar um provável “desenho” mais próximo da biografia das supostas Clarices almejadas,⁹⁴ principalmente quando se considera que há uma especificidade no *bios* do sujeito brasileiro.

Considerando a ideia de uma *natureza compósita* da biografia latino-americana, e já pensando em uma possível “tradução” da teoria de Alberto Moreiras conjugada à “nota” de Eneida de Souza, que fiz referência há pouco, para pensar o que preciso para uma crítica biográfica cultural brasileira, entendo que a *invenção de biografia*, de que fala a crítica brasileira, vai ao encontro do que observa Alberto Moreiras em relação a aproximação do objeto à crítica que dá suporte para pronunciar sobre o sujeito. Também compete a mim como crítico o estabelecimento de relação das novas leituras que proponho com as *sombras* das leituras anteriores que já foram projetadas sobre esse objeto: construções críticas que, quero entender, tratam do que já fora dito sobre a Clarice-escritora e a pintora, por exemplo, quando Moreiras refere-se ao fracasso ou sucesso dessas leituras. Nesse sentido, mais uma vez os críticos se aproximam, posto que Eneida de Souza defende a criatividade do crítico dos procedimentos

⁹³ MOREIRAS. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos, p. 11.

⁹⁴ Essa provável biografia, ou melhor “biopictografia”, que almejo de Clarice Lispector, ficará mais clara nos capítulos seguintes desta pesquisa.

analíticos sobre a vida/obra do biografado. Mas a título de esclarecimento, diz-nos Alberto Moreiras:

[...] toda vez que se busca refletir sobre a especificidade histórica, a sombra do sujeito que reflete sempre já se projeta sobre o objeto da reflexão. Assim como o desaparecimento de qualquer mundo “verdadeiro” acaba por destruir a própria possibilidade de se pensar sobre seu aparecimento, o fracasso da certeza epistêmica leva a concretude do concreto à morte.⁹⁵

A “nota” de Alberto Moreiras abre-nos para uma infinidade de postulados para se pensar o que busco de crítica biográfica cultural latino-americana e, por conseguinte, brasileira: primeiramente, a ideia de reflexão sobre um objeto que se abriu para tantas outras reflexões ao longo dos anos – a literatura de Clarice Lispector, por exemplo, é objeto de estudos de uma infinidade de leituras críticas diferentes –, já a pintura não padece desse suposto “mal” sobre o qual ressalta Moreiras – poucas vezes os quadros sequer saíram dos arquivos onde estão guardados.⁹⁶ Ou seja, posso me valer das pesquisas anteriores sobre a literatura da escritora para melhor pensar a pintura da artista. Segundo, vejo uma aproximação muito grande entre o que pensa os dois autores – Souza e Moreiras: entendo a preocupação do crítico espanhol em resguardar o lugar do suposto sujeito, o biografado, o qual venho falando existir por trás da obra artístico-cultural. Tanto Eneida de Souza, como Alberto Moreiras, elevam a sombra desse indivíduo, erigida pela crítica, ao grau máximo para que não se esqueça dessa pessoa como promotora da obra.

“Traduzindo” a passagem de Moreiras, mais uma vez, penso que o crítico deixa nas entrelinhas uma afirmação que corrobora a ideia da existência de um mundo “real” embasando toda a produção artístico-cultural. Para melhor fazer-me entender, penso que o crítico atribuiu ao biógrafo, por exemplo, a responsabilidade de tomar certos cuidados para não pôr em risco – com leituras que não levem em conta os sujeitos artistas – biografias e biografados das práticas artístico-culturais, levando-os ao esquecimento ou ao simples relato histórico. Nesse sentido, percebe-se, com as afirmativas de Moreiras e Eneida de Souza, as mesmas preocupações com o sujeito sociocultural, autor da obra ou prática artístico-cultural: esse artista pode correr sérios riscos de ser, como afirma Moreiras, levado a um *fracasso da certeza epistêmica* pelo fracasso do aporte teórico-crítico que dá suporte à leitura do crítico, da vida/obra “artística” que se estuda, como também afirmou o estudioso, à *concretude do concreto à morte*. Nesse sentido, corrobora uma “nota” de Edgar César Nolasco, que também partilha da ideia de um sujeito crítico “biotransferido” na leitura crítica sobre e/ou o biografado:

⁹⁵ MOREIRAS. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*, p. 12.

⁹⁶ Sobre esse arquivo deter-me-ei de forma mais específica no capítulo II dessa pesquisa.

Escrever sobre a vida de um outro, se, por um lado, mostra a problemática inerente a esse tipo de crítica do *bios*, por outro, põe em cena uma briga restrita à questão autoral sobre quem tem direito de e sobre a vida do outro. Nesse campo minado por relações sempre perigosas, onde se demandam e se dramatizam as relações imbricadas, a presença do crítico biográfico torna-se uma exigência mais do que necessária, posto que é ele quem “assina o que eu [o analisando biografado] digo e o que escrevo” (Derrida), uma vez que a assinatura somente pode ocorrer “no lado do destinatário”.⁹⁷

Nas trilhas dos caminhos que estão sendo desvelados por Eneida de Souza, Alberto Moreiras e Edgar C  zar Nolasco, além de outros estudiosos, surgem outras indaga  es inevitáveis: qual    a estética, ou melhor, existe uma estética provável que responda a todas essas coloca  es crítico-biográficas que venho fazendo no decorrer desta pesquisa? Em que medida as Clarices que almejo não esbarram em uma utopia particularizada, em uma “problemática inerente a esse tipo de crítica do *bios*”, como ressalta Nolasco, ou mesmo que sejam inatingíveis na contemporaneidade? Não seria melhor não procurar *reinventar* nada? Qual o suporte teórico que buscarei para esboçar um desenho tropicalista, no sentido mais nacional possível, de todas essas Clarices? Diante dessas questões, uma alternativa    fato, segundo os autores: há de ser muito “biografias particularizadas” as minhas leituras crítico-biográficas dessas Clarices – pintora, escritura e mulher –, como são t  mb  m particulares cada uma dessas Clarices inventadas.

Para essa *reinven  o* que minha pesquisa busca, alguns pontos de cunho teórico-críticos devem ser levados em conta. Por exemplo, sobre as mesmas leituras que já foram feitas de Clarices prováveis, as quais não quero seguir, tenho que levar em considera  o o fato de que elas são parte da história já escrita sobre a vida/obra da escritora; o que me resta sobre essas leituras   , como acabo por passar por elas de certa maneira, rel  -las como forma de usurpar o que de melhor fora dito da *persona* Clarice Lispector e me apropriar para a *reinven  o* das supostas outras Clarices, já que não posso inventar uma provável biografia dessas artistas para puramente satisfazer o meu ego de suposto estudioso da obra e vida delas. As *inven  es* que propõe Eneida de Souza, garanto não estarem na ordem da alegoriza  o para uma cria  o, muito menos para que “o lastro biográfico se defina pela empiria e pela interpreta  o textual baseada em solu  es fáceis e superf  ciais”.⁹⁸ Na esteira do que ressalta Alberto Moreiras, devo tomar cuidados para não *fetichizar* o meu objeto:

Temos que investigar qual    o estatuto da estética na reflexão contemporânea, e ainda se a estética pode hoje funcionar, como ocorreu na etapa histórica anterior, como uma forma paradoxal de abertura para algum “fora” da história ou do social, em rela  o ao qual a razão poderia seguir seu desejo de verdade contra a fetichiza  o do real.⁹⁹

⁹⁷ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 41.

⁹⁸ SOUZA. “Crítica biográfica, ainda”, p. 53.

⁹⁹ MOREIRAS. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos, p. 12.

Ao *fetichizar* o meu objeto de estudo, ao idolatrar a pintura de Clarice Lispector em detrimento da escritora ou da mulher, posso incorrer no risco fatal de lê-lo com teorias inadequadas, podendo compará-lo com produções que não se aproximam dele, pois esta é de outra ordem de confecção, além de subtrair ou dá-lo *status* de cópia de alguma coisa que não corresponde a ele. E quando penso nos quadros da Clarice-pintora, essa hierarquização não é difícil: a história daquela História da Arte acadêmica é repleta de leituras que empregam teorias europeias para analisar as produções nacionais latino-americanas; teorias estéticas insistem nas comparações das obras latino-americanas brasileiras aos grandes mestres da arte europeia e norte-americana; e, como se não bastasse, a *subtração* e o “prêmio” de *cópia*, agregados pelas comparações superficiais em relação “aos grandes”, continuam sendo entregues às nossas produções artístico-plásticas locais periféricas.

Contudo, entendo também que não é mais possível, contemporaneamente, falar apenas de uma Clarice Lispector escritora – a própria trajetória da carreira da intelectual mostrou que sua estreia na década de 1940, como escritora, não tem em quase nada uma relação com a sua produção da década de 1970 – posto que as várias Clarices, que surgiram das “perturbações” do intelecto social da artista, encarregaram-se de “borrar” com tintas de variadas cores a sua história pessoal e intelectual. Encenam-se na contemporaneidade Clarices jornalistas, tradutoras, cronistas, contistas, entrevistadoras, pintoras, mãe, mulher, além das escritoras; já que cada uma das leituras tem um “biocrítico” particular. Nesse sentido, é compreensível o que afirma Alberto Moreiras ao dizer que “a auto-reprodução sem mutação, nos tempos atuais, é politicamente inviável”,¹⁰⁰ sobretudo se considerar que inclusive a atitude do intelectual de se desdobrar em artista *multimeios* é política e economicamente sociocultural.

O artista intelectual latino-americano e brasileiro tem, quase de modo geral, seu lugar constantemente alterado pelas forças políticas que o cercam. Ainda que esse artista tente trabalhar contra as correntes do poder, ora obriga-se a ser uma coisa, ora outra, na busca de melhor evidenciar um meio sociocultural particular em sua produção artística. Desse meio de vida social emerge um artista *mutante*, ativo e insistente que deve ser considerado quando se quer falar dele. A biografia desse sujeito é alternada e alterada constantemente, quando o crítico pensa em confrontar a vida desse sujeito com a sua obra, porque essa produção é acordada com o seu tempo e espaço socioculturais e com a sociedade que se encontra à sua volta. São os fragmentos que surgem dessas aproximações com os demais indivíduos que fomentam uma *natureza compósita* da biografia cultural de um latino brasileiro diferente de qualquer outro

¹⁰⁰ MOREIRAS. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos, p. 13.

latino, inclusive daqueles que “vivem próximos” desse artista, até mesmo como o crítico biográfico que se aproxima por metáforas ou por interesses. Diante disso, Nolasco afirma que esse “contágio” é herdado:

O mundo semovente e compósito do *bios*, em parte, estrutura-se aí. O crítico biográfico precisa saber disso. Sendo infiel, mesmo que movido por um espírito de fidelidade, o exercício da *herança* é uma experiência de uma desconstrução que nunca acontece “sem amor” (Derrida), e essa experiência, por sua vez, começa naquele momento em que se rende uma homenagem àquele a quem a própria experiência (herança) está presa.¹⁰¹
(Grifo meu)

Mais uma das “notas” de Eneida Maria de Souza para explicar melhor o que estou tentando dizer em relação a aproveitar esses fragmentos que tornam a biografia cultural plural e mutante, como ressaltou Alberto Moreiras, ao falar das mudanças na própria teorização. Não obstante, que fique como alerta as observações que acabo de fazer para que o crítico não incorra no erro de banalizar os objetos socioculturais e/ou práticas artístico-culturais a favor de um ego particular. E muito menos se valer apenas da literatura como o único desses artefatos artístico-culturais capaz de representar uma cultura amplamente diferenciada como a nossa – pois, segundo Edgar Nolasco, há uma herança de *bios* entre os sujeitos da crítica e da biografia. Como venho dizendo, se uma teoria não suportou a carga de ler sequer a literatura como representante “ideal” dessa produção artístico-cultural heterogênea – no melhor sentido do termo empregado por Antonio Cornejo Polar¹⁰² –, quem é a unicidade da literatura para suportar o peso de todas essas diferenças? Nessa direção, a “nota” de Eneida de Souza ressalta que

A crítica biográfica, ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor — correspondência, depoimentos, ensaios, crítica — desloca o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e expande o feixe de relações culturais.¹⁰³

Esta “nota” de Eneida de Souza, em particular, aproxima-me mais do caso específico de Clarice Lispector, uma vez que lido com duas artistas: Clarice-escritora e Clarice-pintora, como praticantes de atividades artísticas diferentes, e, ainda, da Clarice-mulher que fica mais no campo do *bios*. Se a proposta de Eneida de Souza, para a construção de uma crítica biográfica cultural, é valer-se de todos aqueles fragmentos, como ela dissera e não apenas do texto literário, entendo que as minhas duas Clarices, mais a do seu próprio *bios* pessoal, e todos os retalhos que constroem essas três *personae*, aproximam-me do que entendo por uma crítica biográfica cultural para pensar a produção brasileira: compreendo que essa relação triádica entre as *personae* de Clarice – pintora, escritora e mulher – rompe os limites intrínsecos da literatura, como sugere a crítica cultural.

¹⁰¹ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 38-39.

¹⁰² Cf. POLAR. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*.

¹⁰³ SOUZA. “Notas sobre a crítica biográfica”, p. 111.

Compreenda-se que essa biografia crítica cultural, partindo da América Latina e pensada por um brasileiro, e proposta de forma a não se vincular aos limites literários ou somente ao artístico-plástico, considerando que a proposta esbarra no principal: o sujeito da prática *socioartístico* e cultural. Portanto, não se trata de copiar ou sair à caça de uma leitura estética já feita, seja na Europa ou América do Norte, seja nos próprios outros “mundos” latinos existentes espalhados por aí dentro dos grandes centros. A rubrica “biografia crítica cultural latino-americana brasileira”, que proponho, trabalha no sentido de *especificar* o máximo possível a diferença sociocultural do sujeito biografado por essa crítica. Ou seja, tanto essa crítica poderia ser uma “biografia crítica cultural” de um latino-americano peruano, por exemplo, como bem poderia ser uma “crítica biográfica cultural” de um latino-americano brasileiro e paulistano. A ideia é buscar, pela leitura crítica da produção artístico-cultural, uma *especificidade* cultural do próprio sujeito.¹⁰⁴

Nesse sentido, posso garantir que a questão crítico-cultural não se prende em discursos históricos constituídos ao longo dos anos, e muito menos tento deixar transparecer essa vontade aqui; a questão não se ampara em novas propostas teórico-críticas “importadas” sem preocupar-se com as consequências possíveis. Dessas controvérsias todas que se esboçam neste trabalho, busco valer-me das arestas das convergências e confluências entre todas as propostas teórico-metodológicas que aportaram no Brasil, para melhor poder pensar a *nostra* particularidade socioartístico e cultural nas suas diferenças. Desde os estudos de Teoria e Crítica Literária antes-1970 aos pós-1970, entre os quais alguns são discutidos aqui, buscou-se essa realidade local-cultural nacional; todavia, empregava-se a teoria crítica ao objeto. Diferentemente daquelas Teoria e Crítica Literárias, proponho uma crítica para contemplar uma leitura “biopictográfica”¹⁰⁵ dos meus objetos claricianos, portanto, uma crítica do *bios*.

¹⁰⁴ Em outro trabalho, intitulado *Ensino de Artes X Estudos Culturais*: o ensino de Artes para além dos muros da escola, procuro discutir com mais afinco a questão de se trabalhar as diferenças culturais dos alunos em salas de aula. Apesar do direcionamento para o ensino de Artes Visuais do material, vale uma leitura detida se for feita a “tradução” para o contexto sociocultural.

¹⁰⁵ A ideia de uma *biopictografia* partira primeiro de conversas com o professor Edgar Nolasco, durante a realização do curso da disciplina “Memória e Narrativa” no Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens no ano de 2010, ao depararmos com a questão de que não buscaríamos, no trabalho dissertativo, realizar uma biografia de Clarice Lispector. Primeiro porque não lidamos apenas com a escritora; nosso trabalho versaria também sobre a Clarice-pintora que venho me referindo o tempo todo. Segundo porque já que não tratamos de um *bios* escritura, mas sim um *bios* pintura-escritura de Clarice Lispector, não poderíamos falar apenas de pictografia. Portanto, a solução encontrada para a questão, que envolve um estudo do *bios* clariciano que lida com a pintura e a escritura – o conjunto de 22 telas e o livro *Água viva* – fora nominá-lo de um estudo “biopictográfico” de Clarice Lispector. Não se trata de uma biografia aos moldes histórico-tradicionais e nem de uma ficção da pintora escritora Clarice Lispector. É antes uma escrita “biocrítico-cultural” para a instituição de uma “biopictografia-cultural” dessa *persona* de Clarice Lispector.

O ponto de vista certo de Alberto Moreiras alerta-nos desses esgotamentos teórico-críticos das teorias historicamente instituídas nas academias e grandes áreas acadêmicas. Sem descartar a história ou supervalorizar o contemporâneo, o crítico adverte sobre as problemáticas que cercam os estudos de áreas nas humanidades, e, ainda, chama a atenção para a necessidade de observação das especificidades da função crítica nas ciências humanas. Exemplifica Moreiras o caso dos estudos da Teoria e Crítica Literárias:

Uma relação crítica com o presente não pode mais ser mantida com base na insistência em modalidades de discurso cultural que passaram a ser parte do arquivo histórico e tiveram sua produtividade analítica concreta esgotada. Não falo aqui da literatura, mas sim dos estudos literários, do mesmo modo que, ao falar dos estudos culturais, não me refiro à cultura, mas sim ao aparato que pretende estudá-la. A crítica literária é hoje insatisfatória em suas formas e objetos tradicionais, e não pode mais alegar o status que possuiu no passado enquanto árbitro da cultura nacional. Não se trata de um fenômeno novo: a irrupção da chamada teoria nos departamentos de literatura — a relevância sem precedentes da reflexão teórica para os estudos literários — foi o primeiro sinal claro de tal fenômeno. Trinta anos mais tarde testemunhamos uma nova crise: a própria teoria parece ameaçada e em refluxo.¹⁰⁶

Nessa mesma direção, o autor adverte-nos quanto aos novos estudos como os Estudos Culturais, se aplicados como fórmulas de leituras literárias ou artístico-culturais tradicionais em sentidos restritos, serem *insatisfatórios* para trabalhar as análises sobre as práticas artístico-culturais locais se não sofrerem algumas alterações e traduções teórico-críticas:

Todavia, o que é mais certo, e também mais interessante, e não tautológico, é concluir que, se aceitamos uma análise tão simples como sendo correta, então os estudos culturais, da perspectiva literária, estão hoje muito longe de terem criado um novo paradigma para a reflexão latino-americanista. Do ponto de vista de suas práticas de leitura, seus conceitos-mestres e sua inscrição geopolítica, os estudos culturais são, até certo ponto, mais da mesma coisa. O antigo e o novo, portanto, compartilham de um anacronismo semelhante — ou de uma novidade semelhante.¹⁰⁷

Dessa configuração entre teoria e prática que se desenha, qual é a melhor maneira então para reescrever a história – através da biografia, por exemplo – de um indivíduo que sempre será socioculturalmente diferente, inclusive de quem o reescreve? O uso “correto” de um suporte teórico-crítico adequado já deu para ser percebido que é condição estritamente necessária. Leituras descentralizadas dos poderios históricos e hegemônicos são propostas também já colocadas pelos estudiosos dos quais venho recorrendo durante o trabalho na tentativa de recriação das Clarices. Portanto, defendo uma ideia de articulação crítica: que se façam leituras das obras artístico-culturais tendo sempre o *bios* como mediador crítico, seja por parte da crítica, seja por parte do leitor/espectador, porque a partir daí temos a inserção do sujeito observador na

¹⁰⁶ MOREIRAS. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos, p. 13.

¹⁰⁷ MOREIRAS. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos, p. 15.

obra artística,¹⁰⁸ portanto, uma crítica biográfica cultural de *natureza compósita* teórica, crítica e socioculturalmente.

Registra-se que a utilização adequada do suporte teórico-crítico que ressaltar validará como aparato ao “leitor” no sentido de melhor leitura que esse suporte pode oferecer sobre determinada prática artístico-cultural. Entende-se, nesse sentido, que não se trata de leituras formalizadas e tradicionais – desprezando o sujeito da prática, a localização *geoespacial* de onde surgem a prática e o sujeito – como as que foram feitas ao longo dos anos e, muito menos, leituras que enalteçam esse ou aquele objeto político-cultural. Portanto, é o olhar do crítico e/ou leitor/espectador que vai articular e erigir um sujeito biográfico da prática artístico-cultural almejado. Ou seja, tratando-se de Clarice Lispector, a leitura crítico-biográfica que pretendo fazer dela, a partir de suas práticas artísticas e de seu *bios*, está na ordem de interpretações que faço dessas práticas e dessa *A mulher que matou os peixes* (1968), que viveu *Perto do coração selvagem* (1943), que vivia em *Felicidade Clandestina* (1971) *Para não esquecer* (1978) *Quase de verdade* (1978), que teve *Um sopro de vida* (1978) em *Água viva* (1973) e pintou uns quadros na década de 1970. A mulher de uma vida pós-morte que pode ser descrita quase que igualmente com *A hora da estrela* (1977) que ela não fora: desregrada, desconectada e destemporalizada, porém, nunca alienada.

Não são da ordem de leitura exclusiva de nenhum crítico privilegiado ou nenhuma crítica em particular essas Clarices que busco. Trata-se da forma que procuro olhar suas produções artístico-culturais, reconhecer nelas valores que são inerentes à história particular que trago comigo mesmo dessas produções e dessa autora. Uma leitura crítica que também tem relação com a minha própria história de leitor, espectador e agora crítico da obra das *personae* claricianas. A relação que procuro fazer entre essas produções e esse *bios* autoral de Clarice Lispector constitui-se de particularidades de uma crítica biográfica cultural, escrita por um latino-americano brasileiro para pensar a obra de uma escritora naturalizada brasileira, “latino-americana”, definida pela crítica como a grande escritora Clarice Lispector. A contragosto de muitos críticos – inclusive de latino-americanistas que lêem a escritora de fora do meu espaço biográfico particular –, trata-se de uma “biocrítica-cultural” construída a partir de, e exclusivamente, meu olhar “biopictocrítico” dessa produção artística feita por Clarice Lispector para o “outro”.

¹⁰⁸ “A inserção do sujeito observador na obra artística” – seja ele como artista seja como crítico, mas observador no sentido mais amplo – faz parte de outra pesquisa que desenvolvo sobre a produção artística de Mato Grosso do Sul. Naquela pesquisa venho estudando a relação do observar-artista/estudioso com o contexto sociocultural para a produção teórico-prática ou crítica. Tenho definido esse sujeito, ainda que em fase de estudos, como um artista ou estudioso *geovisualizador*.

Mas há os que morrem de fome e eu nada posso senão nascer. Minha lengalenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é: pintar um afresco em adaggio. Poderia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar - canto fosco e negro. É minha mensagem de pessoa só. A pessoa come outra de fome. Mas eu me alimentei com minha própria placenta. E não vou roer unhas porque isto é um tranquilo adaggio.¹⁰⁹

Apreendo e faço uma leitura crítica da obra “bioartística” de Clarice Lispector, a contragosto crítico de alguns teóricos, porque quero me valer de fragmentos críticos de vários discursos para melhor propor “leituras críticas” desses objetos artísticos claricianos. Penso nisso, uma vez que não procuro atender exclusivamente às leituras tradicionais que foram feitas das obras da escritora pela Teoria e Crítica Literárias, como também não busco ressaltar as comparações que fizeram no início da carreira intelectual da escritora, em busca de relações com escritores ingleses, e, finalmente, porque também não quero concentrar minha leitura nos primeiros Estudos Culturais que “desembarcaram” no Brasil vindo dos Estados Unidos. Inclusive, esses últimos estudos já vieram contaminados de discursos críticos, atravessados pela cultura americana, que precisam ser traduzidos para pensar as produções latino-americanas brasileiras. Por termos a nossa natureza cultural *compósita* ainda maior que as dos outros países latino-americanos, somos, por conseguinte, mais excluídos culturalmente em relação aos outros latinos. No Brasil é impossível falar em unicidade nacional!

Porém, na crítica biográfica cultural, como mostra mais uma “nota” de Eneida Maria de Souza, é possível a inserção da crítica na sua composição com o fim de trazer ganhos na leitura e na conciliação sociohistórico e cultural entre autor, obra e crítica, que se quer como resultado dessa leitura *híbrida* culturalmente. E desses lugares de contato entre autor, obra e crítica emergem leituras particularizadas, porém, contextualizadas, sobre os objetos e práticas artístico-culturais as quais estão fazendo investigação biográfica. Afirmo-nos Eneida de Souza que a quebra dos limites entre texto literário e *bios* do autor e da própria crítica trabalha na construção de melhores relações entre estes sujeitos:

Os limites provocados pela leitura de natureza textual, cujo foco se reduz à matéria literária e à sua especificidade, são equacionados em favor do exercício de ficcionalização da crítica, no qual o próprio sujeito teórico se inscreve como ator no discurso e personagem de uma narrativa em construção.¹¹⁰

Desse prisma, que nos põe à prova o próprio trabalho teórico-crítico, a estudiosa adverte que o trabalho da crítica acaba por ficcionalizar o objeto e/ou prática estudada, e, nesse sentido, o crítico se torna parte da obra e vida do autor que analisa. Portanto, o trabalho de crítica nesta visada torna-se um trabalho de crítica biográfica por desvendar a vida e obra de um sujeito e, por

¹⁰⁹ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 40.

¹¹⁰ SOUZA. “Notas sobre a crítica biográfica”, p. 111.

consequente, uma (auto)crítica biográfica¹¹¹ da vida e obra das personagens – autor e crítico – pelo olhar e envolvimento deste crítico nas análises – uma suplementando e “complementando” a outra no melhor sentido derridaiano.

Eneida de Souza, no entanto – e que aqui é pertinente estabelecermos uma relação –, ao alertar-nos para a importância do rompimento entre os textos literários e as outras produções artístico-culturais, por exemplo, para que estas também sirvam como suporte de leituras sobre/para a vida e obra do autor, ajuda-nos a justificar a crítica biográfica cultural como melhor possibilidade para a visão que busco de Clarice Lispector. Ou seja, ao tratar da questão, o texto literário e a prática da pintura em “Clarices” – o *bios* é sempre uma “terceira” pessoa nessa relação investigativa –, tenho material de investigação suficiente para estabelecer uma relação maior entre produção artística e “produção” de vidas – *bios* – que não é encontrada apenas no *corpus* literário. A Clarice que se insinua no literário não é a mesma que se esboça no pictórico, contudo, ambas se complementam e se suplementam para a constituição de uma outra Clarice-mulher que também não está concentrada em apenas uma das práticas.

Em sendo essas duas produções artístico-culturais claricianas – literatura em *Água viva* e pintura nos 22 quadros – analisadas como um conjunto de obras entre *si* para a constituição de uma Clarice-mulher *artífice*, não apenas uma escritora ou uma pintora, tenho um *bios* do sujeito Clarice Lispector que depende exclusivamente do meu entendimento sobre essa tríplice *persona*. Cabendo a mim, como salientou Eneida de Souza, inscrever-me e escrever a “história” biográfica que compreendo delas. Assim sendo, lanço mão tanto das Clarices desarmadas pela Crítica e Teoria Literárias ao longo dos anos, como das comparadas com as produções inglesas, como lanço mão também agora tanto das que invento quanto das que busco inventar. Segundo sugere Eneida de Souza, é a minha inscrição e leituras que reescreverão novas Clarices na crítica e cultura brasileiras, que são, por conseguinte, meu *bios* idealizado da artista que ressalta dessas leituras que faço e estabeleço de todos os *bios* já propostos pela crítica.

Para essa construção quase babélica das Clarices – pintora e escritora –, é apenas me valendo dos discursos não hegemônicos da história na contemporaneidade que prevalecerá minha liberdade crítico-biográfica. Penso que, como já procurei mostrar antes, as leituras críticas anteriores e algumas pós-1970 esbarraram em formalidades estético-históricas importadas para

¹¹¹ Neste momento não me deterei nesta questão aqui, levando em conta que no capítulo II – intitulado “*Escritas de si, pinturas de si: (auto)biopictografias suplementares de Clarice Lispector*” – proponho, tão-somente, fazer uma leitura crítica-biográfico-cultural da produção pictórica – que se constitui de 22 quadros pintados (considerando que são a maioria datados entre os anos de 1975/76) – e da produção literária de *Água viva* (1973), como obras artísticas suplementares e como *escritas/pinturas de si* da escritora Clarice Lispector que, por conseguinte, passam por um *bios* próprio da crítica, seja das leituras já feitas, seja pela leitura que proporei.

constituir suas análises sobre nossas produções artístico-culturais. Portanto, entendo que é a junção dos fragmentos de leituras teórico-críticas – que o meu próprio *bios* crítico necessita para melhor entender o meu “objeto de pesquisa” – que mais me interessa nos Estudos Culturais Latino-Americanos, como nos Estudos Culturais Latino-Americanistas, nos Pós-Coloniais ou dos Estudos Subalternos, os quais me proporcionarão uma visada crítica biográfica cultural latino-americana brasileira da Clarice Lispector (re)nova(da). Ou seja, trata-se de uma crítica biográfica cultural de *natureza compósita* como quis Eneida de Souza, como também de natureza crítica *híbrida* como quero.

Valho-me dos vários “textos-vida” de Clarice Lispector para a articulação dessa crítica biográfica cultural, como partes das minhas constatações críticas, para não me valer apenas das articulações dos textos literários, diante do que afirmaram Eneida Maria de Souza e o crítico Alberto Moreiras ao reconhecerem o valor das leituras que transcendem as supostas “materialidades” tradicionalmente estabelecidas dos textos literários. O estudioso da América Latina afirma, ao falar do crítico culturalista, que este deve estar atento às problemáticas que suas leituras podem trazer e sofrer limitações: “sua capacidade de leitura é, em princípio, enfraquecida porque leitores treinados para uma atenção exaustiva ao literário não conseguem simplesmente transferir sua atenção para o não-literário e passar a produzir resultado de tal esforço”.¹¹² O crítico cultural deve romper barreiras não só com as propostas de leituras sobre os objetos, mas, também, com a crítica que se quer estabelecida. Já a crítica brasileira garante, neste sentido, que “a desestabilização do referencial [teórico tradicional] produz, com efeito, a invenção e a estetização da memória, esta não mais subordinada à prova de veracidade.”¹¹³

As leituras propostas por uma crítica biográfica cultural põem em estado de alerta as leituras já estabelecidas sobre as práticas culturais brasileiras, por isso há discordâncias em sua aceitação: primeiramente, pelo avanço ao reconhecimento que era feito de formalidades de cunho estético em relação a uma produção estabelecida como modelo estético-formal; segundo, pela categorização entre uma suposta produção universal e a limitação das latino-americanas como meras representações de um nacional; mais tarde, essas leituras “borram” o reconhecimento de obras que se justificaram por serem *fontes* – europeias e norte-americanas – ou *influências* às nossas produções latino-americanas. Diante disso, posso afirmar que o “modelo” ou método de crítica biográfica cultural que defendo nesta pesquisa ultrapassa todos esses “julgamentos” feitos de nossas produções artístico-culturais no passado.

¹¹² MOREIRAS. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*, p. 15.

¹¹³ SOUZA. “Crítica biográfica, ainda”, p. 56.

Em resposta a todos os julgamentos de valores que coloco acerca de uma suposta crítica biográfica cultural que intento, fogem às comparações, por exemplo, quando penso nas pinturas de Clarice Lispector com os grandes mestres da pintura acadêmica mundial. Não faço referência à literatura da escritora, considerando que uma comparação a um suposto cânone literário universal já fora mais que feita – a escritora já é inscrita pela crítica brasileira como consagrada na literatura – Clarice é reconhecida facilmente na atualidade como tal. Já com relação à sua pintura, pouco, para não se dizer nada, sobre ela, a crítica especializada da escritora se deteve. Nesse sentido, entendo que a comparação entre uma periférica pintora e um pintor da Renascença é concorrência desleal se considerada a relevância histórica do segundo, em contrapartida, se ressaltada a relação sociocultural autor/obra, Clarice desponta na frente em debandada em relação a “mecênica”¹¹⁴ obra pictórica do Renascimento. A título de ilustração, vale a explicação de Alberto Moreiras sobre alguns conceitos-chave para a contemporaneidade cultural:

“Fissura narrativa”, “globalidade negativa” e “regionalismo crítico” são conceitos no interior do âmbito da reflexão latino-americanista de segunda ordem, que procuram preservar um legado histórico; são conceitos que buscam desconstruir um legado histórico; são conceitos que, de modo bem pouco modesto, buscam também abrir um campo discursivo em que seja possível preparar novas formas de reflexão.¹¹⁵

Portanto, estabelecer relações estético-formais entre aquelas pinturas claricianas e os grandes “monstros” da tradição é incorrer, lembrando o que Moreiras ressaltou, em enfraquecimentos de leituras que pretendem superar essas relações superficiais e de categorias valorativas.¹¹⁶ As pinturas de Clarice Lispector, de condição marginal porém biográficas, estreitam relações muito mais próximas com uma particularidade que não está na ordem de valores estéticos, financeiros e nem formais. A artista, a escritora e a mulher, que estão por detrás dessas pinturas, somente são alçadas ao reconhecimento do *bios*, por exemplo, se forem lidas com particularidades biográficas – escavando as *fissuras* que se instauraram pelas leituras da crítica que se fez delas, ou pelo *bios* da autora que estão impregnados nessas obras.

Observadas as colocações postas por Eneida Maria de Souza, bem como as de Alberto Moreiras, vemos que as leituras de produções artístico-culturais dessa ordem – que não se inscrevem apenas com elementos formais – só podem se dar na ordem do biográfico e do

¹¹⁴ O contexto histórico da produção das artes plásticas no Renascimento, mostrado pela vasta literatura que trata a respeito do assunto, resalta que a produção primeiro se dava a pedido do Clero religioso ou a contrato de um Mecenas – *grosso modo*, senhor de grandes posses financeiras em favor da criação de um acervo particular; em favor da retratação de sua figura autoritária; ou, ainda, em favor de uma submissão religioso-cristã. Nesse sentido, posso afirmar que a produção pictórica de Clarice Lispector tem mais relação com a sensibilidade pessoal – *biopictográfica*, por conseguinte – da artista do que aquela produção contratada da Renascença tinha com seu artista.

¹¹⁵ MOREIRAS. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos, p. 67.

¹¹⁶ Cf. MOREIRAS. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos.

cultural. Como já afirmei também, tratando-se de produção brasileira, o esforço ainda é maior, considerando a diferença cultural do país em relação ao amplo “restante” da América Latina. Por sua vez, o Brasil já demanda uma outra *especificidade* crítica nas leituras sobre suas produções artístico-culturais. Nossas identidades esbarram em muito mais coisas que o samba e o carnaval, como são vistos pelos gringos; existem no país alegorias que estão aquém do nacional e que se voltam muito mais para um particular-universal sem sentido pejorativo do tradicional.

Todos conhecemos suficientemente bem a inter-relação entre cegueira e discernimento no trabalho crítico para compreendermos que ninguém está livre de erros e preconceitos que necessariamente contaminam tal trabalho. Mas a polêmica, que agora em grande parte se resume em repetir o que todos já sabem, pode estar estagnada ou ter chegado a um impasse: uma certa desorientação afetou todos os lados, e aparentemente é impossível ir além de um eterno delinear e redelinear de posições já demarcadas e um vago compromisso com o restabelecimento necessário de macronarrativas redentoras.¹¹⁷

A questão agora está muito além de estabelecimentos de cânones, universalidades ou os “seus” “eus” que se contrapõem aos “meus” “nossos”. Trata-se, segundo Moreiras, em traçar estratégias para reconhecer nos “desprezados” pela história *eurocidental* correspondências entre suas produções artístico-culturais e suas diferenças socioculturais em relação aos centros. Continuar balizando as leituras teórico-críticas pelos discursos críticos hegemônicos apenas (re)validam as Histórias contadas nos livros e manuais. Ressaltada por Moreiras, a cegueira imperante nos discursos oficiais academicistas estético-formais impede o reconhecimento de características “estético”-pessoal – da esfera do biográfico – nas produções artístico-culturais brasileiras, tão ricas em relação às estrangeiras, sem menosprezá-las, e que, a meu ver, extrapolam as leituras propostas pelas teorias vindas de outros lugares dos *cânones ocidentais*.

Enfim, as pinturas de Clarice Lispector, que se encontram arquivadas no Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, na cidade do Rio de Janeiro, estão à espera de visitas *biopictográficas* livres de pré-conceitos para desvelar a história biográfica da pintora que está contida nelas. O livro *Água viva: ficção* (1973), que tem hoje várias edições publicadas, também tem um primeiro datiloscrito guardado naquela fundação que ainda está à espera de uma visita biográfica para lê-lo de maneira “melhor”; porém, como não me detenho nesta primeira versão do livro, como também não só na escritura, vou deixá-la para outros estudiosos. Mas uma das edições que circulam pela cultura brasileira, publicada em 1998, será meu passaporte metafórico de entrada na instituição Fundação Casa de Rui Barbosa, e também em algumas das casas onde têm quadros presenteados a seus donos pela pintora; o livro *Água viva* me guiará em uma visita pelo Acervo da pintora e escritora Clarice Lispector aberto às minhas *impressões*.

¹¹⁷ MOREIRAS. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*, p. 21.

Numa visita por *impressões* de Clarice Lispector, tenho que me despir de qualquer consideração já petrificada feita da *persona* da artista. Tenho que me acompanhar de outras *personae* que possam me conduzir de uma forma aberta a qualquer improvável *impressão* que possa vir a ocorrer. Tenho que me despir, inclusive, de meus objetos de estudo para melhor conseguir imprimir-los na cultura brasileira como artefatos do *bios* daquela artista. Tenho que desconsiderar qualquer impressão minha anterior do que pode ser o bom ou o ruim. Tenho que me conduzir ao lugar onde está “sepultada” a história dessa personagem da cena artístico-cultural brasileira...

CAPÍTULO II

“Escritas de si”, pinturas de si: (auto)biopictografias suplementares de Clarice Lispector

Minha essência é inconsciente de si própria e é por isso que cegamente me obedeco.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 27.

2 – Introdução – *Escritas de “si” como escritas do outro: etnografia para uma biopictografia*

Mas o outro lado, do qual escapei mal e mal, tornou-se sagrado e a ninguém conto meu segredo. Parece-me que em sonho fiz no outro lado um juramento, pacto de sangue. Ninguém saberá de nada: o que sei é tão volátil e quase inexistente que fica entre mim e eu.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 19-20.

Depois de tudo o que se disse no capítulo anterior, e quem já passou sabe das artimanhas impostas por uma pesquisa acadêmica, preciso reiterar que acabo de apresentar a delimitação de um *corpus* teórico-crítico, de natureza biográfico-cultural latino-americano brasileiro, visando estreitar a leitura que pretendo sustentar sobre o meu objeto de estudo nesta pesquisa: o tema de discussão aqui proposto se concentra num recorte comparativo-biográfico-cultural das pinturas e da escritura de *Água viva* de Clarice Lispector. Tal *corpus* teórico-crítico da pesquisa “foi sendo” (e está sendo) construído por mim com base na constelação de interesses, curiosidades e leituras teórico-críticas diferentes, divergentes e convergentes entre si, mas que contribuíram sobremaneira como alicerce da discussão crítica que sustentará esta pesquisa até o final. Na verdade, trata-se de uma leitura crítico-biográfico-cultural latino-americana brasileira das respectivas produções artístico-culturais de Clarice Lispector.

Em seguida à morte e à “ressurreição” do autor ou de sua figura, nada mais propício que reinventar essa *persona* enigmática – o produtor da obra artística – pela escrita de um si como escrita para esse outro.¹¹⁸ Ou seja, se “a maior quebra de paradigma da crítica biográfica nessa virada de século foi a inserção da figura do intelectual no ensaio crítico, a presença mesma de sua *persona*, a ponto de poder-se propor a réplica *existo, logo penso* ao cogito cartesiano”¹¹⁹ – como já fora ilustrado aqui – nada implica dizer que minha escrita, mesmo que dissertativa academicamente falando, torna-se escrita do outro, ou melhor, de uma “outra” pintora escritora nominada Clarice Lispector, como *pacto de sangue* entre amigos.

Seja por uma política da *amizade*, seja por uma política da *ausência* do “biopictográfico” de Clarice Lispector, a leitura que proponho não se alinha “[...] com a perspectiva de desfragmentação [vida ≠ obra] do sujeito. Nem tampouco com um retorno ao sujeito unívoco ou metafísico, como se vozes minoritárias necessariamente precisassem cumprir um desenvolvimento em etapas”¹²⁰; antes – primeiro porque se trata da “Grande” escritora Clarice Lispector – (o que por si só já dispensaria uma leitura rememorativa), essa nova leitura de cunho crítico-biográfico cultural busca uma reconstrução de um arquivo inexistente, mas que é

¹¹⁸ Cf. FOUCAULT. “A escrita de si”.

¹¹⁹ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 35.

¹²⁰ Cf. VERSIANI. *Autoetnografias*: conceitos alternativos em construção.

composto de vários *vestígios*¹²¹ de arquivos, deixados pela autora, no imaginário sociocultural brasileiro. Tais vestígios, para esta leitura, são investigados nesta pesquisa como “*biopictografias*” *claricianas* deixados tanto na pintura como na escritura, ainda que como uma relação *entre realidade e ficção*, contudo, em busca de memórias ou arquivos da artista nessa produção.

As visitas à Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, que não aconteceram, servem de “*impressões*” (DERRIDA) *das pinturas de Clarice Lispector* como se eu tivesse conseguido andar pelos corredores da instituição e aberto as gavetas daqueles que são, para mim, os arquivos esquecidos pela crítica brasileira especializada na obra da escritora Clarice Lispector. Essas investidas imaginárias nesses arquivos também imaginários de Clarice-pintora deram-se por duas ou mais vezes que estive na cidade e não consegui ter acesso àquele arquivo institucional. Seja por impedimentos administrativos da Fundação, seja por impossibilidades pessoais minhas, os arquivos “periféricos” ou *vestigiosos*, como prefere Elisabeth Roudinesco, ainda são da ordem de constituição por aproximações e invenções para erigir uma *crítica biográfica e memória cultural na América Latina* de uma outra Clarice Lispector que não somente a da crítica tradicional; portanto, para a reinvenção das memórias e dos arquivos claricianos que não fazem parte dessa imagem aurática de Clarice Lispector erigida pela crítica ao longo dos anos.

Nesse sentido, improvisações “biopictográficas” de Clarice Lispector, o livro *Água viva* e uma pintura viva como “biopictografias” claricianas são pensados como *a pintura e a escritura que salvam* aqueles que são os arquivos abandonados da escritora. Corrobora essa empreitada de leitura os *retratos latino-americanos de Clarice Lispector* como formação de uma identidade diaspórica entre o texto e a tela: o retrato entre *Clarice e Scliar* que tem o silêncio dado como resposta; um retrato com ares clássicos de Clarice Lispector feito por Giorgio De Chirico; o retrato que alinhava a amizade entre Clarice e Ceschiatti, como o retrato que viveu *à procura de uma vida* feito por Ismailovitch de Clarice Lispector. Tento aproximar esses retratos todos de *Clarice Lispector*, uma escritora politicamente ativa, para tentar reconhecer de quais amigos se trata os que retrataram a escritora? Penso em uma possibilidade como resposta: trata-se *de amigo para amigo*, seja por qual *princípio* for. De relações ou de ações do meu *bios* com o *bios* da artista. Ilustra, nesse sentido, a passagem de Daniela Beccaccia Versiani sobre uma *autoetnografia* como alternativa conceitual útil ao pesquisador da cultura preocupado em superar as dicotomias críticas:

¹²¹ Cf. ROUDINESCO. *A análise e o arquivo*.

A partir dessa perspectiva, o conceito de autoetnografia poderia servir como pressuposto teórico para a elaboração de estratégias de leitura, por exemplo, de coletâneas, obras coletivas ou coleções de textos autobiográficos reunidos sob uma identidade coletiva. A presença do prefixo *auto*, do grego *autós*, serviria de “lembrete” a impedir a tendência à supressão das diferenças intragrupos, enfatizando as singularidades de cada sujeito-autor, enquanto o termo *etno* localizaria, *parcial* e *pontualmente*, estes mesmos sujeitos em um determinado grupo cultural. Assim, poderíamos pensar em autoetnografias como espaços comunicativos e discursivos através dos quais ocorre o “encontro de subjetividades”, a interação de subjetividades em diálogo. De certa forma, também poderia ser empregado na leitura de cartas, e-mails, obras escritas em forma de dialógica, co-autoria, etc.¹²²

Seja a minha leitura dessa produção de Clarice Lispector de cunho autobiográfico, biográfico, crítico-biográfico, ou ainda como prefiro, “biopictográfico”, penso tratar-se de uma leitura para *impedir a tendência à supressão das diferenças intragrupos, enfatizando as singularidades de cada sujeito-autor*, como quer Versiani. Pois é apenas ressaltando a minha própria singularidade nas leituras que faço que será possível perceber uma artista, ainda que amadora, diferente da intelectual consagrada hoje pela crítica literária brasileira.

Desde as leituras propostas por Eneida Maria de Souza, Edgar Cézar Nolasco, Alberto Moreiras e agora a de Daniela Beccaccia Versiani, é possível perceber a presença do leitor – aqui no papel do crítico – impregnado, com distanciamento suficiente, para perceber a relação da produção artístico-cultural com a vida e obra do sujeito. Dessa forma, ainda que eu tente me despir de tudo para pensar as produções de Clarice Lispector neste recorte que proponho, tanto o teórico-crítico quanto o da própria produção artística, é preciso, às vezes, estar literalmente embevecido deles para melhor lidar com essa produção.

2.1 – Amizade da ausência do “biopictográfico”

Confio na minha incompreensão que tem me dado vida liberta do entendimento, perdi amigos, não entendo a morte. O horrível dever é o de ir até o fim. E sem contar com ninguém. Viver-se a si mesma. E para sofrer menos embotar-me um pouco. Porque não posso mais carregar as dores do mundo. Que fazer quando sinto totalmente o que outras pessoas são e sentem?

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 49.

Seja por *herança* ou *ausência*, seja por uma *amizade*, ainda que da ordem das invenções, acabo por herdar um arquivo do *bios* da artista pintora Clarice Lispector. Se, por um lado, ao tratar da herança de um *bios*, Edgar Cézar Nolasco garante que se herda por uma *política da amizade* (DERRIDA), por outro lado, quero entender que, assim como a amizade é política para Jacques Derrida, meu próprio *bios* sofre da *ausência* do arquivo (DERRIDA) que herdou também por uma *política da amizade* o “biopictográfico” da artista pintora Clarice Lispector. A

¹²² VERSIANI. *Autoetnografias*: conceitos alternativos em construção, p. 87.

noção de “biopictografia” é um desdobramento, se se pode dizer assim, de assuntos contemporâneos às artes de modo geral: arte autobiográfica, arte etnográfica ou arte biográfica. Ainda, uma arte de si, elaborada por si ou “*per se*”; uma arte que tem em seu *corpus* textual a autoria de si inscrita como biografia para si, ou, melhor ainda, como “biopictografia” de si.¹²³ Por conseguinte, ainda que de forma bem sucinta, o “biopictográfico” ou a “biopictografia” é uma reflexão acerca da produção artístico-plástica: pintura, escultura, gravura, fotografia, *performance* etc, que tem como parte do *corpus* artístico o *bios* do sujeito inscrito como *ausência* de si enquanto artista ou artista plástico. Tratar-se-ia da “in(e)scritura” de si na própria produção artística.

A *priori*, me deterei na pintura como esse “texto” “bioartístico” por tratar da pintura da artista Clarice Lispector, porém, nada me impediria de tratar de uma biografia, de um “biopictórico” ou uma “biopictografia”, de outro artista plástico qualquer. Ou seja, vou me deter nas “narrativas” plástico-picturais de Clarice Lispector que propõem o próprio *bios* do sujeito, tanto aquele que pinta, quanto do sujeito que lê essa narrativa-pintura; logo, “pinturas de si” – parafraseando Michel Foucault em “A escrita de si” –, e “pinturas do outro”, como propusera Diana Irene Klinger. Ainda é preciso dizer que toda amizade é política (DERRIDA). Como herdeiro dessa amizade, afirmo tratar-se aqui de uma amizade que sofre de uma *ausência*, tornando-me “ins(ves)tigador desse arquivo. Por exemplo, penso nos amigos que registraram em retratos uma *persona* Clarice Lispector, prevendo suprir essa falta da presença da amiga escritora ausente, para configurarem como aqueles amigos políticos que registraram para a eternidade a figura da artista escritora, pintora, mulher etc. Nesse sentido, então posso garantir que pretendo, por meio da “escrita” dessa “biopictografia”, registrar para além-morte o *bios* de Clarice Lispector pintora.

A *ausência* e a amizade, em/para Jacques Derrida, podem ser aproximadas na relação histórico-social humana. Ou seja, o filósofo franco-argelino propõe a reestruturação ou, dizendo de maneira mais derridaiana ainda, a *desconstrução* dos conceitos históricos de ausência e amizade para a formulação destes em novos contextos socioculturais. Primeiro, partindo daquele conceito de amizade santo-agostiniano de que, *grosso modo*, o amigo é sempre aquele disposto a ajudar e a dar um ombro amigo, Jacques Derrida propõe que, no atual contexto sociocultural, o amigo é político; e, em segundo lugar, partindo da ideia que tomava a ausência do ponto de vista histórico, pela falta de um “porto seguro”, é que o filósofo vai propor uma “realocação” ou até mesmo a ideia de *descentralização* desse provável ponto central de uma possível conjectura de

¹²³ Uma escrita *per se* sem referência a outra coisa que não seja ao próprio desejo pessoal, uma referência a si próprio.

referencial histórico constituído para o sujeito. Dito de outra maneira, pode-se dizer que Jacques Derrida, com relação ao conceito de *ausência*, propõe que o centro não seja tomado como ponto de sustentação histórica ao indivíduo. Mas sobre esse conceito de ausência, o crítico brasileiro Silviano Santiago afirma, numa leitura introdutória que fizera do filósofo, que:

O termo subsumiria, em Derrida, todo um projeto de desconstrução, ou seja, um “abandono declarado de toda referência a um *centro*, a um *sujeito*, a uma *referência* privilegiada, a uma origem ou a uma arquia absoluta”. [...]. *Ausência* seria, para Derrida, o signo nietzschiano sem verdade presente, o sujeito freudiano *ausente* da consciência enquanto identidade a si.¹²⁴

Decorre do que afirma Santiago, acerca do conceito de *ausência* para Jacques Derrida, uma outra possível aproximação entre os conceitos de *amizade* e *ausência* derridaianos: a amizade torna-se política por uma ausência do amigo. Ou seja, tratando de Clarice Lispector pintora-escritora – vinte duas pinturas e uma obra literária como *Água viva* –, a constituição de “*escritas de si*”, *pinturas de si* como (auto)biopictografias suplementares da artista faz com que a *ausência* pactue uma amizade política do estudioso – eu enquanto autor deste trabalho no caso – pela falta do acesso a essa produção do arquivo e de vestígios sígnicos da *persona* produtora desse acervo.

Penso nesta possível relação entre amizade e ausência – amizade por uma ausência desse arquivo – a partir de colocações de Jacques Derrida acerca do conceito de amizade, ao garantir que esse “amigo político” torna-se o “guardador” ou o “transportador” de toda a história do amigo para uma *alémvida* daquele. Nesse sentido, posso afirmar que tento transportar e transpor Clarice Lispector pintora para uma vida *alémarquivo* instituição Fundação Casa de Rui Barbosa ao escrever sobre aquele arquivo; ainda que essa escrita se dê por fragmentos imaginários. Como também me baseio na ideia derridaiana do conceito de *ausência*, por meio do qual o filósofo descentraliza um ponto de referência maior para alocar o provável centro no ponto onde a cultura do sujeito que “sofre” da ausência de um “porto seguro” se ancore como sua referência. A ausência que sofro, na elaboração desse arquivo das escritas e pinturas de si, sofre da falta, ou melhor, da ausência desse arquivo da pintora-escritora Clarice Lispector. Diante de tudo isso, afirma Edgar Nolasco – na esteira de Jacques Derrida – sobre essa ausência que sofro e por isso herdo esse arquivo imaginário da artista:

Postula o filósofo que, apesar de o passado permanecer inapropriável, é preciso fazer de tudo para se apropriar dele. Aproximamos aqui essa apropriação de uma filiação, de uma plêiade de amigos, de uma cultura a serem escolhidos e, por conseguinte, herdados. Não se trata somente de aceitar tal herança escolhida, mas de mantê-la viva no presente. Não escolhemos essa ou aquela herança; antes é ela que nos escolhe, sobrando-nos, apenas, escolher preservá-la viva.¹²⁵

¹²⁴ SANTIAGO. *Glossário de Derrida*, p. 12.

¹²⁵ NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 37.

A partir do que afirma Nolasco, é possível dizer, então, que enquanto pesquisador desse arquivo das pinturas e da escritura de *Água viva*, eu fora escolhido como portador da herança de falar sobre eles para mantê-los vivos por aquelas produções sofrerem de uma *ausência* de arquivo – ou *mal de arquivo*¹²⁶ –, um porto seguro desses arquivos. Portanto, torno-me herdeiro dessas produções – seja por *razões de princípio*, seja por *razões do coração*, para suprir a ausência desses arquivos. Ou seja, se *apenas falo do que gosto*¹²⁷ – como quis Jacques Derrida – herdo por diferentes *razões* como amigo político esses arquivos por *escolher preservá-los vivos* para uma eternidade no imaginário sociocultural brasileiro.

2.2 – Biopictografias claricianas: assim na pintura como na escritura

Ah a Força do que Existe, ajudai-me, vós que chamam de o Deus. Por que é que o horrível terrível me chama? que quero com o horror meu? porque meu demônio é assassino e não teme o castigo: mas o crime é mais importante que o castigo. Eu me vivifico toda no meu instinto feliz de destruição.

Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo — e não ver através da memória de ter visto num instante passado. O instante é este. O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo que eu o vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 69.

Pretendo, a partir de agora – considerando o que já se disse na parte anterior deste capítulo – narrar(lhes) como será a visita que *vou fazer* ao Acervo do arquivo, acervo aqui entendido como acúmulo de documentos e objetos guardados de pós-vida de um alguém — da intelectual Clarice Lispector. Aquele arquivo, sabe-se, não tem apenas guardados da Clarice Lispector escritora (vários foram os estudiosos e curiosos que estiveram dentro desse arquivo e disseram que têm uma vida lá dentro), apesar de ser um arquivo, no sentido de “Um Grande” arquivo (Foucault discutido por Ortega, 1999), para a maioria das pessoas, intitulado como o “Grande” arquivo da escritora. Nesse sentido, adianto que não vou àquele lugar em busca desse arquivo maior já “Bem” ou “Bom”, também de sentidos foucaultianos, expostos pela crítica brasileira – como arquivo morto de alguém também já morto –; antes, vou atrás, nesta provável visita, de coisas claricianas bem mais escondidas nos prováveis porões

¹²⁶ Cf. DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana.

¹²⁷ Cf. DERRIDA; ROUDINESCO. *De que amanhã*: diálogo.

guardadores/escondedores do lugar institucional e “museológica”¹²⁸ Fundação¹²⁹ Casa de Rui Barbosa na cidade do Rio de Janeiro.

Quero contar(lhes) como planejo essa visita – com sentido de *posse* a ser tomada desse arquivo – ao acervo de Clarice Lispector, porque entendo que é somente a partir desse meu olhar que poderei pensar a escritura e as pinturas (como afirmei, fui informado que no acervo tem pinturas de autoria de Clarice também) como produções que falam do si da artista. Ou seja, pensar essas duas produções artístico-culturais – a escritura de *Água viva* e as pinturas das telas – como partes do *bios* de Clarice Lispector que se suplementam. Essa ideia de escritura e pinturas de si, como composição de uma “biopictografia” clariciana, parte da constatação que fiz ao deter-me no que postula Diana Irene Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica (2007), sobre os autores Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira e Silviano Santiago. Depois de discutir a passagem de Lispector, posta como epígrafe desta parte, a qual me servira como introdução para a discussão que proponho acerca do arquivo, voltarei ao que propõe Klinger.

A referida passagem, posta como epígrafe neste subtítulo, me desperta para uma relação entre a escritura e a pintura, ou vice-versa, para não dar ares dicotômicos, muito mais próxima do que práticas artísticas distintas que se estabelecem como inter-relações intertextuais; ou seja, ao deter-me apenas em passagens do livro *Água viva* – como esta “na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo — e não ver através da memória de ter visto num instante passado”, (grifos meus)¹³⁰ – percebo uma relação de vidas autorais nas duas

¹²⁸ A concepção do termo Instituição “museológica” – derivada direta da palavra museu – parte da ideia ainda tradicional de que os museus, como instituições arquivísticas, apenas guardavam documentos variados como registros históricos de pessoas e fatos importantes de determinado tempo já passado. Ou seja, normalmente, essa concepção, também histórica de museu, guardava registros de mortos. Portanto, uma instituição “museológica” aqui deve ser entendida como um arquivo morto no sentido mais restrito possível da história de arquivo como guardador de algo de um alguém morto. “**mu.seu** s.m. 1 instituição responsável por coletar, conservar, estudar e expor objetos de valor artístico ou histórico 2 local onde tais objetos são expostos”. (Cf. HOUAISS; VILLAR. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 518). Contudo, tenho a consciência de que o espaço do museu na contemporaneidade alterou-se e vem alterando-se para se adequar às novas proposições artístico-culturais. Contudo, a intenção nesta pesquisa é sinalizar a dicotomia entre arquivos – arquivo morto e arquivo “vivo” – para ressaltar a importância de (re)ler a produção artística bem como a produção crítica tradicional.

¹²⁹ Partindo da ideia de que uma “Fundação”, em sentido arquivístico, deva prover um acervo para consulta do público interessado naquele arquivo, de que este arquivo guardado na “Fundação” que se torna fundamental para um estudo sobre a coisa, deva “servir” à sociedade maior interessada em qualquer coisa desse arquivo. Nesse sentido, quero que a Fundação Casa de Rui Barbosa na cidade do Rio de Janeiro – local onde é “arquivado”, no sentido restrito, parte do acervo biblio(bio)gráfico da escritora Clarice Lispector – seja compreendida como este espaço que deveria, mas não é, (des)arquivar esses documentos claricianos para consultas de estudiosos da obra da autora. Cf. “**fun.da.ção** [pl.: -ões] s.f. 1 base subterrânea sobre a qual se constroem edificações; alicerce 2 fig. ponto de partida para a organização e funcionamento de uma instituição, entidade etc. <fundação da revista, do clube> 3 criação de uma instituição privada ou do Estado que visa o interesse público e o benefício da coletividade 4 essa instituição”. (Cf. HOUAISS; VILLAR. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 364).

¹³⁰ Quero tentar entender esta passagem que grifo: O que é não ver através da memória para Clarice Lispector? O que é ter visto num instante passado? Talvez no decorrer de toda a escritura desta pesquisa não venha conseguir a

produções. Primeiro, porque Clarice Lispector escreve o livro *Água viva* (1973), que tem como narradora uma pintora que quer ser escritora; e, em segundo lugar, porque nos anos de 1975 e 1976 a autora vai pintar alguns quadros – a maioria dos 22 que produz – que foram descritos pela narradora do livro; até aí, nada de extravagante, poder-se-ia dizer. Contudo, e em terceiro lugar, posso afirmar, depois da publicação de *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia* (2009), de Ricardo Iannace, que o processo de escritura/pintura clariciano suplanta as inter-relações intertextuais de práticas artísticas e/ou troca de personagens; como disse, trata-se de convergência de obra em vida e vida em obra.¹³¹ No decorrer deste capítulo, procurarei explicar tal aproximação, entre outras questões que se fizerem necessárias para a melhor compreensão daquela.

O livro de Iannace traz logo de início a reprodução, em imagens coloridas, dos 22 quadros de autoria de Clarice Lispector; lendo as informações catalográficas das reproduções das obras, alocadas logo abaixo de cada um dos quadros, percebe-se, pelas datas de realização das pinturas, que o processo de pintura para a artista amadora abrange os anos de 1960 a 1976. Ou seja, o período de pintura, em Clarice Lispector, é muito mais extenso do que os anos entre a publicação de *Água viva* (1973) e a pintura da maioria dos quadros como se pensava. Outro fator importante nesta explicação é que o livro póstumo da escritora, *Um sopro de vida: pulsações* (1978), também tem uma personagem, Ângela Pralini, que é pintora. Diante disso, então, temos a extensão do período de pintura em Clarice Lispector para mais dois ou três anos – inclusive para um período *pós-morte* da artista, considerando o livro póstumo. Nesse sentido, temos, aproximadamente, 18 anos dedicados também à pintura. Ao mesmo tempo, por mais contraditório que possa parecer, concentra-se tal prática de modo muito passageiro (já que para a crítica literária fora praticamente excluída) na vida da escritora. Tal fato nos permite questionar, pelo menos em parte, o “*amadorismo*” atribuído a Clarice-pintora.

Dessa forma, posso afirmar que a pintura e a escritura, nas suas devidas proporções, são de ordem da vida – do *bios* – de Clarice Lispector. Penso que, tomando *Água viva* como ponto

responder essas indagações. Contudo, busco uma resposta na minha escrita sobre ela por pura tentativa de não escrever ou pintar por ela, artista Clarice Lispector, mas uma tentativa de desmistificar, pela alusão ao tracejado da artista, algumas prováveis relações que estão atrás de uma memória e em um passado claricianos. Portanto, que somente é possível ser visto pela memória e pelo passado da artista que também são imateriais como o são esses.

¹³¹ Essa relação babélica, ainda que não percebida no livro de Iannace, entre escritura e pintura ou pintura e escritura com o *bios* da artista Clarice Lispector será melhor explorada no terceiro capítulo deste trabalho. Aqui essa relação foi tomada primeiramente como “justificativa” de se pensar em um arquivo de vida e obra – pintura e escritura em Clarice Lispector – através de suas pinturas “guardadas” na Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro. Ou seja, um arquivo de vida na obra e uma obra que guarda um arquivo da vida que pode ser tratado a partir da exumação desse arquivo por essas obras. Diretamente falando, ao propor tratar dessas obras artísticas há anos arquivadas/guardadas na instituição museológica/fundação torno essa *persona* clariciano ativa/viva, portanto, trago para a contemporaneidade uma artista pintora por lidar com esse arquivo quase nunca exumado pela crítica da Clarice escritora.

de referência principal da pintura clariciana – já que se trata de parte de meu objeto de estudo –, a autora-pintora primeiro pinta alguns quadros (1960-1973), antecipando a escritura de *Água viva*, depois escreve o livro (1973) descrevendo algumas das pinturas que vão ser realizadas em 1975 e 1976 e que, por conseguinte, compõem também o *universo da personagem de Um sopro de vida* (1978), como afirmara sua biógrafa Nádia Battella Gotlib em 1995.¹³² Constata-se, então, porque considero que as duas práticas artísticas para Clarice Lispector são parte do seu *bios*, tanto quanto são da sua produção artístico-intelectual, as quais, por conseguinte, são *suplementares*, como advirto no título deste capítulo, do *bios* da autora. Como também são práticas que se *suplementam* ao falar da escritora-pintora. Aproveitando o ensejo do comentário, estabeleço a leitura de obra/vida suplementares entre si, isto é, as obras – escritura e pintura – e o *bios* claricianos a partir do conceito de *suplemento* de Jacques Derrida, como exposto por Silviano Santiago no livro *Glossário de Derrida* (1976):

A lógica do suplemento, da diferença, se distingue, em Derrida, da lógica da complementaridade, ou da identidade, e da oposição binária em que se fundamenta a filosofia clássica, por não estabelecer um terceiro termo como solução para as oposições, ainda que desorganize este sistema.

A compreensão do jogo suplementar (*jeu supplémentaire*), das substituições suplementares, só se torna possível fora do fechamento da metafísica da presença, isto é, no espaço da desconstrução que instala a possibilidade de configuração do signo (signo sem verdade presente) como suplemento e do estatuto da escritura como complementaridade. A ausência de centro e de origem é substituída por um signo flutuante — o suplemento — que se coloca numa determinada estrutura para suprir (*suppléer*) essa ausência e ocupar seu lugar temporariamente.¹³³

Vê-se, a partir da ampla e necessária passagem de Santiago, elucidando o “conceito” derridaiano de *suplemento*, que a existência de uma prática, pensando em meu objeto de estudo, independeria da existência uns dos outros para serem pensados como *suplementos* do *bios* e da prática artística da intelectual. Ou seja, o *suplemento* derridaiano permite-me entender que as pinturas e as escrituras apenas dependeram de Clarice Lispector para existir, o que me permite dizer, ainda, que essas produções são parte do *corpus* de vida da artista como escritora e como pintora. Portanto, como essas práticas são da ordem da *existencialidade* física, ou, melhor ainda, seria dizer da “materialidade” – os quadros são palpáveis em sentido lato, assim como as escrituras são legitimadas pela impressão em papel –, entendo que até poderiam ultrapassar qualquer dúvida que paire sobre as práticas artísticas e o *bios* de Clarice Lispector como não sendo uns *suplementares* dos outros. O *corpus* artístico, se posso assim dizer, de Clarice Lispector é constituído dessas três “grandes” obras *suplementares*: a escritura, a pintura e o *bios* da(s) sua(s) autora(s).

¹³² Cf. GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*.

¹³³ SANTIAGO. *Glossário de Derrida*, p. 88.

O signo semiótico também não é da ordem da *verdade presente* para o *suplemento* derridaiano – penso naquela conclusão semioticista de que um signo demanda a compreensão de algo realmente existente em materialidade para existir ou gerar um signo –, portanto, os “signos” da escritora-pintora Clarice Lispector, neste trabalho, serão da ordem da *impressão*.¹³⁴ ora far-se-ão da imagem autoral da própria Clarice Lispector impressa nas páginas da história literária brasileira, ora serão compostos das impressões – nos sentidos derridaiano também – que tenho da *persona* da escritora, ou, ainda, dar-se-ão ao mesmo tempo das suposições ou proposições que farei a partir da visita ao acervo dos arquivos de Clarice Lispector “como” pintora na Fundação. Contudo, todos estes signos serão da ordem de construção de um *bios* pictográfico – pintura e escritura – de/para erigir “(auto)biopictografias” claricianas neste trabalho; “signos” os quais devem atender à ideia de uma crítica biográfica cultural.

Jacques Derrida, em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001), dá-nos uma ideia, ou melhor, *três sentidos*, para se tratar da *impressão* deixada por um alguém (no caso do filósofo, ele lida com a impressão freudiana), sentidos que se condensam, dos quais me valerei apenas de um para justificar a ideia que paira sobre a *impressão* que faço do nome Lispector. Diz-nos Jacques Derrida, no terceiro sentido, sobre a “impressão freudiana”:

“Impressão freudiana” quer dizer ainda uma terceira coisa que talvez seja a primeira: a impressão *deixada* por Sigmund Freud, a partir da impressão *deixada* nele, inscrita nele a partir de seu nascimento e sua aliança, a partir de sua circuncisão, através da história, manifesta ou secreta, da psicanálise, da instituição e das obras, passando pela correspondência pública ou particular, incluindo-se aí a carta de Jakob Shelomoh Freid à Shelomoh Sigmund Freud em memória dos signos ou penhores da aliança que acompanhava a “pele nova” de uma Bíblia. Quero falar da *impressão deixada* por Freud, pelo acontecimento que leva este nome de família, a impressão quase inesquecível e irrecusável, inegável (mesmo e sobretudo por aqueles que a negam) que Sigmund Freud *fez* sobre todo aquele que, depois dele, falar *dele* ou falar *a ele* e que deve, aceitando-o ou não, sabendo-o ou não, deixar-se assim marcar: em sua cultura, em sua disciplina, seja ela qual for, em particular a filosofia, a medicina, a psiquiatria e mais precisamente aqui, uma vez que devemos falar de memória e de arquivo, a história dos textos e dos discursos, a história das ideias ou da cultura, a história da religião e a própria religião, a história das instituições e das ciências, em particular a história deste projeto institucional e científico que se chama psicanálise. Sem falar da história da história, a história da historiografia. Seja em que disciplina for, não podemos, não deveríamos poder, pois não temos mais o direito nem os meios, pretender falar disso sem termos sido de antemão marcados, de uma maneira ou de outra, por essa impressão freudiana. É impossível e ilegítimo fazê-lo sem ter integrado, bem ou mal, de maneira consequente ou não, reconhecendo-a ou negando-a, isso que se chama aqui a *impressão freudiana*.¹³⁵

A explicação derridaiana sobre a sua *impressão freudiana* para pensar o “mundo” é esclarecedora, como já afirmei antes, da ideia que tenho sobre a *impressão* que faço do nome de Clarice Lispector, principalmente da *pintora que queria ser escritora*. Tal *impressão* leva a

¹³⁴ Cf. DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*.

¹³⁵ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 45-46.

marca do nome de família, como quis Derrida, bem como a marca deixada como *rastro* pelas pinturas e pela escritura de *Água viva*. Ainda na esteira do filósofo, para se “analisar”, falar, manipular, exumar, desarquivar essas pinturas claricianas, tem-se que levar em conta essa marca do nome Clarice Lispector.

Já quanto à ideia de “inscrição” de si próprio, como havia anunciado que explicaria depois de tratar da epígrafe com a passagem clariciana, parto primeiro da constatação e do reconhecimento de fragmentos do *bios* autoral no corpo do “texto” ficcional, e da ideia de que a (auto)“pictografia” é a “materialização” desse sujeito ficcional constituído de fragmentos de “retratos”¹³⁶ laborados pelo sujeito autoral: ou seja, é a “indesassociação” do real do ficcional, de um suposto sujeito real de outro sujeito que se quer como sujeito ficcional, ou, ainda, não se separa a vida da obra. Portanto, para estudiosos, como Diana Klinger, é estabelecido um “pacto ficcional” entre autor e obra e leitor nos trabalhos de ficção que se “confundem” com autobiografias desses autores e sujeitos que “interpretam” os “textos” ficcionais. Diz a autora que “[...] a consideração de um texto como autobiografia ou ficção é independente do seu grau de elaboração estilística: ela depende de que o pacto estabelecido seja “ficcional” ou “referencial”.¹³⁷

Para isso, levo em conta que Diana Klinger analisa obras de ficção contemporâneas, as quais têm o estudo e o reconhecimento “do retorno do autor” como ponto chave para suas pesquisas. Entretanto, no caso das produções artísticas de Clarice Lispector – tanto as 22 pinturas como as escrituras de *Água viva* e *Um sopro de vida* – mesmo que obras já não tão contemporâneas como as analisadas por Klinger, é possível perceber que tais produções compartilham dos mesmos elementos aos quais a estudiosa se valeu para classificar aquelas obras analisadas em seu livro e denominá-las de *escritas de si*, portanto, autobiográficas. Diz-nos Diana Klinger que algumas das características dessas obras autobiográficas podem ser “uma presença marcante da primeira pessoa e um olhar sobre o outro culturalmente afastado”¹³⁸ – observa a autora – além de haver, ainda, um atravessamento de “[...] uma fronteira cultural e

¹³⁶ Sobre esses “retratos” – principalmente os de Clarice Lispector realizados por quatro amigos pintores – ver-se-á nesta pesquisa na parte intitulada de “*Retratos latino-americanos de Clarice Lispector: uma identidade diaspórica entre o texto e as telas*” que “a (auto)“pictografia” é a “materialização” desse sujeito ficcional (Clarice Lispector) constituído de fragmentos de “retratos” que tem (r)estabelecida através desses retratos a imagem “aura” do sujeito retratado e do sujeito que retrata.

¹³⁷ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago, p. 12.

¹³⁸ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago, p. 12.

escrevem [os autores] sobre o outro mundo, subalterno”¹³⁹, características essas também facilmente reconhecidas nas produções de Clarice Lispector. Além disso, ainda deve-se levar em conta o ensaio de Giorgio Agamben, intitulado por uma interrogação de “O que é o contemporâneo?”, em livro homônimo, para vermos que o importante e urgente é sermos, de alguma forma, contemporâneos ao tempo dos textos que lidamos com eles.¹⁴⁰ Ou seja, o leitor – crítico ou não – é quem temporaliza os textos com os quais lida, como pode ser entendido na passagem do filósofo:

O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. Por isso somos, apesar de tudo, contemporâneos a esse tempo. Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que os permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”. É, do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós.¹⁴¹

No sentido que contemporiza o tempo dos textos, o filósofo italiano é pertinente para pensar que aquela produção artística de Clarice Lispector, datada de meados das décadas de 1960 à 1980, pode fazer-se contemporânea aos anos iniciais do século XXI, bem como dos anos que virão, todas às vezes que alguém revirar ou manipular seus arquivos autobiográficos, como quer Klinger, ou (auto)“biopictográficos”, como os quero, com a consciência de que se estará contemporaneizando-os àquele tempo. Dessa forma, as leituras que Klinger propõe em textos contemporâneos garantindo que são escrituras autobiográficas, o mesmo posso dizer dos “textos” escritos e pintados por Clarice Lispector – ainda que esteja readequando o termo para (auto)“biopictográficos” –, já que esses trazem parcelas significativas de *(in)verdades* do *bios* da autora; de outros sujeitos no *mundo subalterno*, bem como pelo que afirmou a pouco Agamben sobre o contemporâneo. Da relação verdade X ficção, afirma Diana Klinger:

O tema é complexo, e nos depoimentos de muitos escritores se vislumbra uma intenção de intensificar a ambiguidade, quando eles sustentam uma ideia de “verdade da arte”, ou seja, da superioridade do texto artístico sobre o referencial. Por exemplo, em vários contos incluídos no seu último livro, *Histórias mal contadas* (2005), Silviano Santiago faz uma ficcionalização da sua experiência de jovem universitário brasileiro no seu primeiro contato com as sociedades francesas e norte-americanas nos anos 60. Para Santiago, é a própria ficcionalidade dos contos que os aproxima de certa verdade: “as histórias mal contadas são escritas por um falso mentiroso, bem semelhante ao narrador do meu último romance (...) A ficção nos aproxima muito mais da verdade do que o

¹³⁹ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago, p. 12.

¹⁴⁰ “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo”. Cf. AGAMBEN. “O que é o contemporâneo?”, p. 58-59.

¹⁴¹ AGAMBEN. “O que é o contemporâneo?”, p. 65-66.

mero relato sincero do que aconteceu” (Ilha, 2005). Nessa perspectiva, a ficção seria superior ao discurso autobiográfico pois o escritor não tem como prioridade contar sua vida, mas elaborar um texto artístico, no qual sua vida é uma matéria contingente.¹⁴²

Para Clarice Lispector – tanto na escritura quanto na pintura – sua verdade era “inconscientemente” pensada como intocada, pois ela somente se realizava enquanto verdade na *quarta dimensão* ou uma verdade inventada: “Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada”.¹⁴³

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. é também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras - e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão.¹⁴⁴

Para melhor pontuar a questão entre uma suposta verdade ficcional – ou, como elejo, uma (auto)biopictografia de Clarice Lispector a partir de “leituras” de suas pinturas e da escritura de *Água viva* –, posto que o instante do “aqui e agora”, ou como quis Clarice ao mostrar que o “instante já” é perpétuo na sua produção artística, recorro também a mais uma afirmativa de Jacques Derrida sobre a questão da autobiografia como “verdade” de um instante Ocidental por pertencer a “um ato de memória”:

Seria possível fazer uma indagação análoga com relação a tudo aquilo que chamamos, no Ocidente, a autobiografia, qualquer que seja a singularidade de seu “aqui e agora”.

— Você quer dizer que todo “aqui e agora” de uma autobiografia ocidental já é em memória do “aqui e agora” das Confissões?

— Sim, mas elas próprias já eram, em seu presente mais selvagem, em sua data, em seu lugar, um ato de memória.¹⁴⁵

Já que estou na pauta das explicações, vale dizer também por onde passa minha ideia de *bios*, atravessada pelas *escritas de si* e pinturas de si – *suplementares* – de Clarice Lispector.¹⁴⁶ *aprioristicamente*, reitero que não posso afirmar que conseguirei explicar, ou mesmo exemplificar de maneira muito clara a ideia do *bios* que tenho da artista Clarice Lispector; como disse, o *bios* também é da ordem da minha *impressão* sobre a *persona* da artista; porque quase nada, para não dizer que não há nada que explore ao menos uma Clarice Lispector artista biografada – no sentido mais tradicional de biografias – nessa inter-relação de *Água viva* e de suas pinturas; chego a pensar que poderia estar incorrendo em quase uma injustiça ao

¹⁴² KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago, p. 39.

¹⁴³ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 20.

¹⁴⁴ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 10.

¹⁴⁵ DERRIDA. *Salvo o nome*, p. 15.

¹⁴⁶ Entendo que o primeiro capítulo desta pesquisa busca, de forma mais ampla, teoricamente falando, e bem mais detalhada do que faço agora, explicar essa crítica biográfica cultural – portanto esse *bios* – que ora tento explicar/exemplificar com minha leitura aqui.

desconsiderar a escassa produção existente que se volta exclusivamente para tais obras. Outra questão que me faz recear não conseguir “materializar” esse *bios* de Lispector-artista, porque não há ideal universal de pintura, trata-se de uma junção de várias Clarices que rondam o imaginário cultural meu, seu e nosso, enquanto leitores, na contemporaneidade. Prefiro pensar, ou arriscar a “expor” esse *bios* clariciano, como bem salientou Jurandir Freire Costa, no prefácio ao livro de Francisco Ortega, sobre este ser foucaultiano exemplar ao modo de Francisco Ortega; quero intentar ser clariciano – das 22 pinturas e do livro *Água viva* – ao meu modo, Marcos Antônio de Oliveira, de pensar o *bios* de Clarice Lispector pelas suas 22 pinturas e pela escritura de *Água viva*.

Almejo como uma possibilidade a ideia de “meu” *bios* da Clarice-pintora ser estritamente particular, considerando as proposições das teorias da crítica biográfica cultural que afirmam que a inserção do sujeito leitor/espectador formula novas leituras a partir de suas *impressões* sobre os “textos” do respectivo autor. Se o autor se vale da junção de vários textos outros – cartas, entrevistas, manuscritos etc – para construir um novo texto; o leitor, principalmente se investigador cultural, vale-se de fragmentos de vida, obra, relações pessoais reais e imaginadas, e de suas próprias interpretações daquele texto e daquele autor, para a construção da biografia desse sujeito autoral, portanto, do *bios* desse artista. Edgar César Nolasco, em *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector* (2004), também constata haver de certa forma um “pacto” entre leitor e escritor:

Desse modo, o mundo da ficção clariciano se apropria do mundo, da vida, através de um pacto biográfico nem sempre autorizado pela escritora, porque sabemos que muito também se diz na ficção à revelia daquele que escreve. Por outro lado, também podemos afirmar que Clarice Lispector tinha consciência dessa encenação do mundo da literatura, uma consciência tão peculiar como um jogo em que se ficcionaliza a própria vida. Por outro lado, o auto-retrato que vai criar para o outro, para a sociedade, enquanto pessoa civil, acaba sendo parte de sua própria imagem ficcional, da “persona” literária construída no interior de sua escrita. É como se seu relato pessoal tivesse sido descolado de sua ficção para melhor representar e apresentar essa última para o leitor. Aqui, o pacto de leitura se propõe, então, enquanto desconstrução da estrutura de “verossimilhança” da “biografia” tradicional.¹⁴⁷

Ainda que não seja a intenção dessa *parabiografia* (inscrevo este texto em uma relação de proximidade a uma biopictografia de Clarice Lispector pintora, nunca como uma biografia, porque seria impossível ater-se apenas à prática da pintura para descrevê-la, assim como não se trata de uma biografia real de Clarice Lispector), penso neste texto como (re)invenções de Clarice-pintora, já que transcrever vida e obra de forma “fidedigna” é, do pondo de vista que este trabalho se inscreve, trabalhar na criação de mais uma gaveta que permanecerá fechada no arquivo clariciano para guardar fatos ainda desarquivados sobre a pintora que escrevera livros.

¹⁴⁷ NOLASCO. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*, p. 79.

Portanto, se, por um lado, tenho um restrito material crítico sobre essa produção da pintora, por outro, tenho um vasto campo para investigação que é a vida e as relações dessa Clarice-pintora. Pois, na esteira de Eneida Maria de Souza, “esta personagem, construída tanto pelo escritor quanto pelos leitores, desempenha vários papéis de acordo com as imagens, as poses e as representações coletivas que cada época propõe aos seus intérpretes da literatura”.¹⁴⁸ Ou seja, contemporâneos como quis Diana Klinger; contemporâneos a cada tempo lido como prefere Giorgio Agamben; com grande produção em vida artística ou pessoal (Clarice-escritora) e, no caso de Clarice-pintora, com restrito material bi(bli)ográfico teórico-crítico sobre sua produção pictural, o que é modificado na proposição que faço do meu *bios* sobre ela – Clarice-pintora, Clarice-escritora e Clarice-mulher – é exatamente a minha *impressão* pessoal lendo todas essas outras já lidas pela crítica brasileira e estrangeira.

Ainda, pensando a questão por um outro viés, me é mais dificultosa a escassez de trabalhos, seja de qualquer natureza – crítica, biográfica, literária, histórica etc – sobre essa produção da artista Clarice Lispector para justificar a minha proposta do *bios* ou da *biopictografia* que faço delas – artista e mulher, posto que não encontro suportes anteriores para ancorar minhas leituras. Por conseguinte, a pretensa necessidade, ainda que por imaginação, que tenho de descrever este *bios* pelo que imagino também delas – Clarice pintora e escritora – deixa-me completamente desamparado no meu próprio *bios* em relação ao de Clarice Lispector. Ou seja, tratar da “Grande” escritura de Clarice Lispector com a pretensão de um estudante de sua obra é, no mínimo, “entregar a alma ao diabo” da crítica.

Há em Clarice Lispector uma estreita ligação entre a vida e os pensamentos arquivados na sua memória, traduzidos em obras artísticas, que constitui uma das razões que impede muitas pessoas de se abrirem para uma outra visada sobre suas obras – o biográfico, por exemplo –, que é por onde exatamente pretendo vir a pensar esses arquivos claricianos. Desse esboço inacabado e inacabável do que penso sobre o *bios* clariciano – uma saída é inventar uma nova forma de “ler” Clarice Lispector como propondo uma biopictografia; a outra é valer-me de algumas palavras de Francisco Ortega quando discute o pensamento, ou da ideia de armadura protetora de si – a *ascese* – para Foucault, no meu trato com os “textos” de Clarice Lispector. Neste último caso, este texto que escrevo

[...] que aponta para a elaboração de uma relação não normatizada (nem normatizável) [nem com Clarice] com alternativa às estratégias de subjetivação do poder disciplinar moderno e do bio-poder — subjetividade como decisão ético-estética, com cuidado de si, e não como objeto de um poder “des-cuidante”. O indivíduo possui a capacidade de efetuar determinadas operações sobre si para se transformar e constituir para si uma

¹⁴⁸ SOUZA. “Notas sobre a crítica biográfica”, p. 116.

forma desejada de existência (Foucault denomina este processo ascese ou tecnologia de si).¹⁴⁹

Uma (in)existência arquivística no texto-escritura clariciano da qual quero me valer para constituir e erigir um outro arquivo a partir do texto-tela, se não da ordem do meu próprio arquivo sobre Clarice Lispector escritora, para a ordem da Clarice Lispector pintora, ainda que amadora.

Por conseguinte, este arquivo tem tanto o sentido de Clarice Lispector com relação ao tempo passado – para além-morte – que se quer presente —

parei para tomar água fresca: o copo neste instante-já é de grosso cristal facetado e com milhares de faíscas de instantes. Os objetos são tempo passado?

Continua a lua cheia. Relógios pararam e o som de um carrilhão rouco escorre pelo muro. Quero ser enterrada com relógio no pulso para que na terra algo possa pulsar o tempo.

Estou tão ampla. Sou coerente: meu cântico é profundo. Devagar. Mas crescendo. Está crescendo mais ainda. Se crescer muito vira lua cheia e silêncio, e fantasmagórico chão lunar. À espreita do tempo que me pára. O que te escrevo é sério. Vai virar duro objeto imperecível. O que vem é imprevisível. Para ser inutilmente sincera devo dizer que agora são seis e quinze da manhã.¹⁵⁰

— quanto esse meu arquivo sobre o acervo da artista – escritura de *Água viva* e suas pinturas – tem a ideia do arquivo de Jacques Derrida, em *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, no qual o tempo arquivístico nunca é da ordem do passado morto, mas, sim, é em consonância com a ideia de um arquivo que sofre do “mal” da morte e do “mal” exposto ao se tratar das pinturas dessa artista. Para Derrida:

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo (*en mal d'archive*). Escutando o idioma francês e nele, o atributo “*en mal de*”, estar *com mal de arquivo*, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiza. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem com pulsão de repetição, nenhum “mal-de”, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está já com mal de arquivo.¹⁵¹

É por tudo isso que, ainda que apenas na imaginação, tenho que ir em busca do meu arquivo dela – Clarice Lispector artista pintora-escritora – guardado no seu acervo mais escondido no meu espaço, ainda que imaginário, da Fundação, da crítica brasileira, da Clarice-pintora, da Clarice-escritora, da Clarice-mulher, ou, ainda, como sempre quis, de uma Clarice Lispector que é *escritas de si* própria em *Água viva* e *pinturas de si* mesma nos desenhos “mal”

¹⁴⁹ ORTEGA. *Amizade e estética da existência em Foucault*, p. 23-24.

¹⁵⁰ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 40-41.

¹⁵¹ DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 118-119.

tracejados do conjunto de vinte e duas telas. Arquivos, obras e vida, os quais trabalham numa parceria *suplementar* na construção de uma, ou várias, (auto)biografias, (auto)*biopictografias* de prováveis, incessantes e intermináveis espectros derridaianos (não retornáveis a Clarice Lispector, mas retorno dela mesma) de Clarice Lispector.

2.2.1 – *Entre realidade e ficção: memórias arquivadas*¹⁵²

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

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

Estou transfigurando a realidade - o que é que está me escapando? por que não estendo a mão e pego? É porque apenas sonhei com o mundo mas jamais o vi.

Isto que estou te escrevendo é em contralto. É negro-espiritual. Tem cor e velas acesas. Estou tendo agora uma vertigem. Tenho um pouco de medo. A que me levará minha liberdade?

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 60.

A partir de um velho ditado “popular” – “mal posto, mal exposto” – quero pensar os arquivos e as memórias de Clarice Lispector pintora. Antes de tudo é salutar lembrar que muito já se disse sobre a escritora e quase nada da pintora; portanto busco privilegiar aqui uma Clarice-pintora, contudo sem hierarquizá-la ou mesmo abolir a Clarice-escritora. Por que o ditado popular como mote dessa leitura? Explico-me: penso nos arquivos que guardam as memórias de um alguém que se mal posto em gavetas, guardado no pior sentido do termo, é condicionado a isso; mal ou nunca exposto à “luz”. O arquivo e as memórias de um escritor, por exemplo, mal postos, nunca são expostos.

Partindo dessa breve situação entre arquivos e memórias, e enfiando-me, supostamente, nos sombrios corredores da Fundação Casa de Rui Barbosa – instituição localizada em uma rua tranquila da hoje pacata Botafogo no Rio de Janeiro¹⁵³ –, abrindo e fechando as milhares de gavetas dos escaninhos claustrofóbicos, escuros e imaginados, quero “digitalizar” – já que esta é a versão mais contemporânea de atualização de armazenamento preparada para visualização dos arquivos enquanto documentos que se encontram guardados/arquivados em uma instituição

¹⁵² Neste subtítulo proponho pensar no arquivo das pinturas de Clarice Lispector, como fora sinalizado no primeiro capítulo, “guardados” na Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro.

¹⁵³ Endereço da Fundação Casa de Rui Barbosa – Rua São Clemente 134, Botafogo. 22260-000, Rio de Janeiro, RJ. Telefone 55.21.3289-4600. Site. <http://www.casaruibarbosa.gov.br>.

sobre algo ou alguém –, os pertences do *bios* – pinturas e o *Água viva* – clariciano para torná-los compreensíveis, porque nunca serão da ordem do “bem” para todos, expostos.¹⁵⁴

Ao ler estas informações é possível se perguntar por que afirmo que são apenas “supostamente sombrios corredores” e “gavetas e escaninhos imaginados” os da Fundação, ao me referir aos arquivos e memórias guardados naquele lugar institucional, uma vez que o monumento, como empreendimento, é real? Antes, contudo, é necessário dizer que entendo como monumento o empreendimento edificado da Fundação que é a própria ex-casa de Rui Barbosa, como um lugar que se não bem “administrado” torna-se um lugar onde se guarda arquivos que se tornam mal expostos e esquecidos. Nesta concepção de “monumento do esquecimento”, corrobora Hugo Achugar ao dizer que

No monumento está a chave. No monumento e naqueles que vêm após os que construíram o monumento. No monumento como signo que tenta vincular passado e futuro. No monumento, ou na lápide, que se supõe avisará aos que vêm depois o que foi que aconteceu antes. No monumento como objetivação da memória. De vencer o tempo e esquecimento, disso trata-se o monumento. Mas... a indiferença pode chegar a ser um modo de vencer o monumento? Como evitar a irrisão do monumento? Como fazer com que o monumento não acabe sendo uma forma de perversão? Como fazer para que o monumento não seja o exercício do autoritarismo?¹⁵⁵

Tais observações de Hugo Achugar cabem muito bem ao que vem ocorrendo com o monumento institucional Fundação Casa de Rui Barbosa no tocante à monopolização dos pertences claricianos, literalmente, na medida em que dificultam o acesso ao acervo do arquivo da escritora.

Néstor García Canclini também é esclarecedor da ideia de espaço de “arquivamento” como monumento que guarda objetos que são despojados de seus “contextos” socioculturais. Canclini observa que a monumentalização desses artefatos artístico-culturais, por exemplo, são “enfáticos [...] os que se referem aos acontecimentos fundadores da nação”.¹⁵⁶ Para as produções artísticas de Clarice Lispector não é difícil a comparação, considerando, sobretudo, que hoje esses “artefatos” artísticos guardados na Fundação representam parte significativa da produção literária nacional. Já com relação às pinturas, pode-se dizer que os valores a elas hoje agregados

¹⁵⁴ A digitalização tornou uma forma mais prática e mais econômica – tanto em sentido físico-espacial quanto em sentido pessoal – dos arquivos institucionais serem “melhor” guardados/arquivados. Na contemporaneidade busca-se digitalizar todo e qualquer material com sentido arquivístico para guardá-lo, ou melhor condicioná-lo, para a posteridade. No caso das produções da artista Clarice Lispector algumas dessas digitalizações foram mostradas na exposição realizada em São Paulo na Estação da Luz no Museu da Língua Portuguesa – nominada de Clarice Lispector: *a hora da estrela* – no ano de 2007. Já com relação ao restante das outras produções arquivadas na Fundação não posso afirmar se já foram digitalizadas porque até o presente momento não consegui ter acesso a este arquivo, ainda que digital. Cf. *Clarice Lispector; a hora da estrela*. Catálogo da exposição realizada em São Paulo, de 24 de abril a 2 de setembro de 2007.

¹⁵⁵ ACHUGAR. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura, p. 172.

¹⁵⁶ CANCLINI. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade, p. 172.

são da ordem do nome e sobrenome da autora. Enquanto estão ali guardados, no pior sentido derridaiano,

os objetos se convertem em *obras* e seu valor se reduz ao jogo formal que estabelecem graças à vizinhança com outros nesse espaço neutro, aparentemente fora da história, que é o museu. Desvinculadas das referências semânticas e pragmáticas, essas peças são vistas segundo o sentido que as relações estéticas lhes fixam, que estabelece entre elas a sintaxe arbitrária do programa de exposição.¹⁵⁷

Em se tratando de exposição, esse programa de exposição do qual fala Néstor García Canclini que ocorre de raros e escassos tempos em tempos, as pinturas claricianas apenas tomam essa relação, ainda que arbitrária de valor, de maneira muito rara e espaça. Os quadros de Clarice Lispector tomam, em raras exposições organizadas hoje, a estética da literatura e o nome da escritora como parâmetros para criar algum sentido artístico.

Segundo Hugo Achugar, há também um outro tipo de monumento que “trabalha” contra a ideia de memória atribuída ao monumento. Nesse sentido, quero supor que os quadros guardados na Fundação Casa de Rui Barbosa como arquivos institucionalizados corroboram um esquecimento, se não da prática da pintura para Clarice Lispector, da própria artista Clarice Lispector como pintora. Ou seja, busca-se, no arquivamento dessas pinturas, o apagamento da artista pintora Clarice Lispector. Sobre isso, observa o autor:

Há outra forma de monumentalização ou de comemoração (Jane Kramer) que aponta não só para uma política da memória a partir do poder, mas para uma concepção do monumento, que implica a desarticulação da função da memória e a consequente identificação de monumento como esquecimento. Desse exercício da memória como exercício do poder, e de sua transmutação em esquecimento monumentalizado, temos exemplos mais do que conhecidos na América Latina. Em nossos países — ainda que não só na América Latina — a memória pública foi instrumento de um poder que construiu monumentos de pedra, mas que também destruiu os monumentos de pedra daqueles que tinham vencido, dominando ou exterminando.

Paradoxalmente, no entanto, também há monumentos que — talvez, involuntariamente — honram o desaparecimento de certos indivíduos, como ocorre com o monumento aos charruas no Uruguai e que, em uma operação ideológica perversa — apesar da primária e eventual “inocência” ideológica —, comemoram, ou celebram, de fato, a própria desaparecimento.¹⁵⁸

Ainda sim, o estabelecimento arquivístico existe e, mesmo com sua monumentalidade institucional, deve ser sombrio e repleto de corredores e gavetas em escaninhos. Tal constatação de arquivos e memórias “mau postos, mau expostos” (aqui pensado na ideia do trocadilho entre um provável “bom” postos, “bom” expostos), das suposições e imaginações em relação a esses monumentos, agora como representantes das *personae* de Clarice Lispector, se deve a uma situação recente vivida que passo a relatar em seguida. Relato, pois, não por se tratar de um “mal

¹⁵⁷ CANCLINI. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, p. 174.

¹⁵⁸ ACHUGAR. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*, p. 173-174.

de arquivo”, aliás, linha de reflexão que tento seguir neste trabalho, mas por tratar-se de uma lembrança “fresca” em minha própria memória.

2.2.2 – “Impressão” das pinturas de Clarice Lispector: pelos corredores e gavetas de arquivos esquecidos

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

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 56.

Em recente visita (agosto de 2010), sem agendamento, para ver o acervo do arquivo de Clarice Lispector, na Fundação Casa de Rui Barbosa, não consegui ter acesso aos pertences do arquivo: deparei com os pertences “enclausurados” naquele lugar.¹⁵⁹ Na ocasião, arrisquei visitar o acervo da artista sem fazer um prévio agendamento, sobre o qual vim a saber, já dentro da Fundação, de sua necessidade para ter como conhecer os objetos claricianos guardados ali de minha pesquisa acadêmica e de vidas sobre as várias, supostas e imaginadas, vidas todas de Clarice Lispector.¹⁶⁰ Nesse sentido, vê-se que até então os arquivos – e as memórias que, ao menos para mim, um não-visitante do acervo, estão ali estagnadas, já que o arquivo não podia ser acessado por mim – dessas várias *personae* de Clarice Lispector são, até segunda ordem, suposições, imaginações, relações inventadas, relações estabelecidas, amizades, aproximações, ou até mesmo (re)criações de novos espectros claricianos, os quais me guiam nessa incursão/excursão ao acervo arquivístico e memorialístico claricianos.

Posso afirmar que, de certa forma, é uma (re)criação de relações com um “ser” spectral de Clarice Lispector por *consignação* no sentido derridaiano. Ou seja, a não-visita possibilita e alimenta a criação e recriação de signos de Clarice Lispector institucionalizados na Fundação Casa de Rui Barbosa mesmo não havendo o direito de ter tido acesso àquele arquivo. As leituras, quase de modo geral, da Clarice Lispector escritora, por exemplo, já realizadas pela crítica brasileira – inclusive as que foram feitas por sua biógrafa Nádya Battella Gotlib, que parece ter acesso livre ao acervo daquela instituição, que de vez em quando expõe um breve comentário sobre as pinturas de Clarice Lispector em sua produção bibli(bio)gráfica – corroboram a

¹⁵⁹ A minha estada na cidade do Rio de Janeiro deveu-se a participação no JALLA-Brasil – 2010 que ocorria na cidade de Niterói naquele mês de agosto de 2010. Por ocasião do evento quis aproveitar uma eventual liberdade na programação para visitar o acervo do arquivo de Clarice Lispector “guardado” naquela instituição.

¹⁶⁰ Na ocasião da visita estávamos em um grupo de estudantes da obra de Clarice Lispector. Inclusive o professor Edgar Cézar Nolasco, orientador desta pesquisa – um dos maiores especialistas brasileiros em crítica biográfica cultural da obra de Clarice Lispector – que também ficara impossibilitado de fazer tal visita. Nesse sentido, nossas conversas sobre um arquivo imaginário continuaram a nutrir nossas metáforas e nossas pesquisas.

instituição desses espectros por *consignação* que, segundo Jacques Derrida, carregam o signo do sujeito “arquivado” por *configuração* de um “ideal” de “consignação”. Assim observa o filósofo:

Remetem todas a esta *topo-nomologia*, a esta discussão arcôntica de domiciliação, a esta função árquica, na verdade patriárquica, sem a qual nenhum arquivo viria à cena nem apareceria como tal. Para se abrigar e também para se dissimular. Esta função arcôntica não é somente topo-nomológica. Não requer somente que o arquivo seja depositado em algum lugar sobre um suporte estável e à disposição de uma autoridade hermenêutica legítima. É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de *consignação*. Por *consignação* não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de *consignar reunindo os signos*. Não é apenas a *consignatio* tradicional, a saber, a prova escrita [físico-real], mas aquilo que toda e qualquer *consignatio* supõe de entrada. A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal.¹⁶¹

Diante de todas essas observações acerca da não-visita ao acervo do arquivo de Clarice Lispector naquela Fundação, vêm-me as primeiras indagações que talvez nem tenham uma resposta possível aqui e agora: primeiro, de quem é então este arquivo sobre o qual falarei daqui em diante neste trabalho? São minhas (re)criações, por *consignações* ou impressões (fazendo jus ao termo de Jacques Derrida), de Clarices arquivadas em minha memória arquivista de leituras e visões – uma vez que lido também com as pinturas da artista – que tenho delas? A segunda indagação é da ordem de uma ética: como falar de um arquivo que sequer tive contato físico-visual com os objetos que pertencem ao acervo arquivístico e que estão impregnados de Clarices espectrais? Uma saída possível seria me inscrever no arquivo – tanto como parte, quanto como “dono” – para poder falar dele?

Talvez, uma saída para acessar este arquivo, com relação a estas e outras dúvidas que surgem aqui, seja estabelecer uma “amizade” – de cunho derridaiano – com Clarice Lispector – pintora e escritora – para que ela me guie pelos corredores da instituição arquivística de sua vida. Vou convidar, também, a me acompanhar neste percurso, alguns amigos não menos ilustres que a artista para todos, juntos, procurarmos por respostas ou mais indagações e para exumarmos, pelas pinturas e a escritura de *Água viva*, uma Clarice Lispector consignada naquele acervo: Jacques Derrida, Francisco Ortega, Leonor Arfuch, Hugo Achugar, Eneida Maria de Souza, Silviano Santiago, são alguns dos “meus ilustres amigos” estudiosos que, a partir de agora, me acompanharão nessa tarefa de, por meio de minhas “confissões” sobre Clarice Lispector, desarquivar/partilhar uma Clarice-pintora. Nesse sentido, Jacques Derrida é mais uma vez a mão que me é estendida para uma melhor compreensão:

— Quando este (se) pergunta, quando pergunta, na verdade, a Deus e já aos seus leitores por que ele se confessa a Deus, dado que Este sabe tudo, a resposta evidencia

¹⁶¹ DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 13-14.

que o essencial da confissão ou do testemunho não consiste em uma experiência de conhecimento. Seu ato não se reduz a informar, a ensinar, a anunciar. Estranha ao saber, portanto a qualquer determinação ou a qualquer atribuição predicativa, *a confissão divide essa destinação com o movimento apofático*. [...] A confissão não consiste em anunciar — e por meio disso ensina que o ensino como transmissão do saber positivo não é essencial. *A confissão não pertence essencialmente à ordem da determinação cognitiva*.¹⁶² (grifos meus)

Portanto, passo agora a valer-me também das Clarices consignadas por meus “amigos” antes citados e a partilhar das suas *confissões*. Porque entendo que é o conjunto de determinações de Clarice Lispector que melhor corrobora a instituição do (des)arquivo da Clarice Lispector pintora e escritora de *Água viva* consignadas ambas nessas produções artístico-culturais.

Estabelecida essa amizade entre todos “nós”, poderei falar de mim como se fosse deles; falar de Clarice Lispector a partir dos amigos e, ainda, estabelecer conversas entre todos eles e todos nós para poder chegar a um único propósito: desempoeirar os arquivos memorialísticos de Clarice Lispector a partir do livro *Água viva* e do conjunto de pinturas, lidos intrinsecamente um no outro. Assim como se eu tivesse que, para ler o livro, ter as ilustrações das pinturas e, para visualizar as pinturas, dependesse de ler o livro e, por conseguinte, para pensar no *bios* clariciano tivesse que ter acesso ao livro e às pinturas como conjunto do *corpus* de Clarice Lispector. Somente na união dos dois artefatos e/ou objetos artísticos de Clarice Lispector à *persona* da própria artista, é que posso vislumbrar o que está para além deles: a minha “amiga” Clarice-pintora.

Parto da amizade estabelecida com base na ideia do que afirma Jurandir Freire Costa, ao prefaciá-lo livro *Amizade e estética da existência em Foucault* (1999), no qual se lê que

Foucault faz pouco caso dessas distinções. Sua preocupação é com a ética, com o que rompe [a amizade] as fronteiras das morais vigentes e leva o sujeito a se transformar, estilizando sua existência na presença do outro. A amizade seria o quadro relacional dessa constante recriação de si.¹⁶³

Ou seja, apreendo, na passagem de Costa, que posso, por meio da amizade metafórica que crio com a Clarice-pintora, propor/fazer recriações de Clarice Lispector, seja da escritora ou da pintora, ou até mesmo da Clarice-mulher; recriações perpassadas pelo que penso, alcanço ou tenho em memória ou conservado em arquivo diversos dessas *personae*. Portanto, a partir das Clarices que pretendo investigar nos arquivos, ora insinuam-se as diferentes *personae* claricianas das leituras críticas já realizadas sobre todas elas, ora insinua a minha própria *persona* pensando alguma coisa sobre e sob as pinturas e escritura claricianas. Há um jogo sógnico de Clarices espectrais nesse meu arquivo sobre elas.

¹⁶² DERRIDA. *Salvo o nome*, p. 13.

¹⁶³ COSTA. “Prefácio a título de diálogo”, p. 11.

Ético ou não ético, da ordem do arquivo verdadeiro institucionalizado de Clarice Lispector ou da *impressão* que tenho desse arquivo, o fato é que me valerei também do que dissera no “Prefácio a título de diálogo” o intelectual amigo de Francisco Ortega – um prefácio é também sempre da ordem da amizade – sobre a impressão de Ortega da ideia de ética para pensar a amizade, pensada, antes, por Michael Foucault. Retomando a citação anterior de Costa, afirma o autor que “Foucault faz pouco caso dessas distinções. Sua preocupação é com a ética, com o que as fronteiras das morais vigentes e leva o sujeito a se transformar, estilizando sua existência na presença do outro”.¹⁶⁴ Com o seu Prefácio, Costa mostra-me ainda que Ortega capta e traduz a relação entre “amizade” e “institucional” discutida por Foucault:

Em síntese, se trata de conceber um modo de vida no qual o Bem e o Bom não se contradigam e o Um e o Outro não se sujeitem à heteronomia de um Grande Outro que oculta suas origens mundanas, sob regras transcendentais, princípios formais ou universalidades racionais apriorísticas.

A amizade seria o meio, digamos, institucional de atingir essa meta. Mas os termos “amizades” e “institucional” não nos deve confundir. No vocabulário foucaultiano, amizade não tem o mesmo sentido dado a palavra na língua corrente. Do mesmo modo, institucional pouco tem a ver com a rede de prescrições, interdições e permissões que nos tornam sujeitos da vida privada ou pública. Amizade não é um artifício compensatório, um ornamento afetivo ao qual reservamos um lugar espremido e residual entre as obsessões amoroso-sexuais e os deveres cívicos. Institucional, por outro lado, não significa recitar códigos morais que nos tornam burgueses, na vida familiar, e cidadãos, nos regimes democráticos.¹⁶⁵

Portanto, a impressão dos arquivos, bem como as memórias *conciliadas* nesses arquivos, os quais busco de Clarice Lispector pintora e escritora de *Água viva*, são da ordem de *um bem posto para serem bem expostos*. Ou seja, levo em conta do arquivo clariciano para (ex)pô-lo à luz: a Clarice-escritora do livro de 1973 – como também parte da “Grande” Clarice Lispector da crítica brasileira mais tradicional –; a Clarice-pintora – quase sempre abandonada pela crítica da obra clariciana –; e a Clarice-mulher exatamente no mesmo nível hierárquico, sem nenhuma ou nenhum grande arquivo monumental por traz delas que, como também não queria Foucault, estabeleça um “Bem” e um “Bom”, um “Um” e um “Outro” de filosofia e conceituação transcendental, formal universalizante ou racional.

A memória viva será substituída, no melhor dos casos, pela história e, no pior, pelo mero esquecimento. Seremos, seja matéria para o documento, a memória da pedra, seja a matéria debulhada, esquecimento involuntário e não escolhido. Nesse sentido, a angústia nasce da mais do que provável possibilidade de nos transformarmos de sujeitos da memória em objeto da memória, mas também de nos transformarmos de senhores de nossa memória em escravos da memória de outros.¹⁶⁶

¹⁶⁴ COSTA. “Prefácio a título de diálogo”, p. 11.

¹⁶⁵ COSTA. “Prefácio a título de diálogo”, p. 11.

¹⁶⁶ ACHUGAR. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura, p. 171.

Diante de tudo isso, as palavras de Hugo Achugar, ao tratar do monumento como “guardador” de uma suposta memória, são novamente salutar no sentido de que essa memória guardada em um “grande monumento” pode vir a interferir no trato com o “objeto” – artístico ou não.

2.2.3 – *Crítica biográfica e memória cultural na América Latina: reinventando as memórias e arquivos claricianos*

Eu vou à cidade hoje à tarde/ Tomar um chá de realidade e aventura/
 Porque eu quero ir pra rua/ Eu quero ir pra rua/ Tomar a rua
 Não mais/ Não mais aquela paúra/ De ser encarcerada pra ficar segura
 Já cansei de me trancar/ Vou me atirar/ Já cansei de me prender/ Quero
 aparecer/ Aparecer, aparecer

TOLLER/CORINGA. “Eu quero ir pra rua”, f. 7.

“Mas a quem cabe, em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo?”¹⁶⁷ é a primeira pergunta a aparecer em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001), a qual considero chave no decorrer de todo o livro e que aqui lançarei mão dela na tentativa de responder ao proposto neste subtítulo deste meu trabalho: reinventar, através de novas leituras críticas, os arquivos – literário, em *Água viva*, e pictórico, nos 22 quadros – de Clarice Lispector. Corroborar espetacularmente a pergunta derridaiana ao ponderar em qual medida o arquivo de Clarice Lispector teria um proprietário dele, hoje, que não fosse a própria crítica que trata desse arquivo? Nesse sentido, posso afirmar, de forma talvez premeditada, que os arquivos da artista tornam-se cada vez mais públicos todas às vezes que são tomados para análises da *persona* da escritora pela memória cultural resguardada nesse recorte de produção artístico-intelectual. Ao “revirar” criticamente, reinventando as memórias de Clarice Lispector arquivadas em/no livro e nas pinturas, torno-a mais viva através de sua produção artístico-cultural. Ao reinventar os arquivos e as memórias de Clarice Lispector, por meio da crítica biográfica, possibilito novas leituras e, conseqüentemente, novas Clarices para os leitores latino-americanos especialmente.

O arquivo de Clarice Lispector, ou parte dele, se se levar em conta o que acabo de propor — reinventar novas Clarices, tendo a crítica como “proprietária” desse arquivo — encontra-se na Fundação Casa de Rui Barbosa, no estado do Rio de Janeiro, como já disse. Tal arquivo da Fundação, no sentido primário do termo, é guardador também de “partes” dos objetos dos quais tento valer-me também para reinventar uma “outra” Clarice Lispector. “Partes”, ponderando o livro *Água viva* já publicado, pois os datiloscritos que ficaram “guardados” nas gavetas da instituição chamam-se *Objeto gritante*; enquanto dos 22 quadros apenas 18 encontram-se no arquivo. Esses arquivos claricianos, que hoje se encontram guardados na Fundação sob responsabilidade de técnicos institucionais *enluvados* e com seus guarda-pós brancos, lutam para

¹⁶⁷ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 7.

serem tirados das gavetas da instituição para terem uma visibilidade para além da caverna platônica via leituras críticas mais contemporâneas. Dessa perspectiva que se esboça, faço uma pergunta na esteira de Derrida: “Mas a quem cabe, em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo?”.¹⁶⁸ À autora dele, Clarice Lispector, já não pertence há muito tempo; aliás, desde a morte da artista o espólio, o da Fundação pelo menos, encontra-se em mãos alheias. À sua família, restou parte significativa, da qual o filho Paulo Gurgel Valente é o detentor das autorizações para o uso por parte da crítica, sobretudo. Algumas outras partes menores de arquivos e memórias claricianos, mas não menos importantes, encontram-se nas mãos de amigos, não-amigos e outras instituições espalhadas pelo mundo. Dessa forma, a quem pertencem o arquivo e a memória, ou melhor, quais são o arquivo e a memória de Clarice Lispector que aspiro tratar neste trabalho? Ou a pergunta deveria ser: onde se encontram depositados na cultura estes arquivos e memórias?

Mas como meu trabalho não é da ordem do público ou do privado, da ordem dos direitos autorais etc, não me atarei também a esses pormenores. A intenção de ressaltar essa problemática de pertencimento de um determinado arquivo “morto” aqui foi puramente como forma de justificar a leitura que proponho fazer dessa produção artística da escritora e reinventada crítico-biograficamente, seja no arquivo, seja pela memória deles/dela – memória e arquivo que os objetos guardam em si ou pela memória e arquivo da *persona* da escritora –, como mais uma possibilidade para se pensar a escritora na contemporaneidade. Pela minha leitura de cunho crítico-biográfico no presente, os arquivos e as memórias de Clarice Lispector estão na ordem da reinvenção do passado da escritora. Ao lidar com essas memórias e esses arquivos, atravessados pelas leituras de meu próprio *bios* da vida/obra da intelectual, é que inscreverei a artista-pintora na memória cultural da América Latina, uma vez que estarei reinventando a meu modo uma outra Clarice que é, primeiramente, e tão-somente, minha. Portanto, fica evidente que não tratarei de uma Clarice *arquivada* no sentido de *guardada*, *original*, *arcaica* ou *arqueológica*, para fazer alusões a termos derridaianos e foucaultianos. Privilegiarei a ideia de uma artista que se inscreve no *presente nosso de cada dia*, como a noção de arquivo que está sempre presente e em eterno movimento:

Exterioridade de um lugar, operação topográfica de uma técnica de consignação, constituição de uma instância, e de *lugar de autoridade* (o arconte, o *arkheion*, isto é, frequentemente o Estado e até mesmo um Estado patriárquico ou fratriárquico), tal seria a condição do arquivo. Isto não se efetua nunca através de um ato de anamnese¹⁶⁹

¹⁶⁸ DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 7.

¹⁶⁹ Faz-se saber: Anamnese. *s.f.* 1 lembrança pouco precisa; reminiscência, recordação 2 FIL n filosofia platônica, rememoração gradativa através da qual o filósofo redescobre dentro de si as verdades essenciais e latentes que remontam a um tempo anterior ao de sua existência empírica 3 LITUR na missa, oração que se diz após a elevação e que celebra a paixão, a ressurreição e a ascensão do Redentor 4 MED histórico que vai desde os sintomas iniciais até

intuitiva que ressuscitaria, viva, inocente ou neutra, a originalidade de um acontecimento.¹⁷⁰

Quero investigar o arquivo e a memória de uma Clarice exterior a todos os lugares já antes situados pela crítica tradicional – histórica, viajante, transeunte da Ucrânia para o Brasil, do Nordeste brasileiro para o Rio de Janeiro –; quero proporcionar à *persona* da artista escritora/pintora a ação de trazê-la à memória, em recordação como uma personagem da vida e da ficção claricianas que está inscrita nessa produção que se restringiu, basicamente, ao período da década de 1970. Como disse Jacques Derrida em relação a Freud, quero falar da *impressão* deixada por Clarice Lispector, *pelo acontecimento que leva esse nome*, e acrescentaria pelo acondicionamento que tem essa produção. Pois o sobrenome Lispector, para a escritora, correspondia na história: a **Lis** = a Flor de Liz e **pector** = a peito, portanto, **Lispector** = Flor de Liz no peito, “tradução” da própria Clarice Lispector (do morto/espectro).¹⁷¹

Diferentemente do livro *Água viva* (1973), que é composto por imagens representadas através de palavras escritas, ou escrituras de uma das muitas *personae* de Clarice Lispector, os quadros não trazem seu registro arquivístico por palavras, apenas por imagens, cujas leituras distintas podem privilegiar um ou outro assunto. Aqui, como disse, quero me valer deles para mostrar as memórias da escritora. A partir da leitura do livro *Água viva*, podemos constatar que a relação de proximidade entre as duas práticas artísticas da escritora são praticamente intrínsecas, mesmo considerando o fato de o livro vir a ser publicado primeiro e os quadros pintados mais tarde, mas é clara a relação de antecipação da prática da pintura já nos escritos de *Água viva* e, por conseguinte, é ilustrativa, nos quadros, a memória arrolada no livro. Ou seja, nos quadros tem-se a realização das pinturas antes descritas no livro. Valendo-se de seu arquivo literário – o livro *Água viva* pensado aqui como registro da memória da escritora –, Clarice pinta alguns dos quadros narrados pela pintora que quer ser escritora-pintora nas imagens por palavras no livro. Os quadros, ao mesmo tempo, alteram multiplicando a produção artístico-intelectual da escritora que fora tradutora, jornalista etc, além de contribuírem com a abertura de uma *fenda* nessa produção que deixa em evidência uma fresta que me permite “espionar” uma Clarice mais íntima e menos verbal.

Jacques Derrida defende a ideia de um arquivo como registro, ou *impressão*, que precisa de um determinado suporte que o receba como tal. Para o filósofo, o arquivo e a memória

o momento da observação clínica, realizado com base nas lembranças do paciente 5 RET simulação do orador que parece lembrar-se de coisa que teria esquecido, chamando, assim, atenção sobre elas ■ ETIM Gr. *anámnēsis, eões* ‘ação de trazer à memória, recordação’ ■ SIN/VAR anamnesia, anamnésia (Cf. HOUAISS; VILLAR. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 126).

¹⁷⁰ DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 8.

¹⁷¹ Cf. NOLASCO. *Restos de ficção*: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector.

precisam de um lugar onde essas *impressões* são recebidas como fatos marcadamente abertos para uma exploração arquivística do leitor ou da crítica. Derrida ainda reitera que este suporte pode ser real, virtual, institucional, dividindo-se em público e privado. O suporte é receptáculo da impressão arquivística, quando esta não se dá no próprio corpo como uma *circuncisão*, uma marca da própria vida/obra do sujeito. Esse suporte, que para Derrida é a morada do arquivo, está na gênese do arquivo: “a morada, este lugar onde se de-moravam, marca esta passagem institucional do privado ao público, o que não quer sempre dizer do secreto ao não-secreto”.¹⁷² A abertura do arquivo do privado para o público é o que vai proporcionar à crítica novas circuncisões, para usar um termo do filósofo, na memória biográfica de intelectuais na contemporaneidade. No caso de Clarice Lispector, essa abertura entre vida e obra, que acaba por provocar uma fenda em *Água viva*, é sintomática ao lermos a passagem:

Nova era, esta minha, e ela me anuncia para já. Tenho coragem? Por enquanto estou tendo: porque venho do sofrido longe, venho do inferno de amor mas agora estou livre de ti. Venho do longe — de uma pesada ancestralidade. Eu que venho da dor de viver. E não a quero mais. Quero a vibração do alegre.¹⁷³

É evidente na leitura que faço dessa passagem clariciana de *Água viva* a relação entre a memória infantil do que a escritora nem presenciou em vida de fato – a família retirada de suas origens sociais – e as tragédias que ela viveu de forma real em vida já quando adulta. Vários fragmentos do arquivo de vida de Clarice estão/são emersos – ora vêm à tona e ora tentam ser camuflados simultaneamente – na passagem que põe também à flor da pele o desejo maior de alegria da Clarice mulher. Já em suas pinturas, quando penso nessa relação próxima entre o arquivo de vida e sua memória experienciada, vem-me também à mente os títulos das pinturas que são, quase na maioria, sugestivos de outros fragmentos da vida de Clarice. Se as pinturas são, em grande parte, toscas, amadoras e *desagradáveis de se olhar*, como dissera a biógrafa Nádia Battella Gotlib, hoje como arquivos “vivos” da vida de Clarice Lispector elas (re)mexem não só com as memórias que as cercam, mas dão uma reviravolta inclusive na catalogação que estas sofreram há trinta e poucos anos. Nesse sentido, o arquivo não altera somente as leituras que se podem fazer dos “proprietários” desses arquivos, mas as leituras reinventam as próprias histórias memoráveis que cercam a obra em si que acaba por ficar aberta a novas leituras e interpretações destas *personae* autorais. No caso das pinturas como as de Clarice-pintora – falo delas às vezes parecendo que as pinturas (re)viveriam mesmo que não existissem por detrás das pinceladas impressas nelas uma *persona* que as tivesse executado/pintado – entendo que elas ocupam lugar de destaque no acervo arquivístico e memorialístico da escritora por estarem sendo devidamente

¹⁷² DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 13.

¹⁷³ LISPECTOR. *Água viva: ficção*, p. 15-16.

evidenciadas nos últimos anos: aniversários de décadas de morte, de lançamento de última obra em vida, de nascimento da escritora, colocaram as pinturas em exposições comemorativas *sobre a vida* e sobre a obra da artista.

A relação de exterioridade tomada pelo arquivo e a memória de Clarice Lispector, a partir de suas pinturas com o volume de crítica que essas têm recebido, fazem sobressair mais uma das considerações formuladas por Jacques Derrida com base nas conclusões tiradas sobre a forma de ocupação do arquivo em um espaço arquivístico – institucional ou privado – como é o lugar que hoje ocupam as produções artísticas da artista pintora. De acordo com o que sublinha Jacques Derrida, essa produção, oposta à produção *escrito-discursiva*, ocupa um lugar privilegiado tanto nos guardados quanto na classificação, talvez por estar tomando agora, pós anos 2000, maior evidência do que tomara antes. Penso que a ideia do filósofo é considerar que a produção que esteve mais tempo “arquivada”, no sentido de guardada, tem em sua impressão mais traços da memória do seu produtor que estão por ser devidamente avaliados. Por isso, essa produção, poderia afiançar, teria “maior” importância hoje do que toda a trajetória literária da escritora, considerando que as pinturas têm maiores *fendas e fissuras*¹⁷⁴ que abrigam uma Clarice Lispector quase desconhecida até entre seus especialistas. Sobre esse “privilégio” no arquivo desse documento vivo/morto de produção que não o é escritural, diz Derrida:

Em tal estatuto, os documentos, que não são sempre escritos discursivos, não são guardados e classificados no arquivo senão em virtude de uma *topologia* privilegiada. Habitam este lugar particular, este lugar de escolha onde a lei e a singularidade se cruzam no *privilégio*.¹⁷⁵

Refletindo a partir do que acaba de afirmar Derrida, é aceitável concluir que é possível reinventar várias Clarices além das milhares escritoras que foram “descritas” pela crítica até hoje. De uma forma mais pessoal, posso afirmar que é possível dizer ainda que a *minha* Clarice-pintora nunca será as mesmas Clarices-pintoras feitas pela crítica e vice-versa. A particularidade de cada crítica que revirar esse arquivo ou a memória da escritora será tomada sempre como outra *persona* que re-torna à vida pelo *privilégio* dado a essa produção “marginamente” arquivada da Clarice-pintora. Cada leitor-crítico (re)constrói a sua artista ainda que amadora. Se a crítica literária já se deteve em análises textuais de forma considerável sobre a produção literária da escritora ao longo dos anos, o mesmo não se pode dizer em relação aos quadros pintados por ela. Obras unívocas que acabo por inscrever com uma outra leitura que está além das que, como afirma Derrida, inscrevem de forma não privilegiada essa produção não escritural. Minha leitura avança no sentido de que as duas produções são indissociáveis, complementares e

¹⁷⁴ Cf. MOREIRAS. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos. Principalmente: “Introdução”, “capítulos I, II e III”.

¹⁷⁵ DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 13.

provocam uma cicatriz em todas as formas possíveis de leituras que já foram feitas da(s) *persona(e)* da escritora. Sobre essa ideia de obras suplementares, torno a explicar mais adiante neste trabalho.

O arquivo, para Jacques Derrida, com sentido de histórico, como venho argumentando, não representa nada, não guarda nada do passado, que novas leituras no presente não possam reformular, ou reinventar, para continuar mantendo a lógica do meu raciocínio. O arquivo, para Derrida, como impressão de um passado vivido pelo sujeito, é *oco e vazio* de significados, o que o torna diferente do arquivo que o sujeito traz em sua *circuncisão* de vida. Porém, quando este arquivo refere-se a uma personalidade intelectual e de ilibado reconhecimento artístico, a instituição do Estado toma o seu arquivo e as suas memórias como representação da cultura de determinada sociedade. Para Jacques Derrida, está implicado aí o que o autor chama de *função árquica* que tal arquivo histórico ocupa. Afirma Derrida que essa relação, do público com o privado, estabelecida entre o arquivo histórico do sujeito, que não é o arquivo cicatrizado na vida do sujeito, e o arquivo *a-histórico* – a *fissura* pela obra na vida do artista – remete “[...] todas [as relações entre arquivos] a esta *topo-nomologia*, a esta discussão arcôntica de domiciliação, a esta função árquica, na verdade patriárquica, sem a qual nenhum arquivo viria à cena nem apareceria como tal. Para se abrigar e também para se dissimular”.¹⁷⁶ Quero entender, com a passagem de Derrida, que o embate entre público e privado no arquivo de Clarice Lispector corrobora que este “arquivo”, penso no histórico primeiro, receba um abrigo derridaiano a fim de não ser desprezado pelo tempo, para, em seguida, o arquivo, como cicatriz, receber da crítica, tradicional ou não, vários “disfarces” de leituras para que possa trazer, em evidência, cada dia mais Clarices “insinuantes” – o sujeito “arquivado” – na cultura contemporânea.

O abrigo, como arquivo, que é o que me interessa para o arquivo da artista Clarice Lispector receber, está inscrito no que me é *de-vida* da escritora. Ou seja, na fenda que a *persona* da artista marca na minha própria carne quando eu lido com as suas memórias, tentando reinventá-las na América Latina, lendo as suas memórias e os seus arquivos por fora das leituras que já estão postas na nossa cultura atual. Considero o arquivo dela, também agora, o meu arquivo, e as minhas memórias que estão também atravessadas pelas memórias delas e pelas muitas outras memórias teóricas que já foram escritas sobre ela, pelo menos em parte. Ambiciono, como tentativa primeira desta leitura, desvelar para a cultura uma Clarice artista, através desse arquivo “marginal”, que não está situada nem no centro dessa produção e muito menos fora dela. A Clarice da qual quero valer-me está inscrita e torna-se também um

¹⁷⁶ DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 13.

suplemento dessa produção que é unívoca à própria imagem da escritora. A complementaridade entre essas duas partes, produção artística e autora [já penso na pintura dos 22 quadros e na escritura de *Água viva* como uma], é da esfera do *bios*, na qual uma se inscreve na outra e vice-versa, assim como é o propósito do conceito de suplemento derridaiano. Sobre o conceito em uma espécie de retomada, afirma Silviano Santiago:

O suplemento é uma adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso de que é preciso.

A lógica (gráfica) do suplemento (*graphique du supplément*) só é pensável a partir do descentramento. A ausência de centro, de significado transcendental tomado *arché* e *telos* (origem e fim), possibilita o movimento da complementaridade (*supplémentarité*), que é o movimento do jogo das substituições no campo da linguagem.¹⁷⁷

Quero ater-me na passagem de Santiago, sobre o conceito derridaiano, por partes, levando em conta, primeiramente, a insígnia do termo suplemento, que não é concebido separado ou descentrado em momento nenhum. Outra rubrica (SANTIAGO) que me dá a ideia totalizadora, se pensarmos a relação do conceito com os objetos deste trabalho, é o termo *adição*, que, conseqüentemente, endossa minha intenção de que as obras pictóricas e a escritura do livro podem ser pensadas de forma indissociável, porque, como também já afirmei antes, uma atividade adianta a outra e vai ter confirmada sua anterioridade a *posteriori* pela primeira. Dessa forma, considero justificada a ideia de Santiago ao dizer que suplemento é uma *adição*. Além disso, também me é confirmada pelo crítico brasileiro que, ao dizer que a adição que se faz no suplemento derridaiano não é como a substituição do que veio antes, a soma de um segundo ao que veio primeiro não resulta em um terceiro livre das partes dos que o antecederam. Ou seja, para Derrida, o suplemento é pensado como um acréscimo ao que já existia antes, e não como uma parte nova que substitui a anterior já existente. Nesse sentido, considero que os quadros pintados por Clarice-pintora, antes da escritura do livro, contribuíram como acréscimo intelectual para a realização da ideia do livro: realizado o projeto escritural de *Água viva*, em 1973, Clarice-escritora torna-se uma *persona* da escritura, uma pintora que almeja ser escritora, fato que só confirma minha suspeita de que o livro antecipa (acrescentando) as pinturas, ou a maioria delas, as quais a Clarice-pintora irá realizar dois anos depois. A conclusão da complementaridade entre as muitas Clarices – Clarice-pintora com a Clarice-escritora e, por conseguinte, com a Clarice-mulher – dá-se na realização dessa atividade tríplice que a Clarice-*persona* deixara como arquivo e memória cicatrizada no seu *bios*; a qual, por conseguinte, me permite agora esse recorte artístico “tri-suplementar” em sua produção intelectual, ou seja, pensar por um “recorte” crítico os arquivos biográficos da artista como um conjunto que se “acrescenta” enquanto produção artístico-cultural da Clarice que me interessa.

¹⁷⁷ SANTIAGO. *Glossário de Derrida*, p. 88.

Substituir uma falta do lado do significado é outra das questões das quais me valho para justificar a ideia de complementaridade entre as produções e a autora: aqui retomo as formulações as quais adiantei sobre a produção crítica que já se tem pronta e datada – toda produção teórica é datada e corresponde a um determinado período – da Clarice Lispector escritora. Se não quero me valer apenas dessa produção crítica para pensar um *bios* da Clarice-artista atravessado pelo meu próprio, quero usurpar, dessa produção, fontes que, se não vão substituir o meu *bios* clariciano, mas, a contento, irão suplantar uma falta minha do próprio *significado* que quero dar à Clarice-pintora. Ou seja, quero valer-me dela, da produção crítica que não é biográfica, realizada nos últimos anos sobre a obra de Clarice Lispector – essa crítica não se valeu do *bios* da artista para sua produção crítica da escritora – para *suprir uma falta do lado do significado* que vou dar, ou suplemento artístico-bio-escritural de Clarice Lispector que pretendo criar. Dessa forma, valendo-me mais uma vez da passagem de Silviano Santiago, entendo que o suplemento deve me *fornecer o excesso de que é preciso* em leituras múltiplas para melhor ler e compreender o *bios* de Clarice Lispector. Ainda entendo que, dessa forma, o suplemento de Jacques Derrida me permiti entender essa produção e o *bios* da escritora como *adição* aos *significantes* das muitas Clarices que já temos na cultura nacional, latina e mundial – seja através de seu arquivo “*circuncisado*”¹⁷⁸ na/da escritora, ou de sua memória inscrita em nossa cultura por ela.

2.2.4 – Improvisações “biopictográficas” de Clarice Lispector

Sei o que estou fazendo aqui: conto os instantes que pingam e são grossos de sangue.

Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 21.

Nem mesmo a imagem construída de Clarice Lispector, por meio da *persona*, da obra da escritora e pela crítica brasileira, me impedirá de realizar a construção desse empreendimento de uma “(auto)biopictografia” pelo *bios* da pintora a partir do meu próprio *bios* dela. Afirmo isso, tendo por base o que venho arrolando até então, mais o que têm afirmado as leituras sobre as “políticas das amizades” de modo geral. Estudiosos como Jacques Derrida, ou Francisco Ortega

¹⁷⁸ O termo *circuncisão* aqui deve ser entendido como uma espécie de marca deixada por um sujeito qualquer na cultura de outro(s) sujeito(s), consciente ou inconscientemente, através de uma determinada produção artístico-cultural deixada para a história desse(s) sujeito(s). Contudo, essa história não é estanque ou mesmo apenas uma virtude do passado, antes, deve ser percebido o ato “circuncisório” no sentido deste trabalho como uma marca autoral que pode ser reformulada a cada nova geração de interpretação. Cf. FUKS. “Adeus a Jacques Derrida”.

na esteira daquele, vão defender, ou melhor, interpretar a amizade como uma “faca de dois gumes” ou uma via de mão dupla no melhor sentido da expressão e da visão que ela possa gerar.

A amizade para estes autores que lidam com esse campo, entre vários outros, do sentimento humano não passa, *grosso modo*, de uma troca de favores entre os amigos. É a partir de considerações como essas que a crítica biográfica cultural, por exemplo, vai defender a inscrição do estudioso da vida e da obra de determinado autor na produção; o estabelecimento de amizades artísticas entre sujeitos que sequer viveram no mesmo tempo e espaço, além de poder utilizar de fragmentos de outros “textos”, inclusive alheios, para a construção dessas relações – imagine-se, então, parte do texto-vida ou texto-obra desse próprio artista estudado. Nesse sentido, Edgar César Nolasco mais uma vez é esclarecedor, quando, na esteira da crítica biográfica cultural, salienta a importância de ler também nos “textos” de Lispector os paratextos que o circundam como espectros:

[...] no caso específico de Clarice, desconsiderar a inserção da vida da escritora na construção de sua obra é não tomar o seu próprio projeto literário naquilo que ele tem de mais significativo.

Como a cópia que torna o modelo mais bonito e mais verdadeiro, a ficção torna a vida mais representativa, dando a ela um estatuto de autenticidade, de real. Cabe ao crítico perceber que o material escasso da vida funciona como suplemento ao ficcional, e é nessa relação de suplementaridade que se situa o valor crítico do trabalho efetuado. Como a vida do escritor está sendo “inventada” pelo crítico, valer-se só de sua ficção também é insuficiente.¹⁷⁹

Não obstante as argumentações de Nolasco acerca da inserção do *bios* do escritor para a construção do “outro” texto “*biocrítico*”, da cópia daquele texto escritural tornar-se tão importante para uma verdade biográfica e da invenção do crítico para sua criação *literário-biográfica*, o estudioso da obra literária clariciana vai afirmar também que

como a vida que se apropria da ficção, e esta daquela, a crítica biográfico-literária se apropria das duas. Talvez, justamente por isso, a postura do crítico biográfico é a de um leitor apaixonado tanto pelo sujeito-escritor como pelo objeto, este último tomado na sua realidade textual, mas também nas suas margens, tomadas como “ficção”, como texto. Na verdade, o crítico é também um criador do texto, da “persona” do escritor, porque também lê a partir das próprias relações entre vida e obra por ele estabelecidas.¹⁸⁰

Nesse sentido, a passagem corrobora ainda mais a ideia de que a crítica biográfico-cultural (latino-americana brasileira como prefiro), na esteira de Nolasco, se vale em grande parte da amizade que é estabelecida entre o sujeito do estudo e o arquivo deste com o sujeito que é estudado e seu próprio arquivo também lido pelo estudioso. Ainda que, como mostrado por Elisabeth Roudinesco, em *A análise e o arquivo* (2006), logo nos primeiros parágrafos, este

¹⁷⁹ NOLASCO. *Restos de ficção*: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector, p. 82.

¹⁸⁰ NOLASCO. *Restos de ficção*: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector, p. 83.

arquivo sofra da ausência de fatos comprovados, e que a partir da amizade posso estabelecer novas *gavetas*.

Sobre um arquivo com ausência de fatos afirma Roudinesco que “[...] o poder do arquivo é tanto mais forte quanto mais ausente for o arquivo [...]”.¹⁸¹ Ou seja, reconstruo o arquivo exatamente pela falta e/ou *ausência* e pelo *mal* que sofro dessa falta de arquivo – principalmente de um arquivo em relação às pinturas de Clarice Lispector. Estabeleço essa relação de amizade política com Clarice-pintora porque assim me é proporcionado, por não haver um arquivo da pintura, como também me é permitido pela relação entre “amigos”, conceber um “novo” arquivo da pintura clariciana.

Mas como estabelecer essa amizade com alguém morto (e) por um arquivo ainda “mal” posto? Retomando parte de minha própria “conversa” anterior: como uma possível e primária resposta à questão, vale o que afirma Jacques Derrida no homônimo livro que estuda as *Políticas da amizade* (2003), ao indagar sobre o rompimento do limite entre o fraternal e o político nas relações de amizades. Aliás, vale dizer também que talvez pela sua “deslocada” localidade de nascimento (Argélia), apesar de viver e crescer tendo a “sombra” francesa pelas costas, a Argélia e a crença mulçumana e judaica proporcionaram ao estudioso das “mil e umas” indagações ocidentais compreender a amizade como um “negócio” entre “amigos”. Mas retomemos o que afirma Derrida:

Porque seria o amigo *como* um irmão? Sonhamos, nós, com uma amizade que se eleva para além dessa proximidade do duplo congénere. Para além do parentesco, tanto do mais como do menos natural, quando ele deixa a sua assinatura desde a origem, tanto no nome como no duplo espelho de um tal par. Perguntemo-nos então o que seria a política de um tal “para além do princípio de fraternidade”.¹⁸²

Questiona ainda Derrida se “merecerá ela ainda o nome de “política”?”,¹⁸³ uma vez que para o autor a amizade somente se realiza se for política, pois que, como acabara de afirmar, *sonhamos nós com uma amizade que se eleva*, ou ainda, como também afirmou, na passagem anterior, que procuramos, ou constituímos (para aproximar mais do que faço com Clarice-pintora) uma amizade *para além do parentesco*? Portanto, posso dizer que minha amizade, ou minha *política da amizade*, com essa Clarice-pintora é para além das almejadas, como afirmou Derrida, para alcançar uma política da inscrição – como *circuncisão*¹⁸⁴ também derridaiana – na “biopictografia” de Clarice Lispector pintora-escritora.

¹⁸¹ ROUDINESCO. *A análise e o arquivo*, p. 7.

¹⁸² DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 10.

¹⁸³ DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 10.

¹⁸⁴ Cf. FUKS. “Adeus a Jacques Derrida”, p. 37.

Nesse sentido, quanto à circuncisão derridaiana, vale esclarecer que se trata, assim como a *impressão* do nome, da marca que a figura do outro deixa na memória de uma cultura, de um sujeito, como um fato ou como um acontecimento, para retomar um outro termo do filósofo. Mas sobre esse “conceito” de circuncisão, a título de explicação, é relevante o endosso que autores e estudiosos brasileiros de distintas áreas do conhecimento da obra derridaiana podem nos proporcionar. Sem nenhum sentido hierárquico, afirma, primeiramente, a professora Maria José R. F. Coracini, que as circuncisões são

Marcas que provêm do exterior e que marcam a singularidade do sujeito; marcas que se inscrevem no corpo próprio, por vezes de modo explícito, através de um corte, de uma circuncisão, no caso dos judeus, que deixa uma cicatriz – incisão na pele que recobre outras peles, inscrição posta e imposta (já que a criança não decide) numa sociedade, numa cultura, numa religião (conjunto de crenças); marcas que se inscrevem nos hábitos, nas roupas, na alimentação, no corpo. Incisão que é sempre memória. Memória que se recebe por herança e que permanece como traço indelével, ainda que se queira apagar, denegar, sepultar, depositar num lugar determinado para vigiar o morto, como afirma Derrida a respeito do próprio Freud que, inutilmente, tentou ocultar a origem judia da psicanálise.¹⁸⁵

Já a estudiosa Betty Bernardo Fuks, cuja leitura sobre a circuncisão derridaiana reforça nossa aproximação entre o arquivo de Clarice Lispector pintora-escritora, mostra a alteração do arquivo na relação com a circuncisão:

Em que se transforma o arquivo quando ele se inscreve diretamente no corpo, através de uma circuncisão em sua letra ou em suas figuras? A cada ato de circuncisão, não há nada que faça um retorno à origem, mas a inauguração de um novo judeu. Ela introduz o indivíduo na ordem coletiva, mas preserva sua relação com o real, com o que não é identificável e, como tal, se faz traço. A circuncisão enquanto arquivo é a espera do futuro, a experiência de uma identidade que só poderá ser declarada e anunciada a partir do que vem do futuro.¹⁸⁶

Portanto, ambas as autoras contribuem com a *impressão circunscrita* em mim de Clarice Lispector, na medida em que a constituição do arquivo aqui discutido, cuja consignação traz as pinturas e a escritura de *Água viva* – ambas as produções artístico-culturais trazem em seu *corpus* marcas autorais de Clarice Lispector das quais faço leituras que a meu modo ilustra o *bios* “pictográfico” que pretendo alcançar.

Mais inclinado ao que propõe Jacques Derrida, entendo que posso discutir, em parte, o posicionamento de Francisco Ortega. No livro *Para uma política da amizade*: Arendt, Derrida, Foucault (2009), Ortega dedica-se a discorrer sobre amizade e política como exercícios sociais. Antes, vale dizer que o livro não é *homônimo* ao de Jacques Derrida, já que este traz no título a *assinatura* não somente de Jacques Derrida, mas também de Hannah Arendt e Michel Foucault – grandes pensadores da pós-modernidade e contemporâneos – para discutir a questão que, aos

¹⁸⁵ CORACINI. “*A memória em Derrida: uma questão de arquivo e de sobre-vida*”, p. 131.

¹⁸⁶ FUKS. “Adeus a Jacques Derrida”, p. 37.

olhos ocidentais, “fechou”, no melhor sentido de Silviano Santiago, na cordialidade.¹⁸⁷ Nesse sentido, ainda que dispensável fosse, Ortega procura dar uma resposta à pergunta do estabelecimento dessa amizade:

Uma nova filosofia e política da amizade deveria, para além disso, superar a dupla exclusão do feminino (tanto na forma de amizade entre mulheres como entre homem e mulher) nos discursos de amizade. O modelo canônico da amizade (o par de amigos e seu contrato testamental), a dupla figura do amigo que é amigo-irmão (Aristóteles, Cícero, Montaigne, Michelet) ou inimigo-irmão (Carl Schmitt), não deixava nenhuma oportunidade para as mulheres.¹⁸⁸

O que, contemporaneamente – uma amizade pensada fraternalmente – me impediria de estabelecer uma relação tão próxima, ainda que política, quase que eu por ela ou o outro pelo um, com Clarice Lispector-pintora, quiçá com um arquivo guardado a várias chaves numa instituição governamental, ou de *domiciliação arcôntica*, como quis Derrida em *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, ao afirmar que “os *arcontes* foram os seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte; cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêutica”¹⁸⁹ daquilo que fosse um arquivo.

Diante da tentativa de justificar o estabelecimento da relação política de amizade entre estudiosos e arquivos do estudado – não como *arconte* do arquivo clariciano, mas como amigo-político que sofre da *ausência* desse arquivo – o que diria a suposta “dona” desse arquivo? Hoje investigado pelos vestígios deixados em *Água viva* e pelas vinte e duas pinturas: ninguém menos do que a Clarice Lispector pintora-escritora. A tirar por Ângela Pralini – personagem pintora de *Um sopro de vida: pulsações* (1978) – não é difícil dizer que Clarice Lispector não seria nada além do que política e polida em suas amizades:

ÂNGELA. - Eu sou impessoal até na amizade, até no amor.

Eu sou uma S.A. Parêntese que não se fecha. Por favor me feche.

Cada ser é um outro ser, indubitavelmente uno embora quebradiço, impressões digitais únicas ad secula seculorum.¹⁹⁰

O arquivo de Clarice-pintora depende do “mal” que sofro pela “ausência” dele para continuar a existir como força de arquivo que tem “pulso” de vida na morte. Se, para Jorge Luis Borges, o escritor contemporâneo é, *grosso modo*, quem cria os seus *precursores* com quem prefere dialogar, quero eleger as Clarices todas construídas pela crítica brasileira como precursoras de um arquivo que sofre – contra a vontade da *persona* de Clarice Lispector de um arquivo que tem

¹⁸⁷ Cf. SANTIAGO. “Destino: globalização. Atalho: nacionalidade. Recurso: cordialidade”.

¹⁸⁸ ORTEGA. *Para uma política da amizade*: Arendt, Derrida, Foucault, p. 68.

¹⁸⁹ DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 12-13.

¹⁹⁰ LISPECTOR. *Um sopro de vida: pulsações*, p. 56.

arcontes como proprietários – de um apagamento pelo passar do tempo por não ser desarquivado.

Se não há esse arquivo material da Clarice-pintora para além da materialidade das próprias pinturas, exclusivamente as que se têm notícias dos arquivos institucionais e as recentemente publicadas no livro de Ricardo Iannace *Retratos em Clarice Lispector*: literatura, pintura e fotografia (2009), cabe a mim, como investigador desse arquivo, recolher fragmentos esparsos e vestígios espalhados na história desse arquivo pictórico deixados no conjunto do *corpus* clariciano. Ou seja, na esteira de Roudinesco, ao tratar dos arquivos lacanianos, *há fragmentos depositados aqui e ali* por Clarice Lispector que poderão e devem ser *reconstruídos* por um estudioso, *por mim no caso, a partir de depoimentos e notas*, escrituras, pinturas e “retratos” do arquivo ou do sujeito desse arquivo.¹⁹¹

Nesses fragmentos ou rastros do arquivo deixados em vários lugares por Clarice Lispector, um campo minado, no sentido mais precioso do termo, é o próprio livro *Água viva*, como também o é o livro póstumo *Um sopro de vida*, as pinturas e a “história” espectral que também gira em torno do *bios* de Clarice Lispector. Em ambas as obras, como já fiz menção antes, há pintoras que querem ser escritoras, escritoras que pintaram quadros, mulher que fora escritora e pintora, além de outras “personalidades” espectrais. Mas, neste momento, não vou me apegar a esta questão; antes quero o átomo¹⁹² da palavra, ou melhor, metaforicamente dizendo, o átomo da “escrita de si” e da “pintura de si” em Clarice Lispector pintora-escritora que quis “[...] possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já”.¹⁹³

Segundo Elisabeth Roudinesco

Quanto à questão do culto de si, ela se relaciona ao mesmo tempo com o arquivo e a psicanálise e, mais precisamente, com o surgimento, durante o último quarto do século XX, de um “arquivo de si”, de um culto do narcisismo que põe em primeiro plano,

¹⁹¹ Cf. ROUDINESCO. *A análise e o arquivo*.

¹⁹² Nas duas versões da acepção linguística: **á.to.mo** s.m. QUÍM. *a menor parte de um elemento que pode existir sozinha ou em combinação com outra*. (Cf. HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 74). (Grifos meus) **átomo** s.m. (sXV) **1** FIL para os pensadores do atomismo, cada uma das partículas minúsculas, eternas e indivisíveis, que se combinam e desagregam movidas por forças mecânicas da natureza, determinando desta maneira as características de cada objeto **2** p.ext. FISQUÍM sistema energético estável, eletricamente neutro, que consiste em um núcleo denso, positivamente carregado, envolvido por elétrons **3** fig. o que é muito pequeno; insignificante **4** fig. intervalo mínimo de tempo: instante, átimo ■ **a** **marcado** FÍS. NUC átomo correspondente a um isótopo radiativo que participa em reações químicas ou processos biológicos, emitindo radiação e permitindo a obtenção de informações sobre seu comportamento • **a. primordial** ASTR m.q. *ovo cósmico* ■ ETIM. gr. *Átomos,os,on* ‘que não pode ser cortado, indivisível’, pelo lat. *atomus,a,um* ‘id.’, substv. Como t.cien. (Cf. HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 216). (Grifos meus)

¹⁹³ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 9.

contra e para além do tratamento psicanalítico, uma prática de auto-análise ou de autoterapia, fundada numa valorização da imagem de si.¹⁹⁴

Se Clarice Lispector especulou com as escritas dos livros antes referidos uma *escrita de si* como escrita narcísica da Clarice-pintora – considerando que era uma prática amadora que talvez precisasse do “aval” da Clarice-escritora para vingar –, com a intenção de uma prática de auto-análise de seu ego como possível pintora, também não quero me deter nisso agora porque não me vem mais ao caso essa (im)possível relação; prefiro continuar entendendo essas *escritas de si* da escritora como preferiu entender “A escrita de si”, Michel Foucault, em *O que é um autor?* [livro na 7ª reedição de 2009]. Nas elaborações foucaultianas sobre a *escrita de si* como escrita para si, que partem de uma *série de estudos sobre as artes de si mesmo ou sobre a estética da existência e o governo de si e dos outros na cultura grego-romana*¹⁹⁵, o filósofo afirma que

Parece pois ter sido na relação epistolar — e por consequência, para se colocar a si mesmo sob o olhar do outro — que o exame de consciência foi formulado como um relato escrito de si próprio relato da banalidade quotidiana, relato das acções correctas ou não, do regime observado, dos exercícios físicos ou mentais aos quais cada um se entregou.¹⁹⁶

A opção por Michel Foucault não é pela simples razão de que Elisabeth Roudinesco esteja certa ou errada ao ressaltar que a *escrita de si* é narcisista, mas é, antes, porque o filósofo e historiador trata, de certa forma, dessa *escrita de si* como registro de uma autenticidade do próprio sujeito, inclusive em sua própria obra e/ou produção, portanto de um “arquivo” da vida de sujeito que se inscreve em sua escrita como “registro de si”. Diferentemente de Roudinesco, apesar de relacionar a *escrita de si* mais ao arquivo, autora que prefere pensar esse arquivo *como um registro de si para a história*, quando tratou do arquivo de Lacan.¹⁹⁷ Nesse sentido, um arquivo narcísico. Esse não é o arquivo que tento priorizar em minha escrita da escrita de si clariciana, ou melhor, no trato do “biopictográfico” de Clarice Lispector. Apesar de o arquivo deter a conotação de história de alguém, minha intenção é revigorar a existência de “vida” de Lispector ao exumar o seu arquivo.

Considerando essa minha escrita da *escrita de si* de Clarice Lispector como cunho arquiviolítico, a escrita é, sim, de teor narcísico no trato do arquivo. Se, para Jacques Derrida, em *Mal de arquivo*, existe uma *perturbação* por querer tratar de uma *tradução*, em sentido

¹⁹⁴ ROUDINESCO. *A análise e o arquivo*, p. 8.

¹⁹⁵ Cf. NOTA DE RODAPÉ. In: FOUCAULT. “A escrita de si”, p. 129.

¹⁹⁶ FOUCAULT. “A escrita de si”, p. 157.

¹⁹⁷ “Assim, atribuiu ao arquivo, e sobretudo ao arquivo escrito, um poder exorbitante, um poder que vai ao encontro de seu ideal de mestre imortalizado pela fala. Por um lado, Lacan recusa toda forma de historicidade do pensamento freudiano, pretendendo-se o intérprete de uma nova ortodoxia fundada no retorno aos textos de Freud, e, por outro, era obcecado por um desejo de história e pela vontade de deixar à posteridade um vestígio escrito de seu ensino e de sua pessoa, um vestígio cujo domínio absoluto sonhava deter.” ROUDINESCO. *A análise e o arquivo*, p. 26.

investigativo, do arquivo, busco uma tradução dos arquivos contidos nas pinturas e na escritura de *Água viva* que é da ordem da perturbação, que oscila entre um público e um privado (aberto e fechado a visitação) pessoal para falar da escritora. Nesse sentido, Derrida afirma que

Antes de reunir e formalizar a dupla postulação freudiana sobre o tema do arquivo, eu queria justificar as expressões francesas das quais acabo de me servir: a *perturbação de arquivo* (*trouble d'archive*) e o *mal de arquivo* (*mal d'archive*).

Nada é menos garantido, nada é menos claro hoje em dia que a palavra arquivo. E não somente devido a estas duas ordens de *arkhê* que distinguimos no começo. Nada é tanta perturbação e nem mais perturbador. A perturbação do que é aqui perturbador é sem dúvida aquilo que perturba e turva a visão, o que impede o ver e o saber, mas é também a perturbação dos assuntos perturbantes e perturbadores, a perturbação dos segredos, dos complôs, da clandestinidade, das conjurações meio privadas, meio públicas, sempre no limite instável entre o público e o privado, entre a família, a sociedade e o Estado, entre a família e uma intimidade ainda mais privada que a família, entre si e si. A perturbação ou o que em inglês chamamos o “*trouble*” destas visões e destes assuntos, eu os nomeio com uma palavra francesa ainda intraduzível para lembrar ao menos que o arquivo reserva sempre um problema de tradução. Singularidade insubstituível de um documento a interpretar, a repetir, a reproduzir, cada vez em sua unicidade original, pois um arquivo deve ser idiomático, e ao mesmo tempo ofertada e furtada à tradução, aberta e subtraída à iteração e à reprodutibilidade técnica.¹⁹⁸

Enquanto “investigador” desse arquivo clariciano, ou, mais ainda, pela falta que sofro desse arquivo, torno-me narcisista por pensar que – ao acreditar que estou a escrever sobre mim pelas escritas arquivistas de *si* de Clarice Lispector pintora, por supostamente pensar que escrevo de um si e não de mim – faço uma auto-análise, como salientou Elisabeth Roudinesco; por isso, volto a retomar a ideia de que Roudinesco não estava equivocada ao falar de um arquivo narcisista, quando vem garantir que

[...] a maneira de construir um arquivo, a “relação trágica e inquieta”, como diz Derrida, que se pode manter com o arquivo, com o espectro do arquivo absoluto, com essa ideia louca segundo a qual podemos arquivar tudo. Existe em todo historiador, em toda pessoa apaixonada pelo arquivo uma espécie de culto narcísico do arquivo, uma captação especular da narração histórica pelo arquivo, e é preciso se violentar para não ceder a ele. Se tudo está arquivado, se tudo é vigiado, anotado, julgado, a história como criação não é mais possível: é então substituída pelo arquivo transformado em saber absoluto, espelho de si.¹⁹⁹

2.2.5 – *Água viva*, pintura viva como “biopictográficas” claricianas

Quando eu morrer então nunca terei nascido e vivido: a morte apaga os traços de espuma do mar na praia.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 27.

Por *herança* (NOLASCO)²⁰⁰ ou por *errância* (DERRIDA), “herdo” um arquivo “biopictográfico” de Clarice Lispector pintora. Sofro, portanto, de uma *perturbação* por não *traduzir* (DERRIDA) um arquivo pelas *escritas de si* (FOUCAULT) de Clarice Lispector

¹⁹⁸ DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 117-118.

¹⁹⁹ ROUDINESCO. *A análise e o arquivo*, p. 9.

²⁰⁰ Cf. NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”.

pintora, porque esse arquivo é reflexo, por conseguinte, espelho (ROUDINESCO) de Clarice Lispector em mim, ou o meu espelho que reflete os reflexos que quero e busco nessas pinturas e na escritura de *Água viva* dela(s): busco de Clarice em mim porque “é também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se”.²⁰¹ Sofro de um desejo de *pulsão* que faz inscrever um arquivo de um si “próprio” no arquivo do outro.

Diante dessas constatações, eis a questão que é crucial, ou baliza grande parte da reflexão arquivística das pinturas e *Água viva*: será que ainda deveria visitar ou não o acervo do arquivo de Clarice Lispector na Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro? Pela segunda vez no ano fui à cidade (outubro de 2010) e não consegui ter acesso ao acervo da “Grande” escritora. Será que existem forças espectrais, internas ou externas, que têm tentado impedir que eu consiga ver essa produção artística arquivada, ou mesmo tê-las como registros para o meu “biopictográfico” delas? Enquanto essa questão de visitar ou não visitar, ver ou não ver, ter ou não ter, não se resolve, para concretizar ou não-*deveras* concretizar, vou ficando no plano de uma história, não no sentido que é posto por Elisabeth Roudinesco de um arquivo para a história, mas no de uma história arquivística inventada ou arquiviolítica por *invenção*.

A *escrita de si*, mais uma vez retornando a Michel Foucault, será tomada como “[...] reactivação de todas as razões que permitem ultrapassar o luto, persuadir-se que a morte não é uma desgraça (nem a alheia nem a própria).²⁰² A vida simplesmente passa de um plano inferior para um superior, garantem os crentes na existência e na persistência de um outra vida. Nesse sentido, a Clarice Lispector pintora e a Clarice Lispector escritora de *Água viva* (re)tornam mais vivas pela escritura e pela pintura como espectros que compõem fragmentos. Fragmentos constituídos pelos vestígios deixados pela Clarice Lispector mulher, de seu *bios*, ou melhor, de sua “biopictografia” clariciana pintora-escritora.

“Tenho que falar porque falar salva”,²⁰³ dissera Clarice Lispector travestida da personagem de *Água viva*. Desse arquivo com o não luto de Clarice Lispector pintora tenho que escrever sobre ele porque escrever sobre algo como se escrevesse sobre si é manter-se vivo ou fazer o arquivo (re)viver-se. Ou seja, a escrita não salva, *a fala salva*, mas as escritas de um si pela escrita de si, eu comigo e consigo mesmo, salvam o arquivo do luto pela escrita desse

²⁰¹ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 10.

²⁰² FOUCAULT. “A escrita de si”, p. 148.

²⁰³ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 77.

arquivo e sobre ele. E o que escrevo é passível de verdade? “Às vezes só a mentira salva”,²⁰⁴ também vaticinou Clarice Lispector. Por isso, *escrevo redondo e enovelado*, mas por mentiras:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia como alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a o que salva então é escrever distraidamente.²⁰⁵

O escrever de si, para Michel Foucault, é livrar-se da solidão, é *ultrapassar* a ideia de que o luto de morte é maléfico. Ou seja, para Foucault, *a escrita de si*, tecnicamente, salva quem escreve sobre si próprio. Contudo, escrever sobre o arquivo de um sujeito não é escrever sobre o sujeito quando ainda não se conhece esse arquivo do sujeito, porém é reinventar esse sujeito, aqui Clarice-pintora, por escrever de si: eu enquanto estudioso que escrevo sobre Clarice Lispector que, na verdade, escrevo sobre mim “próprio” – consciente ou inconscientemente –, porque, segundo Derrida, “nunca falo do que não admiro, salvo se alguma polêmica (da qual nunca tomo a iniciativa) me obrigar, e tento replicar então me limitando a questões impessoais ou de interesse comum”.²⁰⁶

Nesse sentido, então, posso afirmar que falo de Clarice Lispector pintora por uma pulsão narcísica da morte da artista do seu arquivo como pintora; por um sofrimento do *mal* desse arquivo, e por tratar-se de admiração que no fundo é admirar a si próprio. Afirma Michel Foucault também sobre essa escrita de si que “salva”:

A escrita de si mesmo aparece aqui claramente na sua relação de complementaridade com a anacorese: atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o facto de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a vergonha; podemos pois propor uma primeira analogia: aquilo que os outros são para o asceta numa comunidade, sê-lo-á o caderno de notas para o solitário.²⁰⁷

A salvação pela *escrita de si* para o filósofo defende a imagem de si do outro, salvaguarda o sujeito da escrita da vergonha e da impureza humanas. Em outro momento de “A escrita de si”, Foucault afirma, inclusive, que não seríamos capazes de prevaricações diante do outro por “[...] *constrangimentos* que a presença alheia exerce sobre a ordem da conduta”²⁰⁸, e que “exercê-lo-á a escrita na ordem dos movimentos internos da alma”.²⁰⁹

Portanto, se, para Michel Foucault, essa escrita de si salva quem a pratica, e se, para Roudinesco, escrever sobre um arquivo “alheio” é escrever de si próprio enquanto estudioso, ao

²⁰⁴ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 51.

²⁰⁵ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 20.

²⁰⁶ DERRIDA; ROUDINESCO. *De que amanhã*: diálogo, p. 14.

²⁰⁷ FOUCAULT. “A escrita de si”, p. 130-131.

²⁰⁸ FOUCAULT. “A escrita de si”, p. 131.

²⁰⁹ FOUCAULT. “A escrita de si”, p. 131.

tratar do arquivo da Clarice Lispector pintora-escritora é salvar a minha escrita enquanto um estudo da pintura da artista; uma escrita enquanto arquivo de Clarice Lispector pela pintura das telas e pela escritura de *Água viva* enquanto “pulsão de morte”²¹⁰ freudiana de quem sofre do *mal* pela falta desse arquivo clariciano. Sobre essa “pulsão de morte” *arquiviolítica*, selecionarei três passagens de Jacques Derrida, retiradas de *Mal de arquivo*, que ilustram a discussão. Na primeira:

Esta pulsão, portanto, parece não apenas anárquica, anaracônica (não nos esqueçamos que a pulsão de morte, por mais originária que seja, não é um princípio, como o são o princípio do prazer e o princípio de realidade): a pulsão de morte é, acima de tudo, *anarquívica*, poderíamos dizer, *arquiviolítica*. Sempre foi, por vocação, silenciosa, destruidora do arquivo.

Salvo exceção. Mas o que seria a exceção neste caso?

Mesmo quando toma a forma de um desejo interior, a pulsão de anarquia escapa ainda à percepção, certamente, sem exceção: a menos, diz Freud, que ela se disfarce; a menos que ele se tinja, se maquie ou se pinte (*gefärbt ist*) de alguma cor erótica. Esta impressão de cor erógena desenha uma máscara sobre a própria pele. Dito de outra maneira, a pulsão arquiviolítica não está nunca pessoalmente presente nela mesma nem em seus efeitos. Ela não deixa nenhum monumento, não deixa como legado nenhum documento que lhe seja próprio. Não deixa como herança senão seu próprio simulacro erótico, seu pseudônimo em pintura, seus ídolos sexuais, suas máscaras de sedução: belas impressões. Estas impressões são talvez a origem mesma daquilo que tão obscuramente chamamos de beleza do belo. Como memórias da morte.²¹¹

Já na segunda passagem, o filósofo afirma que

Mas é necessário insistir: esta potência arquiviolítica não deixa atrás de si nada que lhe seja próximo. Como a pulsão de morte é também, segundo as palavras mais marcantes do próprio Freud, uma pulsão de agressão e de destruição (*Destruktion*), ela leva não somente ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória como *mneme* ou *anamnesis*, mas comanda também o apagamento radical, na verdade a erradicação daquilo que não se reduz jamais à *mneme* ou à *anamnesis*: a saber, o arquivo, a consignação, o dispositivo documental ou monumental com *hupomnema*, suplemento ou representante mnemotécnico, auxiliar ou memento. Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória.²¹²

Nesse sentido, posso afirmar que é na falta que o sujeito estudioso do arquivo de Clarice Lispector o torna (in)visível e que este se realiza.

Finalmente, na terceira passagem derridaiana, sobre esse arquivo que sofre dessa “pulsão de morte”, ou melhor, do sujeito estudioso que sofre da pulsão de morte desse arquivo que falta, contra uma memória histórico-monumental: há um arquivo que pulsa pela necessidade de conservação pela exumação. Sobre isso Jacques Derrida afirma que

²¹⁰ Cf. MEDEIROS. “A pulsão de morte em Freud: um conceito multifatorial”.

²¹¹ DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 21-22.

²¹² DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 22.

O modelo deste singular “*Bloco mágico*” incorpora também o que parecia contradizer, sob a forma de uma pulsão de destruição, a pulsão mesma de conservação que poderíamos chamar também de *pulsão de arquivo*.

É o que chamamos ainda há pouco, levando em conta esta contradição interna, a *mal de arquivo*. Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento. Sobretudo, e eis aí o mais grave, além ou aquém deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição. Ora, esta ameaça é *in-finita*: ela varre a lógica da finitude e os simples limites factuais, a estética transcendental, ou seja, as condições espaço-temporais da conservação. Digamos melhor: ela abusa. Um tal abuso abre a dimensão ético-política do problema. Não há um mal de arquivo, um limite ou um sofrimento da memória entre vários outros: implicando o in-finito, o mal de arquivo toca o mal radical.²¹³

Baseado nessa escrita *arquiviolítica*, que se não salva a mim próprio e nem a própria Clarice-pintora, posso dizer que supostamente a escrita salvará o arquivo da pintora, porque faz a exumação do *bios* da artista enquanto pintora pela (*in*)*escritura* de sua “biopictografia”. Posso afirmar que não ter visto o acervo material desse arquivo “guardado” – quadros e livro –, de uma “Grande” Clarice Lispector, não quer dizer que esse arquivo não exista para uma realidade particular minha. Essa proposição de arquivo, que oscila entre uma ficcional Clarice Lispector pintora e uma realidade particular minha enquanto estudioso desse arquivo que o exuma, parte de duas reflexões: primeira, porque penso nessa produção como um acervo que é meu próprio “reflexo” daquele arquivo por *impressão* que almejo dele – fato que é corroborado por não ter “tocado” na materialidade, visual ou física, desse arquivo. Segunda, porque a falta desses objetos, visualmente falando – os quadros principalmente, mas o livro também e a relação deles com a escritora-pintora Clarice Lispector: *bios* X obra e vice-versa – permite-me pensar como excesso de um *mal de arquivo* os vestígios que estão *aqui e ali desses objetos que guardam um arquivo até então “morto”*.

Sobre o arquivo como espelho ou reflexo desse/nesse de si e do próprio pesquisador como reflexo do arquivo, Elisabeth Roudinesco observa de forma esclarecedora:

Quanto à negação do arquivo, de seu peso interiorizado como memória subjetiva, ou como herança genealógica, ela corre o risco de conduzir a um delírio que reconstruiria o espelho do arquivo à maneira de um dogma. A relação do historiador com o arquivo é da mesma ordem que a do assassino com seu ato. Parodiando Freud (no *Moisés*), eu diria que o difícil não é executar o ato criminoso, mas apagar seu vestígio: o genocídio dos judeus pelos nazistas é a prova disso. Tudo foi feito para que o vestígio desse ato fosse apagado, e, no entanto, ele retornou aonde não era esperado. Sob esse aspecto, a ausência de vestígios ou a ausência de arquivo é tanto um vestígio do poder do arquivo quanto o excesso de arquivo.²¹⁴

Na esteira de Roudinesco, sobre a questão do arquivo de si para o pesquisador que fala ou escreve sobre o arquivo do outro, encontra-se na falta de vestígios do arquivo da pintora Clarice Lispector a realização, ou melhor seria dizer que encontro a existência do arquivo? Parodiando a

²¹³ DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 32.

²¹⁴ ROUDINESCO. *A análise e o arquivo*, p. 9-10.

ideia da filósofa e historiadora, e retrucando o velho ditado que dizia de um arquivo “mal posto” que “sofria” de uma “pulsão” da condição de “mal exposto”, o arquivo de Clarice Lispector como pintora sofre, no bom sentido, de um “mal exposto”, contudo, “bem posto” e ainda “bem” exposto na falta.

Ainda sobre esse vestígio de arquivo, como postulado por Elisabeth Roudinesco, deixado pelo suposto proprietário – o artista ou “arquivado” neste – e que o estudioso vive em busca dele ou sofre do *mal* dele, é possível dizer que, em se tratando dos vestígios deixados por Clarice Lispector pintora, estão nos livros, como já afirmei antes, principalmente em *Água viva* (1973) e em *Um sopro de vida* (1978), porque esses livros trazem de forma muito clara a relação entre escritura e pintura. Além disso, também posso afirmar que é possível encontrar vestígios desse arquivo nas outras obras escritas pela Clarice-escritora²¹⁵, nas obras escritas sobre Clarice-escritora, nas cartas, recados e mensagens da Clarice Lispector-pintora, escritora e mulher – cartas trocadas com os amigos e dos amigos trocados com todas as vidas/*bios*/obras delas. E como não pode deixar de ser, o maior depositário desses vestígios são as próprias pinturas de Clarice Lispector que trazem a impressão – como registro iconográfico através da letra, da grafia –, o nome/marca de Clarice Lispector como pintora.

É possível dizer ainda que há e haverá vários lugares que são depositários desse arquivo de Clarice Lispector como pintora, considerando os lugares por onde essa artista passou em vida deixando rastros: Ucrânia, Maceió, Pernambuco, Rio de Janeiro, várias cidades da Europa e dos Estados Unidos, lugares que detêm parte desse rastro histórico da artista pintora e escritora Clarice Lispector. Sobre esse “rastro” que é deixado pelo seu autor, Jacques Derrida afirma tratar-se de um posicionamento natural de *confissão* desse sujeito para que o seu “leitor” consiga reconhecê-lo pelos rastros deixados por toda a sua trajetória. Nesse sentido, Derrida salienta que

Quero “fazer a verdade”, diz, em meu coração, diante de ti, pela confissão, mas também “em meu livro, diante de inúmeras testemunhas” (*in stilo autem meo coram multis testibus*) (X, I, 1). E se ele se confessa por escrito (*in litteris, per has litteras*) (X, III, 4), é porque quer deixar um rastro para seus irmãos que virão na caridade, a fim de excitar também, ao mesmo tempo que o seu, o amor dos leitores (*qui haec legunt*) (X, I, 1). Esse momento de escritura [o rastro] é feito para “depois”. Mas segue também a conversão. Permanece o rastro de um momento presente da confissão que não teria sentido sem uma tal conversão, sem esse endereçamento aos irmãos leitores: como se ao ato de confissão e de conversão, já tendo tido lugar entre Deus e ele, tendo-se de alguma forma escrito (é um *ato* no sentido do arquivo ou da memória), fosse necessário adicionar um *post-scriptum* — as Confissões, nada menos — dirigido aos irmãos, daquele que são chamados a se reconhecer como filhos de Deus e irmãos entre si.²¹⁶

²¹⁵ Sobre esses possíveis vestígios em obras literárias anteriores às que são tratadas neste capítulo, posso dizer que no capítulo III – intitulado de “*Entre a pintura e a escritura: recortes e colagens biopictográficas claricianas*” – será demonstrado de maneira melhor que esta relação entre aquelas escrituras e a pintura de Clarice Lispector se estende por um período bem mais longo que dois anos.

²¹⁶ DERRIDA. *Salvo o nome*, p. 14-15.

Outra questão, contudo, que é suscitada, se feita uma retomada da passagem de Elisabeth Roudinesco, é quanto à detenção do direito de pertença desse vestígio de arquivo deixado pelos *rastr*os de Clarice-pintora. Nesse sentido, é possível dizer que os vestígios são encontrados naqueles que já contribuíram com essa “herança”, ou naqueles que “herdarão”, por “amizades políticas”, esses arquivos de Clarice Lispector pintora: amigos artistas em vida ou após a sua morte; amigos não-artistas que guardam ou guardaram retratos ou fragmentos de “textos” da artista e que, de certa forma, doaram para uma instituição arquivística ou para estudiosos (amigos, ainda que amigos políticos, como me inscrevo) que fazem circular e multiplicar os vestígios desse arquivo, ainda que se valendo de fatos e de vestígios imaginários.

2.2.6 – A pintura e a escritura que salvam o arquivo clariciano

Será que passei sem sentir para o outro lado? O outro lado é uma vida latejantemente infernal. Mas há a transfiguração do meu terror: então entrego-me a uma pesada vida toda em símbolos pesados como frutas maduras. Escolho parecenças erradas mas que me arrastam pelo enovelado. Uma parte mínima de lembrança do meu bom-senso de meu passado me mantém roçando ainda o lado de cá. Ajude-me porque alguma coisa se aproxima e ri de mim. Depressa, salva-me.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 19.

A escrita de si de Clarice Lispector como pintora, ou as pinturas de si nas telas pintadas/marcadas pelo nome ou apenas pela “marca” da pintora Clarice Lispector, com inscrição pulsante de seu *bios*, favoreceram-nos – a todos esses amigos políticos – na investigação dos possíveis vestígios deixados por Clarice Lispector pintora. Contudo, ainda é possível dizer que nunca se trata de toda a “grandiosidade da impressão” dos vestígios deixados pela artista. Diante disso, no rastro agora de Michel Foucault, é possível dizer que *a escrita de si*/pinturas de si, de Clarice Lispector, favorece tanto à artista Clarice quanto aos amigos investigadores/leitores/disseminadores desses vestígios. Portanto, diz-nos Foucault:

A escrita que ajuda o destinatário, arma o escritor — e eventualmente os terceiros que a leiam.

Mas também acontece que o serviço de alma prestado pelo escritor ao seu correspondente lhe seja restituído sob a forma de “conselho equitativo”; à medida que progride, aquele que é orientado vai-se tornando cada vez mais capaz de, por seu turno, dar conselhos, exortar e consolar aquele que tomou a iniciativa de o auxiliar: o sentido único da direcção não se mantém por muito tempo; ela serve de quadro a trocas que a levam a tornar-se mais igualitárias.²¹⁷

Ainda que o sujeito, como garantiu Jacques Derrida sobre si próprio, fale somente daquilo que admira, mesmo que seja uma admiração política e por *herança* e, ainda, por verdades inventadas. Ou, como ainda atesta o filósofo franco-argelino:

²¹⁷ FOUCAULT. “A escrita de si”, p. 148.

Se a herança nos designa [*assigne*] tarefas contraditórias (receber e no entanto escolher, acolher o que vem antes de nós e no entanto reinterpretá-lo etc.), é que ela atesta nossa finitude. Só um ser finito herda, e sua finitude o *obriga* a isso. Obriga-o a receber o que é maior, mais antigo, mais poderoso e mais duradouro que ele. Mas a mesma finitude obriga a escolher, a preferir, a sacrificar, a excluir, a deixar de lado. Justamente para responder ao apelo que o precedeu, para a ele responder e por ele responder — em seu nome como em nome do outro. Antes mesmo de dizer que se é responsável por tal herança, é preciso saber que a responsabilidade em geral (o “responder de”, o “responder a”, o “responder em seu nome”) nos é primeiramente designada, e, de uma ponta a outra, como herança.²¹⁸

Entre verdade e realidade, Clarice Lispector se “(auto)pictografa” por meio de sua escrita:

Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela *escrever*. Esse é um modo de não haver defasagem entre o instante e eu: ajo no âmago do próprio instante. Mas de qualquer modo há alguma defasagem. Começa assim: como o amor impede a morte, e não sei o que estou querendo dizer com isto. Confio na minha incompreensão que tem me dado vida liberta do entendimento, perdi amigos, não entendo a morte. O horrível dever é o de ir até o fim. E sem contar com ninguém. Viver-se a si mesma. E para sofrer menos embotar-me um pouco. Porque não posso mais carregar as dores do mundo. Que fazer quando sinto totalmente o que outras pessoas são e sentem? Vivo-as mas não tenho mais força. Não quero contar nem a mim mesma certas coisas. Seria trair o é-se. Sinto que sei de umas verdades. Que já pressinto. Mas verdades não têm palavras. Verdades ou verdade?²¹⁹

Diante da palavra, as verdades para Clarice Lispector escritora não existem, diz a escritora que *verdades não tem palavras*; mas apenas a escrita aqui escaparia dessa conclusão do que é e do que não é verdade. Nesse sentido, na verdade do que *escreve de si* a escritora é tão (in)verdade do seu arquivo como pintora, como o que escrevo de mim para um si Clarice Lispector. A escrita não salva, assim como a arte também não salva, a verdade não tem palavras, diferentemente do que pensou Foucault sobre *a escrita de si* que somente teria verdades. Dito de outra maneira, *a escrita de si é um modo de não haver defasagem entre o instante e eu*. É o *instante já* que se traduz na escrita de si e em uma pintura de si, que pactuam com amigos políticos para a instituição de um arquivo (in)existente *em si por mim*. Nesse sentido, é necessário a retomada, agora, de Jacques Derrida:

E como nós não *nos* determinamos *antes* desse desejo, como nenhuma relação consigo pode estar segura de precedê-lo, ou seja, de preceder uma relação com o outro, ainda que seja através do luto, toda reflexão é tomada na genealogia desse genitivo. Por isso entendo tanto uma reflexão sobre si, uma reflexão autobiográfica, por exemplo, quanto uma reflexão sobre a ideia ou do nome [...].²²⁰

“A resposta encontra-se na interseção entre a realidade [que poderia ser na verdade] e a ficção, no qual o conflito entre ambas as lógicas se vê contaminado pela persuasão e pela ausência de limites que a literatura pretende impor”,²²¹ que a pintura pretende impor, que a arte impõe. Não há limites entre o que é real e o que é ficcional em toda a obra de Clarice Lispector.

²¹⁸ DERRIDA; ROUDINESCO. *De que amanhã*: diálogo, p. 14.

²¹⁹ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 49.

²²⁰ DERRIDA. *Salvo o nome*, p. 11.

²²¹ SOUZA. *O século de Borges*, p. 14.

De fio a pavio, o *bios* da *persona* ronda toda essa produção artístico-biográfica, seja pelo biográfico, autobiográfico, (auto)biográfico, seja pelo “biopictográfico” como quero. O arquivo de Clarice Lispector-pintora, ao ser exumado, deve levar em conta todas essas presenças de um *bios* espectral da autora sempre em ronda em torno dele; por conseguinte, deve-se considerar também como um reflexo dela que se faz refletir pelas leituras que fizeram desses arquivos todos.

Nesse sentido, entre verdade e ficção na arte, principalmente na pintura, vale ressaltar as palavras de Jacques Derrida, no livro *La verdad en pintura* (2010), onde o filósofo vai discutir e debater a relação entre realidade e ficção na obra “Um par de sapatos” (1885) (Ilust. 1), de Vincent Van Gogh. Em sua discussão, Jacques Derrida parte de afirmativas, como as de Heidegger, ao dizer que o par de sapatos pintados pelo artista tem como realidade ser de um camponês, e das afirmativas de Meyer Schapiro ao garantir alguns anos depois que os mesmos sapatos pintados por Van Gogh pertenceram a um indivíduo urbano, portanto, são *cidadinos*, do próprio pintor. Para o filósofo debatedor – Jacques Derrida – toda essa atribuição de valores às artes de modo geral, principalmente à pintura que lida com o visual “realístico da imagem”, toma como mote de discussão o *desejo de posse* do indivíduo que trata dessa obra de arte.



Ilustração 1 – Reprodução digital da obra “Um par de sapatos” – Vincent van Gogh. Óleo sobre tela. 37,5 x 45 cm. 1885. Van Gogh Museum, Amsterdã, Vincent van Gogh Foundation.²²²

Em uma tradução livre minha da passagem que menciono do filósofo, já que parto da ideia de posse de um arquivo que “sofre”, afirma Jacques Derrida:

— Levantemos como axiomático que o desejo de atribuição de valores é um desejo de posse. Na arte, como em qualquer outro domínio. Digamos: se isto (esta pintura ou estes sapatos) “corresponde” a X, digo que esta pintura: “corresponde” a isto ou aquilo por que eu quero “isso é ‘correspondente a isto ou aquilo’”. Não apenas: “corresponde exclusivamente a esse ou aquele, que se quer como produto (imagem) ou reprodução reproduzido pela pintura, (<<A mulher com os sapatos no campo ... A mulher do

²²² Imagem disponível em: <http://www.artesdoisPontos.com/viu.php?tb=viu&id=2>. Acesso em: 12 de novembro de 2010.

fazendeiro tem na outra mão, apenas os sapatos>>, diz um deles, em 1935, <<*Estas são claramente imagens de sapatos do próprio artista, e não são os sapatos de um camponês*>> replica o outro, em 1968, e sublinho) mas cabe-me pedir desculpas, através de um caminho curto que faço um desvio: a identificação, entre as diferentes identidades, com os agricultores, de Heidegger com os seus camponeses e de Schapiro com os moradores da cidade, são as raízes sedentárias destes primeiros com os migrantes desenraizados. A demonstração vai continuar, porque, sem dúvida, no processo de restituição se trata também de sapatos, incluindo obstruções, e se formos um pouco mais adiante, por um momento, os pés dos dois ilustres professores são ocidentais, nem mais nem menos.²²³ (Tradução livre minha)

De acordo com o que diz Jacques Derrida sobre *um desejo de verdade* de Heidegger ou de Meyer Schapiro acerca do quadro “Um par de sapatos” de Vincent Van Gogh – os estudiosos buscavam o reconhecimento de uma verdade da identidade ocidental dos camponeses ou cidadãos através da pintura de *um par de sapatos* –, concluo que uma verdade como arquivo existe nas pinturas de Clarice Lispector porque busco *isso como um desejo*. É possível ainda deduzir que este desejo é da ordem de uma amizade minha com a Clarice-pintora; logo, uma amizade política minha com a Clarice-pintora, ou, e que talvez soe melhor, uma amizade da minha pesquisa como intelectual que precisa sofrer dessa falta (*desejo de verdade* de um *mal desse arquivo*) do arquivo para com as pinturas claricianas que “buscam” serem exumadas como *verdades* desse arquivo ou como arquivo de verdades do *bios* da artista Clarice Lispector.

Quando não consigo visitar o acervo de Clarice Lispector, a impossibilidade do acesso aos arquivos da artista pintora provoca a existência de uma Clarice-pintora do “ouvir-falar”, da invenção, que exista por e da suposição de existência dessa *persona*. A minha invenção desse arquivo por reconhecimento dos “vestígios” (ROUDINESCO), ou por atribuição de valores ou por desejos (DERRIDA) – porque este “arquivo” é da classe do imaterial, do “mal de arquivo” derridaiano, e eu como estudioso que sofre pela *impressão* de um sujeito desse “arquivo” – corrobora a impossibilidade do meu acesso ao arquivo de Clarice no sentido de arquivo histórico.

Em se tratando da Clarice-escritora e da Clarice-mulher, ambas foram, quase que sempre, exumadas pela crítica brasileira atenta a Clarice Lispector. Já com relação a Clarice-pintora e as outras Clarices, se atualmente já se fala sobre essas várias *personae* da artista, nem de perto essas leituras aproximam do arquivo crítico que tem a escritora. A jornalista, a tradutora, a esposa de

²²³ “— Planteemos como axioma que el deseo de atribución es un deseo de apropiación. En materia de arte como en cualquier otro dominio. Decir: esto (esta pintura o estos zapatos) Le corresponde <revient> a X, quiere decir: eso me vuelve por el desvío del <<eso le corresponde <revient> a (un) yo>>. No solamente: le corresponde exclusivamente a tal o cual, al portador o a la portadora, (<<Die bauerin auf dem Acker trägt die Schuhe... Die bauerin dagegen trägt einfach die Schuhe>>, dice uno de ellos en 1935, <<They are clearly pictures of the artist's own shoes, not the shoes of a peasant>> replica el otro en 1968, y yo subrayo) sino eso *me* corresponde con excusividad, a través de un corto camino de desvío: la identificación, entre otras muchas identificaciones, de Heidegger con lo campesino Y de Schapiro con lo ciudadano, de aquel con lo sedentario arraigado, de este con lo emigrante desarraigado. La demostración continuará porque, no lo dudemos, en este proceso de restitución se trata también de zapatos, incluso de zuecos, y si subimo apenas un poco más arriba, por el momento, de los pies de dos ilustres profesores accidentales, ni más ni menos.” DERRIDA. *La verdad en pintura*, p. 274-275.

diplomata, a cronista, a contista, a amiga de outros artistas, entre outras, no que pese a lembrança, são enterradas, no Cemitério do São João Batista, também no Rio de Janeiro – sina nos trópicos a vida da europeia Clarice Lispector – que todas essas *personae* vivem em confraria (esquecidas a espera de serem exumadas pela “nova” crítica clariciana). Assim, nem de longe podemos comparar a visibilidade dessas “outras” Clarices com a da escritora. Todas as outras Clarices-*personae* são, ainda, da ordem de “vestígios” a serem investigados e explorados, e porque não, da ordem de serem exumados por alguém para que elas “voltem” a (sobre)vida.

Mas por que eu? Mas por que não eu. Se não tivesse sido eu, eu não saberia, e tendo sido eu, eu soube - apenas isso. O que é que me havia chamado: a loucura ou a realidade?

A vida se vingava de mim, e a vingança consistia apenas em voltar, nada mais. Todo caso de loucura é que alguma coisa voltou. Os possessos, eles não são possuídos pelo que vem, mas pelo que volta. Às vezes a vida volta.²²⁴

Ainda que esse retorno da/para a vida se dê pela mão ou pela escrita do outro que é para um si. Lembremos, mais uma vez, que, para Michel Foucault, *a escrita de si* de certa forma salva. Escrever sobre um arquivo de outrem é, portanto, *escrever de per se*, por outro si. É o caso desta escrita que supostamente salva o arquivo de um si, o arquivo de Clarice-pintora, transferido pela crítica biográfico-cultural que faço de um possível arquivo de Clarice Lispector *como desse si*:

Mas contra essa transcrição, outros transcritores, não legítimos – e condenados ao anonimato pela lei de 1957 – puseram-se, ao contrário, a investigar todos os vestígios que o transcritor legítimo pretende ocultar [a pintura amadora, pensemos em Clarice Lispector]. Como consequência, acrescentam à obra oral, assim transcrita de forma clandestina, ou semiclandestina, um aparato de notas e referências de tal modo considerável que tende a encobrir o texto [real]. Diante da ausência de arquivo, diante do seminário oficial, despojado de toda história, de todo contexto, de toda humanidade, eles tendem a fazer emergir um excesso de vestígios, e esse procedimento deve ser compreendido como o sintoma de um terror pela perda do arquivo e do poder soberano que atribuem ao mestre [ou ao artista biografado].²²⁵

Uma espécie de ação clandestina faz, quando partilhamos da ideia defendida por Roudinesco, uma (re)invenção de arquivos que somente são constituídos de vestígios “(in)reais”.²²⁶ A clandestinidade na “(trans)escri(a)tura” de um sujeito, uma escrita para um *si*, atribui por invenções – ficcionalizações de fatos, ou relato de fatos reais com boas doses de ficcionalidades e novas possibilidades – novas visibilidades ao arquivo também *(i)real* que antes somente se constituía por vestígios reais. E, por conseguinte, novos sujeitos artistas, novas *personae*, são desarquivados/criados a partir de verdades inventadas por essas leituras que, como também observou Jacques Derrida, são da *expressão da linguagem* cuidadosa na instituição/construção desse sujeito:

²²⁴ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 66.

²²⁵ ROUDINESCO. *A análise e o arquivo*, p. 25.

²²⁶ Vestígios interiores postos como (i)realidades na produção artística da autora.

Começarei por fixar uma certeza de aspecto axiomático. Como foi instalado em um lugar que parece não mudar, na medida em que não escorregue, deixe aqui (muito rápido), depois de ter bloqueado um dos meus pés, um dos meus dedos, ainda e dobrado em dois, antes de tropeçar do sinal de saída. Este lugar, que começo a ocupar lentamente, antes da leitura, só posso ocupá-lo do lugar da linguagem.²²⁷ (Tradução livre minha)

Explorar o arquivo, ainda que clandestinamente, me possibilitaria o papel de historicizar esse arquivo “biopictográfico” da Clarice-pintora para uma eternidade. Mesmo que essa pareça não ter sido a própria vontade da Clarice-mulher, mas com certeza fora a da Clarice-escritora, que registrara essa pintura que se interagiu com a Clarice-escritora na escritura. Como já disse, não consegui até essa altura da escritura deste trabalho transitar pelos corredores materiais desse arquivo institucional de Clarice Lispector na Fundação Casa de Rui Barbosa para abrir as gavetas correspondentes aos vestígios de papel sobre essa pintura, bem como iluminar as paredes dando luz aos quadros.

Clarice Lispector é, no sentido de registrar-se para a história, supostamente diferente de muitos artistas de sua época e mesmo de alguns da contemporaneidade; a artista buscou se esconder, porém os seus vestígios arquivísticos, deixados voluntário ou involuntariamente, não permitem a camuflagem total da autora. Se, por um lado, essa camuflagem fora deixada em uma obra que fala tanto dela própria quanto da sociedade que cercava a escritora: amigos, familiares, e até seus inimigos, essa obra fala mais ainda de um *bios* da *persona* Clarice Lispector, contribuindo, hoje, para a investigação de seus arquivos.

Por outro lado, essa tentativa de camuflagem funciona como reflexo e “inreflexo”,²²⁸ sendo isso mais um dos vestígios do “arquivado” descritos por Elisabeth Roudinesco como possibilidades de (re)encontrar o sujeito do arquivo pelo investigador. Dessa forma, Clarice Lispector, em sua suposta ingenuidade de artista pintora amadora, “na sua humildade tem a ousadia de aparecer em diversas formas e cores”.²²⁹ Contudo, sempre buscando esconder-se enquanto sujeito (auto)biográfico pela escrita que, para ela, não salvava. De outra forma, posso dizer que o arquivo de Clarice Lispector inscreve-se também como um arquivo histórico: as escritas estão aí para comprovar isso, bem como a materialidade das pinturas também o faz e muito bem.

²²⁷ “Comenzaré por fijar una certeza de aspecto axiomático. Como instalándome en un lugar en que parece no moverse, en que ya no patina; partiré de aquí (muy rápido), luego de haber bloqueado uno de mis pies, una de mis puntas, inmóvil y plegado en dos antes del disparo de la señal de salida. Este lugar, que comienzo a ocupar lentamente, antes de la carrera, solo puede ser un lugar de lenguaje”. DERRIDA. *La verdad en pintura*, p. 277.

²²⁸ Reflexão do interior pessoal na produção artística clariciana que se deu a contragosto da própria autora que hoje é observada pela crítica vinculada à crítica biográfica.

²²⁹ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 53.

Entendo essas materialidades dessa forma, uma vez que tais escrituras e pinturas em suas “fisicalidades” materiais – há fragmentos ou vestígios, como prefere Elisabeth Roudinesco, espalhados em algumas instituições – vêm mostrar essa materialidade de que venho tentado falar. Também, de outro modo ainda, posso dizer que parte das afirmações que faço é da ordem da *suposição* ou da *invenção* interpretativa do arquivo ao “ler” a obra *Água viva* como retrato escritural da pintura, e os quadros como um texto visual-imagético do livro. As duas obras artísticas são tomadas aqui como uma “biopictografia” de sua autora.

Como nos adverte a “própria” Clarice Lispector, “não adiantaria explicar porque a explicação exige uma outra explicação que exigiria uma outra explicação e que se abriria de novo para o mistério”²³⁰, mas que, de acordo com Roudinesco, tratar-se-ia de uma tentativa de transmissão de um si próprio inalterável para o outro:

Tudo se passa, portanto, como se esse mestre paradoxal pensasse aqui contra si próprio. De um lado, afirmação da soberania do escrito e, de outro, a impossibilidade de deixar uma escrita da obra; de um lado, recusa das fontes e dos arquivos e, de outro, exacerbação do peso do arquivo; de um lado, questionamento radical da soberania do eu e, de outro, desejo de transmitir um si inalterável do outro.²³¹

Parodiando Elisabeth Roudinesco, *é de certa forma para apagar esse apagamento do arquivo e para suprir o arquivo que falta que decidi* – desde o ano de 2006, como aluno de Graduação e agora como aluno de Pós-Graduação na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – *dedicar* vários estudos históricos e teórico-investigativos da *gênese* do sistema de pintura e escritura de e em *Água viva*, principalmente de Clarice(s) Lispector(s): *suas fontes, sua gênese, sua construção interna etc. Decerto a obra oral e escrita* [da crítica brasileira], como também a pictórica, *continha[m] toda espécie de referências e informações*.²³² Mas ainda não consegui ir “lá” para constatar...

Diante do exposto, e considerando todas as “opiniões” elencadas pelos meus amigos antes eleitos, chego a acreditar que talvez este trabalho “laboral” meu de uma escrita (auto)biopictográfica de *si* – da *persona* de Clarice Lispector escrita por um outro para *si*, o meu si do si dela – venha a se tornar se não uma biografia da Clarice Lispector escritora, ao menos posso almejá-lo como uma “biopictografia” da Clarice Lispector pintora-escritora. Penso nesta “biopictografia” levando em consideração a relação da Clarice-mulher com as práticas artísticas da escritura e da pintura, bem como a relação intrínseca e *suplementar*, já sinalizada antes, na obra literária *Água viva* e na obra pictórica, como ainda a escassez de “biopictografias” dessas

²³⁰ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 29.

²³¹ ROUDINESCO. *A análise e o arquivo*, p. 27.

²³² Cf. ROUDINESCO. *A análise e o arquivo*, p. 28.

personae claricianas: intelectual artista da pintura = a intelectual artista da escritura ou vice-versa.

Dessa forma, torno-me, por conseguinte, um detentor de um universo “pictórico-escritural” do *bios* de Clarice Lispector tracejado a partir do meu próprio *bios* dela. Entendo assim pelo fato de não ter havido a possibilidade de acesso ao seu arquivo, a não relação com o suposto herdeiro desse arquivo clariciano – a instituição maior denominada de arquivo público (FCRB) e seu *arconte* Paulo Gurgel Valente, filho de Clarice Lispector, que detém maiores informações sobre esse arquivo pictórico, do qual, Valente, até o presente momento, não pôde me fazer nenhuma contribuição de qualquer natureza. Também porque a crítica, quase nunca, para não dizer nunca, se deteve de forma significativa sobre tais pinturas. Ora os quadros são tomados como estampas apagadas no fundo da página da bio/grafia literária da escritora, ora esses mesmos quadros servem para emprestar suas molduras às fotografias da *persona*, ou, ainda, ora os quadros são tão “mal interpretados”, porque buscam relações com características estéticas formais, que passam por *desenhos toscos e mal acabados*. Nesse sentido, almejo que o trabalho que traço do *bios*/pictográfico de Clarice Lispector torne-se, com esta pesquisa, de suma importância para a crítica clariciano brasileira: não pela reinvenção de uma nova Clarice Lispector, mas pela descoberta de outros mundos desta e de outras Clarice(s) Lispector até então espectrais e desconsideradas pela crítica de modo geral. Portanto, se agora este arquivo passa a existir é porque ele se tornou da ordem do meu *bios* para o *bios* de Clarice Lispector pintora-escritora.

Diante disso, ainda posso afirmar que, considerando a pergunta derridaiana da qual lancei mão antes, “Mas a quem cabe, em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo?”,²³³ respondo com veemência: a meu *bios* crítico-cultural de Clarice Lispector-pintora.

2.3 – Retratos latino-americanos de Clarice Lispector: uma identidade diaspórica entre o texto e a tela

Os fatos da experiência, ao serem interpretados como metáforas e como componentes importantes para a construção de biografias, se integram ao texto ficcional sob a forma de uma representação do vivido.

SOUZA. *Crítica cult*, p. 119.

As imagens de Clarice Lispector, via seus vários retratos – sejam fotografias, desenhos, imagens literárias, sejam pinturas –, estão difundidas na memória cultural de grande parte da sociedade brasileira, latino-americana e até mundial. Alguns desses retratos da escritora,

²³³ DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 7.

principalmente os que foram feitos pelos “amigos” artistas plásticos Giorgio De Chirico, Carlos Scliar, Alfredo Ceschiatti e Dimitri Ismailovitch, serão tomados aqui como difusores dessa imagem da intelectual na “região” da América Latina. A imagem da escritora que quero compreender, acessando esses retratos artísticos, é a de uma intelectual que viveu, quase que constantemente, em diáspora, como dito, dentro e fora do Brasil. Esta é uma questão que quero pensar, como também discutir a relação de amizade entre Clarice Lispector e quatro amigos artistas que a retrataram.

Outra questão que me é pertinente pensar, por meio desses retratos claricianos, é exatamente sobre a relação de amizade entre esses “amigos artistas” – Clarice e os seus “retratistas” – que acaba, mesmo que metaforicamente, levando a escritora a se tornar também uma pintora. Neste caso, tenho algumas interrogações as quais procurarei responder: qual é a relação entre as *políticas da amizade*, dos amigos, que se sobressai daí? É a difusão da carreira intelectual em um território geográfico maior?; O enveredamento profissional em outra prática artística, que não a sua, no caso de Clarice Lispector? Pensando na condição dos “amigos”: o fato de “registrarem” artisticamente uma intelectual do “calibre” de Clarice Lispector traria alguma recompensa para a produção desses artistas? Considerando que a pauta desta parte do meu trabalho é a amizade, e que talvez seja o mais importante aqui, finalmente quero pensar: quais as imagens que esses amigos difundiram da amiga escritora na nossa região latino-americana?

A história de vida “errante” da escritora há muito já fora contada pela grande crítica ensaística que cerca toda a obra da intelectual. Descendente de família ucraniana, fora gerada para salvar a mãe. Nascida sob o “signo” de Haia, no decorrer da viagem de navio em direção ao Brasil, aporta-se primeiro em Maceió, depois Recife e, em seguida, no Rio de Janeiro. Já em seu processo de escrita, casa-se com um diplomata, Clarice Lispector viaja entre diferentes estados brasileiros, mora em países da Europa e em cidades americanas. Nessa sua trajetória diaspórica, após sua separação conjugal, volta para o Brasil, com os filhos, 16 anos depois – instalando-se definitivamente na cidade do Rio de Janeiro. Trabalha intensamente na imprensa brasileira, como tradutora, escrevendo sua literatura, pintando suas telas etc. Casos bem específicos, sobre essa diáspora intelectual da escritora, estão em suas biografias, a exemplo de *Clarice: uma vida que se conta* (1995), *Clarice Fotobiografia* (2008), ambas de autoria de Nádia Battella Gotlib, e *Clarice, uma biografia* (2009) escrita por Benjamin Moser. Nesse sentido, vale advertir que não tratarei dessa diáspora de vida/história da escritora. Valer-me-ei dela constantemente, mas não é a que estou buscando neste trabalho.

Atravessado pelas questões relacionadas às políticas das amizades, e partindo dos pensamentos derridaianos, quero pensar em uma Clarice errante, sim, não em uma Clarice que esteve certa, nem muito menos errada, mas que, ao pactuar com seus amigos artistas plásticos, procurou favorecer a sua atividade intelectual. Essas relações de amizades a que pretendo pensar se deram no plano das trocas ou de favorecimentos mútuos que os amigos “de verdade” se dispuseram a fazer? Já com relação à diáspora nas imagens/retratos de Clarice Lispector, penso a partir não de questões de raça ou cor, como aquelas pensadas magnificamente por Stuart Hall, mas de uma diáspora de crendices religiosas, já que nossa personagem era de descendência judaica, na relação de não-pertencimento a lugar geográfico algum e a todos os lugares ao mesmo tempo, mesmo porque nossa autora tracejou um longo percurso de vida – desde o seu nascimento em trânsito entre a Ucrânia e o Brasil, até sua morte no Estado do Rio de Janeiro. A diáspora a que me referirei é a de uma relação intervalar ou a de uma *fissura* que a imagem forte e inconfundível de Clarice Lispector provocou, e ainda provoca, na cultura latino-americana, principalmente na brasileira, ao percorrer vários lugares distintos. Refletirei nesta direção por partilhar da ideia de Alberto Moreiras ao afirmar que “[...] as fronteiras moveram-se em direção ao norte e para dentro. O imaginário imigrante precisa conhecer o outro, na medida em que esse outro é agora quase que nós mesmos, ou uma parte importante de nós mesmos”.²³⁴ Ou seja, Clarice Lispector, retratada pelos amigos pintores, é parte dos “estrangeiros”²³⁵ que vivem a *americalatinidade*.

Os retratos claricianos feitos pelos artistas, apenas para pensarmos em um único meio de divulgação midiático, constam em várias capas ou como ilustrações de publicações sobre a escritora que já foram traduzidas para várias línguas – latinas e europeias –, divulgando sua escritura e imagem (auto)biográficas. Partindo dessa constatação, gostaria de iniciar a questão da diáspora da imagem em Clarice exatamente por aí, considerando que são por meio delas que leitores latinos – para concentrarmos em um lugar mais geograficamente delimitado – têm acessos às imagens da escritora. Sejam pelos retratos dos amigos artistas, que, às vezes, são inseridos nestes livros, sejam por imagens literárias dos retratos dos artistas que os autores desses livros relatam. As biografias de modo geral, que são as que mais alcançam espaços territoriais diferentes, trazem melhor esses “retratos”: ora como ilustração na capa ou internamente, ora descritos literariamente. Do meu ponto de vista, os “retratos” das biografias literárias demarcam a diáspora latina da imagem clariciana na contemporaneidade ao avaliar que “a distinção de

²³⁴ MOREIRAS. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos, p. 42.

²³⁵ Uso este termo aqui não apenas com o sentido de estrangeiros de línguas ou países diferentes, mas, antes, insiro-o com sentido de muito diferentes culturalmente, seja latino, americano, europeu, asiático – oriental ou ocidental - que habitam o mesmo *locus geocultural*, que é a América Latina.

nossa cultura é manifestamente o resultado do maior entrelaçamento e fusão, na fornalha da sociedade colonial, de diferentes elementos culturais, asiáticos e europeus”.²³⁶

A difusão das imagens/retratos de Clarice Lispector encontra na América Latina um número ilimitado de culturas diferentes que a recebem de braços abertos como ilustrações de suas próprias imagens culturais. Neste caso, a diáspora da imagem clariciana se dá de forma a beneficiar a própria escritora e o artista que a produziu, já que aquela cultura na América Latina, também em condição de diáspora, se identifica com ela. Ucrânianos, alagoanos, pernambucanos, cariocas, europeus, asiáticos, americanos, bolivianos, paraguaios, brasileiros e outros tantos povos, que formam o *locus* latino-americano em situações parecidas ou não à da escritora, reconhecem-se nas imagens, ilustradas e/ou literárias, da bibliografia da ou sobre a escritora. Penso nessa possibilidade levando em conta que a América Latina, mesmo com sua “heterogeneidade”²³⁷, ainda assim tem *a presença dos mesmos elementos rastreadores básicos* em diferentes países que formam o conjunto latino.

Como venho advertindo, não quero pensar aqui uma imagem diaspórica da escritora Clarice Lispector na América Latina, a partir de seus retratos feitos pelos amigos, como relações binárias entre os amigos e a escritora e, muito menos, entre os sujeitos latinos. Levo em consideração, para pensar desta forma, o que dissera Stuart Hall sobre um conceito de diáspora fechado, do qual não quero fazer uso aqui. Diz Hall:

O conceito fechado de diáspora se apóia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “Outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora.²³⁸

Acredito que as imagens circulantes da escritora, através dos retratos, são reconhecidas por sujeitos diferentes em cada lugar onde elas são expostas como retratos culturais seus também. Uma vez que as imagens trazem, impregnadas nelas, significados e/ou referências diaspORIZADAS de outros tantos lugares e culturas de “outros” por onde a escritora passara, vivera ou convivera.

Os retratos sígnicos que estão por trás dos retratos-imagens da escritora, realizados pelos amigos ao custo de uma relação de amizade, são referenciados em passados e presentes da escritora, dos artistas amigos e dos amigos-espectadores que estas imagens criam nos contextos a

²³⁶ HALL. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, p. 31.

²³⁷ Uso o termo “heterogeneidade”, aqui entre aspas, pensando na possibilidade de que o termo não seja entendido como sinônimo de muitos que representam um, como também não o quis Homi K. Bhabha em *Local da Cultura*. E, ainda, também não quero que o termo seja entendido com a possibilidade, que argumenta Alberto Moreiras em *A exaustão da diferença*, com o sentido de negação a uma globalização que já está aí posto e que é, talvez, inevitável – o estudioso adverte que pode haver possibilidades críticas de pensar a América Latina fora desse contexto. Desta concepção que se esboça, gostaria que o sentido de “heterogeneidade” fosse pensado de fato entre aspas mesmo, ou seja, como sinônimo apenas de demarcação, com muita cautela, de que a América Latina tem. Como argumenta Stuart Hall, em *Da diáspora*, quando fala do Caribe, *em toda parte, há hibridismo(s), différance*.

²³⁸ HALL. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, p. 32-33.

que são submetidas. Vêm à tona, incorporados às imagens pintadas de Clarice Lispector, signos da sua vida de errância: como filha de judeus à procura de exílio; seu trânsito entre cidades do agreste nordestino; seu êxodo da periferia brasileira para uma cidade do grande centro, como o Rio de Janeiro. Além das suas relações de poder, nos grandes salões de festas importantes na Europa e nos Estados Unidos, ao lado do marido diplomata.

As imagens iconográficas extra-pinturas, ou, melhor dizendo, para além das pinturas, acumulam fragmentos de felicidades, tristezas, companheirismos, solidão, popularidade, amores, desamores etc das “vidas em diáspora” que Clarice Lispector viveu ao longo dos seus anos. Todas as identidades diaspóricas das várias Clarices que estão retratadas nas obras dos amigos contam uma história particular de momentos específicos da vida não apenas de Clarice, mas das vidas dos amigos artistas plásticos e dos seus espectadores que fazem contatos visuais com ela. Da perspectiva da ideia das *múltiplas identidades*, do passado, do presente e do futuro, que *rodam* as imagens, é que entendo o que postula Stuart Hall sobre a relação entre imagens e a sensação de pertencimento a determinado momento/lugar da história-pessoal-cultural que está associado à identidade cultural do sujeito:

Possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de “tradição”, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua “autenticidade”.²³⁹

Se em um primeiro momento do contato visual as imagens dos retratos são da escritora Clarice Lispector que fora retratada pelos amigos, em um segundo instante, as imagens iconográficas, que são carregadas nessas primeiras imagens visuais, trazem relações diversas com as identidades culturais de um número infundável de sujeitos latino-americanos que vivem em condição de diáspora na “sua” região. A nossa região sul-americana, posicionada convencionalmente do lado de baixo do globo por imposição de discursos hegemônicos – americanos ou europeus –, tem fundações civilizatórias oriundas de diferentes regiões globais e tem, na contemporaneidade, um efeito globalizante e transitório de sujeitos e identidades diferentes, como qualquer outro lugar do planeta. É nas “Ameríndias” que os navios colonizadores da história vão primeiro bater ao saírem de seus portos-seguros europeus. E, mais tarde, nós, os aborígenes americanos, vamos fazer os caminhos da colonização em sentido inverso, em busca de um reconhecimento de paternidade – seja para pedir a bênção, seja para renegá-la. O fato é que essa troca de sentido no trânsito, que ficou de mão-dupla, na contemporaneidade, permite que tenhamos *lá* e *cá*, em lados contrários – ou serão

²³⁹ HALL. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, p. 29.

contraditórios? – do Atlântico, identidades multiplicadas e diversificadas. Nós, literalmente, invadimos as praias geladas deles. Já que, como quer Alberto Moreiras, “a divisão não foi, e não é, pura, mas sim está marcada desde o início por uma espécie de contaminação mútua”.²⁴⁰

As imagens pintadas pelos amigos artistas plásticos de Clarice Lispector trazem significados que vão muito além da representação artística da imagem de uma das maiores escritoras entre as brasileiras. Ao retratarem Clarice Lispector, as imagens dos artistas contribuem com a recriação de novos significados sobre a *persona* da escritora e sobre as *personae* que as observam. As imagens de cada artista demonstram, seja pelo traço, pela técnica, pela expressão que empregam na retratada, ou ainda, pelas cores utilizadas no trabalho artístico, referências a momentos ou passagens – errâncias – da escritora diaspórica que fora Clarice Lispector, e dos diaspóricos que a vislumbram desse lugar culturalmente diversificado que é a América Latina – seja pela imagem visual, seja pela imagem literária - o que fica é “a fantasia de um significado final [que] continua assombrando pela “falta” ou “excesso”, mas nunca é apreensível na plenitude de sua presença a si mesma”.²⁴¹ São várias Clarices e vários sujeitos que compartilham daquelas imagens-retratos dos artistas amigos de Lispector.

Iconograficamente, as imagens nos retratos de Clarice Lispector trazem referências judias, nordestinas, cariocas, americanas, europeias, que encontram na cultura latina correspondentes em “pares” e iguais. Pois quatro “amigos” artistas plásticos retrataram a escritora Clarice Lispector – Giorgio De Chirico, Carlos Scliar, Alfredo Ceschiatti e Dimitri Ismailovitch –, sendo um italiano, dois brasileiros e um ucraniano descendente da mesma região daquele país que a escritora. Portanto, cada um emprega o seu olhar específico de sua própria diáspora, ao propor, artisticamente, uma diáspora à escritora. Partindo desta constatação, não é difícil afirmar que a escritora teve sua identidade difundida pelos retratos através desses amigos. Identidade perseguida também nas artes plásticas. Os sinais e traços desses artistas amigos da escritora e as imagens da diáspora deles e da amiga estão presentes nas obras artísticas que os amigos fizeram dela e, claro, por toda parte das imagens que nossos(seu) olhares(olhar) circulam(circula), de modo que somos(o outro é) levados a lembrar sempre da(sua) diáspora(s) deles(neles). O outro sente que, naqueles retratos-imagens de Clarice Lispector, também estão pintados fragmentos da sua própria cultura. Considerando que:

[...] a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma “arqueologia”. A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu “trabalho produtivo”. Depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse “desvio

²⁴⁰ MOREIRAS. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos, p. 18.

²⁴¹ HALL. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais, p. 33.

através de seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos.²⁴²

A produção desse novo sujeito, segundo Hall, sempre tem referência em um outro sujeito genealógico, que contribui na formação cultural desse primeiro sujeito. Por isso é que as interferências visuais das imagens de Clarice Lispector, criadas pelos amigos também em diáspora, no inconsciente cultural de quem também está em condição de diáspora na latinidade – como muitos latino-americanos – contribuem para a formação cultural desses sujeitos. Neste sentido, posso dizer, então, que os retratos pintados pelos artistas amigos da escritora corroboram uma *negociata* entre amigos, no melhor sentido derridaiano. As trocas são mútuas entre as partes, sem o menor ressentimento em ficar o sentimento de dívida para com o outro. É desse lugar que agora quero pensar os retratos dos amigos: como amizades politicamente constituídas. Aqui, também acredito que fica possível pensar melhor a influência que fizeram os retratos, consequentemente a relação com os amigos artistas plásticos também, como contribuição para que a artista/pintora desenvolvesse o exercício da pintura, principalmente nos anos de 1975-76 e, também, o quanto essas relações de amizades contribuíram para que a obra literária de Clarice – principalmente no livro *Água viva* de 1973 – firmasse tão grande parceria com as artes plásticas. É de conhecimento dos leitores de sua obra que no livro *Água viva* tem-se uma pintora que quer ser escritora, presentificada quase que de *fio a pavo*. Além do livro ainda apresentar passagens que aludem a outros artistas e outras artes. Mas não vou me ater a esses outros pormenores, considerando o *corpus* desta parte do meu trabalho – amizades artístico-políticas entre a escritora e quatro amigos artistas que a retrataram.

2.3.1 – Clarice Lispector: uma escritora politicamente ativa

Mas por que esse mal estar? É porque não estou vivendo do único modo que existe para cada um de se viver e nem sei qual é. Desconfortável. Não me sinto bem. Não sei o que é que há. Mas alguma coisa está errada e dá mal-estar. No entanto estou sendo franca e meu jogo é limpo. Abro o jogo. Só não conto os fatos de minha vida: sou secreta por natureza. O que há então? Só sei que não quero a impostura. Recuso-me. Eu me aprofundi mas não acredito em mim porque meu pensamento é inventado.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 41.

Silviano Santiago, escrevendo sobre as “imagens” emblemáticas de Clarice, no texto “A política em Clarice Lispector”, afirma que há quatro imagens políticas que circundam a *persona* da escritora naquele momento – meados dos anos de 1968. As quatro imagens abordadas por Santiago são de meu interesse para pensar as relações de *políticas da amizade* em Clarice

²⁴² HALL. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais, p. 43.

Lispector com seus amigos artistas. Aqui, a princípio, mantereí a relação de Clarice e amigos, sem distinguir nenhum dos quatro a que me propus discutir nesta pesquisa. Ou seja, não tratarei, neste primeiro momento, de nenhum dos quatro amigos especificamente, porque quero adentrar na questão das amizades artístico-políticas pelas imagens que Santiago aborda em seu texto. A primeira imagem de Clarice Lispector, observada por Santiago, diz-se da sua relação com movimentos políticos sociais (Ilust. 2). Afirma Silviano Santiago:

Em torno de Clarice Lispector circulam duas imagens contraditórias. A primeira é divulgada por uma foto. Ladeada pelo pintor Carlos Scliar e o arquiteto Oscar Niemeyer, ambos conhecidos membros do Partido Comunista, Clarice participa em 1968 de uma passeata contra a ditadura militar.²⁴³ (Grifos do autor)



Ladeada pelo pintor Carlos Scliar e o arquiteto Oscar Niemeyer

Ilustração 2 – Imagem de Clarice Lispector ladeada e ladeando vários artistas.²⁴⁴

Esta primeira imagem clariciana, atravessada pelo olhar crítico de Silviano Santiago, evidencia um posicionamento político engajado da escritora, mesmo que este não fosse os seus ideais particulares à época, mas era preciso participar deles para, digamos politicamente, manter-se no círculo dos intelectuais ativos daquele momento histórico. Eis uma primária constatação dessa primeira imagem ressaltada pelo crítico brasileiro.

Já sobre uma segunda imagem que Silviano Santiago vai pôr à tona, da escritora “política”, ao dizer que:

²⁴³ SANTIAGO. “A política em Clarice Lispector”, s/p.

²⁴⁴ Imagem disponível em: SANTIAGO, Silviano. “A política em Clarice Lispector”. Disponível em: http://www.claricelispector.com.br/artigo_silvianoSantiago.aspx. Acesso em: 30 de abril de 2010. Nádia Battella Gotlib traz, no livro *Clarice fotobiografia* (2008), a seguinte informação sobre a fotografia: Clarice Lispector “participa da passeata contra a ditadura militar, no Rio de Janeiro, em 22 de junho de 1968, com cerca de trezentos intelectuais e artistas, tendo à frente, entre outros, Carlos Scliar, Oscar Niemeyer, Glauce Rocha, Ziraldo, Milton Nascimento. Dirigem-se ao Palácio Guanabara para exigir do Governador Negrão de Lima tomada de posição a favor dos estudantes” GOTLIB. *Clarice fotobiografia*, p. 374.

A outra [imagem] nos chega através de um depoimento de Olga Borelli, que está no esboço para um quase retrato escrito pela amiga e confidente. Clarice, observa ela, “dizia que os problemas da justiça social despertavam nela um sentimento tão básico, tão essencial que não conseguia escrever sobre eles. Era algo óbvio. Não havia o que dizer. Bastava fazer...”²⁴⁵

Esta segunda imagem – ilustrada literariamente – de Clarice Lispector também evidencia uma intelectual politicamente preocupada com a situação do país naquele momento da história do Brasil. Sua literatura posterior vai mostrar que essa preocupação foi uma constante na sua vida produtiva intelectual se considerarmos, principalmente, o livro *A hora da estrela* (1977). Naquela obra, vários estudiosos já mostraram tratar-se de uma retirante nordestina que, vinda para o Rio de Janeiro, vive todas as mazelas de uma vida em diáspora/errância. Mas são as imagens de Clarice Lispector, mostradas por Silviano Santiago, que tenho interesse maior neste momento: a relação política de amizade entre Clarice Lispector e artistas – ativistas, politicamente falando, ou não. Nesse sentido, uma afirmação pode-se fazer, na melhor acepção de amigos de Jacques Derrida: a intelectual pactua-se, politicamente, com outros artistas para manter-se ligada artisticamente a eles, e os amigos também a ela. Há, então, a troca de favores, pela amizade, via imagens “ilustres” dos amigos. Mostra-nos Derrida o posicionamento político como configuração do seu ato político pessoal:

Esta sujeição implícita do *quem* ao *quê* requererá talvez da nossa parte uma pergunta em retorno – ou em apelo. E que não irá sem protesto: em nome do amigo ou em nome do nome. Se um tal protesto assume uma configuração política, ele será talvez menos propriamente político do que parece. Significará antes o princípio de uma resistência possível à redução do político, do ético mesmo, ao onto-fenomenológico. E resistirá talvez, em nome de uma outra política, a uma tal redução (redução poderosa, suficientemente poderosa, em todo o caso, para ter talvez construído o conceito dominante do político).²⁴⁶

Dessa ótica, volto a valer-me do texto de Silviano Santiago que já adverte que aquele posicionamento da imagem fotográfica – amigos ladeando-se em passeata em *prol* de questões politicamente sociais – não corresponde ao posicionamento social do sujeito artista. Para Santiago, a produção intelectual dos artistas anteriores aos tempos de Clarice Lispector, na grande maioria, é mais bem posicionada politicamente que os próprios autores delas, devido a uma fraqueza política:

A ativista da passeata não se confunde politicamente com o texto na vitrina da livraria (a exceção - e esta confirma a regra - é o romance *A hora da estrela*, logo depois transformado em filme mais participante ainda). Se o ser humano arrisca a própria vida na rua, lutando contra a repressão militar, o texto ficcional é julgado pelos contemporâneos como “apolítico”. Numa literatura como a brasileira, escrita por zelosos (vale dizer: medrosos) funcionários públicos, como nos lembrou Carlos Drummond em crônica admirável, e concebida dentro dos padrões oitocentistas do realismo-naturalismo, o oposto é que é verdadeiro. O texto é sempre mais

²⁴⁵ SANTIAGO. “A política em Clarice Lispector”, s/p.

²⁴⁶ DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 20.

“revolucionário” do que o escritor. Este é conformista para que aquele possa ser radical.²⁴⁷

A passagem de Santiago confirma minhas suspeitas ao afirmar que há também, entre os amigos daquela passeata, um pacto artístico-político em favor da manutenção da amizade e da produção artístico-intelectual de cada um deles. A imagem visual – fotográfica – deve falar por si só aos espectadores, mostrando o posicionamento ativista que o intelectual, autor de uma obra artística, deve ter, e que deve ir na prática muito mais além do que sua própria obra artístico-intelectual vai. Para Silviano Santiago, é também na postura intelectual do autor, como sujeito, que está o diferencial de sua obra artística. O intelectual garante que durante muito tempo as mazelas brasileiras – crimes *narcopoliciais* nas favelas cariocas, o narcotráfico na fronteira brasileira com o Paraguai e a Bolívia, crimes do colarinho branco em Brasília, seca no nordeste, etc – foram temas das produções artísticas para os “gringos”. Pelo avesso dessas imagens “berrantes” da sociedade brasileira para fora do Brasil, inscreve-se um grupo de intelectuais ativistas político e artisticamente, e amigos, no qual se encaixam Clarice Lispector, Carlos Seliar, Milton Nascimento, Niemeyer e outros tantos, como mostra a fotografia citada por Santiago.

Mais duas imagens, terceira e quarta aqui neste trabalho, são mostradas no texto de Silviano Santiago: a terceira imagem é relacionada à sua diáspora como filha de judeus, sua trajetória histórico-familiar, tratada no início deste trabalho e, já a quarta, que mais me interessa destas duas últimas, trata-se da Clarice *envolvida até o pescoço* com outros amigos intelectuais e que, conseqüentemente, contribui mais para a minha leitura sobre suas amizades políticas. Afirma Santiago sobre essas imagens:

Em torno de Clarice circula outro par de imagens contraditórias. A primeira é a de uma criança judia que chega com a família imigrante ao nordeste do Brasil e, pouco a pouco, galga posição de destaque na sociedade carioca, na sociedade tradicional brasileira. Casa-se com um diplomata de carreira, góí. A segunda imagem, sugerida pela própria Clarice, é a de uma jovem e talentosa artista que se cerca de intelectuais confessadamente católicos, como Lúcio Cardoso, ou discretamente católicos, como Fernando Sabino, despertando num outro católico, Antônio Callado, a ideia de que tinha morrido cristã. Isso está em depoimento do escritor fluminense feito por ocasião do enterro do corpo de Clarice em cemitério judeu.²⁴⁸

Silviano Santiago, na segunda imagem clariciana descrita por ele nesta passagem, mais uma vez corrobora pensar nas relações de amizades da escritora como forma de pactos artístico-políticos, porém agora se apegando, segundo Santiago, na religião dos amigos: sabe-se que, mais tarde, Clarice vai manter-se muito próxima do escritor Lúcio Cardoso, sobre o qual alguns estudiosos da obra da escritora afirmam ter havido a sustentação de um “romance” por parte dela, às escondidas. Cardoso escreve honrosos elogios e boas notícias, como leitor contumaz da

²⁴⁷ SANTIAGO. “A política em Clarice Lispector”, s/p.

²⁴⁸ SANTIAGO. “A política em Clarice Lispector”, s/p.

obra da amiga escritora; e Fernando Sabino, além de amigo e também escritor, é um correspondente por carta da escritora de quando ela morava fora do Brasil. Fernando Sabino é quem passa para Clarice todas as coordenadas da recepção de seus romances no Brasil, escritos enquanto ela estava morando fora.

Pensando nesta *coerência política e na personalidade multifacetada de Clarice Lispector*, posso compreender que essas imagens, destacadas por Silviano Santiago, mostram que as relações de amizades entre as *personae* – Clarice e seus amigos artistas – renderam “frutos saborosos” a ela e a eles também. Posto que seja possível pensar que Clarice Lispector – influenciada ou não por todos esses amigos – vai se aproximar das artes plásticas ao ponto de tornar-se também uma pintora, mesmo que amadora, e eles, sem nenhuma exceção, vão tornar-se difusores das imagens diaspóricas da escritora, não apenas na América Latina, mas em toda esfera globalizada, como comprova toda produção crítica sobre a escritora. Os retratos claricianos feitos pelos artistas, as imagens fotográficas ao lado de diversos artistas, circulam por toda a América Latina, por países europeus e pelos Estados Unidos, ora na produção sobre ela, ora na produção sobre eles, mas sempre divulgando suas respectivas obras – dos amigos e da artista/escritora – como produções (auto)biográficas ou (auto)biopictográficas que, como diz Santiago sobre a obra de Clarice, modificam o conceito de experiência para eles próprios e para a narrativa artístico-cultural brasileira.

As amizades são objetos de estudo, pode-se dizer que de diferentes visadas, desde que o mundo é mundo. Várias leituras sobre essa relação entre os sujeitos já foram realizadas. Na contemporaneidade, temos alguns estudiosos que despontaram com seus estudos mais que revolucionários sobre as temáticas: amigos, amizades, relacionamentos pessoais etc. Entre esses contemporâneos estudiosos dessa relação de afetividades, destacam-se: Francisco Ortega e Jacques Derrida. O primeiro, um espanhol, lendo as proposições do segundo – judeu franco-argelino residente na França, de onde pensou as relações de amizades a partir de um “olhar” filosófico, não-hierárquico e “periférico” – Derrida que, por conseguinte, faz releituras de Aristóteles, Platão e Cícero, quando tocaram no assunto. Ainda servem como escopo teórico para pensar as relações de amizades na contemporaneidade as produções sobre a crítica biográfica que, aliás, é o referencial teórico-crítico que me permite pensar as cinco *personae* aqui em questão – os quatro artistas plásticos e a escritora Clarice Lispector – como prováveis amigos no passado. As amizades nas leituras mais tradicionais – ciceronianas, como diz Derrida – se davam

apenas como relações de afetividade. Já, hoje, o próprio Jacques Derrida vai nos mostrar que estas afetividades se dão, primeiro, como relações políticas.²⁴⁹

2.3.2 – De amigo para amigo: relações e ações

Já tive perfeitas relações com eles.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 46.

Jacques Derrida, no livro *Políticas da amizade* (2003), esclarece-nos que, para Cícero, as amizades tinham um peso afetivo muito mais forte do que os pesos políticos que elas têm hoje. Para Cícero, a amizade é um reflexo de si próprio no amigo ou, como ele próprio nomeia, é um *exemplar* de si próprio que deve estar ali refletido na amizade verdadeira. Há, no amigo, um modelo ideal, que se torna duplo ao próprio sujeito primeiro da amizade. O amigo se torna, segundo Cícero, um reflexo porque nos vemos nele como o nosso próprio sentimento de afetividade amiga. Derrida, então, classifica essa consideração de amizade verdadeira ciceroniana de narcísica, posto que buscamos, na verdade, apenas nós mesmos no outro. E, ao nos reconhecermos no outro, deixamos de reconhecer o que é diferente do outro, e também não reconhecemos o que é diferente em nós mesmos. Nesse sentido, para Jacques Derrida, fica evidente que, ao agirmos em busca de nós mesmos reconhecidos no outro, no amigo verdadeiro ciceroniano, deixamos de reconhecer nossos próprios “defeitos” para que não nos sintamos constrangidos ao reconhecer os defeitos do outro como nosso. Diz Derrida:

Ora, segundo Cícero, projecta-se ou reconhece-se no amigo verdadeiro o seu *exemplar*, o seu duplo ideal, o seu outro si-mesmo, o mesmo de si melhorado. E porque o vemos a ver-nos, ao vermo-nos desta maneira, uma vez que o vemos guardar a nossa imagem nos olhos, na verdade nos nossos, a sobrevivência é então esperada, antecipadamente iluminada, senão mesmo assegurada, por este Narciso que sonha com a imortalidade. Para além da morte, o porvir absoluto recebe assim a sua luz extática, e *aparece* apenas a partir deste narcisismo e segundo esta lógica mesmo.²⁵⁰

“A amizade para além da morte” é a ideia de amizade para Cícero, segundo Derrida. Se o amigo é o *exemplar* de nós mesmos que buscamos no amigo verdadeiro, essa amizade que sonhava Cícero se dá além-vida, acompanha o amigo até à morte mesmo. O amigo, que na verdade somos nós mesmos, segundo Derrida, para o pensamento ciceroniano, e já que é o nosso *duplo ideal*, morre conosco, já que somos “nós” mesmos de verdade também. Não existe, para Cícero, uma amizade que não seja reconhecida como verdadeira e por isso ela vai junto para o túmulo como o “amigo” que se diz verdadeiro. São as mortes dos sujeitos que se reconhecem um

²⁴⁹ Talvez na leitura deste texto perceba-se um uso muito constante dos termos relação e/ou relações quando me refiro à amizade. Justifico que realmente ele(s) foi repetido, incansavelmente, por considerar que é exatamente as relações – artística, política, emocional, comercial, etc – entre as amizades que busco explorar. Ou seja, procuro entender como se dão os contatos entre essas relações dos “amigos”.

²⁵⁰ DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 18.

no outro como amigo de verdade. Assim, para Cícero, não há condições lógicas de haver um número considerável de amigos verdadeiros. A amizade verdadeira, a fraternal, para Cícero, somente é possível existir em um número reduzido de amigos, que, consequentemente, é aquela amizade que acompanha o amigo para até além-morte. Sobre isso, observa Derrida:

A amizade traz imensas vantagens, nota Cícero, mas nenhuma delas é comparável a esta esperança sem igual, a este êxtase em direcção a um porvir que ultrapassará a morte. Por causa da morte, e desta passagem única para além da vida, a amizade dá-nos assim uma esperança que nada tem de comum, exceptuando o nome, com qualquer outra esperança.²⁵¹

Não é essa a amizade que parece haver entre Clarice Lispector e seus amigos artistas. Mesmo que temos refletida, na amiga deles, uma de suas características, que é a pintura. Mas aqui quero defender a ideia de que não é o reflexo *exemplar* de Cícero que a artista pintora Clarice faz de seus amigos. Eles não eram amigos para *além-vida*, na perspectiva colocada. Insisto nessa ideia, já que os amigos vão trilhar caminhos tão diferentes por suas vidas e também porque entre eles, Clarice e os quatro amigos, vão se ver por restritas vezes. Ou ainda, não é possível afirmar que o grupo dos cinco amigos tenha alguma vez se reunido com a presença de todos. Quero dizer com isso que as amizades entre eles eram políticas e não narcísicas. Não se buscavam reconhecer um no outro, mas, talvez, sim, ter um do outro para si próprio enquanto artistas intelectuais. Para Jacques Derrida, as amizades, na contemporaneidade, são pautadas por relações de negociações entre as partes interessadas. É indiferente, segundo Derrida, inclusive o número de amigos que se tenha. A questão está vinculada à relação simbólica que essa amizade – verdadeira ou mesmo *mediocre* para usar um termo seu – possa oferecer aos amigos.

Para Jacques Derrida, opostamente ao pensamento de Cícero, quanto menos amigos pior, já que ele considera que *o pequeno número não caracteriza os próprios amigos*.

A raridade acorda-se com o fenómeno, vibra com a luz, o brilho e a glória. Se se nomeiam e citam os melhores amigos, aqueles que ilustraram a amizade, «verdadeira e perfeita», é porque esta vem iluminar. Ela mesma ilustra, faz brilhar, dá a ver, torna mais resplandcentes as coisas felizes ou conseguidas [...].²⁵²

Concluo do pensamento derridaiano que é o volume generoso de amizade que nós podemos levar para *além-vida*, indiferentemente de esse volume trazer uma relação aritmética, como diz Derrida ao falar da relação quantidade x qualidade de amigos para Cícero («*verdadeira e perfeita*» ou «*vulgar e mediocre*»), que não deve ser levada em conta. Neste caso, penso mais uma vez nas minhas personagens artístico-intelectuais: Clarice cria sabiamente um número significativo de amigos artistas, como fora mostrado antes por uma fotografia que Silviano Santiago também faz uso, engajados politicamente nos mesmos ideais. O mesmo não deixa de

²⁵¹ DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 17-18.

²⁵² DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 17.

fazer os seus amigos artistas participantes daquela passeata. Daí poder também constatar que a escritora se vale do seu lugar de intelectual e dos lugares de seus amigos para colocar-se a par da situação e tornar-se uma representante ativa em um movimento contra uma condição social que quase, senão toda, a América Latina viveu – a ditadura militar. Dessa forma, o retrato do amigo Carlos Scliar, também ativista na mesma passeata, vai transmitir ao seu espectador latino, que viveu momentos como a ditadura militar, a mesma preocupação da intelectual.

Sabe-se que Carlos Scliar, e publicações recentes de Nádya Battella Gotlib, biógrafa da escritora, comprovam, tinha uma amizade real com a escritora, pois o retrato dela foi feito na casa do artista na cidade de Cabo Frio, no Estado do Rio de Janeiro, e os artistas eram ativistas, como mostrado antes, de causas comuns. Os amigos ainda partilharam da experiência de trabalharem juntos literalmente, em situação de entrevistador e entrevistado. Clarice Lispector, em situação desconfortante financeiramente, vai trabalhar como jornalista, entrevistando personalidades políticas e artísticas da literatura, da música, do teatro e das artes plásticas. Foram vários os amigos “derridaianos” que contribuíram nesta fase intelectual, que até poderia ser vista como falida, da escritora. Mas, não obstante, toda uma produção teórico-crítica que se concentra neste período e nesta *persona* da carreira jornalística da escritora vai comprovar que fora muito pelo contrário. Intensa e produtiva, Clarice não somente entrevistou as personalidades, mas tirou proveito – amigavelmente – das relações com eles para suas produções literárias. Daí também poder dizer que, mais uma vez, eles se valem, pactualmente, das suas relações de amizades. Por um lado, Clarice Lispector, necessitada financeiramente, vai em busca dos amigos entrevistando-os, e, por outro, eles se valem da *persona* intelectual da entrevistadora para expor suas produções artísticas e exporem-se como artistas.

As amizades, em condições políticas e não como amizades fraternais, como essas que se deram entre Clarice Lispector e os amigos artistas, evidenciam um lado da amizade que, para Jacques Derrida, é como se fosse mais uma *chance* a que seu amigo, mesmo que este não seja o único, tem direito de receber de você amigo “verdadeiro” ou “político”. É dever político do amigo, segundo Derrida, proporcionar ao seu amigo, que não é um *exemplar* fidedigno seu, como queria Cícero, uma chance. Mesmo que seja ela a única ou não, ou a última de cada vez que ela deve e pode ocorrer. Derrida esboça esse pensamento, dizendo que

A menos que eles venham, os amigos, em pequeno número.

Quantos são? Quantos seremos nós?

(— Sim, em pequeno número, insistiria como é seu hábito Aristóteles, os amigos devem ser pouco numerosos, sem o que não poderiam ser os amigos deste amigo.

Em pequeno número, mas o que é um pequeno número? Onde começa e acaba isso? Num? Em mais de um? Mais de uma? Em cada um, em cada uma? Quereis dizer em todos e em todas, em não importa quem? E a democracia, conta?

— Conta, conta as vezes e os sujeitos, mas não conta, não deveria contar as singularidades quaisquer: não há *numerus clausus* para os recém-vindos (arrivants).

— Talvez haja ainda que calcular, mas diferentemente, calcular diferentemente com um e com outro.)

A menos que eles não venham, talvez, um dia, os amigos, seja qual for o seu número, e o único seria também suficiente, receber a frase de que cada um permanece singularmente o destinatário improvável. A eles de a contra-assinarem, a fim de lhe darem a sua *chance*, sempre, de cada vez a sua primeira e única *chance*. De cada vez a última, portanto.²⁵³

Partindo deste pensamento exposto pela passagem de Derrida, os amigos permanecem cada um único na sua singularidade, o que não permitiria reconhecermos a nós mesmos neles. E, desta perspectiva, é possível compreender que este amigo pode se tornar um provável e até um improvável receptor, pensando em um “objeto” usado como exemplo pelo próprio Derrida, de nosso testamento da amizade. Tal passagem de Jacques Derrida corrobora pensar nessa proposição as amizades de Clarice Lispector, levando em conta que os amigos dão a ela uma “nova” chance, deixando-se entrevistar pela amiga, enquanto ela, no mesmo sentido, proporciona a eles a oportunidade de falar de seus próprios mundos artísticos.

2.3.3 – Clarice e Scliar: o silêncio como resposta

Esse ar solto, esse vento que me bate na alma da cara deixando-a ansiada em uma imitação de um angustiante êxtase cada vez novo, novamente e sempre, cada vez o mergulho em alguma coisa sem fundo onde caio sempre caindo sem parar até morrer e adquirir enfim silêncio.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 48.

Para tratar dessa amizade da escritora Clarice Lispector com o artista plástico Carlos Scliar, valer-me-ei, principalmente, da entrevista que a escritora fizera com ele no final da década de 1960, como atesta a organizadora do volume com as entrevistas do qual farei uso – *Entrevistas/Clarice Lispector* (2007).²⁵⁴ Corrobora também a afirmação que fiz anteriormente, quando disse que a escritora fora fazer entrevistas com amigos intelectuais, políticos e artistas para salvaguardar um orçamento melhor para a família Lispector, que agora era a mãe e dois filhos. Diz Claire Williams:

²⁵³ DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 12.

²⁵⁴ Vale dizer que disponho de dois volumes publicados que reúnem as entrevistas feitas por Clarice Lispector – o livro mais recente (2007) traz um número maior delas, por isso farei uso dele. Os dois livros são atribuídos a autoria a Clarice Lispector que, considerando as datas de publicação – 1992 e 2007 – é devido às leis de direitos autorais brasileiras, mas o volume de 2007 tem uma organizadora e uma preparadora dos originais que acrescentaram informações às entrevistas que a publicação de 1992 não traz. Neste caso, considero-as mais fundamentais e relevantes para o meu trabalho.

No fim dos anos sessenta, já escritora e cronista conhecida, Clarice foi convidada a fazer entrevistas e aceitou, para complementar seu orçamento doméstico. Entre maio de 1968 e outubro de 1969, enquanto escrevia o romance *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* e o livro infantil *A mulher que matou os peixes*, ao mesmo tempo que compunha também crônicas para o *Jornal do Brasil*, Clarice publicou regularmente na revista *Manchete*, na seção “Diálogos Possíveis com Clarice Lispector”.²⁵⁵

A passagem de Williams mostra-nos, ainda, uma Clarice Lispector ativa e produtiva intelectualmente, escrevendo livros diferentes e publicando crônicas no *Jornal do Brasil* que, mais tarde, como é mostrado pela crítica hoje, fizeram parte da construção de muitas personagens de suas obras literárias posteriores. O processo de produção artística clariciano, como observara a amiga Olga Borelli e, também, aponta Edgar Cêzar Nolasco, é fragmentado. Nolasco observa, também, que, no livro *Água viva* (1973), esta fragmentação da escritura em Clarice Lispector é ainda mais evidente que nos outros livros anteriores. Em *Água viva*, tem-se o retorno de várias outras publicações anteriores da escritora, embaralhadas ao texto do livro. *Água viva*, neste sentido, além de trazer recortes das crônicas publicadas antes no *Jornal do Brasil*, textos parafraseados de outros livros da escritora, recortes e colagens do “bios” da própria escritora, traz também fragmentos das entrevistas com os amigos artistas plásticos, bem como os próprios entrevistados para dentro dele. O “paratexto”, das obras/vidas de Clarice Lispector, (re)escrito em *Água viva*, torna-se, neste caso, uma (auto)biografia da obra/vida da escritora.



Ilustração 3 – Quadro de Clarice Lispector pintado pelo artista plástico Carlos Scliar.²⁵⁶

Tal afirmativa pode ser feita a partir de constatações e/ou comparações que podemos fazer entre fragmentos da vida “íntima” da escritora com passagens do livro *Água viva*, bem como com as passagens/perguntas feitas pela escritora aos seus entrevistados, que encontramos no livro de entrevistas. Algumas passagens do livro *Água viva* são literalmente roubadas da própria escritora e de seus amigos também. Essas constatações, arrisco a afirmar, confirmam a

²⁵⁵ WILLIAMS. “Clarice ‘Entre-vistas’”, p. 7.

²⁵⁶ Imagem disponível em: http://fotos.estadao.com.br/clarice-lispector-retrato-de-clarice-feito-pelo-pintor-carlos-scliar-foto-faz-parte-do-livro-clarice-fotobiografia_galeria,627,15823,...,0.htm. Acesso em: 30 de abril de 2010.

relação política de amizade de Clarice com seus amigos, ao menos no sentido que pese da escritora em relação ao amigo, o que não posso dizer em sentido contrário. Ou seja, Clarice Lispector não titubeia em relacionar os fragmentos usurpados daqui e dali para construir o seu universo literário. Corrobora uma de minhas afirmações, o transporte de crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* para outra obra. Sobre isso, afirma Edgar C  zar Nolasco:

para a constru  o da escritura, Clarice “se aproveitou de coisas que já estavam escritas” – as crônicas, por exemplo – e foi recortando e colando, ajuntando fragmentos, até que se deu conta de que o trabalho estava ficando grande demais, e perigoso demais, achando por bem reduzir algumas páginas, sobretudo aquelas que eram de crônicas em que ela – a mulher-cronista-escritora – aparecia de forma mais pessoal. No entanto, mesmo tendo feito todo esse trabalho cuidadoso de cortar o grande texto na tentativa de rasurar o “eu” pessoal, outros textos-crônicas permaneceram na escritura, mas sem perder o sentido emanado pelo fragmento.²⁵⁷

“Esta    a vida vista pela vida. Posso não ter sentido mas    a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa”²⁵⁸, afirma Clarice Lispector, mais de uma vez, em *  gua viva*. Tal afirmativa deixa transparecer a informa  o de que o fato de transportar textos para a vida, e a vida para as obras, não deixa o menor ressentimento de culpa para a escritora. A falta de sentido que pouco importava têm também mostra a passagem para a constru  o daquele que seria o “livrinho” mais enigmático da escritora. Recalcar a sua própria vida, recortando páginas do livro *  gua viva*,    um processo assintomático para Clarice Lispector, uma vez que não parece ter dado certo também.    evidente que, em muitas passagens do livro, a escritura fragmentada está em todo o livro.

Mas atendo-me    rela  o de Clarice Lispector com o amigo Carlos Scliar, a partir da entrevista que ela realiza com o amigo na casa dele, e que mais tarde vai ser o cenário do retrato citado anteriormente, busco “reconhecer” a amizade política entre os amigos. A entrevistadora, de modo geral, abre as entrevistas organizadas no livro *Entrevistas/Clarice Lispector* (2007) com um comentário sobre aquele personagem que ela irá entrevistar.    uma forma introdutória    suas entrevistas, que d   um panorama brevíssimo sobre a rela  o da escritora com aquela *persona*. Isso me    permitido deduzir se faço uma leitura rápida da informa  o/comentário que Clarice Lispector faz ali. Mas, se, por outro lado, fizermos uma leitura mais detida da passagem, poderemos perceber que ali está toda uma rela  o de amizade pautada pelo que Jacques Derrida reconhece como amizade que não    fraterna. Ou seja, a rela  o de amizade, ao menos pela introdu  o de Clarice Lispector, na entrevista a Carlos Scliar, demonstra uma rela  o de proximidade entre os dois, mas sem ser afetiva demais. A escritora já afirmara em outro momento que *amor demais atrapalha*. Diz a jornalista como abertura    entrevista:

²⁵⁷ NOLASCO. *Clarice Lispector*: nas entrelinhas da escritura, p. 195-196.

²⁵⁸ LISPECTOR. *  gua viva*: fic  o, p. 13.

[...] os primeiros momentos de nosso encontro foram gastos em efusões mútuas de amizade. Eu simplesmente gosto de Scliar. Isso é tão simples. E independente da grande admiração que tenho por ele. Bem, mas havia uma entrevista para fazer, ficamos mais sérios e comecei.

Conheço Scliar a muito tempo. Alguém nos apresentou e ficamos amigos. Amigos Sinceros, simples e honestos.²⁵⁹

Algumas informações são possíveis de ser retiradas da passagem de Clarice Lispector, que muito vão contribuir com a minha leitura proposta. Primeiro, é o entusiasmo que a escritora diz ter sentido em seu reencontro com o amigo pintor; neste momento, devemos lembrar que Clarice Lispector precisava daquele encontro, como entrevistadora contratada por um Jornal, para que tivesse um recebimento financeiro. Daí, é possível retomarmos aquela ideia, já citada aqui, de Jacques Derrida, ao afirmar sobre a *chance* que o amigo deve ter ou dar ao amigo. Nesse sentido, posso dizer que Scliar dá a amiga uma chance para que o entreviste. À época, Clarice não era uma jornalista qualquer, como dissera Williams, tratava-se de uma escritora em ávido processo de produção. Afinal, os dois haviam estado juntos antes, não posso afirmar que estiveram em outros momentos, na passeata contra o regime ditatorial brasileiro, como mostra a fotografia referendada por Silviano Santiago. Se algum “retrato” da amizade dos dois foi rememorado no primeiro instante do segundo encontro descrito pela entrevista publicada, posso pensar, foi a situação de ambos estarem em uma passeata como amigos ativistas sociais.

Para Jacques Derrida “o amigo é então aquele que ama antes de ser aquele que se ama: aquele que ama antes de ser o ser-amado, e talvez (mas é outra coisa, ainda que a consequência seja boa) aquele que ama antes de ser amado”.²⁶⁰ Da afirmação de Derrida, posso tirar minha segunda impressão sobre a introdução da entrevista de Clarice com Carlos Scliar: *eu simplesmente gosto de Scliar*, confessa a escritora amiga no papel de entrevistadora; é uma entrevista dela com ele, claro, por isso não sabemos o que pensava o amigo com relação a atual situação na qual se encontrava a sua amiga. E mesmo que fosse o contrário, jamais saberia. O amigo, que é devoto do amor antes de ser amado, jamais confessaria sua impressão sobre tão “grotesca” situação da escritora. Desse mesmo prisma, Clarice Lispector ama o amigo primeiro e independente de receber a reciprocidade desse amor/amizade. Nesse sentido, posso afirmar que fica evidente a terceira impressão, quando a escritora afirma que *isso é tão simples, gostar de Scliar!* Não se espera nenhuma afirmação do outro para gostar dele, é uma relação “sincera”, nos melhores termos de pactos (auto)biográficos entre os amigos de amor derridaiano.

Nolasco afirma que a escritura de *Água viva* é um texto que faz um convite ao leitor para que este tire suas conclusões. Ou seja, é um texto cabível de interpretações diversas, uma vez que

²⁵⁹ LISPECTOR. *Entrevistas/Clarice Lispector*, 167.

²⁶⁰ DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 23.

também é feito de textos diversos, tanto da literatura quanto da vida da escritora e, como venho tentando mostrar, textos da vida e da obra de seus amigos artistas. Não é à toa que a narradora é uma pintora que quer ser escritora e que descreve o seu processo de pintura em várias passagens pelo livro. Diz Nolasco a respeito da impressão do leitor sobre a escritura de *Água viva*: “Esse texto, que não traz significado original de seu autor, constitui-se enquanto texto através da relação que o leitor estabelece com ele – dando-lhe uma interpretação”.²⁶¹ Partindo dessa afirmação de Nolasco, vou um pouco mais adiante: até poderia afirmar que a pintora, que ali se esboça em 1973, é o retrato da escritora Clarice Lispector de 1975 e 1976. Faço tal afirmação considerando que a escritora vai pintar exatamente alguns quadros que ela já descrevera no livro *Água viva*. Se a narradora tivesse que ter um nome, este nome seria Clarice Lispector.

Conheço Scliar a muito tempo. Alguém nos apresentou e ficamos amigos. Amigos Sinceros, simples e honestos, afirma, ainda, Clarice Lispector na introdução que faz à entrevista de Carlos Scliar. Se, por um lado, a amizade que aparece primeiro nas afirmativas que faz Clarice parece ser aquela amizade na qual Cícero acreditava existir: o amigo como verdadeiro e único – um *exemplar ideal* de nós mesmos para nós –, um reflexo de nossa imagem e semelhança, diria como um bom samaritano. Por outro, ao constarmos que não passava de uma amizade sincera, simples e honesta – nada além disso –, pode-se deduzir que se trata da melhor amizade derridaiana. O sujeito da amizade, o amigo, é tornado objeto da amizade, mesmo que não saiba dessa condição. O amigo – Clarice Lispector –, ao simplificar a sua relação com o amigo-objeto – Carlos Scliar –, evidencia-nos uma amizade tão sincera, simples e honesta que não almeja nada além da cooperação do amigo-objeto naquele momento. Aviso de antemão que o termo objeto não tem em nada, para Derrida, uma relação com coisa. Trata-se da amizade com um amigo que é “coisa”, no sentido de que ele ao menos precisa saber que é um amigo em primeiro lugar. Sobre essa questão, esclarece Jacques Derrida:

Se nos fiássemos aqui nas categorias de sujeito e de objecto, diríamos, nesta lógica, que a amizade (*philia*) é, em primeiro lugar, acessível do lado do seu sujeito, que a pensa e a vive, e não do lado do seu objecto, que pode ser amado ou amável sem de maneira alguma se reportar ao sentimento de que permanece precisamente o objecto.²⁶²

O objeto amigo – Carlos Scliar –, naquele momento crucial na vida da escritora, era seu amigo sincero, simples e honesto, mas era antes compreendido, forçosamente, como quem poderia lhe render material para sua escritura, além de um “retrato” visualmente captador da alma em vida da escritora. O retrato de Clarice feito por Scliar sugere, ao mesmo tempo, a singeleza da mulher

²⁶¹ NOLASCO. *Clarice Lispector*: nas entrelinhas da escritura, p. 197.

²⁶² DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 24.

jovem clariciana pela brancura da pele, como mostra a força melancólica do olhar de mulher errante, forte e soberana do seu lugar de intelectual.

Como a entrevista com Scliar prolonga-se por algumas páginas da publicação que estou fazendo uso e que aqui não poderei deter nela por completo, quero me ater apenas em mais um dado. O silêncio entre os amigos como respeito à amizade existente entre eles e como esse silêncio torna-se parte fragmentária da obra da escritora, mais tarde. Toda entrevista é cortada por momentos de silêncio, que acabam por dar um determinado ar de introspecção à entrevista quando a lemos publicada. O intervalo que se faz neste momento é passível de várias interpretações, pelo menos até lermos a resposta dada pelo entrevistado. No caso da entrevista em questão, depois de já ter ocorrido algumas perguntas, Clarice Lispector interroga o artista Carlos Scliar sobre a atuação dele como cineasta. Ele dá uma longa resposta, explicando a sua fase meteórica como tal e, depois dela, chega onde mais me interessa: na questão do silêncio. O artista afirma que seu único filme, por não ter cópias para contrapor o que ele mesmo dizia, não fora bem entendido pelo público, sendo até vaiado em algumas sessões. Por isso, Scliar abandonou a carreira de cineasta. A partir desta afirmação de Scliar, vai haver um longo silêncio, como consta na publicação. Sabiamente, Clarice Lispector interroga o amigo, questionando se ele “tinha feito obra de arte?”.²⁶³

A resposta de Scliar não poderia ser outra senão a afirmativa de que sim. E a confirmação de que não havia mesmo nenhuma forma de comprovar o fato. Então, responde o amigo: “Exato. As circunstâncias ajudam a que mantenha este ponto de vista, uma vez que não existe mais uma cópia para provar o contrário...”.²⁶⁴ Infiro, dessa afirmação/pergunta e da resposta dada pelo amigo à entrevistadora, a relação de amizade como cúmplice dos dois artistas que, naquele momento, pareceram fracassar alguma vez, um na vida atual – Clarice Lispector passava por problemas financeiros, como já fora dito – e Carlos Scliar tentando apaziguar a dor da amiga, expondo-se também como alguém que já fracassara um dia. Se analisarmos por outro olhar a situação do silêncio para ambos, pelo livro *Água viva* de Clarice Lispector, podemos compreender que o silêncio do amigo rendera frutos para ela. Diz a narradora:

Não quero perguntar por que, pode-se perguntar sempre por que e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta? Embora adivinhe que em algum lugar ou em algum tempo existe a grande resposta para mim.²⁶⁵

²⁶³ LISPECTOR. *Entrevistas/Clarice Lispector*, p. 170.

²⁶⁴ *Apud* LISPECTOR. *Entrevistas/Clarice Lispector*, p. 170.

²⁶⁵ LISPECTOR. *Água viva: ficção*, p. 13-14.

Poder-se-ia, naquele momento, até não ter perguntado por que o amigo falhara como cineasta. Clarice nunca deixaria o amigo que ela tanto dissera gostar em tão má situação, e também não estava em condições de reconhecer uma falha em ninguém, muito menos em um amigo. Mas pudera perguntar se o que o amigo havia feito era uma obra de arte, já que isso o isentava de qualquer culpa por já ter falhado para o seu público. O silêncio que se segue quando não se tem uma resposta é recíproco, pois é ele que ajuda a aprender a respeitar o amigo e, é nele, no silêncio do amigo, que afirma Clarice Lispector que “[...] saberei como pintar e escrever, depois da estranha mas íntima resposta”.²⁶⁶

Mas é dando vazão a qualquer que fosse a situação, pessoal ou dos amigos que a rodeavam, que Clarice Lispector faz a sua produção artístico-intelectual. Livros fragmentários, crônicas, contos, romances um pouco mais tradicionais ou pinturas nada “comportadas” colaboraram e tiveram contribuições significativas das relações de amizade da artista. Dessa forma, tem-se que concordar que *seus livros são bem pouco tropicalientes e, no entanto, são muito consumidos* – como alertou-nos Silviano Santiago sobre a produção de Clarice Lispector. Tal relação entre vidas e obras, nessa produção (bio)ficcional de *Água viva*, somente vem contribuir mais com esse consumo grandioso da obra de artista pintora-escritora.

2.3.4 – Um retrato com ares clássicos de Clarice Lispector

Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 9.

“É a mescla dessa sensação de perda da terra e das pessoas do Brasil com uma falta de afinidade com a vida diplomática que vai nortear esta fase da sua correspondência”²⁶⁷ e, arrisco a dizer, que vai dar rumo marcadamente errante também à sua vida artístico-literária. Neste período, meados de 1945, o recorte do texto de Nádia Battella Gotlib deixa claro a frustração da escritora com a necessidade de retomar a sua condição diaspórica, por ter que abandonar o Brasil, em virtude de ter que acompanhar o marido diplomata em viagens por outros países. Neste mesmo período (1943/44), Clarice acabara de lançar o seu primeiro livro *Perto do coração selvagem*, o qual ela acreditava que não tinha recebido todas as “homenagens” que ele ainda renderia. De viagem para Europa, mais precisamente pela Itália, Clarice vai conhecer um dos grandes pintores italianos, Giorgio De Chirico – considerado um dos introdutores do surrealismo na pintura –, artista plástico que está na pauta dos nossos amigos pintores da escritora.

²⁶⁶ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 14.

²⁶⁷ GOTLIB. *Clarice*: uma vida que se conta, p. 212.

Giorgio De Chirico foi o primeiro artista que teve Clarice Lispector como modelo para um retrato, que virou também “marca” registrada da imagem da escritora no Brasil e até no exterior. Apesar de não aparecer aqui na ordem cronológica de realização das pinturas dos retratos, o que fora feito por Giorgio De Chirico – maio de 1945 – foi o primeiro e o único retrato realizado por um artista que pode ser inscrito dentro de uma técnica com características clássicas. O fundo negro do quadro, as linhas pesadas do panejamento do vestido da modelo, os cabelos de cores carameladas e cachos definidos, o olhar marcadamente barroco – concordo que Clarice Lispector tinha um olhar muito peculiar –, firme e enviesado, definem a pintura do retrato de Clarice como uma pintura esteticamente europeia. Mas não quero ater-me a essas características estéticas nos quadros de Clarice feitos por este ou aquele pintor; quero antes analisar e/ou comparar a produção artístico-cultural da escritora, a que fora realizada por ela – o livro *Água viva* e as pinturas –, que tenha relação com a produção desses retratos. Por isso, vou me preocupar em concentrar minhas análises nas relações de amizade entre esses amigos. Já havia dito isso antes, mas o impulso de analisar esteticamente, às vezes, tenta chamar mais atenção em determinados pontos do trabalho.

No livro *Clarice: uma vida que se conta* – biografia de Clarice Lispector publicada em 1995 –, Gotlib faz uma referência ao retrato de Clarice feito por De Chirico, que também corrobora como ilustração para minhas leituras sobre a tela/retrato:

Eu estava em Roma e um amigo meu disse que o De Chirico na certa gostaria de me pintar. Aí, perguntou a ele. Aí, ele disse que só me vendo. Aí, me viu e disse: eu vou pintar o seu... o seu retrato. Em três sessões, ele fez. [...] E disse assim: eu podia continuar pintando interminavelmente esse retrato, mas eu tenho medo de estragar tudo. Então num certo ponto se tem que parar.²⁶⁸

A narrativa de Clarice sobre a situação do retrato é no mínimo curiosa, por quatro motivos iniciais: o primeiro, é que se dá a realização do contato com o pintor via um amigo da escritora que deveria, obviamente, ser amigo do pintor; segundo, a escritora tenta escamotear sua vontade de que aconteça a realização do retrato; em terceiro lugar, teria, ainda, que haver o interesse do pintor em fazer o retrato da escritora e que, logicamente, deveria vê-la para que aceitasse ou não, o que me dá a quarta situação imposta à realização do “pequenino” retrato. Quanto à sua feitura, vou me ater um pouco mais à frente na questão. Quero primeiro tentar compreender este processo de aproximação entre Clarice Lispector – uma escritora que vivia à beira, como afirma em *Água viva* e sua condição natural de diáspora também demonstrava isso – com o pintor Giorgio De Chirico, que era nascido em um dos maiores centros das artes europeus, considerando um período clássico delas. Eram dois centros, ou melhor, o centro e a periferia,

²⁶⁸ *Apud* GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 211.

encontrando-se para a realização daquele que seria o retrato mais famoso dentre os realizados em vida da escritora.

Em *Água viva* a escritora coloca-se à beira do centro da sociedade como intelectual. Clarice, durante toda a sua obra literária e vida, colocou-se à margem ao afirmar que não se enquadrava como uma intelectual. Quando, na verdade, é definitivamente o contrário, uma vez que a escritora preocupa-se, como afirmara Santiago, e que mostrei anteriormente aqui, com situações relacionadas a problemas socioculturais; ela era ativa política e culturalmente, estava sempre no centro e nunca nas margens da sociedade político-artístico-cultural. Clarice, assim, aproxima-se, por exemplo, dos mesmos centros culturais, nacionais ou internacionais, de todos aqueles artistas da passeata que se ladeavam, como mostrado na fotografia. Tal relação exposta é com a intenção de estabelecer o raciocínio de que Clarice Lispector aproxima-se tanto de sujeitos marginais brasileiros, que lutavam contra a ditadura militar brasileira, de sujeitos latinos, que se encontravam em situação de diáspora nos seus lugares, e de – lembrando do amigo europeu Giorgio De Chirico – artistas plásticos que viviam nos grandes centros europeus. A imagem da escritora, nesse sentido, torna-se, como venho afirmando, representante de várias diásporas ao mesmo tempo – tanto as dela como as de outros sujeitos contemporâneos seus ou não.

Se as prerrogativas de que toda margem tem o seu centro e que todo centro tem a sua margem forem mesmo válidas, podemos dizer que, naquele momento, a situação para Clarice Lispector e De Chirico poderia ser um pouco diferente em relação à posição dos dois: Clarice Lispector acabara de se casar com um diplomata, viaja à Europa acompanhando-o, é recebida por um amigo que, apesar de não citar o nome dele, deve ser alguém também do corpo diplomático. Ou seja, ela estava em lugar da margem que se voltou para o centro. Já Giorgio De Chirico, mesmo que metaforicamente, poderia estar ocupando o lugar do centro que migrou para as margens, considerando que, mesmo amigo de um provável diplomata que recebera a amiga Clarice Lispector na Europa, ainda se encontrava na condição de artista plástico que realizava retratos de prováveis pessoas ilustres. É uma possível relação que posso fazer, ao pensar no primeiro motivo que levou Clarice Lispector a aproximar-se de De Chirico. Mas uma coisa é fato na vida de Clarice Lispector, caso consideremos essa proposição quanto ao artista sempre ter um sonho ilusório:

Todos esses povos, tanto os que já habitavam o continente quanto os que para lá confluíram de diferentes proveniências e em momentos históricos distintos, passaram por choques culturais de diferentes tipos, com marcas que não podem ser ignoradas. A maioria destes sofreu um processo de miscigenação, de distintos graus, que deu origem a novos grupos étnico-culturais, enquanto outros se mantiveram à margem, desenvolvendo uma extraordinária resistência que desempenha papel de relevo no mapa

cultural latino-americano, e estas diferenças evidentemente se fazem presentes em suas diversas formas de produção.²⁶⁹

Se De Chirico era um amigo que vivia no grande centro cultural ou não, isso não importa para Clarice Lispector, na medida em que ela era adaptável e modificável de acordo com as condições que lhe eram impostas. Pois, como bem mostra a passagem acima, ela podia até não ser uma latina, mas fazia parte do grupo que para cá migrou e se “miscigenou”, sofrendo todo o tipo de choque cultural que a região propunha. Dessa forma, sua condição diaspórica fala tanto por ela quanto pelo lugar de onde saíra e, ainda, o que importava era ter um retrato feito por um artista europeu. Por conseguinte, fica claro que nossa escritora, e que está o segundo motivo que me leva a pensar como se deu a aproximação dos amigos, jamais conseguiu fingir que não tinha interesse no retrato feito pelo artista amigo.



Ilustração 4 – Quadro de Clarice Lispector pintado pelo artista plástico Giorgio De Chirico.²⁷⁰

Ponderando o exposto, acredito que é infundado ainda discorrer sobre o terceiro e quarto motivo que levaram à aproximação entre Clarice Lispector e Giorgio De Chirico, antes por mim levantados: o interesse do artista em retratá-la – sua feição marcante agregada à amizade com o amigo do artista que era supostamente do corpo diplomático daquele país ou brasileiro e, ainda, ela esposa de diplomata – já contribuiria sobremaneira com o despertar desse interesse. E, finalmente, o quarto motivo, é despertado exatamente pelos traços fortes que o rosto e a personalidade clariciana empregariam ao retrato dela feito por ele. Isto, do meu ponto de vista, confirma que a realização do “pequenino” retrato deu-se por uma condição de amizade política nas tessituras derridaianas de que o amigo é aquele que dá uma chance ao outro, mesmo que aquela seja a última chance ou o único amigo ou não. De Chirico dá essa chance à “marginal”

²⁶⁹ COUTINHO. “Mestiçagem e multiculturalismo na construção da identidade cultural latino-americana”, p. 54.

²⁷⁰ Imagem disponível em: <http://fotos.estadao.com.br/clarice-lispector-retrato-a-oleo-de-clarice-lispector-pintado-por-giorgio-de-chirico-em-roma-em-1945.galeria.627,15815,...0.htm?pPosicaoFoto=4#carousel>. Acesso em: 30 de abril de 2010.

latino-americana, que, por sua vez, dá a chance ao “retratista” subordinado ao amigo da diplomacia.

Extrapolando as questões que envolvem os prováveis motivos que levam os amigos a se encontrarem para que fosse realizada tal pintura, como tentei demonstrar antes, quero agora chamar a atenção para uma questão muito mais importante que cicatriza este quadro de De Chirico feito para a amiga escritora e que vai marcar uma importância muito grande dele, tanto para o momento em si, quanto para a literatura da escritora. Pois bem, considerando que o quadro está pintado, e que é uma pintura que faz parte do acervo “pessoal-imagético” de cada um sobre a escritora, pensemos que se fosse possível alguém suscitar a falta de importância desse quadro para a história, não apenas para a literária – uma vez que para a vida literária e a vida real da escritora esse valor já fora mais do que comprovado pela crítica brasileira –, realizado por De Chirico para a amiga Clarice Lispector, basta conferir, na passagem a seguir, a relação do retrato com um momento importantíssimo para a história da Europa, que talvez nenhum outro produto artístico brasileiro o tenha registrado:

Uma das coisas que eu estou surpreendida e vocês certamente também é que no bilhete de hoje de manhã falei no fim da guerra. Eu pensava que quando ela acabasse eu ficaria durante alguns dias zozza. O fato é que o ambiente influi muito nisso. Aposto que no Brasil a alegria foi maior. Aqui não houve comemorações senão feriado ontem, e que veio tão lentamente esse fim, o povo está tão cansado (sem falar que a Itália foi de algum modo vencida) que ninguém se emocionou demais. Naquele filme *Wilson* vocês viram a parte natural do fim da guerra de 1914: uma alegria doida. Mas agora não. Eu estava posando para De Chirico quando o jornalista gritou: ‘È finita la guerra!’ Eu também dei um grito, o pintor parou, comentou-se a falta estranha de alegria da gente e continuou-se.²⁷¹

Mais tarde, como informa a biógrafa e pode ser atestada em publicações da autora, essa mesma situação vivida na vida real pela escritora vai virar parte de suas publicações literárias, tanto em crônicas, como observa Gotlib, como em seu livro póstumo *Um sopro de vida: pulsações* (1978). O universo vivido pela escritora na vida real, sejam aqueles fatos sem a menor importância ou de tão grande magnitude, como o narrado por ela no ato da pintura, vai contribuir para a construção de grande parte de sua literatura, como, também depois desta relação do fim da guerra com o momento da pintura do quadro, vai importar para a história. Nesse sentido, posso afirmar que o retrato de Clarice Lispector, além da importante relação que guarda com o amigo Giorgio De Chirico e que contribui sobremaneira para a construção dessa página da (auto)biografia da escritora, ainda tem um valor histórico que engendra uma relação bem estreita com uma das formas de preservar um histórico: a carta. No trecho transcrito, é reconhecido, pela fala da escritora, o comunicado de uma carta à família que ficara no Brasil. Sobre tudo isso, ainda é possível ilustrar a importância dessa relação entre realidade e ficção – a pintura e a

²⁷¹ Apud GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 211.

guerra – como aparatos para “guardar” uma história sobre a vida e sobrevivência dos amigos artistas. A passagem de Eneida Maria de Souza afirma que a importância pode estar nos fragmentos menos importantes:

A mudança de perspectiva em direção ao objeto histórico permite o questionamento dos antigos enfoques analíticos, centrados nas datas impostas pelo discurso oficial, nos grandes acontecimentos ou na ênfase nos nomes consagrados pela mitologia política. Cenas domésticas e aparentemente inexpressivas para a elucidação dos atos históricos passam a compor o quadro das pequenas narrativas, igualmente responsáveis pela construção do sentido subliminar da história. A literatura, rica em cenas dessa natureza e pródiga na arte das subjetividades, é convocada a servir de *corpus* analítico para o discurso histórico, o que contribui tanto para a diluição de fronteiras disciplinares quanto para a exploração de narrativas ficcionais com valor enunciativo e como procedimento de escrita.²⁷²

Atendo-me ainda à assertiva de Eneida Maria de Souza, quero, para finalizar minha leitura sobre essa pintura de De Chirico, valer-me da passagem em que a crítica afirma que *a literatura, rica em cenas dessa natureza e pródiga na arte das subjetividades, é convocada a servir de corpus analítico para o discurso histórico*, para complementá-la, dizendo que não mais apenas a literatura é detentora dessas características colocadas pela crítica em favor de uma história. Na contemporaneidade, posso dizer que todos os fatos que circundam uma *persona*, que se quer biografar ou discutir criticamente, são (auto)complementares entre si. E, no caso de Clarice Lispector, posso dizer que tudo, completamente tudo, pode vir a servir como aparato para discutir a vida/obra da escritora, e sempre será possível encontrar, ali, reminiscências que, ora farão relação com a própria vida e obra da escritora e seus amigos, ora terão relações estabelecidas com fatos históricos ou *a-históricos*, com pessoas de lugares distintos, que bastam ter tido contato com a literatura ou a imagem da escritora. Se o final da guerra não fora comemorado com tanto entusiasmo pelos italianos, como esperavam Clarice e De Chirico, é o não-pertencimento àquele *locus* em que ela se encontrava – a diáspora dela – que a incomodava. Mesmo que a carta tenha sido enviada à família como ritual de notícias sobre um ente querido que está longe, o fato é que agora, 65 anos depois, ela traz um registro histórico sobre duas guerras ocorridas na Europa, das quais a Itália era participante. Se o final da guerra não a deixou *zonz*a durante dias, como esperava a própria Clarice, é porque não se tratava de uma batalha nas ruas do Rio de Janeiro em luta intelectual com o poder público dominante. Dessa forma, volto a insistir que as pinturas de Clarice Lispector realizadas pelos amigos têm um caráter questionador, intrigante, instigante, histórico, alegórico etc. E não quero me ater à questão em

²⁷² SOUZA. *Crítica cult*, p. 115.

que ela tenta se tornar uma discípula de De Chirico na ocasião da mesma pintura.²⁷³ Isto é e vai se tornar uma outra história...

2.3.5 – Clarice e Ceschiatti: uma amizade alinhavada

Quem? quem tem misericórdia de nós que sabemos sobre a vida e a morte quando um animal que eu profundamente invejo - é inconsciente de sua condição?

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 84-85.

Se, para Jacques Derrida, o amigo não é capaz de sobre/viver à amizade com o “outro” amigo, ao dizer que “não sobrevivo ao amigo, não posso ou não devo sobreviver-lhe senão na medida em que ele trans-porta a minha própria morte e a herda como o último sobrevivente”²⁷⁴, quero pensar que se um amigo que *trans-porta*, como quer Derrida, registra a imagem do outro amigo, acaba por herdar a morte/vida desse amigo. Para me fazer compreender no que estou esboçando como pensamento da herança da morte/vida entre os amigos, quero dar um salto para o passado nas artes plásticas: em períodos antigos, nas produções artísticas – desde o Egito –, a produção do retrato ou da escultura, para ser mais preciso, tinha como intenção, talvez contrário como representação artística, representar a figura do morto. Ou seja, a representação, por meio das artes plásticas, tinha como fonte primária conceber a pessoa daquele que estava morto, principalmente entre os mais abastados, que eram representados de corpo inteiro, além de terem fragmentos pessoais reconstruídos para trazer-lhes, na sobrevida, a mesma cena da/em vida. Nas famílias menos ricas, já na arte ocidental, os entes queridos mortos eram *trans-portados* à vida por meio de esculturas de bustos feitas primeiro em gesso, que eram moldadas sobre os próprios cadáveres, para depois serem fundidas em bronze, cobre, prata ou ferro acordado com as rendas das famílias, colocadas em lugares de destaques da casa daquela família à que pertencia o morto.

A produção dessas esculturas ou retratos artísticos era realizada pelos artistas que detinham o maior nível de competência de acordo com o que as famílias ou o próprio morto podiam pagar. Quanto mais rica era a família ou o morto – que encomendava em vida o seu busto –, mais técnica tinha o artista contratado e mais realista era o busto ou retrato daquele que ali era representado. Nesse sentido, o morto era trazido à sobrevida para a família ou para os amigos que já eram os seus herdeiros naquele artigo artístico que enfeitava as suas casas. O produto artístico que sobressaía daí, quero pensar, era o que Jacques Derrida diz: o amigo *trans-*

²⁷³ Sobre essa e outras questões de amizades entre Clarice Lispector e os amigos pintores, ver meu ensaio – “Clarice Lispector e suas *políticas da amizade*” – publicado na Revista *Rabiscos de Primeira* (UFMS), v.7, p. 77 - 82, 2007. No texto, algumas questões aqui hoje discutidas foram antes lá sinalizadas. Tais como a relação de amizade da escritora Clarice Lispector e os artistas Carlos Scliar, Giorgio De Chirico...

²⁷⁴ DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 27.

porta a minha própria morte, do amigo, e é herdada pelo amigo que guarda o objeto *como o último sobrevivente* da amizade daquele amigo. Se a intenção naquelas produções artísticas antigas – o retrato e o busto – eram a de guardar a sobre/vida do amigo morto, entendo que se feitas em vida, para o amigo, esses artigos artísticos guardam para *além da vida*, outra ideia derridaiana, a relação que este amigo primeiro tinha como herdeiro do outro amigo morto ou vivo. A amizade estava selada para sempre, tanto para os dois amigos em si, quanto para a história sobre os amigos.

Essa reflexão que faço a partir da passagem de Derrida, sobre o morto, o vivo, a sobremorte, a sobrevida, é puramente proposital para chegar a um lugar específico: a amizade de dois amigos criada por meio do retrato da escritora Clarice Lispector, feito pelo artista plástico Alfredo Ceschiatti, em Paris, em janeiro de 1947, bem como da guarda *herdada* da amizade de Ceschiatti pela escritora, a partir da realização de uma escultura do busto da amiga escritora feita por ele e enviada à amiga em 3 de abril de 1947.²⁷⁵ Corrobora para pensar nessa amizade guardada e herdada de Ceschiatti por Lispector, por meio do busto e do retrato realizados em vida, o fato de não saber se a escritora recebera, em vida, o busto enviado pelo amigo e o fato de que o retrato, hoje, é uma herança/errância sobre a vida da escritora, que ficara para *além da morte* da amiga escritora. Afinal, ou o busto guarda a amizade do artista pela escritora em vida ou guardou a amizade que ele nutriu por ela para o além-vida dela, fato este que talvez nunca conseguirei vir a saber, pois não tenho conhecimento sobre qual lareira o busto se encontra hoje. Já o retrato, para o leitor, se como herança da vida ou da morte da escritora, marca a amizade entre os dois amigos, como errância de vida ou de morte ele sinaliza os vários sujeitos de heranças/errâncias que tenta representar. Clarice não era e nunca conseguiu ser apenas uma e nenhuma.

Sou um dos fracos? fraca que foi tomada por ritmo incessante e doido? se eu fosse sólida e forte nem ao menos teria ouvido o ritmo? Não encontro resposta: sou. É isto apenas o que me vem da vida. Mas sou o quê? a resposta é apenas: sou o quê. Embora às vezes grite: não quero mais ser eu!! mas eu me grudo a mim e inextricavelmente forma-se uma tessitura da vida.

Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida mas é vivida.²⁷⁶

²⁷⁵ Cf. “Foto de escultura de Alfredo Ceschiatti enviada a Clarice com data de 3 de abril de 1947”. GOTLIB. *Clarice fotobiografia*, p. 261.

²⁷⁶ LISPECTOR. *Água viva: ficção*, p. 20.



Ilustração 5 – Quadro de Clarice Lispector desenhado pelo artista plástico Alfredo Ceschiatti.²⁷⁷

O retrato de Alfredo Ceschiatti, como registro da imagem de Clarice Lispector, mostra que antes da viagem para passar aquela virada de ano, de 1946 para 1947, em Paris, Clarice

[...] na companhia do casal amigo, Bluma e Samuel Wainer. [que provavelmente foram os amigos que receberam o casal Gurgel Valente na Europa] Vê a neve, em quantidade, pela primeira vez. Fica empolgadíssima e leva um tombo, o que é interpretado como sinal de boa sorte no ano novo que entra.²⁷⁸

Mas, antes de tudo, Clarice Lispector parece que já havia agendado uma visita ao amigo artista plástico Alfredo Ceschiatti, intimando-o que a visita também seria para posar para o amigo fazer-lhe um retrato seu e não uma visita corriqueira. Afinal de contas, os dois se encontravam em um dos melhores cenários inspiradores para retratista e retratada, e ela acabara de ter um retrato feito por Giorgio De Chirico. A amiga precisava contar ao amigo Ceschiatti a experiência de posar para um mestre artístico, mundialmente famoso. Além do mais, era preciso registrar a passagem de Clarice pelas terras francesas em grande estilo e deixar para o amigo artista a tarefa de ter como herança a realização do registro daquela amizade.

As linhas soltas no desenho do retrato de Clarice Lispector demonstram a prudência da realização do trabalho artístico feito pelo amigo, como também demonstram a leveza da amizade entre os dois. O retrato realizado por Alfredo Ceschiatti mostra que a relação com a amiga dava-se em um plano mais “intimo” que a amizade com o artista Giorgio De Chirico, a qual ocorrera praticamente dois anos antes. Os dois amigos já vinham de uma relação mais próxima, considerando que os dois eram brasileiros e se encontravam – cada um em sua condição particular – em diáspora pela Europa. Dessa perspectiva diaspórica, há de se pensar que a amizade entre eles dava-se primeiro mutuamente por causa da situação e condição “marginal”

²⁷⁷ Imagem disponível em: <http://fotos.estadao.com.br/clarice-lispector-retrato-de-clarice-em-desenho-de-ceschiatti-datado-de-paris-janeiro-de-1947,galeria,627,15821,,,0.htm?pPosicaoFoto=6#carousel>. Acesso em: 30 de abril de 2010.

²⁷⁸ GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 251.

em que se encontravam. Ambos estavam *desterritorializados* naquele momento e precisavam se ancorar em um outro sujeito para que pudessem se sentir mais *territorializados* na terra do outro. Para os amigos “[...] a ‘terra’ [do outro] tornou-se irreconhecível [para eles]. [...] São vistos como se os elos naturais e espontâneos que antes possuíam tivessem sido interrompidos por suas experiências diaspóricas. Sentem-se [in]felizes por [não] estar em casa”.²⁷⁹ Talvez o registro em vida para além morte daquele momento torne-se a única saída para que os amigos “sobrevivam”, um à herança/errância da amizade com o outro.

Consideraria o fato de um viver a herança/errância do outro pela amizade como relevante, não fosse a posição questionadora sobre as políticas em amizades colocada por Jacques Derrida. Para o filósofo, as amizades não são na completude recíprocas, para usar um termo seu; elas podem até se compartilharem, mas podem também tornar-se sem partilha alguma entre os amigos políticos. Ou seja, pensando na condição dos amigos aqui em pauta, Clarice Lispector e Alfredo Ceschiatti, é possível estabelecer que o registro do artista feito para a amiga, o retrato e o busto extrapolam o compartilhamento, pois a escritora agora, segundo mostrou em carta as irmãs, havia sido retratada por um pintor muito importante, o que a colocava como “modelo ideal” a ser retratado, e, por conseguinte, ela tira proveito disso e literalmente exige do amigo a realização dos artigos artísticos, considerando sua atual posição sociocultural de esposa de diplomata e retratada por Giorgio De Chirico. A amizade entre os dois tem, nesse sentido derridaiano, uma cumplicidade política e não fraternal. Sobre isso, é esclarecedor o que afirma Derrida quanto às idas, vindas e voltas das amizades:

Mas a mesma dissimetria *partilha-se*, de certo modo, numa topologia irrepresentável; dobra-se, volta-se e desdobra-se ao mesmo tempo na hipótese da amizade *partilhada*, aquela que pacificamente se diz recíproca.²⁸⁰

Ao se valerem um da imagem do outro e o primeiro da posição social do segundo, os amigos são cooptados pela necessidade de expor-se no cenário cultural. É o que Derrida considera a *dobra* da amizade, no entendimento como duplicidade nos sentidos – de lá para cá e vice-versa –, que se *volta* e se *desdobra ao mesmo tempo* na intenção de compactuar uma amizade “verdadeira” e recíproca. Ainda é possível dizer que os amigos entregam-se às relações políticas que a amizade calcada em favores e retribuições propõe. Ao retratar Clarice Lispector, Alfredo Ceschiatti é favorecido com a imagem da intelectual que se constituía e se constituiu – considerando que a imagem dela feita por ele hoje é da ordem do *além-vida* – e Clarice, ao deixar-se retratar, inscreve-se como escritora em franca expansão para um mundo internacional.

²⁷⁹ HALL. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, p. 27.

²⁸⁰ DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 27.

Se tomadas as imagens daquela produção de Ceschiatti, a escultura – como mortuário de Clarice Lispector, pensando ser esta a primeira função do busto, e que ela é para além-vida como registro da escritora – e o retrato, pelo contrário, como registro da vida da escritora – tomando-o aqui como ilustração da face e como registro de sobrevivência e em vida de Clarice – posso dizer que as imagens da escultura e do retrato subvertem as relações de amizade entre os amigos, autor e “atriz”. Ou seja, as imagens, na contemporaneidade, não valem mais apenas como registro daquela estada e encontro de ambos em Paris, como também me servem para pensar além da função primária delas, por me deixarem inscrevê-las como produções que falam por si só e pelos seus protagonistas. Falam, seja sobre a vida deles como no encontro e no instante da realização dessas produções, seja sobre a morte deles, que me dá o direito de pensar: será que o registro espectral da imagem de um amigo ou da amizade com um amigo faz-se pelo registro da vida ou pela lembrança do pós-morte do amigo morto e sobre o qual não foi feito o luto como entende Jacques Derrida?

Para Derrida “ele [o amigo] trans-porta a minha própria morte e, de uma certa maneira, é o único a trans-portá-la, a esta própria morte de mim assim antecipadamente expropriada”.²⁸¹ Somente o amigo, Alfredo Ceschiatti – segundo Derrida – é quem vai eternizar aquele momento do outro – Clarice Lispector recém chegada a Paris – para o além-morte dela e, para nós, a *sobrevivência* dela. Pois, viver para Clarice Lispector era pesado demais:

Diga-me por favor que horas são para eu saber que estou vivendo nesta hora. Estou me encontrando comigo mesma: é mortal porque só a morte me conclui. Mas eu aguento até o fim. Vou lhe contar um segredo: a vida é mortal. Vou ter que interromper tudo para te dizer o seguinte: a morte é o impossível e o intangível. De tal forma a morte é apenas futura que há quem não a aguenta e se suicide. É como se a vida dissesse o seguinte: e simplesmente não houvesse o seguinte.²⁸²

Mas, felizmente, sempre há o instante seguinte. Seja para a vida, seja para a morte. O seguinte do instante é feito do que *fica atrás do pensamento*, como também dissera Clarice Lispector.

Alfredo Ceschiatti, o amigo artista que registra para além da vida a vida de Clarice Lispector, continua sua estreita relação de amizade com a amiga ao escrever-lhe de Roma, dando notícias, que já se encontrava de volta ao Brasil. Naquela carta, o amigo informa à amiga sobre notícias de outros amigos brasileiros que ainda se encontravam na Europa, principalmente sobre os amigos que também eram do corpo diplomático brasileiro na Europa, e de seu cunhado. Em cartas futuras à amiga, pós março de 1947, Ceschiatti, o amigo para uma vida, vai trazer notícias de outros amigos ilustres europeus de Clarice Lispector, como as notícias sobre o também amigo

²⁸¹ DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 27.

²⁸² LISPECTOR. *Água viva: ficção*, p. 77.

da escritora, Giuseppe Ungaretti; poeta italiano que traduzira com a filha algumas páginas do livro *Perto do coração selvagem* para publicar na revista *Prosa*, em Roma.²⁸³

2.3.6 – À procura de uma vida: Ismailovitch e Clarice

Vou adiante de modo intuitivo e sem procurar uma ideia: sou orgânica. E não me indago sobre os meus motivos. Mergulho na quase dor de uma intensa alegria - e para me enfeitar nascem entre os meus cabelos folhas e ramagens.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 22.

Uma página da vida íntima de Clarice – como quis a escritora no livro infantil *A vida íntima de Laura*, no qual a escritora disse que nem tudo sobre a vida da gente deve ser contado – ainda não fora a contento contada pela crítica especializada na/sobre a vida e obra da escritora. Isso considerando que apenas em 2008, no livro *Clarice fotobiografia* – do qual venho fazendo referência várias vezes neste trabalho – vai ser publicado pela primeira vez o retrato de Clarice Lispector feito pelo compatriota seu, o artista plástico Dimitri Ismailovitch.²⁸⁴ Quero continuar mantendo, como pauta do assunto deste trabalho, as amizades entre Clarice Lispector e quatro artistas plásticos, via os retratos da escritora, como registros da vida para além da vida dela. Quero pensar que, se, por um lado, Dimitri Ismailovitch parece ter sido o único artista entre os nossos quatro amigos que não conheceu Clarice Lispector pessoalmente, mas a retratou, por outro, segundo o que é mostrado pela crítica biográfica, o fato de o pintor e desenhista ter nascido no mesmo país e na mesma região de origem da escritora já me dá suporte biográfico suficiente para inseri-lo no *hall* de amigos artistas plásticos dela. Além do que, o artista parece ter seguido vários dos mesmos caminhos que seguiu Clarice Lispector, judia em sua diáspora de vida até o Brasil. Entendo esses fragmentos culturais das personagens – Clarice Lispector e Dimitri Ismailovitch – como partes comuns de duas heranças/errâncias de vida e obra pautando-me, mais uma vez, no que diz Eneida Maria de Souza sobre as possibilidades da crítica biográfica:

A relação de amizade implica a escolha de seus precursores pelo escritor, à maneira da fórmula consagrada por Borges, o que acarreta a formação de um círculo imaginário de amigos reunidos por interesses comuns, de parceiros que se unem pela produção de um

²⁸³ Cf. GOTLIB. *Clarice fotobiografia*, p. 567.

²⁸⁴ Se o trabalho da biógrafa, professora e pesquisadora Nádia Battella Gotlib no livro *Clarice fotobiografia* pode deixar a desejar no campo teórico-crítico-biográfico – considerando a riqueza de material pictórico, fotografias, reprodução de pinturas, desenhos, manuscritos, rabiscos, as imagens em si – principalmente se pensarmos na riqueza do que se teria ganhado na obra com a crítica biográfica, o mesmo não podemos dizer quanto à pesquisa de imagens feita pela pesquisadora autora da *fotobiografia*. É, definitivamente, um trabalho que, não fosse o prazer pessoal da autora, pois como se vê, demandou envolvimento de uma vida inteira para deixar registrado para *alémvida* da própria pesquisadora a vida da escritora e intelectual Clarice Lispector. O livro é hoje o maior conjunto de registros fotográficos – ora originais reproduzidos, ora reprodução de originais de outros como pessoais da vida/obra de Clarice Lispector – sobre uma das maiores escritoras brasileiras dos últimos tempos.

vínculo nascido da região fantasmática da literatura[/arte]. O contato literário[/artístico] entre escritores[/artistas] distanciados no tempo, e participantes da mesma confraria, fornece subsídios para que sejam feitas aproximações entre os seus textos, estabelecendo-se feixes de relações que independem de causas factuais, mas que se explicam por semelhantes ou diferentes poéticas de vida e de arte.²⁸⁵

Se, como quer a crítica a qual me refiro, as relações entre dois autores independe de fatos comprovadamente autênticos para existir, como a Clarice e Dimitri, posso dizer que está mais que evidente que eles foram “amigos”, ainda que em *diferentes poéticas de vida e de arte*. Afinal, a trajetória de vida que ambos parecem ter feito, da Ucrânia até o Brasil, aproxima-se pelas mesmas condições histórico-temporais daquele momento. Vida e obra, no caso dos amigos, são construídas separadamente, mas se encontram no momento de consagração delas para a *sobrevivência* dos amigos. *Sobreviver*, como garantiu Derrida, é morrer para continuar vivendo.

O fato de a amizade entre Dimitri Ismailovitch e Clarice Lispector existir para além da vida parece-me uma obviedade, considerando que o retrato do amigo fora feito para a escritora, mesmo sem ter a certeza de ela tê-lo recebido, em 1974, três anos antes da morte dela, que ocorrera em 1977, e dois anos antes do falecimento dele – tal confirmação é feita a partir da leitura do que traz Nádia Battella Gotlib no livro *Clarice fotobiografia* (2008), afirmando que o artista “faleceu no Rio de Janeiro, em 1976, dois anos depois de fazer o retrato de Clarice”.²⁸⁶ Neste sentido, constato, pautado nas conceituações sobre a amizade de Jacques Derrida, que a amizade nutrida por Ismailovitch à amiga Clarice Lispector é a primeira amizade, ainda que metafórica, da escritora com um artista plástico. Ou seja, mesmo a realização do retrato, o que renderia ao artista um encontro pessoal com a escritora, dando-se tão próximo da morte de ambos e tão longe na vida dos dois, ele é o amigo que nutriu uma amizade ao longo de quase oitenta anos pela amiga. É um tempo na amizade que se firmou ao longo do tempo da vida do artista pela vida da escritora. Ter conhecido ou não a amiga Clarice, Haia, ou Vida, como afirma Nolasco ser a tradução do hebraico para o português da palavra/nome Haia, e, ainda, *Flor no peito*, como já também sinaliza a frase da lápide do túmulo de Clarice²⁸⁷, na infância não tem nada a ver com o tempo da amizade entre os dois, bem como ser o último a ter a amiga escritora como modelo para o seu retrato, não o coloca no lugar de último retratista em vida de sua amiga.

É muito pelo contrário que se configura a amizade entre Dimitri Ismailovitch e Clarice Lispector, segundo o que diz Jacques Derrida quanto ao tempo decorrente no que ele chama de a *amizade primeira*, posto que ela, a primeira, ultrapassa todos os limites do tempo estabelecido pelo tempo presente. A amizade primeira, na configuração de Derrida, é tanto da ordem do

²⁸⁵ SOUZA. *Crítica cult*, p. 118.

²⁸⁶ GOTLIB. *Clarice fotobiografia*, p. 404.

²⁸⁷ Cf. MOSER. *Clarice, uma biografia*, p. 58-59.

presente tempo quanto do passado vivido, esboça-se entre o que ela dá e o que ele toma de volta do amigo. Seja a amizade viva no presente, seja a amizade que guarda no presente um tempo do passado vivido. Diz o filósofo: “O compromisso na amizade leva tempo, dá tempo porque leva para além do instante presente e guarda a memória tanto quanto a antecipa. Dá e toma tempo, porque sobrevive ao presente vivo”²⁸⁸, e é no tempo que a amizade entre os dois ucranianos vai encontrar as memórias tanto vividas, desde a saída como “foragidos” judeus em direção ao Brasil, durante a vida como sujeitos diaspóricos pelo mundo em busca de um reconhecimento artístico-intelectual e, finalmente, para se “encontrarem” e morrer/viver no Brasil, onde se encontram os arquivos de uma vida, os quais mantêm-se mais vivos do que nunca. Ainda que, para Clarice Lispector, a morte era um desejo de pulsão de vida: “continua a lua cheia. Relógios pararam e o som de um carrilhão rouco escorre pelo muro. Quero ser enterrada com o relógio no pulso para que na terra algo possa pulsar o tempo”,²⁸⁹ ou um *instante já* inexistente de morte:

Acho que não vou morrer no instante seguinte porque o médico que me examinou detidamente disse que estou em saúde perfeita. Está vendo? o instante passou e eu não morri. Quero que me enterrem diretamente na terra embora dentro do caixão. Não quero ser engavetada na parede como no cemitério São João Batista que não tem mais lugar na terra. Então inventaram essas diabólicas paredes onde se fica como num arquivo.²⁹⁰

Para Clarice Lispector, morrer é viver-se na escritura. Já para Dimitri Ismailovitch, apenas o tempo garante que a vida continua na morte, pois o passado sobrevive ou retorna no presente pelo objeto que torna qualquer coisa ou alguém presente.

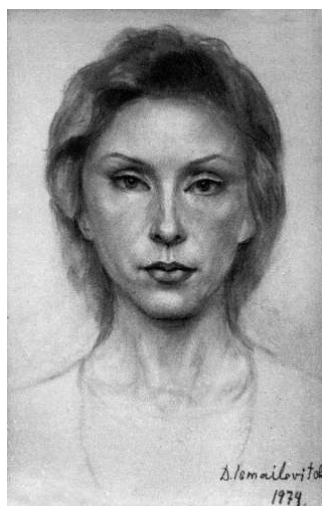


Ilustração 6 – Quadro de Clarice Lispector desenhado pelo artista plástico Dimitri Ismailovitch.²⁹¹

²⁸⁸ DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 29.

²⁸⁹ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 40.

²⁹⁰ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 42.

²⁹¹ Imagem disponível em: <http://fotos.estadao.com.br/clarice-lispector-clarice-lispector-por-dimitri-ismailovitch-imagem-faz-parte-do-livro-clarice-fotobiografia.galeria.627,15807,...0.htm?pPosicaoFoto=1#carousel>. Acesso em: 30 de abril de 2010.

O retrato de Clarice Lispector feito por Dimitri Ismailovitch tem outro diferencial em relação aos retratos dos demais amigos dos quais estou tratando neste trabalho. Ele retrata, apesar da longa data da amizade entre os dois, uma Clarice madura, mulher, diferentemente dos outros amigos, que retratam uma mulher-moça, jovem, inexperiente de vida. A Clarice ismailovitchiana é uma mulher que tem o tempo da experiência a seu favor. Não a experiência como mero conhecimento de um tempo passado que não se quer espelhado no presente, mas uma experiência em que o passado é tão, se não mais, importante para o presente quanto para o futuro. A experiência da Clarice retratada em cores sóbrias por Ismailovitch retrata a situação cotidiana que vivia a própria retratada à época: mulher, artista “marginalizada” pela ditadura militar, em dificuldades financeiras, sozinha – já que era divorciada há tempos do ex-marido diplomata e os filhos agora a abandonaram pela maior idade. Mas a experiência dela era reforçada e revigorada pelo retrato dele, a amizade que os amigos nutriam, independente do tempo, pelas *personae* da escritora. O retrato do amigo, como fonte de experiência para a amiga, remete-me a um pensamento de Derrida sobre a durabilidade de uma amizade:

Na amizade primeira, uma tal fê deve ser estável, estabelecida, certa, assegurada (*bébaïos*), deve resistir à prova do tempo. Mas *ao mesmo tempo*, se tal ainda se pode dizer, *ama*, é ela que, dominando o tempo ao subtrair-se-lhe, tomando e dando o tempo a contratempo, abre a experiência do tempo. Abre-o no entanto determinando-o como o presente estável de uma quase-eternidade, ou, em todo o caso, a partir e em vista de um tal presente da certeza. Tudo se instala duradouramente [*à demeure*], se assim se pode dizer, nesta conjunção da amizade, da fiança e da certeza estável.²⁹²

A amizade para Ismailovitch e Clarice Lispector é para sempre, porque ela foi construída na ausência/presença do outro. Ela é a vida que se torna viva pela morte do outro e, ainda, traz o outro que nunca fora, para o amigo, a lugar nenhum distante desse amigo. Dimitri Ismailovitch, quando retratou Lima Barreto²⁹³, Mario de Andrade²⁹⁴ e outras personalidades acadêmicas e artísticas, talvez não tivesse a mesma relação de amizade com eles como tinha com Clarice Lispector. O artista tinha com a amiga Clarice um pacto de sangue entre amigos de infância, um pacto de sangue de alma. “Parece-me que em sonho fiz no outro lado um juramento, pacto de sangue. Ninguém saberá de nada: o que sei é tão volátil e quase inexistente que fica entre mim e eu”.²⁹⁵

Da ordem do sonho ou da realidade metafórica, a amizade entre Clarice e Ismailovitch é cercada pelo pacto de vidas que se distanciaram por motivos muito traumáticos e antigos para os dois amigos. A saída da Ucrânia – ela de Tchechelnik ainda no ventre de sua mãe, e ele de Kiev

²⁹² DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 29.

²⁹³ Cf. GAMA. “*Estréia incomum* – Sai em livro a primeira prosa longa de Lima Barreto”, p. 1-2.

²⁹⁴ Cf. NEPOMUCENO. “Retratos de Mario de Andrade interpretados por ele mesmo”, p. 1-4.

²⁹⁵ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 20.

já adulto e artista graduado –, para os amigos, dá-se por motivos que podem ter sido parecidos, como a perseguição aos judeus. A família de Clarice sai em direção aos Estados Unidos, mas, por ter família em solo brasileiro, resolve aportar-se em Maceió. Ismailovitch muda-se para o Egito e, depois de passar por vários países orientais, europeus e pelos Estados Unidos, vem para o Brasil. O provável encontro entre os dois amigos, como já disse, pode ter ocorrido no Rio de Janeiro, em virtude do retrato que ele faz para a amiga. A aproximação entre os dois amigos imigrantes já “radicados” brasileiros, mesmo que pelo tempo e pela vontade dos próprios brasileiros, vai selar a amizade entre os dois que havia sido iniciada pela história de vida diaspórica dos dois amigos. Há, com o selo metafórico dessa amizade entre os dois, pela aproximação via a realização do retrato, a reconstrução na história das obras artísticas de ambos – inscrevem-nas no inconsciente, tanto para o povo brasileiro quanto para o povo ucraniano.

Clarice Lispector e Dimitri Ismailovitch vão marcar, com a aproximação entre os dois, um elo de amizade política entre o Brasil e a Ucrânia, consolidada pelas produções artísticas de ambos, que são hoje reconhecidas naquele país como produções de ucranianos que viveram e foram bem recebidos no Brasil. As histórias de perseguições políticas que sofriam e sofreram vários habitantes da Ucrânia naqueles anos finais do século XIX e iniciais do XX marcam as histórias de vida dos amigos Dimitri Ismailovitch e Clarice Lispector. Vidas que serão constatadas na união pela amizade metafórica dos dois, ao se encontrarem no Brasil, provavelmente. Pois ambos os amigos aprenderam sofrendo, “[...] para atravessar, registrar, contar com a prova do tempo, para lhe guardar o rastro no corpo”²⁹⁶ das histórias vividas por eles. Os amigos tornam-se os representantes máximos de uma época em que vários ucranianos saíram em diáspora pelo mundo em busca de lugares que os acolhessem melhor politicamente.

2.3.7 – De quais amigos se trata?

Evola-se de minha pintura e destas minhas palavras acotoveladas um silêncio que também é como o substrato dos olhos. Há uma coisa que me escapa o tempo todo. Quando não escapa ganho uma *certeza*: a vida é outra. Tem um estilo subjacente.

Será que no instante de morrer forcei a vida tentando viver mais do que posso? Mas eu sou hoje.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 66.

Se algumas das relações de amizades entre os artistas tratadas neste trabalho são da ordem da metáfora, levando em conta as possibilidades que são postas pela crítica biográfica para instituir tais relações, posso dizer que as relações artísticas entre esses amigos estão na

²⁹⁶ DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 30.

ordem do real se avaliar, principalmente, a produção artística de Clarice Lispector, como também a herança visual deixada pelos retratos feitos pelos amigos. Nesse sentido, entendo como “fruto” dessas relações de amizades entre as *personae* exatamente essas relações artísticas dos quais ambos tiraram vantagens, posto que, como venho afirmando, posso pensar que Clarice Lispector – influenciada ou não por eles – vai se aproximar das artes plásticas ao ponto de tornar-se também uma pintora, mesmo que amadora. Já eles, sem nenhuma exceção, tornaram difusores da imagem diaspórica da escritora, não apenas na América Latina, mas em toda esfera globalizada, como comprova toda produção crítica sobre a escritora.

A diáspora na vida de nossos artistas amigos aqui trabalhados é maior em uns e menor em outros e, ainda, ora estabelecida como diáspora metafórica, ora como vivências reais por que passaram os nossos artistas, também uns mais e outros menos. Essa diáspora na vida de nossos amigos artistas deu-se, por uns, como necessidades políticas para outros, o imperativo foi em *prol* de suas produções artísticas. No Brasil, desde tempos remotos, trabalhos artísticos somente têm valor quando, primeiro, são avalizados por um público do exterior. Daí, alguns artistas terem que buscar primeiro reconhecimento externo para depois terem seus trabalhos de arte apreciados pelo público brasileiro. As produções artísticas nacionais, de modo quase geral, passam a ter importância também quando “um” fala por muitos. Há uma necessidade em nossos órgãos de fomento culturais de fazer com que todos sejam reconhecidos como iguais. O Estado-Nação trabalha no sentido de homogeneizar toda uma população brasileira como um sujeito simples e comum, dando a ideia de que o todo não são partes de vários sujeitos, sendo visto como um conjunto único. O Estado-Nação trabalha em favor do lado mais perverso da globalização vista da ótica dos países dominantes – as produções culturais desenvolvidas nas periferias do mundo são *alegorias nacionais*. E que, conseqüentemente, pensam-nos como sujeitos estáticos e imóveis. Porém, produções culturais, desde a época das produzidas por Clarice Lispector, estão invadindo o território desses mesmos países dominantes e mudando a “cara” deles, como afirma Stuart Hall, sobre o que passo a chamar de uma globalização invertida, e que Moreiras vai chamar de *globalização negativa*:

As identidades, concebidas como estabelecidas e estáveis, estão naufragando nos rochedos de uma diferenciação que prolifera. Por todo o globo, os processos das chamadas migrações livres e forçadas estão mudando de composição, diversificando as culturas e pluralizando as identidades culturais dos antigos Estados-nação, dominantes, das antigas potências imperiais, e, de fato, do próprio globo.²⁹⁷

Por isso, continuarei afirmando que as produções artísticas de nossos cinco amigos aqui estudados – Clarice Lispector, Giorgio De Chirico, Carlos Scliar, Alfredo Ceschiatti e Dimitri

²⁹⁷ HALL. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, p. 43.

Ismailovitch – e suas relações de amizades pré-estabelecidas subvertem o conceito de identidade, estanque tanto no sentido de quem olha do centro para a margem, quanto de quem desvia da margem para o centro, para propor novas leituras dessa produção. Afirmo também que as produções de nossos amigos artistas efetuam a globalização invertida – levam das periferias as suas produções culturais e suas personalidades multifacetadas para os grandes centros europeus e *ianques*, alterando a forma como aqueles nos “miram” daquele momento em diante – no trânsito que fazem entre o que eles chamam de margens, os países latinos, para o que nós chamamos de centros.

As amizades entre nossos amigos têm força política antes de qualquer coisa. Transgredir qualquer limite que pudesse ser imposto hoje para pensar a relação deles fora quebrado com as possibilidades de uma crítica de *natureza compósita*, como a biográfica, como já afirmara Eneida Maria de Souza. “Os amigos que aqui se trata” são político e socialmente engajados. Não se trata de nenhuma amizade fraternal entre eles para se estabelecerem como membros de uma grande família. É preocupação das nossas *personae* darem conta de trazer soluções para problemas que cada um viveu em seu tempo. No melhor dos termos de Jacques Derrida sobre a amizade, é possível dizer que nossos amigos não se gostam e muito menos se amam no sentido fraternal. A amizade que fora nutrida entre eles é uma amizade política e do “interesse” sociocultural por uma produção que se quer representante de uma Nação que tem problemas sociais e culturais. O lugar de destaque, que a produção artístico-intelectual de cada um desses amigos ocupa, na contemporaneidade, é pelas suas qualidades dialógicas com as mazelas socioculturais que cada um teve que enfrentar em seu tempo e no seu espaço. São essas mesmas características que continuam despertando interesse na crítica em continuar debatendo sobre essas produções, uma vez que têm seus referenciais nas mazelas contemporâneas que vivem a sociedade, seja aqui no Brasil ou na América Latina.

Valer-me da crítica biográfica como recurso para pensar essas amizades, seja por metáforas, seja baseadas em dados reais, corrobora compreender também qual a importância dessa produção artístico-cultural de Clarice Lispector, Giorgio De Chirico, Carlos Scliar, Alfredo Ceschiatti e Dimitri Ismailovitch para a América Latina. Entendo que as possibilidades infinitas propostas pela crítica biográfica é que melhor vão me fornecer subsídios para discutir questões socioculturais latino-americanas, por meio dos retratos de Clarice Lispector que não passem por fatos documentais. Neste sentido é que inscrevo essa produção artístico-cultural como mais uma representante cultural de um povo latino marginalizado cultural e historicamente. Os retratos de Clarice inscrevem-se em uma produção representativa para a América Latina pela forma expressiva de uma *persona* errante e diaspórica pelo mundo, ora de forma espontânea, ora

forçosamente. O lugar ou lugares que ocupou Clarice Lispector está por conta, agora, da interpretação de cada leitor/espectador, mas, antes, como afirma Eneida de Souza, o escritor/artista ocupa, no intelecto do seu leitor, um lugar de estrangeiro da ordem do que é próprio do leitor, e que coincide com sua identidade quando diaspórica e estrangeira naquele lugar:

O estranhamento é decorrência do estatuto de estrangeiro conferido ao escritor [artista], ao se encontrar em constante processo de dessubjetivação. Diante da inevitável perda de identidade autoral, aliada ao esforço de entender o aspecto heterogêneo e mestiço das manifestações culturais, a literatura afasta-se das aventuras imaginárias do passado, pautadas pela nostalgia da origem.²⁹⁸

As camadas heterogêneas dos discursos artísticos, como os dos retratos de Clarice Lispector realizados em condições e tempos diferentes, agregam partes de muitos e tornam-se *mestiços das manifestações culturais*, das *aventuras dos passados* dos cinco amigos que, ainda hoje, refletem-se nos imaginários de sujeitos de vários lugares latinos. Quero dizer que a *identidade autoral*, posta por Eneida de Souza, é pensada aqui não como perda dela por assumir uma outra identidade no deslocamento do escritor/artista pela América Latina; é, antes, o ganho de diferentes identidades para conseguir representar delas variadas partes.

Desta perspectiva *bio-sociocultural-crítica*, penso que as produções desses amigos artistas corroboram para entendê-los melhor, e já não na ordem das metáforas. A preocupação do intelectual, segundo os postulados de Bhabha, deve ser com relação ao lugar de onde ele fala, seja teórico ou artisticamente. É condição importante para Homi Bhabha, em suas leituras pós-coloniais, o posicionamento desse intelectual frente à sociedade da qual ele quer falar, principalmente quando se “fala” por uma minoria que não é hegemônica, como a grande maioria dominante faz questão de vê-los. Nesse sentido, diz o crítico sobre a sua própria posição como intelectual ao discorrer sobre seus postulados teóricos dos quais, na contemporaneidade, estão se valendo a maioria dos críticos para pensar regiões colonizadas como a América Latina, a Índia, o Caribe etc:

Quero me situar nas margens deslizantes do deslocamento cultural — isto torna confuso qualquer sentido profundo ou “autêntico” de cultura “nacional” ou de intelectual “orgânico” — e perguntar qual poderia ser a função de uma perspectiva teórica comprometida, uma vez que o hibridismo cultural e histórico do mundo pós-colonial é tomado como lugar paradigmático de partida.²⁹⁹

O crítico indo-britânico afirma, com veemência, a importância no papel do intelectual em *intervir ideologicamente* na sociedade na qual ele se inscreve. Nesse sentido, entendo que Bhabha, neste instante, não descarta nenhum tipo de intelectual. Para o crítico, tanto faz a

²⁹⁸ SOUZA. “Espelho de tinta”, p. 8.

²⁹⁹ BHABHA. *O local da cultura*, p. 46.

intervenção feita na sociedade pelas produções teóricas ou artísticas de países periféricos. A postura cobrada pelo crítico, do intelectual é determinante quanto à posição sociocultural que aquela produção intelectual vai tomar e qual será a sua interferência e o posicionamento – teórico ou artístico – crítico do sujeito. Fica subentendida na passagem de Homi K. Bhabha a relação direta entre essas produções teórico-críticas e artístico-críticas com a sociedade com as quais pretende atingir e, principalmente, da qual pretende falar. As influências de um discurso sociocultural de determinado sujeito, seja teórico ou artístico, sobre o outro, já foram reconhecidas por outros estudiosos e corroboram compreender que um não fala por muitos, e se um quer esboçar o sentimento de muitos, é preciso uma postura intelectual que não dialogue com posturas homogeneizantes.

Pensados dessa ótica de Homi Bhabha, os retratos de Clarice Lispector podem até não sinalizarem visualmente alguma referência com sujeitos marginalizados, excluídos ou mesmo sofridos, mas se forem observados pelas relações históricas – documentais e de vidas – que eles trazem, seus valores são incontestes. Os retratos “das” *personae* claricianas registram datas importantes que foram, exaustivamente, descritas na produção literária da escritora e estão descritos nas biografias da escritora e dos artistas também. Guerras, invasões bárbaras, diásporas, errâncias de sujeitos variados estão impressas nas pinceladas ou nos riscos de lápis que fazem os retratos da escritora. Ao registrar passagens das viagens voluntárias e involuntárias, feitas pelos artistas, como venho afirmando, os retratos registram fragmentos que correspondem com vários sujeitos ao mesmo tempo. Daí poder afirmar que a postura intelectual de nossos amigos vai ao encontro do que almeja Homi K. Bhabha em seu livro. O registro das histórias alheias pelos retratos da Clarice Lispector contribui para (re)contar a história de vários povos que sempre prescreveram que é necessário que tenhamos sempre posturas políticas para chegarmos de fato a um dia transformar o social que nos cerca. Sobre essas questões, formula Bhabha:

[...] o momento histórico de ação política deve ser pensado como parte da história da forma de sua escrita. [...]. [...] a dinâmica da escrita e da textualidade exige que repensemos a lógica da causalidade e da determinação através das quais reconhecemos o “político” como uma forma de cálculo e ação estratégica dedicada à transformação social.³⁰⁰

Já Alberto Moreiras, que embasa sua leitura teórico-crítica falando da América Latina – mesmo sendo um espanhol escrevendo dos Estados Unidos – e pensando sobre as possibilidades nos Estudos Culturais latino-americanos, também esboça preocupações a partir de uma determinação de lugar específico que o intelectual deve ocupar para falar de ou para uma Nação. As formulações de Moreiras dão-se considerando a globalização como uma “planta daninha” que

³⁰⁰ BHABHA. *O local da cultura*, p. 48.

não tem mais como ser exterminada na América Latina e, por isso, ele defende a possibilidade de se pensar as produções culturais latino-americanas inseridas exatamente nesse *entrelugar* de Homi K. Bhabha, como sita o crítico, mas como *fissuras narrativas*, *globalização negativa* e *regionalismos críticos* na produção contemporânea que deve ser lida de um lugar diferente que o da globalização ou fora dela. Segundo o crítico espanhol, não é mais possível se pensar na produção cultural latino-americana como mera reprodução de um como muitos, e é menos possível ainda pensar essa produção como *alegorias do nacional*. Também é impossível fechar-se em discursos que se isolem para contemplar o lugar do regional.

Para Alberto Moreiras, somente leituras que rompam com conceitos historicamente tradicionais vão proporcionar leituras menos estigmatizadas dessa produção cultural latina. As leituras que Moreiras propõe inscritas como *fissuras narrativas*, *globalização negativa* e *regionalismos críticos* vão trazer esses conceitos históricos de formas revisitadas e fora do dualismo centro e periferia. Nesse sentido, é que mais uma vez inscrevo a produção de Clarice Lispector, principalmente porque não é mais possível pensá-la a partir de formas tradicionais de leituras para inseri-la como uma produção que fale por um público mais que heterogêneo como o da América Latina. Para se pensar as produções de Clarice é preciso se libertar, como diria a própria escritora, de conceitos e pré-conceitos estabelecidos para dizer que ela fala por todo um país, *quiçá* por um Continente. Sobre isso, uma das passagens de Moreiras que exemplifica tal possibilidade é:

“Fissuras narrativas”, “globalização negativa” e “regionalismos críticos” são conceitos no interior do âmbito da reflexão latino-americanista de segunda ordem, que procuram preservar um legado histórico; são conceitos que buscam desconstruir um legado histórico; são conceitos que, de modo bem pouco modesto, buscam também abrir um campo discursivo em que seja possível preparar novas formas de reflexão.³⁰¹

No mesmo momento em que há a preservação do histórico, esses conceitos de Alberto Moreiras também *(in)rompem* frente a alguns fatos historicamente postos e estabelecidos pela globalização aos sujeitos latino-americanos.

Dizer que as imagens de Clarice Lispector, dos retratos feitos pelos amigos, falam por alguns sujeitos latino-americanos é reconhecer neles a história da escritora como histórias de sujeitos que vieram para o Brasil e para países latinos nas mesmas condições que a escritora. É reconhecer que vários de nós tivéramos os históricos de vida que a escritora e, ainda, que vários países, como o Brasil, passaram e continuam passando, na contemporaneidade, por problemas ditatoriais, de censura e limites impostos aos pensadores culturais em nome de uma Nação globalizada e homogeneizada.

³⁰¹ MOREIRAS. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos, p. 67.

Se, como quisera Homi K. Bhabha, há uma teoria crítica extra-acadêmica no mundo virtual imagético do sujeito que lhe permite acesso a outras teorias, que não são também as da academia, proporcionando aos sujeitos discutirem-se externos à globalização hegemônica, posso dizer que os retratos de Clarice Lispector calcados nas amizades entre os amigos artistas – latino, europeu-ocidental e europeu-oriental – também estão inscritos como representações culturais daqueles sujeitos. Afirmo que não estão inscritos como representantes deles a partir de uma visão homogeneizante desses sujeitos culturais, mas como um fragmento da vida cultural daqueles sujeitos que puderam ter passado pelos mesmos percursos diaspóricos passados pelos amigos de que trato aqui. A partir disso, afirmo que a amizade política que fora estabelecida entre os amigos corroborou para colocar os retratos – via circulação nacional e internacional – como representantes da imagem diaspórica da escritora no imaginário cultural de todos os sujeitos que têm acesso à produção artístico-cultural, tanto da escritora quando dos amigos artistas plásticos.

De quais amigos se trata? Clarice Lispector, Giorgio De Chirico, Carlos Scliar, Alfredo Ceschiatti e Dimitri Ismailovitch, neste meu trabalho? Se retomada as formulações de Jacques Derrida discutidas no decorrer desta pesquisa, posso dizer que não se trata de amigos fraternais, mas de amigos politicamente engajados e interessados, um na posição sociocultural do outro. Partindo de Clarice Lispector, afirmo ainda que a escritora vale-se dos retratos feitos pelos amigos para registrar, como quis Derrida, rastros de sua vida diaspórica e errante pelo mundo, desde sua saída da Ucrânia até a sua morte no Brasil. Como afirmei em outro momento deste trabalho, os retratos podem registrar momentos diferentes da vida da escritora em cada um deles, porém registram a relação entre os amigos e momentos importantes da história, como também, fragmentados, aparecem nos retratos as afinidades que existiram entre alguns de nossos amigos ao longo de toda uma vida. Clarice Lispector, nos retratos dos amigos, está em momentos únicos e diferentes em cada um deles: ora uma jovem com ares angelicais – no retrato de Scliar –, ora como jovem senhora comprometida com uma vida social importante – retratada por De Chirico –, também, como uma mulher marcante e viajada pela Europa – como mostra o retrato de Ceschiatti –, e ainda, como mostra o retrato de Dimitri Ismailovitch, uma mulher pronta para a morte e que fora preocupada com o seu *locus* cultural.

Esses amigos *de quais amigos se trata* – fazendo uma alusão à frase/título de Roudinesco e Jacques Derrida – estão na esfera do *bios* de uma amizade entre Clarice Lispector e os quatro amigos artistas plásticos. *A virtude da amizade terá sublinhado o sulco de uma oposição* que fosse possível entre esses amigos – tanto de ordem temporal quanto de ordem social e, ainda, cultural. As relações de amizade entre os cinco amigos, de Clarice com eles – um a um – estão estabelecidas na felicidade, que, como diz Derrida, *faz parte das coisas auto-suficientes e*

autárcicas [autárquicas]. Entendo dessa forma essas relações, considerando que elas não se deram como *primeira amizade* e como amizades fraternais. As amizades entre eles ocuparam lugar de relações politizadas e socioculturais, empenhadas em desvelar situações de diásporas das próprias *personae* primeiro, para depois, na contemporaneidade, fazerem-se representar condições de sujeitos outros. Dessa forma, corrobora, mais uma vez, Jacques Derrida com a ideia de amizade que tenho entre os “meus” amigos (os pintores amigos de Clarice Lispector, bem como a artista pintora-escritora, agora situados como meus próprios amigos políticos), ao afirmar que as amizades não se filiam em confianças, *fiabilidades*, fraternidades; elas estão filiadas ao reconhecimento de virtudes que possam interessar às partes envolvidas. Diz Derrida:

Uma vez que a amizade não tem, e sobretudo não deve ter, a fiabilidade de uma coisa natural ou de uma máquina, uma vez que a sua estabilidade não é dada pela natureza mas se ganha, como constância e fiança, através da provação de uma virtude, a amizade primeira, «aquela que permite nomear todas as outras» [...], forçoso é então dizer que ela é fundada na virtude [...]. O prazer que ela dá, o prazer que é preciso, é o prazer imanente à virtude.³⁰²

A mulher que matou os peixes tem a *Água viva* na alma como fonte borbulhante e teve vários amigos artistas que a registraram em vida para *alémvida*.

³⁰² DERRIDA. *Políticas da amizade*, p. 29.

CAPÍTULO III

Entre a pintura, o “bios” e a escritura: recortes e colagens biopictográficos claricianos

Não vê que isto aqui é como filho nascendo? Dói. Dor é vida exacerbada. O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa. É o espreguiçamento amplo até onde a pessoa pode se esticar. E o sangue agradece. Respiro, respiro. O ar é it. Ar com vento já é um ele ou ela. Se eu tivesse que me esforçar para te escrever ia ficar tão triste. Às vezes não aguento a força da inspiração. Então pinto abafado. É tão bom que as coisas não dependam de mim.

Tenho falado muito em morte. Mas vou te falar no sopro de vida.

LISPECTOR. *Água viva: ficção*, p. 58.

3 – Introdução – Para uma relação *interteorias* da literatura e pintura claricianas

Mas eu 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. Que vejo? Vejo que o guarda-roupa parece penetrável porque tem uma porta. Mas ao abri-la vê-se que se adiou o penetrar: pois por dentro é também uma superfície de madeira, como uma porta fechada. Função do guarda-roupa: conservar no escuro os travestis.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 75-75.

Uma das formas de conhecer as pessoas e o mundo é através da cultura; a tradição de um povo.

Escrever sobre a arte não é fácil, pela simples razão de que a arte é uma experiência que se conhece o mundo e as pessoas.

Enfim, sem arte as pessoas não conhecem o mundo e sem o mundo as pessoas não conhecem a arte.

TEIXEIRA. “Porque pela arte se conhece o mundo e as pessoas?”, p. 1.

A mulher que matou os peixes (1968), que viveu *Perto do coração selvagem* (1943), que vivia em *Felicidade Clandestina* (1971) *Para não esquecer* (1978) *Quase de verdade* (1978), teve *Um sopro de vida* (1978) em *Água viva* (1973) e pintou uns quadros na década de 1970. A vida pós-morte de Clarice Lispector pode ser descrita quase igualmente que *A hora da estrela* (1977) que ela não fora: desregrada, desconectada e destemporalizada, porém, nunca alienada. Dona de uma obra autoral artístico-cultural descomunal para a sua época, Clarice Lispector, além de escritora, fora tradutora, jornalista, entrevistadora, embaixatriz, pintora, mulher, mãe e outras tantas *personae* confundidas por todas estas personagens que vivera em vida ou em ficção várias atividades de produção intelectual e pessoal. Contudo, quero me ater apenas em duas de suas facetas artístico-profissionais nesta parte da pesquisa: a escritora e a pintora, principalmente, por se tratar de um *corpus* investigativo antes delimitado.

Da escritora, vou “excluir” todas as outras para me concentrar na autora de *Água viva* – e ora na de *Um sopro de vida* – por se aproximar mais da outra artista intelectual que vislumbro que é a pintora: a *persona* clariciana de *Água viva* que é pintora que quer ser escritora. Busco estas duas ou três Clarices para poder analisar/comparar cultural e teorico-criticamente de que forma estas práticas “interartísticas” da artista brasileira dialogam entre si em seus processos de construção, bem como com o seu meio sociocultural da década de 1970 e também com fragmentos de seu próprio *bios* como *suplementos* a esses. Tais análises comparativo-culturais entre as práticas artísticas dar-se-ão por intermédio dos postulados teóricos da Literatura Comparada e dos Estudos Culturais, da *natureza compósita* da crítica biográfica cultural latino-americana brasileira; e dos estudos das Artes Visuais – um estudo literalmente entre as artes da pintura e da escrita que visará considerar suas relações intrínsecas na formulação, produção e

realização das pinturas em *Água viva*, das escrituras das telas e, finalmente, da configuração de uma *persona* multifacetada intitulada de Clarice Lispector.

A produção artística de Clarice Lispector “analisada” neste capítulo compreende uma face clariciana subdividida em outras três: Clarice-escritora, Clarice-mulher e Clarice-pintora. Nesta produção multifacetada, Clarice Lispector encontra-se posicionada ao centro, em plena década de 1970 no Brasil e, de um lado, suas pinturas e, do outro, seus livros já escritos. Uma configuração geométrica (ir)regular simultaneamente, bem como uma linha de produção nada tênue, que também poderia ser um triângulo: com Clarice no ponto mais alto e as duas práticas artísticas nas pontas, logo abaixo e em extremidades opostas não fosse a falta de linearidade entre as três. No decorrer deste capítulo, ver-se-á que a prática da pintura, da escrita, e o *bios* de Clarice intervalando essas duas, não mantêm nenhuma cronologia óbvia ou facilmente pré-datada. Por ora, concentremos em descobrir como lidar com uma leitura comparativo-biográfico-cultural dessas duas práticas artístico-culturais e/ou artístico-profissionais, assim como do suposto ponto central entre essas produções artísticas, que é a própria *persona* de Clarice Lispector.

Dessa premissa e primária constatação do que se esboçou, vem-me duas possibilidades de investigar essa relação *interartes*³⁰³ nas produções artísticas – se concentrando o foco principalmente em *Água viva* (1973) e de soslaio em *Um sopro de vida* (1978), e as pinturas realizadas na sua grande maioria entre os anos de 1975 e 1976 – de Clarice Lispector: ambas as possibilidades pensadas, por incrível que pareça, se desdobram em outras que se desdobram em mais outras (*faces investigativas*). A primeira delas é desconsiderar a *persona* da escritora/pintora e trabalhar a relação por estrita comparação entre obras literárias e obras pictóricas, confrontando umas às outras – em busca de reconhecimento de fragmentos de uma na outra. A segunda opção seria considerar a figura autoral de Clarice Lispector – escritora, pintora e mulher (*biopictografia* clariciana) – numa composição biográfico-artístico-cultural das três “posições” principais de nossa “linha” de produção: Clarice Lispector locada ao centro e a pintura e a escritura em lados diferentes – mas não convergentes – que se *intermisturam*.

Vejo ainda uma terceira possibilidade, que já seria um desdobramento da segunda, que é considerar também possíveis relações – ainda que sejam metafóricas – para tratar da relação triádica intrínseca entre essas três; contudo, tal possibilidade não necessariamente demandaria o

³⁰³ O termo *interartes* virá sempre grafado neste capítulo considerando que ainda há uma discussão acerca da grafia correta – *relação intertextos*, *relação entreartes*, *relação entre as artes*, etc – para os estudos que se detêm nas análises das relações entre produções “artístico-textuais” diferentes. Neste sentido, vale conferir: ARBEX. *Poéticas do visível*: uma breve introdução; CLÜVER. “*Estudos interartes*: conceitos, termos, objetivos”; CLÜVER. “Inter textus/ Inter artes/ Inter media”.

confronto “comparativo” restrito entre escritura e pintura, e nem de confrontar as duas práticas com a *persona* da escritora, que, ao menos neste início de capítulo, em primeira instância, não pretendo abrir mão dessa “comparação” entre as produções com o fim de mostrar uma (inter)relação artística entre as produções claricianas. Por fim, resta-me a quarta possibilidade de leitura dessas práticas artísticas e da *persona* autoral, que a vejo como desdobramento, se reformulada na prática de “leitura” que aqui se propõe, da primeira possibilidade de leitura comparativa entre obras artísticas que antes aponte. Ou seja, reformulando a questão que diz desconsiderar a figura da autora, farei uma leitura dessa relação entre as artes de produção de Clarice Lispector confrontando e/ou comparando analítico-culturalmente texto e tela e de relance considerarei a *persona* ou a *marca* – em sentidos derridaianos dos termos – do nome Clarice Lispector. Nesse sentido, proponho uma leitura *interartes biocultural* dessas produções artístico-culturais de Clarice Lispector.

Nesta minha leitura *interartes biocultural* da referida produção artística levar-se-á em conta, por exemplo, a relação dessa produção e da artista Clarice Lispector com o seu meio sociocultural da época de realização das produções. Nessa acepção, questões culturais que envolveram o país àquela época da década de 1970 serão tomadas também como referências, por considerar que fatos ocorridos naquele tempo podem ter interferido, de alguma forma, tanto na escritura e na pintura, quanto no modo de pensar e agir de Clarice Lispector. Outro fato importante do qual me valerei e, por conseguinte, permeará minhas discussões, é o “acontecimento” histórico de a artista ter sido amiga e “companheira” política de outros importantes artistas e intelectuais naquela época, entre os quais escritores e pintores figuravam como seus amigos político-artísticos: Milton Nascimento, Glauber Rocha, Oscar Niemayer, Carlos Scliar, Ziraldo, para citar apenas alguns, entre tantos outros.³⁰⁴ Portanto, as relações de amizade de Clarice Lispector, como venho demonstrando, de alguma forma, também serão tangenciados neste capítulo da pesquisa.

Na tentativa de privilegiar uma quase leitura com algum caráter semiótico – ao rememorar a necessidade de que para fazer-se um signo deve primeiramente haver um objeto físico primitivo –, na medida do possível, trarei *pari passu* literatura e pintura lado a lado como *corpus*; literalmente comparando-as, para melhor comprovar o que entendo: que neste período dos anos de 1970, a escritora, a pintora e a mulher Clarice Lispector criam uma simbiose entre as três linhas de produção para erigir uma produção terceira e “sínica” de *interartes*. No entanto, vale frisar, tenho a consciência de que ora a artista privilegia mais uma que a outra prática

³⁰⁴ Cf. SANTIAGO. “A política em Clarice Lispector”.

artística; por isso, far-se-á também nesta pesquisa relações metafóricas quando as “reais” não alcançarem tão claramente os mesmos objetivos “signícos” que temos da escritora, da pintora e de Clarice Lispector como *suplementares* entre si.

3.1 – *Modus operandi* em literatura e pintura de Clarice Lispector

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

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 70.

Isto que estou te escrevendo é em latim: de natura florum. Depois te mostrarei meu estudo já transformado em desenho linear.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 54-55.

Uma das grandes discussões acerca de possíveis relações entre literatura e pintura, desde que se vislumbrou um real contato artístico para a constituição de ambas, é o reconhecimento de textos escritos nas telas e telas visuais nos textos. Mas talvez a relação *interartes* em Clarice Lispector – considerando o livro *Água viva* e os quadros pintados pela artista – não se dê no mesmo plano óbvio que se deu tal relação para alguns artistas plásticos, que, literalmente, escreveram palavras em suas pinturas ou em obras que utilizaram de outros suportes artísticos: fosse usando palavras com a grafia ocidental atual, fosse usando nas obras artísticas a escrita iconográfica trazida até nós pelos grandes livros de História da Arte. Como também para a escritora Clarice Lispector essa mesma relação *interartística* entre texto e tela pode não ter sido clara em seus livros, como fora para alguns escritores que fizeram das ilustrações, de próprio punho ou alheias, complemento gráfico-visual de suas grafias textuais. Este “relacionamento” *interartes* em Clarice Lispector parece ser de ordem menos transparente – ilustração na escrita e pintura na palavra – a ponto de parecer depender de uma “inter-relação” pessoal do leitor para compreendê-la melhor.

Vários são e foram os teóricos e/ou estudiosos da obra literária mundial, e não somente da escritora, que já disseram que muito do que pode estar interdito na literatura depende exclusivamente do leitor, do posicionamento do leitor diante das infinitas interpretações que este pode vir a fazer daquela obra literária que lida com ela em sua leitura. Nesse sentido, tomando a obra de Clarice Lispector como foco central, o livro *Água viva* talvez seja um dos mais enigmáticos com relação a essas possíveis e infinitas relações e (re)criações entre leitura do leitor – pensemos aqui não apenas no leitor crítico, mas também qualquer categoria de leitor – e o livro sem gênero. Portanto, diante dessa obra não é impossível reconhecer fragmentos da *persona* de Clarice Lispector – vida como pano de fundo para obra –, bem como frestas que dão passagens

visuais para várias outras de suas obras literárias e para sua obra pictórica. Num relance apressado de conclusões, estaria já aí a inter-relação intertextual entre ambas as práticas.

Assim sendo, visualmente ou textualmente, grafados em suas duas práticas artístico-culturais em foco nesta pesquisa: o texto no livro e a imagem na tela, a questão é que a relação entre ambas as produções existe considerando que uma ilustra a outra e o texto descreve as telas de Clarice Lispector (para tanto não se deve levar em conta o contato visual como primeiro, mas o interpretativo na leitura das práticas artísticas e o *bios* da autora das obras). Ou seja, nesse período de produção de Clarice Lispector, parte considerável das décadas de 1960 e 1970, há uma transitoriedade, fluida e benéfica, na obra artística de ambas as *personae* – escritora e pintora – que se misturam, se separam e tornam juntar-se novamente para *compor universos*³⁰⁵ de personagens tanto da escritura³⁰⁶ quanto da pintura. De tempos em tempos, há uma escritora que deseja ser pintora e uma pintora renomada que é frustrada por não conseguir tornar-se escritora – fato que implica o trato com a obra escritural; contudo, há em vida “real” de Clarice Lispector um desejo de pintura, mesmo que amadoramente, sobre a escritura.

Numa primeira conclusão (crítico-pessoal) investigativa dessa prática relacional³⁰⁷ entre as artes em Clarice Lispector, trata-se de uma narradora pintora que quer ser escritora em *Água viva* (1973) e em *Um sopro de vida* (1978, livro póstumo): a personagem é “materializada” como uma pintora renomada e bem sucedida, porém em crise, isso ao pensarmos no processo escritural da pintura em Clarice Lispector. Já quando se interpreta visando o contrário, o processo de pintura-escritura da *persona*, vê-se que exatamente no intervalo entre a publicação das duas referidas obras literárias, as quais têm personagens pintoras de alguma forma, a Clarice-pintora entra em cena e exercita a técnica da pintura em mais da metade do seu conjunto de vinte e duas

³⁰⁵ Cf. GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*. Na referida obra, de Nádia Battella Gotlib, a autora discorre ainda que de forma resumida sobre o processo de pintura de Clarice Lispector servir como *corpo* ficcional para as personagens de *Água viva* (1973) e de *Um sopro de vida* (1978).

³⁰⁶ O termo escritura neste trabalho parte da ideia barthesiana de *écriture*. Ou seja, a *escritura*, para Roland Barthes, *grosso modo*, não tem passado, é o próprio futuro da escrita, não tem fontes ou influências. É, literalmente, “o livro por vir” de Maurice Blanchot, e que aqui podemos dizer que é a obra de arte plástica – no texto ou na tela – por vir nas inter-relações além de relações intertextuais, mas relações *biopictográficas*. Portanto, podemos ainda afirmar que as imagens que são *constructos* das leituras passam a ser tão importante quanto uma ilustração visualmente identificável. Os sentidos são construídos a partir das relações que se criam com elas – a palavra ou a imagem, isoladas em si, passam a não representar “mais nada”.

³⁰⁷ “Teoria elaborada na década de 1990 pelo crítico e curador francês Nicolas Bourriaud, a estética relacional pode ser definida como plataforma estética e método crítico com base na detecção de certa sensibilidade compartilhada por alguns artistas contemporâneos, com os quais o crítico se identifica. O foco desse movimento está predominantemente na preocupação com as relações humanas na arte, do artista com seu entorno e com seu público. Na arte relacional, as experiências e repertórios individuais estão a serviço da construção de significados coletivos, o que faz com que a participação do público seja um fator-chave na ativação ou efetivação de tais propostas. Valorizam-se as relações que os trabalhos estabelecem em seu processo de realização e de exibição, com o envolvimento de artistas e do público”. AMADO. “Arte contemporânea - Estética relacional”, p. 2.

telas.³⁰⁸ Para fazer essa afirmativa, levo em consideração o trabalho pictórico como um todo; contudo sabe-se que a Clarice-pintora valeu-se da tela em tecido e do painel de madeira como suportes, haja vista como fora sinalizado por uma das epígrafes que encimam este subtítulo da pesquisa.

Não obstante, ainda há um conjunto de telas que a pintora – para que fique bem claro, quando trato das personagens das obras literárias ou da *persona* da artista, avisarei como agora que me refiro à Clarice Lispector real, humana, e não a uma de suas *personae* artísticas – pinta antes da publicação de *Água viva*. Ou seja, temos um conjunto de quadros que são anteriores, ou pré-escrituras visuais de *Água viva*; obra literária essa que vai ter descrita em seu *corpus* textual algumas das pinturas que a pintora – ainda trata-se da Clarice real – vai pintá-las em 1975 e 1976.³⁰⁹ (Daí já se esboçaria uma relação *interartes* nas obras de Clarice Lispector que não deixaria nenhuma margem para dúvidas, mesmo que seja a relação que estou buscando primeiramente – a inscrição das pinturas nas telas e das telas nos livros –, e ainda que seja nos moldes tradicionais da academia, contudo, não é apenas nela que quero me deter nestas “análises”; portanto sigo em frente para reconhecer ou demonstrar a relação triádica entre obra literária, obra pictórica e o *bios* claricianos) E, como se não bastasse, a Clarice escritora, para manter a linearidade de relação entre a arte da escrita e a da pintura, tem publicado postumamente o livro de 1978 no qual Ângela Pralini – refiro-me agora a uma *persona* ficcional da escritora – pinta e descreve fragmentos das pinturas iniciadas em meados de 1960 e ilustradas, através das palavras, tanto em *Água viva* quanto em *Um sopro de vida*. (Este fato do livro póstumo ter descrições pictóricas também já seria outro que comprovaria aquela inter-relação primária entre as artes em Clarice Lispector, mas como disse, vou buscar comprová-la em comparações entre as obras; busco também outra inter-relação – obras X vida – que aparecerá depois de mostrar estas, entre obras).

Haja vista, então, o processo pictural, relacionado com o literário, que, em Clarice Lispector, permeia e se relaciona com o processo de criação escritural da escritora quase que vinte anos consecutivos, se levar em conta, como prefiro, o *corpus post-scriptum* de *Água viva*, de *Um sopro de vida* e as vinte e duas pinturas. Pensemos então se tal relação entre as artes já não exista na produção artístico-cultural de Clarice Lispector – tanto como escritora ou mesmo

³⁰⁸ Ora refiro-me às pinturas como 22 – numericamente –, ora como vinte duas – textualmente. Trata-se de um “jogo” entre ilustração e textualidade; tudo em busca de, e tentando, privilegiar uma possível leitura *interartes* neste trabalho.

³⁰⁹ Para ter essa referência visual da transitoriedade do conjunto pictórico clariciano – quando falo de datas antes e pós década de 1970 – vale conferir: IANNACE. *Retratos em Clarice Lispector*: literatura, pintura e fotografia. Como abertura de sua obra o autor apresenta os vinte e dois quadros pintados por Clarice Lispector.

como pintora –, caso se estendesse o campo literário investigativo, desde sua aparição no cenário literário brasileiro, em 1943, com *Perto do coração selvagem*, em busca de reconhecimento de inter-relações artísticas? Fica aí, nesse sentido, uma alternativa de investigação aos interessados nesse universo *interartes cultural* e nessa produção artístico-intelectual das práticas claricianas. Como já disse, a *persona* real fora escritora, pintora, tradutora, jornalista, entrevistadora, advogada, embaixatriz, mulher e mãe. Relações artístico-profissionais e pessoais em Clarice Lispector “dão pano para manga” depois da crítica biográfica cultural.

Diante do exposto, são-me ilustrativas as palavras de Maria do Carmo de Freitas Veneroso, no texto “A letra como imagem, a imagem da letra”, no tocante à configuração dos “textos” – literários e pictóricos – que estabelecem relações *interartes* a partir de uma intertextualidade, ainda que o processo entre literatura e pintura em Clarice Lispector, do meu ponto de vista, demonstre tratar dessa intertextualidade (que Lispector mostra ocorrer entre autorias diferentes e entre as suas próprias obras) de maneira diferenciada que o tradicional. Diz Maria do Carmo de Freitas Veneroso que:

A intertextualidade designa o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que irradia sentidos. A produção do outro “texto” dá-se através de processos de raptó, absorção e integração de elementos alheios na criação da obra nova. Essa relação não se dá como uma relação de mera influência, mas de diálogo.³¹⁰

Contudo, se já puder fazer uma outra, ainda que também preliminar, constatação da prática *interartes* na produção artística de Clarice Lispector, com base no que fora demonstrado por Maria do Carmo de Freitas Veneroso, é que a Clarice pintora e a escritora transpõem o que Veneroso traz como entendimento de uma relação *interartes* por intertextualidade por duas razões: primeiramente porque o “texto” fonte, como *diálogo*, levantado por Veneroso, não parte de uma terceira pessoa autoral – trata-se de uma escritura e de uma pintura da mesma *persona* produtora como venho mostrando – nominada Clarice Lispector; e como a outra razão é, pois, que em Clarice Lispector, ora a escrita se torna o “texto” central, e ora a pintura ocupa a posição central dessas produções artístico-culturais e intelectuais da autora. Ainda que ambas se misturassem de tempos em tempos no processo de produção.

É correto afirmar que ora a pintura ocupa um lugar privilegiado o qual a literatura não consegue alcançar em Clarice Lispector: a imagem visual dos quadros fala por si só. Ou seja, na pintura, diferentemente da escritura, o leitor-espectador realiza também uma leitura, contudo essa leitura apenas se dá mediante a constatação de que há um primeiro “incômodo”; seja esse incômodo para o bem – um agradável e reconfortante prazer ao visual –, seja esse incômodo para

³¹⁰ VENEROSO. “A letra como imagem, a imagem da letra”, p. 48-49.

o mal – o olhar de repugnância diante de uma obra pictórica, escultórica, uma obra visual provoca o leitor-espectador a investir em uma interpretação curiosa sobre e sob a obra artística visual. Tal fato na literatura dependeria de sua leitura para se fazer ou tirar conclusões. Portanto, o alcance da obra visual é mais abrangente ao leitor-espectador do que a literatura sem a devida leitura.

Dessa perspectiva, então, entraria em cena um texto primeiro, fonte para a referida produção artística de Clarice Lispector, que propõe uma relação *interartes* por intertextualidade com o seu próprio *bios* autoral. Entretanto, sobre essa relação entre obra e vida deter-me-ei mais adiante neste mesmo capítulo da pesquisa, por demandar uma leitura que abrangerá as suas relações socioculturais com o tempo e espaço daquelas décadas em que foram realizadas as produções e vividas pela produtora delas, bem como da relação da artista com vários daqueles amigos, também artistas, nominados antes e já discutidos no capítulo anterior. *A priori*, me concentrarei em uma relação *interartes* apenas no plano de ambas as produções como práticas artísticas – literaturas e pinturas – tendo, inicialmente, a presença de Clarice Lispector apenas como sujeito “dono” das ações de realização daquelas produções. Quero abstrair primeiro os “textos” pictóricos e literários como textos artísticos que se relacionam e como práticas *suplementares*.

Constato isso também – de que o livro *Água viva*, por exemplo, não se trata de um texto com anterioridades claras – a partir da afirmativa de Edgar Cézar Nolasco em relação ao texto de *Água viva* não se tratar de um “texto” que traz algum significado ou fonte primeira muito óbvia. Completa o estudioso ao dizer que “esse texto, que não traz significado original de seu autor, constitui-se enquanto texto através da relação que o leitor estabelece com ele – dando-lhe uma interpretação”.³¹¹ Por conseguinte, também, retomo Maria do Carmo de Freitas Veneroso, porque a autora vem corroborar o entendimento das práticas claricianas como práticas inter-relacionadas e constituídas de fragmentos soltos e esparsos de outros “textos”. Como também, num passado não muito distante, já alertava a amiga de Clarice Lispector, Olga Borelli, de que *Água viva* tratava-se de uma reunião de textos esparsos e anotados em diferentes lugares e ocasiões pela escritora.³¹²

Se a prática de “nossa” artista não se deu pelo entendimento de uma intertextualidade que demandasse um texto maior como primário ou uma sobreposição de uma prática artística sobre a outra – texto na tela artística ou obra pictórica visual no texto literário –, tal prática já seria uma

³¹¹ NOLASCO. *Clarice Lispector*: nas entrelinhas da escritura, p. 197.

³¹² Cf. BORELLI. *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato.

característica de obras que se suplementam no melhor sentido derridaiano, e vejo ainda que a prática inter-relacional de artes em Clarice Lispector se dá, pelo que vem mostrar Veneroso, na reunião de textos fragmentários dela própria, sejam esses textos de ordem textual ou pictórica, sejam de ordem biográfica da personalidade autoral da autora. Portanto, como afirma Maria do Carmo de Freitas Veneroso, mais uma vez, a intertextualidade servir-me-ia para pensar as obras de Clarice Lispector pelo viés de uma intertextualidade de fragmentos de outros textos quaisquer; textos seus próprios ou textos alheios que compuseram grande parte de sua obra e vida biográfica e literária:

A ideia da intertextualidade está implícita nos procedimentos dos poetas e artistas que se apropriam de fragmentos de jornal, bilhetes de trem e rótulos. Também a apropriação de textos literários, textos veiculados pelos meios de comunicação de massa, signos e símbolos e diferentes alfabetos passa a ser uma presença constante na arte do século XX, estando relacionada à introdução de novas mídias.³¹³

O corte, recorte e a colagem de fragmentos dos mais diversos textos constituem o texto primeiro de *Água viva* para, logo em seguida, constituírem-se em vários outros; tanto os oriundos das interpretações que os leitores possam fazer desse primeiro texto – como observara Nolasco –, quanto do “texto” multifacetado e inter-relacionado entre um textual e um pictórico resultante em um conjunto de elementos fragmentários diferentes que penso como “textos” “biopictográficos”.³¹⁴ Também observara Nádia Battella Gotlib:

Na verdade, esta colagem de registros variados amplia o leque das virtualidades intertextuais, possibilitando uma correspondência entre as várias artes – literatura, música, pintura, por exemplo –, em função de uma semelhante postura ou práxis artística, que despreza anteriores princípios reguladores da obra. No caso da literatura, despreza-se o caráter de livro e de autor.³¹⁵

Diante de todas essas constatações que venho fazendo e tentando comprovar em relação às produções pictórica e literária, de Clarice Lispector, resta-me afirmar que as obras se suplementam e são suplementares das produções anteriores da intelectual e são suplementos de seu próprio *bios*. Ou seja, a ideia de *suplemento* de Jacques Derrida, mostrada em capítulo anterior nesta pesquisa, é de que não existe uma obra que se sobrepõe com sentido de superioridade sobre a outra, muito menos de que uma obra posterior se sobreponha às obras

³¹³ VENEROSO. “A letra como imagem, a imagem da letra”, p. 48.

³¹⁴ Como fora salientado antes os objetos dessa pesquisa fizeram-me fundar a ideia de “textos” “biopictográficos” – literatura de *Água viva* e pintura dos vinte e dois quadros – de Clarice Lispector. Mediante a sugestão do professor Edgar Cêzar Nolasco que fosse pensado, em um outro trabalho que hoje faz parte dessa pesquisa maior, em um recorte “biopictórico” – em contraposição às muitas biografias – de Clarice Lispector por que esse trabalho trata-se também de uma leitura de suas pinturas. Contudo, cheguei à conclusão de que melhor seria pensar em uma biopictografia da artista considerando que lido, tanto naquele trabalho anterior quanto neste maior, com a pintura das vinte e duas telas e com a escritura do livro *Água viva* de autoria de Clarice Lispector. Portanto, a biopictografia é uma leitura do *bios*, via pintura e escritura, de Clarice Lispector. Bio (= biográfico) + picto (= pictórico) + grafia (= escrita/caligrafia) = biopictografia.

³¹⁵ GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 512.

anteriores. Nesse sentido, é correto afirmar que quando a Clarice-escritora se vale de fragmentos ou textos anteriores, tanto seus quanto alheios, a autora faz um *suplemento* daqueles em sua obra posterior; já quando a Clarice-pintora se vale da obra escritural para constituir a obra pictórica, a artista faz um *suplemento* da escritura com a pintura e vice-versa, já que ambas as produções se dão quase que simultaneamente; pouco é o intervalo de tempo de produção entre as práticas se se levar em consideração o curto percurso de tão vasta produção artística e intelectual na carreira de Clarice Lispector. E ainda é pertinente dizer que ambas as artistas – escritora e pintora, sem nenhum sentido de anterioridade ou posterioridade nas práticas artísticas – ainda se valem de fragmentos biográficos da vida da *persona* Clarice Lispector para constituir as obras como recortes e colagens de biopictografias da escritora e da pintora no seu *corpus* artístico-intelectual. Portanto, há uma **inter(–literatura=bios=pintura–)artes** no **modus operandi** das práticas artísticas de Clarice Lispector.

3.2 – Relações inter(–literatura=bios=pintura–)artes como constructo da literatura e da pintura de Clarice Lispector

Perco a identidade do mundo em mim e existo sem garantias. Realizo o realizável mas o irrealizável eu vivo e o significado de mim e do mundo e de ti não é evidente. É fantástico, e lido comigo nesses momentos com imensa delicadeza.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 65.

As assertivas em torno da obra literária de Clarice Lispector ser (re)apropriações de seus diferentes textos – de suas crônicas jornalistas, contos publicados em outros livros, estórias para mulheres, receitas para donas de casa, fragmentos de traduções realizadas pela escritora, além de (re)escrituras de seus textos literários, readequando-os aos novos projetos escriturais – há muito é afirmativa que é definitivamente verídica feita pela crítica literária que se especializou na obra da escritora. Já sobre as pinturas o mesmo não pode ser dito ainda devido à escassa produção teórico-crítica que se tem a respeito dessa prática artística clariciana. Alguns poucos e parcos estudos sobre a literatura se detiveram de fato nas pinturas de Clarice Lispector³¹⁶, ainda que essas reflexões das pinturas se dessem sempre referenciando-as à literatura da escritora, principalmente no caso dos livros *Água viva* e *Um sopro de vida*. Nesse caso, a pintura sempre foi colocada pela crítica que se deteve na literatura da escritora como uma segunda produção artística da intelectual; essa prática nunca tivera, de fato, uma importância para a crítica literária que se ateve na produção textual – *stricto sensu* – da escritora.

³¹⁶ Sou obrigado a mencionar, mais uma vez, que desde Agosto de 2006, para ser bem preciso, venho desenvolvendo pesquisas acerca dessa produção artístico-cultural de Clarice Lispector. Nesse sentido, meus trabalhos publicados são na grande maioria algum tipo de referência acerca de reflexões sobre essas pinturas relacionadas ao livro *Água viva* e à biografia da própria autora.

Sobre isso, é confirmador o que escreve Nádía Battella Gotlib, na mais recente publicação biográfica da escritora, ao afirmar que inclusive em outros textos existe uma espécie de aproveitamento de outros textos anteriores da própria escritora em seus novos projetos escriturais:

Clarice também compõe alguns de seus contos pela sucessão de várias histórias. Cada uma, embora autônoma, é, de fato, uma nova reestruturação, se considerada na sua relação com outras. E sua obra, assim examinada no grande conjunto, apresenta desdobramentos ou variações de temas recorrentes: “o mesmo problema inicial ampliado”.³¹⁷

Ainda afirma Gotlib, que

Juntando fragmentos, a bricolagem se faz servindo-se, à vontade, de outros textos seus, de outras obras. É o caso, por exemplo, de textos do “Fundo de Gaveta”, de *A Legião Estrangeira*, como o mais longo, intitulado “Os Espelhos de Vera Mindlin”, ou textos mais curtos, como “Esboço de um Guarda-roupa” e “A Pesca Milagrosa”. De *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, insere, também com variações, o trecho sobre o “estado de graça”, que aparece num dos capítulos finais do romance. As divisões internas da obra em pequenos textos colados correspondem a um princípio regulador do livro.³¹⁸

Tendo ainda, por parte da crítica literária, a maior atenção voltada para o texto literário clariciano, alguns desses críticos arriscaram a dizer que o texto da escritora é composto também, além de textos seus e de vários outros textos alheios, de *recortes e colagens* de sua própria biografia enquanto mulher, judia, estrangeira, nordestina quando “nacionalizada” brasileira, divorciada, mãe de dois filhos etc. É correto afirmar, ainda, que parte dessas afirmativas de que a literatura da escritora também é biográfica – no sentido de que a vida passa ser parte da obra – deveu-se a partir da introdução de estudos os quais voltaram suas preocupações para o sujeito escritor também. Ou seja, após a década de 1970 – mesmo que ainda não se tivesse uma crítica biográfica substancialmente estabelecida no Brasil – muitos estudiosos tendenciosos e simpatizantes da “não-morte” do autor fizeram essas primeiras afirmativas. Portanto, além desses fragmentos textuais alheios e próprios, o texto clariciano passa a ser categorizado como um texto composto de fragmentos biográficos da própria escritora Clarice Lispector.

A própria biógrafa, Nádía Battella Gotlib, já define também a produção da escritora com a marca desse traço biográfico no seu *corpus*. Ainda que não levado a cabo essa singularidade do *bios* da autora pela biógrafa como presença marcante na obra da escritora – do meu ponto de vista a pesquisadora Nádía Battella Gotlib é a maior investigadora em levantamentos históricos acerca da obra e vida claricianas. Contudo, tratando de crítica biográfica, por exemplo, temos outros pesquisadores que se detiveram nesse recorte do *bios* na produção clariciano de forma mais específica. Porém esse fato já justificaria a opção pela abrangência histórica da pesquisa de

³¹⁷ GLOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 510.

³¹⁸ GLOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 511-512.

Gotlib. É impossível hoje conseguir deter-se em todo o universo produtivo e biográfico de Clarice Lispector ao mesmo tempo – a biógrafa hoje também reconhece esse traço. Afirma a biógrafa que, ao comentar sobre outras publicações da escritora, os textos de Clarice Lispector também têm um tom biográfico:

A desficcionalização dos textos de Clarice escritos nessa época (década de 1970) manifesta-se também pela sua inscrição, como pessoa e escritora, na sua obra, agora registrando fatos diários, em sequência por vezes com intervalo de poucos minutos, num conjunto autobiográfico, ainda que supostamente involuntário.³¹⁹

Sendo assim, hoje é possível afirmar com total convicção que os textos claricianos – pode-se dizer do conjunto total de livros escritos pela intelectual – são marcadamente biográficos. A escritora fez de sua vida matéria para sua literatura, já afirmara Edgar Cézar Nolasco em seus textos de crítica biográfico-cultural sobre a escritora. Algumas afirmativas da amiga Olga Borelli também já comprovaram isso, inclusive, no caso de *Água viva* que, segundo sua amiga e acompanhante inseparável nos últimos dias de vida, fora constituído ao longo de três anos com recortes e colagens de vários textos esparsos coletados neste período; sendo alguns claramente referendados pelo cotidiano da própria amiga e também da escritora.³²⁰

Já a pintura vai aparecer meio que por acaso na vida da escritora se levado em consideração o quão grande foi a sua produção literária em relação à produção pictórica. Ainda assim, é preciso levar em conta que, para uma artista amadora, Clarice Lispector pintara um número considerável de telas: vinte e duas ao todo como se tem notícias hoje. Mas também sobre esse contato com a pintura é possível supor que tenha sido por conta das relações com amigos artistas pintores; ou ainda por seus “amigos” artistas pintores que a retrataram. Ou seja, uma possível “inspiração” vinda dos amigos pode ter levado a escritora a fazer da pintura um *hobby* para as horas de falta de “inspiração”. Ou, ainda, que a pintura fosse tomada pela artista amadora como pura descontração para passar o tempo, ou suportar o tempo, como atestou também um registro feito pela amiga Olga Borelli, em seu livro, ao retirar um dos fragmentos não publicado na edição final de *Água viva*:

O que me ‘descontraí’, por incrível que pareça, é pintar. Sem ser pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, ‘quadros’, a ninguém. É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas sem compromisso com coisa alguma. É a coisa mais pura que faço.³²¹

Preocupada com sua escrita fragmentada em *Água viva*, ou uma escrita abstrata onde a escritora afirmava que não seria *autobiográfica*, mas “*bio*”, Clarice Lispector se apegava à pintura, por

³¹⁹ GLOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 526.

³²⁰ Cf. BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*.

³²¹ LISPECTOR, *apud* BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p. 70.

“achar que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte”³²²; a personagem continua nessa direção ao afirmar que “o texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações”³²³, imagens também abstratas como as da grande maioria das pinturas claricianas; imagens abstratas e que pudessem, assim como o texto de *Água viva*, ser parte de um “bios” e não autobiográficas como acabaram sendo.

Em momento anterior desta pesquisa já me referi a uma passagem de Jacques Derrida que afirmava que “nunca falo do que não admiro, salvo se alguma polêmica (da qual nunca tomo a iniciativa) me obrigar, e tento replicar então me limitando a questões impessoais ou de interesse comum”³²⁴. Clarice Lispector parece fazer uso do mesmo ideal de vida que o filósofo; nunca falar do que não gostava ou podia ser, pois, durante quase toda o tempo escritural de *Água viva* “atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és”.³²⁵ Afirmativas como essas e tantas outras as quais já repeti neste trabalho só confirmam o que venho tentando afirmar de maneira insistente: *Água viva* e as pinturas de Clarice Lispector são fragmentos de sua biografia disseminada dentro de ambas as obras.

As afirmativas feitas ainda me levam a entender que não é mais possível ler Clarice Lispector, diante das teorias de crítica biográfica, da mesma forma que o fizeram ou fazem os críticos literários tradicionais; não quero dizer que isso não deva ser feito, porém, entendo, pois, que é perder o melhor do fio que enovela as suas tramas escriturais não se ater ao *bios* presente da escritora nessas obras. Mas sobre essas questões não vou me ater também, porque acabaria por ficar redundante tais repetições acerca da teoria literária alcançar ou não melhores leituras ou piores de seus objetos. Deixo essa reflexão para, um dia quem sabe, os teóricos questionarem-se.

Como bem observara Nádia Battella Gotlib, “a linguagem, que desliza em fluxo contínuo em cada um dos fragmentos justapostos na construção de *Água viva* [...]”³²⁶, não nos permite falar em um livro figurativo, no sentido lato do termo; trata-se de um livro fragmentado em imagens-textos e textos-imagens esparsos e desconexos. As imagens “estampadas” na obra composta por retalhos de tecidos oriundos de teares tão diferentes são, no mesmo nível, abstratas ao mais alto nível de complexidade. De outro prisma, essas abstrações visuais permitem-me “figurativizar” um *bios* clariciano incrustado nas *entrelinhas da escritura* do livro.

³²² LISPECTOR, *apud* BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p. 70.

³²³ LISPECTOR, *apud* BORELLI. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, p. 70.

³²⁴ DERRIDA; ROUDINESCO. *De que amanhã: diálogo*, p. 14.

³²⁵ LISPECTOR. *Água viva: ficção*, p. 27.

³²⁶ GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 519.

De agora em diante, como bem observara também a biógrafa brasileira, “mas ela, a autora, transfigurada em “verdade inventada”, não é mais a autora. É outro ser, por ela mesma criado: singular personagem de si, que exige novo repertório de instrumentos para operacionalizar a leitura”.³²⁷ Portanto, e tentando não cair em redundâncias, não é possível falar dessa autora e dessa obra artística monumentais de forma tradicional como até agora fora feito por grande parte da crítica brasileira.

A recente publicação de Ricardo Iannace também atesta o que venho afirmando, ao constatar que

Não fossem, na ficção da autora, menções a rudimentos da fatura plástica, que tornam a pintura menos ou mais figurativa; não fosse *Água viva*, na qual a aventura escrita se insurge metaforicamente pastora, em desenho enérgico, livre; não fossem alguns dos títulos que a escritora traduziu e adaptou – *The picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde, “The oval portrait”, de Mary Westmacott –; e, acima de tudo, não fossem os lúgubres contornos e a estranha comunhão de cores retidos nos vinte dois quadros que Clarice Lispector pintou, dezoito deles arquivados na Fundação Casa de Rui Barbosa, a presente matéria acadêmica seria por certo outra.³²⁸

A passagem de Ricardo Iannace, além de reforçar a relação *interartes* entre literatura e pintura na obra de Clarice Lispector, de evidenciar o grande campo de atuação profissional da intelectual, mostra também o quanto essa produção é sígnica de uma *assinatura* com marcas exclusivamente claricianas. Nesse sentido, saliento que faltou apenas ao estudioso se voltar e ater-se para esse pormenor, que não é tão pequeno assim e nem poderia passar despercebido, o qual seja senão o biográfico da obra de Clarice Lispector. Mas como já havia afirmado: é impossível abarcar tudo ou todos os aspectos no universo da obra clariciana. Também Nádia Battella Gotlib vai endossar, na apresentação ao livro de Iannace, ao dizer que:

Assim sendo, como bem anuncia o título do livro, são os “retratos” o assunto que suscita o levantamento e a discussão de questões referentes ao registro feito com letras, nas suas relações com a questão da imagem, na sua configuração plástica visual, sob a forma de pinturas e fotografias.

A teia bem composta não pretende fechar horizontes e proclamar verdades. Mantendo-se fiel ao gênero ensaio; esta obra experimenta direções, testa hipóteses, avalia situações, desenhando, no fio narrativo de suas indagações, vertentes possíveis e novos caminhos de leitura.³²⁹

Como compreendo que meu trabalho, que aqui se constitui como a leitura de “um recorte comparativo-biográfico-cultural” – ou como uma biopictografia como prefiro a esta altura da minha escritura – está impossibilitado de abarcar também todas as questões disseminadas na literatura e na pintura da autora que já foram suscitadas nas obras de Gotlib e Iannace.

³²⁷ GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 513.

³²⁸ IANNACE. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*, 39.

³²⁹ GOTLIB. “Prefácio – Entreartes”, p. 33-34.

Contudo, se na literatura essa disseminação é de mais fácil percepção que na pintura, é apenas pela facilidade que proporciona o texto escrito. No entanto, o texto visual das pinturas mostra a inquietação multicolorida e multifacetada de obras abstratas que buscaram escamotear uma biografia quase nada silenciosa. Ambas as produções trazem uma assinatura clariciana que é dependente, na contemporaneidade, de novas assinaturas que as renovem e as mantenham circundantes e circunscritas no imaginário sociocultural dos leitores/espectadores das obras dessa artista. Sobre essas assinaturas, quero me ater na temática, porém um pouco mais adiante. Por ora, ainda quero continuar me detendo neste biográfico ou ainda autobiográfico que se inscreveu intra-produção – dentro como parte do *corpus* – artística de Clarice Lispector, tanto na escritura quanto na pintura, mesmo que de maneira involuntária como defendem alguns críticos estudiosos da obra da escritora.

3.2.1 – Com quantos *bios* se faz uma obra?

E eu inteira rolo e à medida que rolo no chão vou me acrescentando em folhas, eu, obra anônima de uma realidade anônima só justificável enquanto dura a minha vida. E depois? depois tudo o que vivi será de um pobre supérfluo.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 21.

A metáfora imposta na pergunta que intitula este subtítulo é uma brincadeira acerca da impossibilidade de responder com quantas *personae* diferentes entre as tantas outras Clarices e a própria Clarice Lispector construiu-se o texto de *Água viva*? Ou quais foram as biopictografias estampadas nas imagens daquele texto escritural ou no texto pictográfico dos seus quadros? Lendo toda essa produção artística, sabendo da sua prática de construção com textos fragmentados, constituída de vários “restos de ficção” ou não-ficcionalis alheios, é praticamente impossível dizer que foram apenas estes ou aqueles “biografemas” barthesianos que formaram ambos os textos artísticos. Obras distintas, textos esparsos, cotidianos particulares e alheios contribuíram nessa árdua tarefa de compor o *corpus*, hoje explorado pela crítica, do livro *Água viva* e das vinte e duas pinturas.

Nesse sentido, o papel de identificação desses *bios* todos das obras acaba por ficar por conta das leituras que se fazem das obras. Ou seja, a cada leitor/espectador tem-se uma biografia da artista exposta: seja de biografias perpassadas por suas personagens literárias ou por *personae* escritoras e intelectuais, sejam por biografia da escritora, artista ou intelectual que assina a todas essas obras. No caso de minhas leituras, as biografias evidenciadas são as da pintora-escritora de *Água viva* e dos vinte e dois quadros.

Durante toda a narrativa de *Água viva*, Clarice Lispector tenta, a todo custo e ainda que em vão, do meu ponto de vista, esquivar-se de comparações ou semelhanças entre a personagem e sua biografia. Em prólogo a uma recente edição do livro publicada na Argentina, país que guarda um grande laço cultural com a produção literária brasileira, Florencia Garramuño também observa essa esQUIVA da escritora. Diz a autora do Prólogo que:

Embora a artista compartilhe com características óbvias da escritora Clarice Lispector – a sua casa, sua escrita, a vista da praia de seu apartamento, seus hábitos de escrita e até mesmo alguns eventos de sua vida –, os dados biográficos distanciam-se da possibilidade de escrever uma biografia porque essa não está querendo contar a sua própria história, mas assumir a responsabilidade por aquilo que é dito para aceitar sua vulnerabilidade à experiência [de vida].³³⁰ (Tradução minha)

Contudo, essa tentativa de Clarice Lispector, de afastar o seu *bios* da escrita do livro *Água viva*, é frustrada na escritura do livro que traz fragmentos nitidamente biográficos como o que se segue: “não estou mais assustada. Deixa-me falar, está bem? Nasci assim: tirando do útero da minha mãe a vida que sempre foi eterna”.³³¹ Quase toda, senão toda a crítica brasileira sabe que Clarice Lispector perde a mãe – que ela fora gerada para salvá-la – pouco tempo após o seu nascimento.

O livro também traz uma “confusa” relação entre um “ele”, um “ela” e um “tu” que, do ponto de vista da crítica biográfica, também é uma tentativa de escamotear a própria personalidade do sujeito enquanto autor dentro da obra. Sobre essa confusa relação entre esses sujeitos nominados por pronomes, Garramuño também faz uma observação importante como tentativa da camuflagem feita por Clarice Lispector. Segundo a crítica argentina, essa “luta” por se esconder de Clarice Lispector na sua produção literária ou pictórica, principalmente em *Água viva*, é para dar impessoalidade aos fragmentos pessoalíssimos da produção. Diz Florencia Garramuño:

Entre as histórias que acontecem com a pintora, as histórias que tenha vivido na própria carne e histórias que aconteceram com outros personagens (um “ele” ou uma “ela”, como são os nomes dos personagens do texto para evitar qualquer tipo de representação), o romance move em direção a uma nova renúncia a tudo de pessoal. Se se abandonar um modo particular de vida, portanto, é chegar ao núcleo das coisas impessoais vividas.³³² (Tradução minha)

³³⁰ Aunque esa pintora comparta rasgos evidentes con la escritora Clarice Lispector – su casa, su escritura, la playa vista desde su departamento, sus hábitos de escritura y hasta algunos acontecimientos de su vida –, los datos biográficos se distancian de la posibilidad de componer una biografía porque ese yo no busca contar su propia historia sino hacerse responsable de aquello que se narra aceptando su vulnerabilidad frente a lo vivido. GARRAMUÑO. “Prólogo – El mandala de Clarice Lispector”, p. 9.

³³¹ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 32.

³³² “Entre historias que le ocurren a la pintora, historias que ese yo ha vivido en carne propia e historias ocurridas a otros personajes (un “él”, o un “ella”, como el texto nombra a los personajes para evitar toda personificación), la novela avanza hacia un despojamiento de todo rasgo personal. Si se abandona una particular forma de vida, por lo tanto, es para llegar al núcleo de lo viviente impersonal”. GARRAMUÑO. “Prólogo – El mandala de Clarice Lispector”, p. 10.

Mas se ainda há a ideia na “leitura” dos textos de *Água viva* e das vinte e duas pinturas realizadas pela artista que levava uma vida nada tradicional para uma mulher de sua época, dúvidas entre um “si” e um “outro”, é, do meu ponto de vista, com o intuito de dificultar uma leitura tradicional dessas obras; obrigando aos leitores/espectadores a (re)construção de *bios* claricianos para melhor compreendê-los; pois que, como também já observara Nolasco, a melhor forma, mas não a única, de ler a obra de Clarice Lispector é levando em consideração o seu caráter biográfico presente nas obras de *fio a pavio*.³³³

Se os textos de Clarice Lispector eram recheados com fatos marcantes de sua própria vida, não era por acaso ou por gosto próprio da escritora como ela afirmara. Sua escrita foi obrigada – graças à sua memória – a registrar *fatos e fotos* além de outras imagens de quase tudo que a *persona* Clarice Lispector teve presentificado em sua vida. Problemas financeiros, amores e os livros já escritos retornavam de tempo em tempo como que papéis aflitos guardados em um porão úmido e sombrio pedindo para serem resgatados.

Sua memória era fotográfica, instantânea, registrando ininterruptamente tudo. Assim, o mais vulgar movimento do mundo, como um simples estender de mão esmolando, ou o regaçar de uma calça expondo uma ferida, juntavam-se em sua mente a mil outros fragmentos de visões, até o momento em que, diante da máquina de escrever, via nitidamente, por exemplo, um conto inteiro, acabado e pronto a partir de uma dessas imagens.³³⁴

Diante dessa passagem do livro da amiga mais próxima de Clarice Lispector, pode-se perceber e afirmar, como faz Borelli, que o mundo de Clarice era feito também por imagens. Imagens coletadas no seu cotidiano; imagens do cotidiano das pessoas que circundavam o seu meio sociocultural e que mais tarde tais imagens eram refletidas – como uma auto-imagem que reflete em um espelho – na sua produção artística. Imagens que se consolidavam com um retrato da vida de Clarice Lispector, ou, ainda, imagens que eram o seu próprio retrato do que a artista absorvia do mundo à sua volta, ou mesmo do seu próprio mundo, uma imagem como auto-retrato.

Pensando esse fluxo de imagens circundantes, talvez seja possível afirmar que, ao tentar escapar de “si” própria inscrita nas narrativas dos “textos” – escritural de *Água viva* e pictórico das pinturas –, Clarice Lispector tenha feito um involuntariamente auto-retrato. Considero isso posto que a técnica de retratar-se na obra como narrativa é nominada pela *metáfora* pictórica e de que para realizá-la o artista deve se postar em frente a um espelho para construir uma narrativa pictórica de si mesmo, como observa Clara Rocha. Nesse sentido, Clarice Lispector faz da metáfora do auto-retrato – técnica que não podemos esquecer também é completamente

³³³ Cf. NOLASCO. *Restos de ficção*: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector.

³³⁴ BORELLI. *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato, p. 70.

carregada de *bios* – uma metáfora artística de si própria nas pinturas e no livro, como tentativa de se esconder onde ela mais se mostrou. Sobre a técnica, diz Clara Rocha:

O paralelo entre a forma pictórica e o gênero literário sugere desde logo uma das características do auto-retrato: o seu estatismo descritivo e reflexivo, por oposição ao dinamismo próprio da narrativa. A representação incide, não sobre um percurso vital, mas sobre uma personagem que se olha ao espelho e que se apresenta como espetáculo, na sua aparência e na sua profundidade. Ainda que, a metáfora pictórica que dá o nome ao auto-retrato é fecunda: tal como o pintor necessita do espelho para recriar a sua figura, também aquele que se pinta na escrita se mira no espelho de Narciso. E devolve-nos uma imagem que, apesar de ser símile, presentifica o próprio *eu*.³³⁵

Então, a partir da representativa passagem de Clara Rocha, é possível dizer que – além de Clarice Lispector se valer da escritura recheada de fragmentos de sua biografia não escrita e também da escrita e reconhecida crítica especializada – a escritora-pintora retrata esses fragmentos, ou, ao menos alguns deles, nas telas que agora são reconhecidas como parte desse auto-retrato da artista. O *bios* que ora é reconhecido como fragmento – inter(-literatura=*bios*=pintura)artes – da parte da construção de sua obra artística é, na esteira de Rocha, um auto-retrato que fora tentado ser camuflado, mas que acaba por propor, a nós leitores/espectadores/críticos, uma personificação do próprio “eu” de Clarice Lispector.

Na retomada de passagem de Florencia Garramuño ao “prologar” a tradução de *Água viva* para sua língua materna, a crítica argentina parece concordar com a minha ideia de que são vários os *bios* na construção da escritura do livro e na pintura dos quadros, uma vez que vemos que a vida de Clarice Lispector está lá, no melhor estilo de que *às vezes a vida volta*, compondo suas personagens ou auto-retratando suas *personae*. Sobre essa minha constatação, afirma Garramuño em seu texto introdutório sobre aquela edição de *Água viva*:

Se trata de uma igualdade entre o animal e o humano que não supõe nem necessita da semelhança, apenas que se basta a si mesma com a contrapartida da exposição das forças da vida. Se trata de narrar a vida, porém, sem submetê-la a individualizações ou singularidades, mas também sem deixar de afirmar um dado lugar em que se reconhece a si mesmo como responsável.³³⁶ (Tradução minha).

Retomando a pergunta metafórica que abriu a discussão desta parte, acerca da quantidade de biografias utilizadas por Clarice Lispector para compor o universo da personagem sem nome próprio de *Água viva*, entendo ser desnecessário, do meu ponto de vista, uma resposta numérica exata na medida em que compreendo ser impossível garantir tal quantidade específica de *bios* próprios ou alheios naquele *corpus* escritural ou pictórico. Entretanto, é impossível dizer, em

³³⁵ ROCHA. *Máscaras de Narciso*: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal, p. 40-41.

³³⁶ “Se trata de una igualdad entre lo animal y lo humano que no supone ni necesita de la semejanza, sino que se basta a sí misma con la compartida exposición a las fuerzas de la vida. Se trata de narrar la vida, sin más, sin someterla a individualizaciones o singularidades pero también sin dejar de afirmarla desde un sitio que se reconoce a sí mismo como responsable”. GARRAMUNO. “*Prólogo* – El mandala de Clarice Lispector”, p. 11.

qualquer tipo de leitura que se faça daquelas obras, que não existe uma personificação quase viva da artista Clarice Lispector.

Dizer que várias das cenas ou imagens que estampam o texto de *Água viva*, na “melhor” das formas de inter-relações de intertextualidades entre pintura ou literatura, e vice-versa – e que essas cenas ou imagens não partem do *bios* de Clarice Lispector –, ainda é aceitável; que os jardins de rosas, tulipas ou gerânios; que os animais descritos na obra, os gatos e as tartarugas não foram criaturas do convívio de Clarice; que os espelhos que refletem cenas da vida não refletem as imagens da escritora ou da pintora; e mesmo que a personagem que não consegue ser escritora, mas é pintora, não seja a inversão de papéis da “própria” escritora Clarice Lispector, também é cabível. Mas dizer que aquelas pinturas descritas em *Água viva* não são as mesmas pintadas por Clarice Lispector – antes, durante ou após a escrita do livro – é impossível. Dizer que as pinturas não são parte do *bios* da pintora-escritora é fechar os olhos para uma das possíveis biografias de Clarice Lispector descritas por ela mesma.

3.3 – *Inter artes / Inter bios – biopictografias nas obras claricianas*

Guardo o seu nome em segredo. Preciso de segredos para viver.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 66.

Depois de toda a discussão até aqui proposta, quero ater-me no conflito que gira em torno da correta nomenclatura, ideia ou postura diante dos estudos que lidam com investigações acerca das relações entre diferentes técnicas e produções artísticas: literatura, música, cinema, teatro, artes plásticas, artes visuais etc. Quero, também, valendo-me do atributo das confusões, pensar uma relação entre estas artes e um *bios* do sujeito produtor delas: uma ***Inter artes / Inter bios***. Com a tentativa de traçar a discussão aqui de uma forma ampla, a fim de que valha para ser pensado em outros artistas, contudo vou me ater como exemplo em Clarice Lispector – nos objetos desta pesquisa – por motivos lógicos: a relação “*Inter artes / Inter bios*” entre Lispector e os objetos aqui estudados.

Essa retomada da discussão, entre um “estudo de interartes” ou “estudo comparado das artes” etc, vem com o intuito de complicar um pouco mais a questão, considerando que os estudos que se voltaram para os reconhecimentos dessas relações entre as produções artísticas diferentes em quase nada se voltaram para a questão “*Inter artes / Inter bios*”. Nesse sentido, é correto afirmar que reconhecer fragmentos biográficos do artista nas distintas obras ou produções artísticas que esse tenha trabalhado corrobora melhor compreender como se dá essa

relação – “interartes”, “intermídia”, “intermixmídias” ou por “intermedialidades”³³⁷ – na referida produção artística.

Entendo, com isso, que os fragmentos da vida do artista relacionados à sua produção artística contribuem para essa relação, ou na identificação de prováveis condições que ela se estabeleceu, especialmente no tocante ao envolvimento direto ou indireto desse artista com as possíveis técnicas que se identifica na sua produção. Se penso nisso, ainda, é por levar em consideração que os investigadores – comparatistas, principalmente – ainda tendem a buscar o reconhecimento de referências de um “texto” antecedente ao “texto” artístico plástico tido como secundário. De uma outra investida na produção artística – que não seja uma análise que invista em recolher traços de intertextualidades –, pelo traço biográfico como referência, a obra artística toma outro feixe de luz como foco de referências.

Ainda é importante dizer que, se, por um lado, não é apenas a intertextualidade, levando em conta os estudos da crítica biográfica na contemporaneidade, que dá conta de encampar as prováveis e possíveis diferentes relações entre artes nos nossos dias, como, de outro prisma, a crítica biográfica cultural encampa essas relações; como é capaz de criar e inventar relações das quais o indivíduo – aqui o artista pintor, escritor, escultor etc – não tenha de fato vivenciado! Ou seja, lidar com estudos de relações entre artes ou produções artísticas sem levar em conta o sujeito como artista que interfere com seu *bios* nesse processo é, no mínimo, perder a relação que talvez seja a mais rica de um estudo das relações entre diferentes produções artísticas.

Outorga ainda a questão, que faz valer levar em conta o *bios* do artista envolvido com a produção artística, o fato de que o estudo de *interartes* por intertextualidade ou comparações *entreartes* faz suas constatações a partir do reconhecimento da grafia de um texto no outro. Para o estabelecimento dessa inter-relação entre produções artísticas de técnicas diferentes é preciso, primeiro, quase que de modo geral, reconhecer o “texto” gráfico em telas – quando se refere a pintura –, ou o texto gráfico-visual descrito no texto gráfico-literário. Portanto, sem um “texto” no outro, visualmente falando, não haveria uma relação “interartística”. Daí coloca-se a questão: e se se levar em conta um fragmento biográfico nessa produção que não traz esses fragmentos “textuais” de forma facilmente identificáveis?

Atesta Claus Clüver, em texto de onde parafraseei o título deste subtítulo – “Inter textus/ Inter artes/ Inter media” –, que uma das possibilidades, *grosso modo*, de resolver o impasse acerca desse entendimento de um texto como interartístico é a compreensão ou interpretação que

³³⁷ Cf. CLÜVER. “Inter textus/ Inter artes/ Inter media”; CLÜVER. “*Estudos interartes*: conceitos, termos, objetivos”.

faz o leitor desses textos. Para Claus Clüver, as interpretações textuais do leitor são partes de seus próprios *contextos culturais* que são partes, por conseguinte, dos textos que esses leitores lidam com eles. Afirma Clüver, no referido estudo acerca dessas problemáticas dos “estudos interartes”, como possibilidade de leitura desses textos, que:

Quando o interesse científico foi transferido do autor – que Roland Barthes declarou morto, em relação a determinados textos, e que Michel Foucault reduziu a funções autorais – para o leitor, que avançou até mesmo com certo direito para o posto de realizador do texto, a intertextualidade se complicou ainda mais, pois surgiram os “pós-textos”, sem falar dos “paratextos”, os quais passaram frequentemente a ter uma influência considerável sobre a construção textual por parte do leitor. Entre esses paratextos se encontraram também textos não-verbais, como, por exemplo, imagens de capa e ilustrações. Foi decisivo para uma parte das exigências que se associam hoje aos Estudos Interartes o reconhecimento recente de que a intertextualidade sempre significa também intermedialidade – pelo menos em um dos sentidos que o conceito abrange. E isso vale não apenas para textos literários ou mesmo para textos verbais. **Pelo menos quando se trata de obras que, seja lá em que forma, nas Artes Plásticas, na Música, na Dança, no Cinema, representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário – tanto para a Literatura quanto, frequentemente, nas outras artes. Aos poucos isso passa a dizer respeito a fenômenos mais abstratos, como, por exemplo, a narratividade e a critérios de forma e estilo.**³³⁸ (Grifos meus)

Contudo, como ainda é perceptível na passagem de Claus Clüver, o texto – gráfico – primário ainda é tomado como referencial dessa intertextualidade que, como observa o próprio autor, *se complicou ainda mais* com a interferência interpretativa textual do “texto”. Mas, ainda, para completar o raciocínio do estudioso, para que não deixe margens de dúvidas acerca dessa possibilidade primeira que deve ser levada em conta no estudo *interartes* – o leitor como *realizador do texto* – vale referendar com mais uma passagem:

O repertório que utilizamos no momento da construção ou da interpretação textual compõe-se de elementos textuais de diversas mídias, bem como, frequentemente, também de textos multimídias, mixmídias e intermídias. As comunidades interpretativas, que determinam e autorizam quais códigos e convenções nós ativamos na interpretação textual, influenciam também o repertório textual e o horizonte de expectativa. Mas o repertório é, em última análise, parte dos contextos culturais nos quais se realizam a produção e a recepção textual.³³⁹

Diante das passagens de Claus Clüver, parece ficar evidente que a intertextualidade pura, apegada em reconhecimentos “textuais” diferentes em qualquer forma de expressão artística, limita-se ao papel investigativo bem como limita-se à leitura do leitor como *realizador do texto*. É por isso que o leitor tem papel fundamental na compreensão dos “textos” artísticos, e que essas interpretações podem se dar em diferentes níveis – indistintamente de melhor ou pior leitura – culturais de acordo com cada leitor. Nesse sentido, uma outra possibilidade de estudos de relações *interartes*, que envolva um campo mais abrangente – sociocultural por conseguinte – de

³³⁸ CLÜVER. “Inter textus/ Inter artes/ Inter media”, p. 14-15.

³³⁹ CLÜVER. “Inter textus/ Inter artes/ Inter media”, p. 15.

análise, pode ser a partir da esfera do campo biográfico desse artista ou da obra artística investigada e, por que não, de relações interartísticas metafóricas criadas pelas leituras que se apegam no *bios*.

O sujeito leitor/escritor/artista – como categoria de espectadores que entram em contato com qualquer “texto” – torna-se ponto fundamental nas análises textuais de cunho inter-relacional no não tão longe antes e no atual pós-*virada* do século XXI. A crítica biográfica, me permito a dizer, nesse período se corresponde a uma responsável pelas interferências, ou melhor, a retomada ou, ainda, no ressuscitar do sujeito físico que pratica um texto/obra artística. Seja por uma denominação de biográfico, autobiográfico, ou como eu tenho preferido no caso de meus objetos de pesquisa, seja um texto “biopictográfico”, a crítica biográfica faz as análises “textuais” serem repensadas da última virada do século para cá.

Se os textos, que podemos nominar de importantes para a escrita biográfica, de Michel Foucault – “O que é um autor?” (1992) –, ou o de Roland Barthes – “A morte do autor” (1999) – trataram da discussão acerca da morte e volta do autor, a crítica biográfica cultural, não se importando, *grosso modo*, com o artista morto ou vivo, reinventa e reescreve essa história. E nesse processo de (re)escritura, a crítica biográfica não se importa com questões reais, vividas de fato, influências ou fontes na obra do artista investigado; a crítica, se for preciso, as “inventa”. A intertextualidade, neste caso, passa a ser um mero aspecto dessa produção artística que se pode fazer recheada de outras características nem tão óbvias como as “comparadas” entre texto e imagem. Nesse caso, Ana Cláudia Viegas, em recente texto publicado, esclarece com uma breve passagem, paradoxal, provocada – na morte e vida do autor – por essa virada de século:

Se a volta da problemática do sujeito nas artes, na crítica, na filosofia, na antropologia pode ser pensada como uma crítica ao recalque modernista do sujeito da escrita, a tendência à revalorização da experiência pessoal e das estratégias autobiográficas não significa uma volta substancialista de um sujeito pleno. Nas práticas contemporâneas de uma “escrita de si”, a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade, em que o eu perde sua coerência biográfica e psicológica, e a relação entre as noções de real e ficcional são problematizadas.³⁴⁰

Entendo que, segundo afirmativa de Claus Clüver, se a literatura ou o texto literário continuarem sendo o texto anterior como único referencial de outras produções artísticas, os estudos comparativos continuarão sendo a melhor forma de fazer estudos *interartes* com reconhecimentos pela intertextualidade. Contudo, sou levado a discordar do estudioso, se o foco deixar de ser um texto específico, ou o texto literário de modo geral, e passar a ter também o sujeito produtor e suas relações biográficas como o “texto” que antecede qualquer leitura, pois o comparativismo entre um texto primeiro e outros textos que possivelmente relacionam-se com

³⁴⁰ VIEGAS. “Com a palavra, o autor – exercícios de crítica biográfica na contemporaneidade”, p. 12.

este não alcançaria uma melhor análise dessa relação biográfico-textual. É necessário que o estudioso – o crítico que lida com o texto-obra e o texto-vida – tenha uma formação cultural em conjunto com qualquer outra área de conhecimento ou formação acadêmica. Mas essa questão sobre formação acadêmica vou deixar para outro momento mais propício;³⁴¹ por ora, quero ater-me à prática dos estudos de inter-relações entre distintas artes.

Acredito que uma característica que aproxima os estudos *interartes* e a crítica biográfica, com suas respectivas teorias críticas, além da preocupação com as relações existentes ou não entre obras artísticas e artistas, é o foco que o leitor/investigador “pode” dar à sua análise da obra do artista e no caso da crítica biográfica, como venho afirmando, à vida desse artista. Em ambas as práticas de estudo sobre determinados objetos, o foco ou a luz é aplicada em características particulares de acordo com o que queira vislumbrar o estudioso/leitor. Se na crítica biográfica o intelectual estudado é aproximado de diferentes outras obras e artistas, é porque suas teorias permitem inclusive a criação ou invenção de relações; já nos estudos *interartes*, o estudioso pode aproximar inter-relações com outros “textos”, que não sejam apenas os literários – para expandir suas análises –, associando outras possíveis inter-relações.

Essa aproximação entre as teorias, ainda que tratada aqui por quem tem uma formação *artvisual-comparatista* cultural, é proveitosa para os estudos *interartes* e todas as suas relações, possíveis e inimaginadas, porque as análises intertextuais seriam desengessadas. Por que? Porque o “foco narrativo” das análises, que hoje são literalmente em “intertextus”, teria sua focalização analítica alocada no sujeito da prática artística. Portanto, a análise passaria de um “comparativismo entre textos”, para uma análise interartística *intertextos* artísticos e vivificados pelos artistas. Mas como já afirmei, isso demanda uma formação acadêmica menos engessada³⁴² em teorias tradicionais e disciplinares.

Sobre essa minha afirmativa de que os estudos *interartes* são prioritários de acordo com o pesquisador, e que sua formação o permite fazer em suas análises – para que não pareça ser uma imposição de situações – cito novamente uma passagem do já referido texto de Claus Clüver, que corrobora a discussão:

É importante notar que, nos Estudos Interartes, trata-se sempre de relações transmidiáticas que co-determinam as questões que nós levantamos a respeito dos objetos de pesquisa. Estas questões definem as tarefas e métodos do campo de estudos, e enquanto os Estudos Interartes não estiverem institucionalizados numa forma que vá além da organização de congressos, as tarefas e métodos serão descritos de acordo com a origem científica daquele que faz a descrição: um historiador de arte ou um

³⁴¹ Em trabalhos técnico-científicos que trato do ensino de artes, por exemplo.

³⁴² Mais uma vez vale conferir meu livro: BESSA-OLIVEIRA. *Ensino de artes x Estudos Culturais*: para além dos muros da escola.

musicólogo levantará questões diferentes em relação a um determinado objeto de pesquisa intermediática do que um teórico de cinema ou um comparativista, e procederá também metodologicamente de outro modo.³⁴³

Na verdade, do meu ponto de vista, a problemática não está em divergências nas questões *diferentes levantadas*, em relação a um determinado objeto, por distintos pesquisadores de áreas diferentes; ao contrário, isso é um ganho na análise sobre esse objeto que as diferenças culturais já permitem ser feitas. Vejo como problema nessas análises que até hoje são feitas, quase que de modo geral, tomarem como fonte primeira apenas o texto literário em comparação ao “texto” secundário – artístico (plástico, teatral, cinematográfico etc) – como se esse primeiro fosse o único que hoje fala sozinho pela cultura.

Se, “frequentemente, questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original”³⁴⁴, é porque as análises comparatistas intertextuais têm como texto central o texto literário que é revigorado e se mantém com determinada relevância apenas por causa dessas novas (re)leituras que são feitas. Portanto, o problema na análise *interartes* com perspectiva intertextual está na manutenção do “texto-fonte” com valores auráticos e intocados, pois as inter-relações feitas do texto primeiro em relação ao segundo podem ser invertidas na mesma proporção, se desconsiderarmos datações e assinaturas legitimadoras – com sentido hierárquico, portanto diferente do sentido que quero tratar aqui – do “texto-fonte”.

Diante de mais essa problemática, retomando o foco central desta pesquisa – a relação interartística entre literatura e pintura – a pergunta que fica inevitavelmente no ar é: afinal, qual é o problema de se privilegiar mais a escritura em relação à pintura, no caso das obras e vida de Clarice Lispector? Como um dos primeiros pesquisadores, que tenta descentrar o foco de investigação da escritura da escritora e “priorizando” a pintura e vida da pintora, reitero que primeiro a pintura clariciana porque esta não foi devidamente estudada – já que a crítica preocupou-se em estudar a escritura e quando esta se lembrou da pintura, foi comparando-a como um texto secundário em relação ao escritural; segundo, a relação “*Inter artes / Inter bios*”, como biopictografias, ainda estava por ser feita e um estudo intertextual dessa produção não poderia mostrar isso sozinho.

Já em terceiro, e nem por isso menos importante, e, muito menos com intenção de privilegiar mais ou menos qualquer um dos três “textos” – escritura, pintura e vida – minha pesquisa vem demonstrar a relação *interartes* em Clarice Lispector: *persona*, escritura, pintura

³⁴³ CLÜVER. “Inter textus/ Inter artes/ Inter media”, p. 17.

³⁴⁴ CLÜVER. “Inter textus/ Inter artes/ Inter media”, p. 17.

que tornam um texto interartístico e mais vasto do universo produtivo-intelectual-artístico de Clarice Lispector. Por isso, talvez, é que demandaria várias outras pesquisas sobre esse universo para demonstrar o quão rico ele é de novas possibilidades de análises como venho sinalizando até aqui. Por fim, espera-se que essas novas pesquisas atentem para uma “biocrítica cultural”³⁴⁵ para melhor abranger esse universo clariciano, pois é essa a única forma que vejo de sairmos das análises entre texto primeiro e os outros textos sempre reconhecidos como posteriores.

3.4 – Assinaturas e contra-assinaturas: os quadros de Clarice Lispector como “avalistas” da escritura de *Água viva*

Fico com medo. Mas o coração bate. O amor inexplicável faz o coração bater mais depressa. A garantia única é que eu nasci. Tu és uma forma de ser eu, e eu uma forma de te ser: eis os limites de minha possibilidade.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 61.

Preconiza, para o sentido que quero dar à assinatura de Clarice Lispector escritora na pintura de Clarice Lispector pintora, um entendimento do “conceito” de *assinatura* que demanda uma *contra-assinatura* segundo o pensamento de Jacques Derrida. Nesse caso, como salientei em passagens anteriores, busco uma ideia de assinatura não como registro de um proprietário de algo, mas, na esteira do filósofo, que tem nela a ideia de “avalista”, ou melhor, por alguém que tem um nome que vive. Nesse sentido, o nome que quero manter vivo é o da Clarice-pintora, já que a Clarice-escritora vem, de muito tempo, sendo mantido presente na cultura nacional. Considerando que essa assinatura clariciana estabelece um lugar privilegiado, na contemporaneidade, à pintura da Clarice-pintora. Para Geoffrey Bennington, segundo Jacques Derrida, é importante garantir que o nome próprio sobrevive, como “assinatura”, mesmo após a morte:

Meu nome próprio me sobrevive. Depois de minha morte, ainda poderão me nomear e falar de mim. Como todo signo, “eu” inclusive, o nome próprio admite a possibilidade necessária de poder funcionar em minha ausência, de destacar-se portador: e segundo a lógica que já é conhecida, deve-se poder portar esta ausência a um certo absoluto, a que chamamos morte.³⁴⁶

De certa forma, a filosofia derridaiana permite-me dizer que Clarice-escritora não está morta, *salvo o nome*³⁴⁷ dela. Por assim dizer, Clarice-pintora tem uma espécie de “avalista” que endossaria sua pintura segundo a relevância da primeira para a segunda na troca entre pintura e literatura.

³⁴⁵ Este conceito de “Biocrítica Cultural” está melhor desenvolvido no meu livro: BESSA-OLIVEIRA. *Paragens, passagens e passeios: movimentos de geovisualizações das artes visuais*.

³⁴⁶ BENNINGTON. “Derridabase”, p. 107-108.

³⁴⁷ “Ao amigo, mais que à amiga, é pedido, recomendado, ordenado, *prescrito ir*, pela leitura, além da leitura: além, ao menos, da legibilidade do legível atual, além da assinatura final — e, para isso, *escrever*.” DERRIDA. *Salvo o nome*, p. 17.

O processo de assinatura na obra pictórica de Clarice Lispector desencadeia diferentes possibilidades de discussões: além do registro de *assinatura* ou *contra-assinatura* – obra primeira que é validadora de uma obra segunda e, por conseguinte, inverte-se na segunda validando a primeira³⁴⁸ –, na lógica derridaiana, a assinatura tem também o referente autoral. Nesse caso, pode-se dizer que, se, por um lado, algumas das pinturas não têm título (caso da reprodução da pintura a seguir (Ilust. 7)), por outro lado, não lhe faltam a “rubrica” do nome autoral Clarice Lispector.

Outra discussão possível, em relação à assinatura nos quadros de Clarice Lispector, e que não levo muito a fundo nesta pesquisa, também para não estender mais a discussão, é a forma como a autora emprega seu processo de escritura-autoral – rubrica – nas obras. Em vários quadros de Clarice é perceptível, de maneira muito evidente, a rubrica da autora: ora em fundos brancos, ora sobre as grossas camadas de tintas e massas, e, ainda, em alguns quadros, a extensão do campo da assinatura da frente para o verso do quadro. Mas outra característica instigante dos quadros da pintora é, às vezes, a irreconhecível titularidade das obras. Vários quadros da artista, quando vistos hoje, são praticamente impossíveis nomeá-los com total convicção. Nesse sentido, só isso já daria uma grande e boa discussão em relação às pinturas de Clarice Lispector; sempre uma incógnita.

Contudo, retomando a ideia de assinatura como “avalista”, o nome próprio, atravessado hoje pelo poder de “pulsão” do nome Clarice Lispector escritora, eleva aquelas pinturas ao lugar de obras artísticas que, mesmo desprovidas de características estético-formais, tornam-se obras de artes, dispensando qualquer dúvida sobre esse valor.

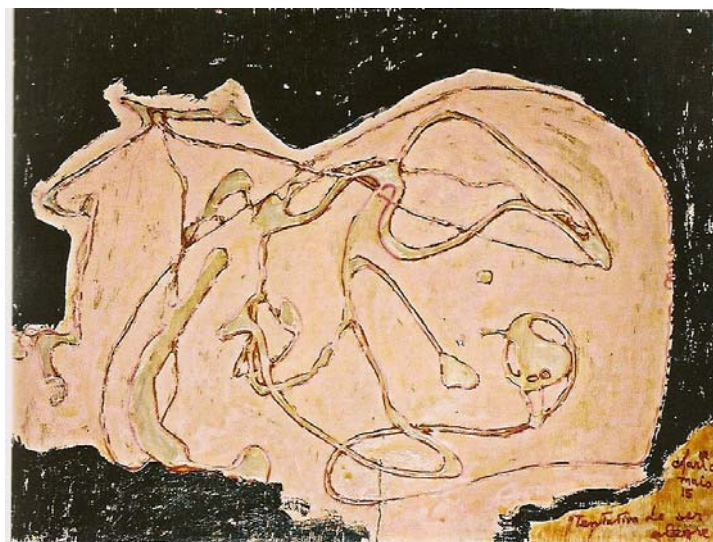
³⁴⁸ No próximo subtítulo deste capítulo ainda mostrarei como o processo de pintura em Clarice Lispector se estende por 18 anos, e ora a pintura vem ilustrando a literatura, depois a literatura descrevendo a pintura, para depois o processo se inverter: a pintura vem ilustrar as pinturas que foram descritas na literatura e, finalmente, pensando nas obras literárias *Água viva*: ficção e *Um sopro de vida*: pulsações, o livro vir ilustrado com as primeiras pinturas, e com relação a *Água viva*, difundir e descrever pinturas realizadas entre a publicação dos dois livros e, finalmente, preconizar outras pinturas.



LISPECTOR, Clarice. [sem título]. 07.5.1976. Óleo sobre tela, 39,5 x 30,4 cm
Acervo pessoal Autran Dourado.

Ilustração 7 – Clarice Lispector – Quadro [sem título]. 07.5.1976. Óleo sobre tela, 39,5 x 30,4 cm – Acervo pessoal Autran Dourado.

Nesse sentido, Bennington é esclarecedor ao dizer que a assinatura é uma marca que se faz marca do eu. Portanto, posso dizer que o nome Clarice Lispector faz, das pinturas, obras autênticas com o seu nome – assinado/gravado nelas (às vezes alcançando inclusive o avesso da tela –, como mostra a obra “Tentativa de ser alegre” – ilustrada a seguir), porém marcas também tornam essas obras pictóricas “dispostas” a outras autorias depois da morte da autora, porque “a marca que me identifica, que me faz eu, e não um outro, me desapropria logo anunciando minha morte, e separando-se *a priori* do mesmo eu que ela constitui ou assegura”.³⁴⁹



LISPECTOR, Clarice. *Tentativa de ser alegre*. 15.5.1975. Técnica mista sobre tela, 30 x 40 cm
Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Ilustração 8 – Clarice Lispector – Quadro *Tentativa de ser alegre*. 15.5.1975. Técnica mista sobre tela, 30 x 40 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

³⁴⁹ BENNINGTON. “Derridabase”, p. 108.

A afirmativa de Geoffrey Bennington me leva a deduzir, ainda, que a assinatura clariciana faz a criação de outros *bios*, para além dos que penso, para a *persona* Clarice Lispector. Penso isso porque, ao considerar que a assinatura, para o autor morto, separa-o do próprio eu que o constitui, outros “eus” podem ser constituídos. Dessa forma, as pinturas da Clarice-pintora podem ser validadas pela Clarice-escritora e de autoria prático-artística da Clarice-mulher, mas nunca podem ser configuradas, numa ordem dessa lógica, como pintura da escritora ou da mulher, restando-as apenas o lugar, que já não é pouco, da Clarice-pintora validadas por novas “*assinaturas-leituras*”.

Não se vê, frequentemente, por exemplo, a assinatura manuscrita do autor em um livro impresso, como este. Mas, supõe-se, e todo o código dos direitos autorais depende disso em sua complexidade aberrante e fascinante (OS, 229-31), que exista em algum lugar uma verdadeira assinatura manuscrita (em um contrato do editor, por exemplo) que pode ser relacionada de modo contínuo e seguro com o nome do autor impresso na capa do livro. Uma tal assinatura supostamente garantiria a enunciação do texto, ligando-o a uma instância unificada de emissão, e garantiria, além disso, o que se chama, de forma bastante imprecisa, a originalidade do texto.³⁵⁰

Replicando uma pergunta que esbocei atrás sobre a quem cabia o arquivo Clarice Lispector, indago a quem cabe, em última instância, a autoria dessas telas? Sobretudo quando a assinatura envolve, de certa forma, uma dúvida no nome, ou na coisa que se dá o nome, como é o caso do quadro que grafam “Raiva e rei[ndifi]ção”, por não compreenderem direito o que quis nomear a pintora.³⁵¹ Este quadro, por exemplo, é modelo daquela discussão que pode propor tratar exclusivamente dos títulos das obras. Sobre o título do quadro “Raiva e rei[ndifi]ção”, aqui mostro que também já fora grafado de “Restos de Ficção”. Edgar César Nolasco em seu livro de mesmo título já fizera um comentário bastante intrigante, que vale transcrevê-lo:

Restos de ficção dá título a uma dos dezesseis quadros pintados por Clarice entre 1975 e 1976. Este título, lavrado num dos quadros, não é completamente legível, a ponto de alguns estudiosos anotarem outros. Nádia Gotlib e Eliane Vasconcellos (Cf. GOTLIB, 1995, p. 477). Ver também VASCONCELLOS (Org.), 1993, p. 14), por exemplo, registram “Raiva e [reintificação]”. Lúcia Helena Vianna registra “Raiva e restos de ficção” (Ver ainda VIANNA, 1998), em seu texto sobre a pintura de Clarice. Desse modo, apesar de optarmos por Restos de ficção, pensamos mesmo que “reintificação” é bem mais ao gosto da escritora. De tudo, entendemos, interessa-nos essa confusão babélica em torno do nome que acaba espelhando o processo biográfico-literário de criação da autora. Porque uma vida se diz, no texto, com todos os seus restos possíveis, [...].³⁵²

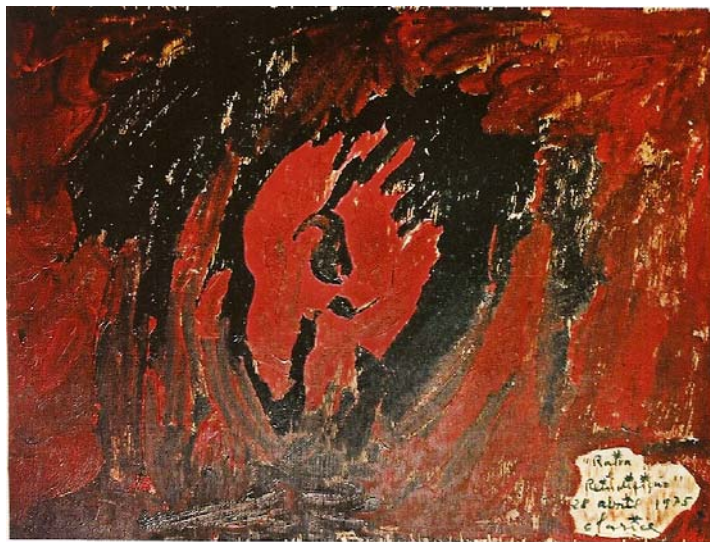
Dúvidas e confusões nas diferentes leituras do nome do quadro, ainda que prefira tomar o título de “Raiva e rei[ndifi]ção” porque entrevejo esse nome na foto da obra (Ilust. 9), concordo igualmente com Nolasco sobre o título “Restos de ficção”, por acreditar também que *uma vida se*

³⁵⁰ BENNINGTON. “Derridabase”, p. 109.

³⁵¹ Sobre essa dúvida no título do quadro já tratei em outros trabalhos meus, por isso não adentrarei na questão agora.

³⁵² NOLASCO. *Restos de ficção*: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector, p. 22.

diz, no texto, com todos os seus restos possíveis e que os restos tratados aqui, cravados em um dos quadros, ainda que parcialmente ilegível, tratam dos restos que mazelas culturais deixaram “cravadas” na produção intelectual da autora, não só “no texto” escrito, mas também no texto-tela. Clarice Lispector imprimiu no papel e na tela seus restos de pedidos de liberdade, seus restos de protestos contra regimes, expressados como *Raiva*, *Restos* ou *reintificações*.



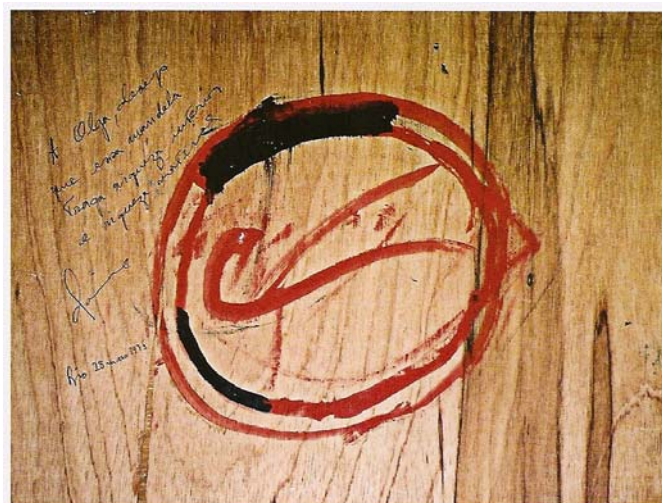
LISPECTOR, Clarice. *Raiva e re[re]ndifição*. 28.4.1975. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm
Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Ilustração 9 – Clarice Lispector – Quadro *Raiva e re[re]ndifição*. 28.4.1975. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Penso aquela passagem anterior de Bennington sobre a originalidade, ou mesmo existência de uma assinatura, como validadora dessas assinaturas *a posteriori* reconhecidas como uma assinatura de Clarice Lispector. Talvez parta daí o meu entendimento de contra-assinatura para o autor. A noção de contra-assinatura, considerando que, para que as assinaturas sejam reconhecidas como originais assinaturas da Clarice primeira – escritora –, eu tenha que pensar a assinatura segunda – das pinturas – como validada pela minha contra-assinatura à assinatura de Clarice Lispector escritora estabelecida ao longo dos anos pela crítica literária brasileira.

Como recurso para essa contra-assinatura que autentica as pinturas, valho-me das outras contra-assinaturas críticas da Clarice-escritora, já que, por ora, a contra-assinatura crítica à Clarice-pintora é, segundo a ideia derridaiana de “pulsão”, mais fraca que as da escritora. Contudo, posso afirmar que a assinatura do contrato, que supõe Bennington haver por traz da assinatura da capa do livro, o que, por conseguinte, torna a assinatura da capa do livro de menor pulsão; os quadros, por conseguinte, carregam, em cada um, a grafia de sua autoria, tanto na assinatura – Clarice Lispector, nítida, por exemplo, na dedicatória à amiga Olga Borelli no quadro “Mandala” –, por assim dizer do nome, quanto na expressão, no gesto, nas cores, nas

temáticas, nos títulos ou não-títulos, atribuídos pela autora-pintora a cada um deles em específico.



LISPECTOR, Clarice. *Mandala*. [s.d.]. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm
Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Ilustração 10 – Clarice Lispector – Quadro *Mandala*. [s.d.]. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

De certa forma, os livros são, a cada edição em volume numérico, um livro – um a um ao ser impresso são outros livros do mesmo entre todos. Já as pinturas são únicas, entre o conjunto, cada uma delas. Cada assinatura de cada obra é única – uma a uma –, mas todas são assinaturas e contra-assinaturas da Clarice-pintora se (auto)validando e revalidando-se, bem como validando a literatura. Arrisco mesmo a dizer que as pinturas, em sua distinção única em cada assinatura da autora ali posta sobre cada quadro, “escrevem” uma nova pictografia – para ficar no plano da pintura biográfica – para cada pintura. As pinturas nunca “escreveriam” uma “biografia-texto” da pintora como escritora.

Na fala, o que se chama de enunciação marca a presença do momento presente no qual eu falo. A assinatura deveria ser o seu equivalente no escrito (M, 391). O eu-aqui-agora implicado em toda enunciação, e perdido no escrito, é a princípio recuperado na assinatura que se opõe ao texto. O ato de assinar, que não se reduz à simples inscrição de seu nome próprio (LI, 71; AO, 72; SI, 47), esforça-se por um rodeio suplementar, em reapropriar a propriedade sempre já perdida no nome mesmo. O que implica que a assinatura, para marcar um aqui-agora, esteja sempre de *direito* acompanhada pela marca de um lugar e de uma data [...].³⁵³

Reforça, ainda, essa ideia de um tempo, outra ideia do livro *Água viva* de um *instante já* presente na pintura, portanto, presentes diferentes, o que continua a afirmar Geoffrey Bennington sobre o tempo “inexistente” na assinatura do livro: o nome/assinatura na capa do livro:

Sem levar mais adiante essas complicações, retomemos a ideia segundo a qual a assinatura marca na escrita o que está marcado na fala pela enunciação mesma. É evidente, e é a raiz da descrição tradicional da escritura e de seus perigos que esta marca

³⁵³ BENNINGTON. “Derridabase”, p. 108.

é uma garantia muito pobre da autenticidade do escrito. Já se pode observar, sem muita emoção, uma divisão na assinatura de um livro. Primeiramente porque não existe na verdade um momento presente da escritura: escreve-se por um período mais ou menos longo, mais ou menos interrompido, raramente se escreve na ordem em que o livro terminado é apresentado, revisa-se seu texto em diversos momentos diferentes. Toda essa temporalidade bastante complexa da escritura está, a princípio, reunida, não em uma única assinatura (por exemplo, a do contrato), mas nisto que deve ser considerado como uma contra-assinatura acrescentada à do contrato: é por exemplo o momento em que, terminado o texto, escreve-se, em posterioridade, uma introdução ou um prefácio (D, 13-67) nos quais se vai colocar, com uma solenidade que não se questiona nunca, uma data e talvez uma indicação do lugar de composição.³⁵⁴

Posso dizer que a assinatura do livro é mais contra-assinatura que a assinatura das pinturas, e ir contra a ideia de que as assinaturas das pinturas são, no mesmo nível, potentes (DELEUZE) como aquelas assinadas pela figura da *persona* Clarice Lispector, já que “e deve-se dizer que a assinatura mesma leva tempo para escrever-se, não vem logo em seguida, não é nunca um puro presente”³⁵⁵, pois vai se constituindo ao longo dos tempos.

A assinatura do livro enquanto cópia nunca pode ser “original”, dado o seu processo de impressão e reimpressão, como também segundo ao longo período de escrita. Já na pintura, cada assinatura dá-se tão logo, ou até mesmo, às vezes, antes da realização do processo de pintura (caso que parece ter ocorrido no quadro “Explosão” (Ilust. 11): o nome vem envolto das camadas de tinta, e o suporte parece saltar ao título da obra e da assinatura da autora, ou no quadro “Cérebro adormecido” (Ilust. 12) em que o suporte foi coberto por parques espaços de tinta e título, assinatura e data são contornados por uma leve linha de tinta – proporcionando a sensação de escape – e o suporte está totalmente em evidência). Portanto, a cópia, assinatura-livro, não pode ser mais autenticadora que a assinatura-pintura, pois esta é sempre reprodução daquela assinatura original do contrato, ou daquela assinatura primeira que se copia a cada capa impressa.

³⁵⁴ BENNINGTON. “Derridabase”, p. 110-112

³⁵⁵ BENNINGTON. “Derridabase”, p. 112.



Ilustração 11 – Clarice Lispector – Quadro *Explosão*. 1975. Técnica mista sobre madeira, 38 x 50 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

O texto mesmo do contrato é reproduzido mecanicamente, as condições especiais batidas com carbono, mas a assinatura deve ser escrita à mão, separadamente em cada cópia. É preciso que seja a *mesma* assinatura, mas se escreve esta mesma assinatura em três folhas *diferentes*. A assinatura, que só funciona e tem força de direito se marcar um instante presente (que também tem valor de promessa, já se prometeu várias vezes voltar ao assunto), só existe como assinatura se for repetível como a mesma assinatura, em múltiplas cópias.³⁵⁶

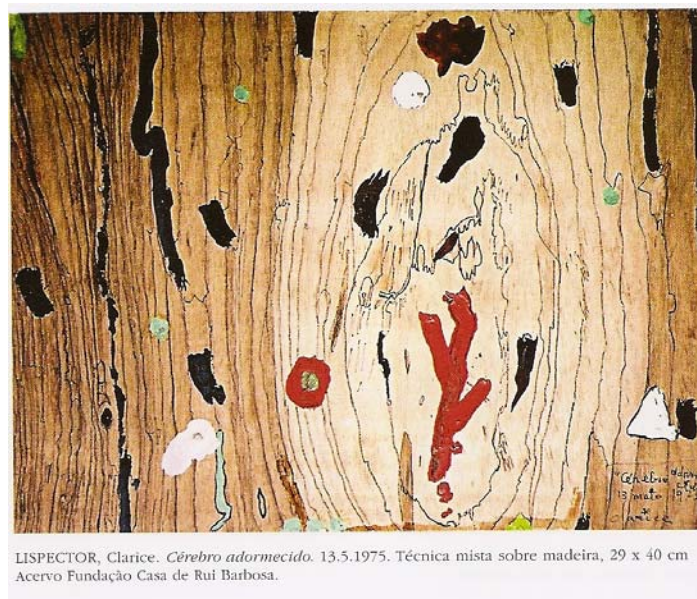


Ilustração 12 – Clarice Lispector – Quadro *Cérebro adormecido*. 13.5.1975. Técnica mista sobre madeira, 29 x 40 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Neste ponto, é preciso tocar na ideia de que o livro repete, *ad infinitum*, a assinatura da Clarice Lispector – “morta” – escritora, pois implica um processo de assinatura por máquinas; a cada capa ou página daquela obra impressa, a assinatura como “avalista” é requerida para autenticar aquela literatura. Diferentemente das pinturas, as quais apenas se reproduzem em

³⁵⁶ BENNINGTON. “Derridabase”, p. 112-113.

fotografias ou cópias “fiéis”, incluindo aí as assinaturas. Portanto, a assinatura-pintura, poderia dizer, não é menos potencializada que a assinatura-escritura em uma análise, pois a primeira, mesmo em (re)produção por máquina, mantém-se mais presente e, por conseguinte, vivifica a presença clariciana mais que a assinatura “reproduzida” pelo livro. Pois, como define Geoffrey Bennington, “e como não se toca em máquina sem brincar com a morte, deve-se constatar que uma tal máquina de assinatura fica, em princípio, totalmente indiferente ao fato do signatário, de quem ela imita a rubrica, estar vivou ou não”.³⁵⁷

Os quadros são tanto comprovadores de uma contra-assinatura, ainda que reprodução, à assinatura do livro *Água viva*, quanto este é assinatura daquelas pinturas – a discussão está, de certa forma também, entre texto-escritura e texto-pintura, a velha discussão de valores socioculturais agregados à produção cultural. Mas como anteparo dessas duas assinaturas e contra-assinaturas existe a *persona* Clarice Lispector, ou melhor, o nome Clarice Lispector validando e atualizando tudo isso antes e depois do seu próprio tempo. Se a assinatura, ainda que de máquina – portanto, reproduzida – sobrevive ao morto, a contra-assinatura que a crítica propõe não o é diferente. A assinatura de Clarice Lispector – morta, pintora, escritora, mulher – também depende de uma contra-assinatura crítica, no caso, para constituir-se e continuar a existir na cultura.

Segue-se que toda assinatura só é uma assinatura se reclamar ou prometer uma contra-assinatura. Derrida cita o exemplo dos *traveller's cheques*, que são assinados uma primeira vez antes da viagem, mas que devem ser contra-assinados à chegada para que se possa receber o dinheiro, a validade desta contra-assinatura estando garantida por sua semelhança com a assinatura “original”. Para apressar a demonstração, digamos, a partir de agora, que toda assinatura não passa de uma promessa de contra-assinatura, mas que toda contra-assinatura permanece submetida à mesma estrutura de princípio. Daí a relação com a morte, que será descrita aqui como interrupção de uma capacidade de assinar, o que confere à última assinatura uma importância capital em todas as cenas de herança e de tradição a que será preciso seguir mais adiante.³⁵⁸

Contra-assinar a primeira assinatura ou validar a assinatura de Clarice Lispector por uma contra-assinatura após a morte é no plano da lógica humana impossível. Contudo, no plano da arte ou da produção artística essa lógica humana inexistente à medida que – mesmo quando falo da *persona* relacionada à obra não exumo o corpo ou o cadáver de Clarice Lispector – torno-a espectro da *persona*, junto com a produção dessa, tão ao nível da superficialidade de uma matéria metafórica que tangencia a beira de um real. “Em compensação, o eu-aqui-agora da enunciação oral, que a assinatura não consegue reproduzir, marcaria uma temporalidade ao abrigo dessas reduplicações e repetições”.³⁵⁹ No caso do livro, a reduplicação é ainda maior pela sua facilidade e capacidade

³⁵⁷ BENNINGTON. “Derridabase”, p. 113.

³⁵⁸ BENNINGTON. “Derridabase”, p. 113-114.

³⁵⁹ BENNINGTON. “Derridabase”, p. 114.

de reprodução e temporalidade da data que é sempre depois da do original, portanto, de acordo com cada ano de sua edição de impressão.

O sujeito morto não assina. Ele apenas pode contra-assinar a sua própria assinatura. Caso evidente é um quadro como o “Nélida Piñon Madeira feita cruz” (Ilust. 13) que, além da assinatura da pintora Clarice Lispector, traz também a contra-assinatura da escritora Clarice Lispector, bem como da amiga presenteada Nélida Piñon. Ninguém, do meu ponto de vista, duvidaria dessas assinaturas e contra-assinaturas postas no quadro da pintora dado de presente à amiga. As assinaturas e contra-assinaturas autenticam ainda um pacto de amizade no qual uma valida a pintura, e a outra a literatura, e ambas as produções artísticas claricianas validam ainda mais a amizade entre as amigas.

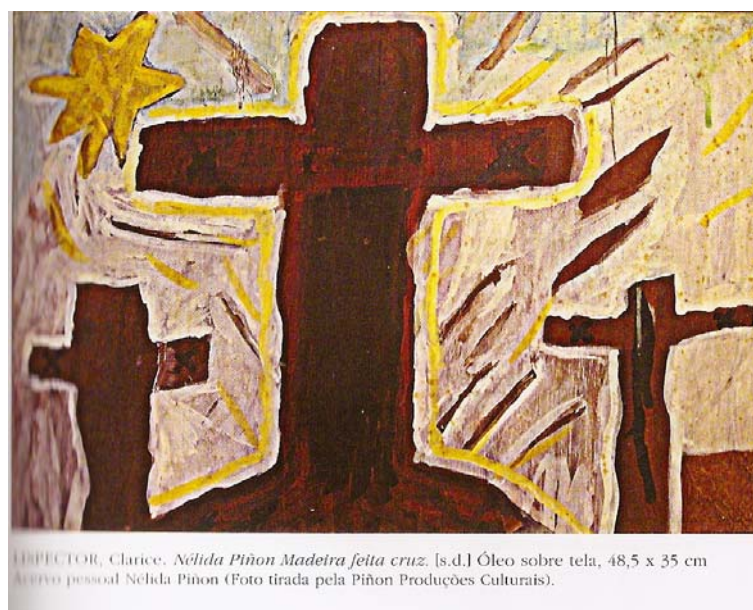


Ilustração 13 – Clarice Lispector – Quadro *Nélida Piñon Madeira feita cruz*. [s.d.]. Óleo sobre tela, 48,5 x 35 cm – Acervo pessoal Nélida Piñon (Foto tirada pela Piñon Produções Culturais).

É inútil insistir sobre o caráter único do instante da fala viva, e mesmo defender de modo totalmente plausível sua eficácia contra todos os homens de gravador que se queira; resta que, para serem memoráveis, e mesmo reconhecíveis, tais instantes devem precisamente trazer em si um poder de repetição ou de memória que os divida constituindo sua finitude ou sua morte. Sem o que não haveria de modo algum tempo. [...]. Não se trata, de nenhum modo, de desaproveitar, ou até mesmo destruir este gênero de desejo, do qual só podemos compartilhar (CP, 209), pois é o desejo mesmo, mas de mostrar em que este desejo só é possível na medida da impossibilidade radical de sua realização (GR, 206). Assim como a assinatura só é constituída como promessa de contra-assinatura, o momento presente da voz, ou de qualquer experiência que seja, só existe como função de uma “promessa” de memória, logo de repetição.³⁶⁰

Pós-morte a assinatura, ainda do assinante, torna-se do outro que “pode” contra-assinar sua assinatura própria como assinatura do outro. No caso do outro, para Geoffrey Bennington, pode ser inclusive um falsário outro. Mas aqui em específico quero pensar que esse outro como o

³⁶⁰ BENNINGTON. “Derridabase”, p. 115.

próprio eu – autor da pesquisa – “assinante” ou contra-assinante de Clarice Lispector pintora. Pois, se a lógica da assinatura pós-morte não tem condição de acontecimento, a lógica da contra-assinatura benningtoniana é fato. Portanto, minha contra-assinatura crítico-biográfica às pinturas de Clarice Lispector permitiria dizer que o fragmento de *Água viva*, transcrito a seguir, é correlato quase que direto da pintura reproduzida na Ilustração 14 (“Luta sangrenta pela paz”):

Venha antes que seja tarde demais. Corro perigo como toda pessoa que vive. E a única coisa que me espera é exatamente o inesperado. Mas sei que terei paz antes da morte e que experimentarei um dia o delicado da vida. Perceberei - assim como se come e se vive o gosto da comida. Minha voz cai no abismo de teu silêncio. Tu me lês em silêncio. Mas nesse ilimitado campo mudo desdobro as asas, livre para viver. então aceito o pior e entro no âmago da morte e para isto estou viva. O âmago sensível. E vibra-me esse it.³⁶¹



LISPECTOR, Clarice. *Luta sangrenta pela paz*. 20.5.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm
Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Ilustração 14 – Clarice Lispector – Quadro *Luta sangrenta pela paz*. 20.5.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

E é preciso dizer, na lógica de tudo o que se adiantou até então, que não se tem o direito de pressupor que a contra-assinatura — já em andamento, como já se viu, na “primeira” assinatura — deva necessariamente ser feita pelo primeiro signatário. O fato de minha assinatura, para ser uma assinatura, ter de ser repetível ou imitável por mim mesmo ou por uma máquina, gera também, necessariamente, a possibilidade de sua imitação por um outro, por exemplo um falsário. A forma lógica do raciocínio por “possibilidade necessária” autoriza-nos a dizer que minha assinatura *já* está contaminada por essa alteridade, já de alguma maneira assinatura do outro.³⁶²

Dessa perspectiva que é exposto pelo autor, minha assinatura como contra-assinatura, com relação às pinturas claricianas, torna-se recriação minha de uma outra Clarice, que não a escritora, que assina e valida essas pinturas. Contudo, a (re)criação que faço da assinatura clariciana pintora, entre outras, é, por assim dizer, sub-escritor como aquele que assina algo, um documento comprobatório, por exemplo, e não aquele que se torna um assinante vivo de algo. A assinatura de Clarice Lispector com a qual lido é, do meu desejo como contra-assinante, uma

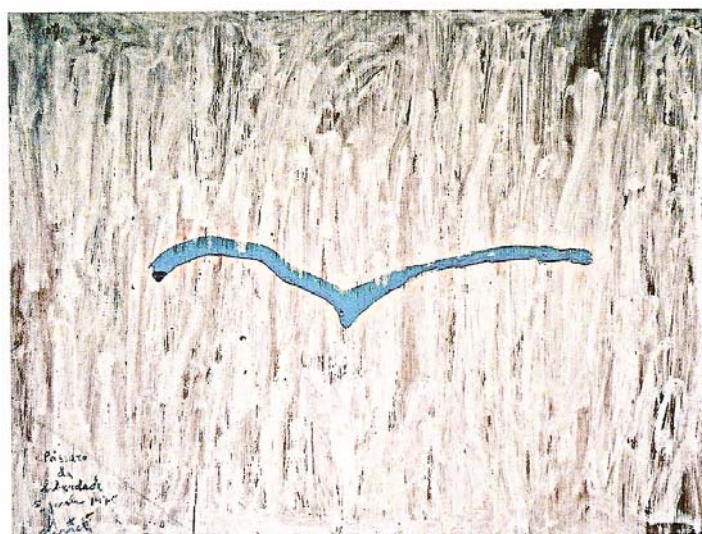
³⁶¹ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 51.

³⁶² BENNINGTON. “Derridabase”, p. 117.

pintora que também escrevera livros; e não será a Clarice que almejo da ordem contrária – a escritora que pintara quadros, mesmo que metaforicamente –, a menos que eu passe a desejar isso.

Pintora amadora ou não, o fato é que não podemos negar que, retomar uma leitura dessas pinturas hoje, é preciso levar em consideração que há uma assinatura autoral – Clarice Lispector (escritora, esposa de diplomata, ucraniana radicada brasileira; apenas lembrando-se das características mais evidentes na cultura contemporânea da *persona* de Lispector) – por detrás delas. De certa forma, é impossível dissociar da figura da autora-escritora a autora-pintora quando penso nessas pinturas sem levar em conta, principalmente, preceitos estético-artísticos de pintura ou de artes plásticas. Nesse sentido, existe uma “força” da assinatura da escritora para e nas telas da Clarice-pintora que autentico com minha contra-assinatura de pesquisador.

Uma assinatura expressiva de menor intensidade, como nos quadros “Pássaro da liberdade” (Ilust. 15) e em “Ao amanhecer”(Ilust. 16), mas nunca uma assinatura sem “potência” (DELEUZE) específica:



LISPECTOR, Clarice. *Pássaro da liberdade*. 05.6.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm
Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

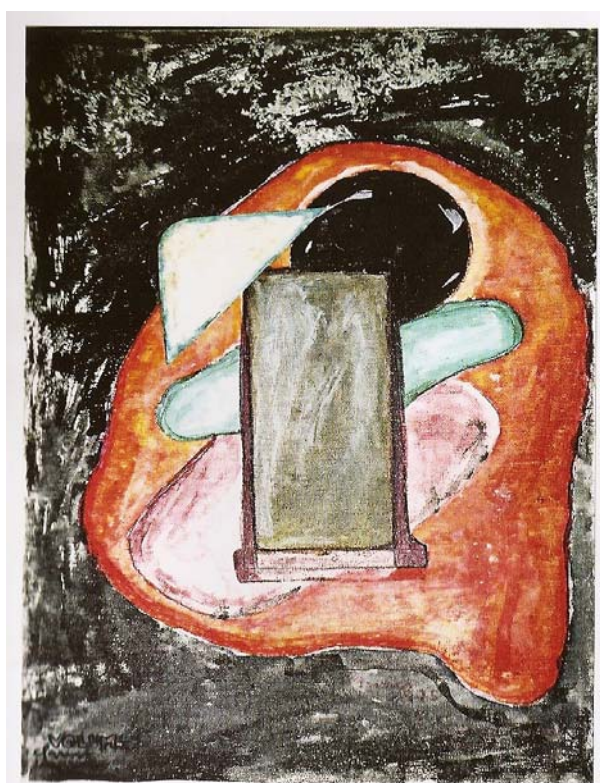
Ilustração 15 – Clarice Lispector – Quadro *Pássaro da liberdade*. 05.6.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.



LISPECTOR, Clarice. *Ao amanhecer*. 9.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm
Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Ilustração 16 – Clarice Lispector – Quadro *Ao amanhecer*. 9.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Ou moderada e “formal” como a assinatura posta no quadro de título “Volumes” (Ilust. 17):



LISPECTOR, Clarice. *Volumes*. 1975. Óleo sobre tela, 41 x 27 cm
Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Ilustração 17 – Clarice Lispector – Quadro *Volumes*. 1975. Óleo sobre tela, 41 x 27 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Segundo a ideia de assinaturas e contra-assinaturas de Bennington:

Deve-se então repensar a leitura como uma relação de assinatura e de contra-assinatura, o que permite pensar no que um texto permanece *essencialmente* aberto ao outro (à leitura). A assinatura do texto reclama a contra-assinatura do leitor, como acontece com toda assinatura: vê-se melhor agora, que a contra-assinatura que ela reclama é

essencialmente a contra-assinatura do outro, ainda que seja eu mesmo. E se voltarmos ao começo da demonstração, verificaremos, mais uma vez, a alteridade que, só ela, permite a constituição de alguma coisa como um sujeito. O que era pensado mais acima como uma leitura que acompanhava toda escritura, e até mesmo a precedia, “soprava-a” (ED, 253-92), pensa-se agora como um jogo de assinaturas se contra-assinando, e, logo, engajando-se mutuamente.

Eis aí porque um texto nunca está fechado em si mesmo, apesar do esforço do signatário que quer se apropriar dele. Esse desejo é também paradoxal: tornar um texto absolutamente próprio a si, idiomático, implicaria barrar qualquer leitura, mesmo por si próprio; e o texto totalmente assinado, próprio ao seu signatário, apropriado por ele, não seria portanto um texto (em nossa opinião, trata-se de um argumento ainda mais rigoroso do que o de Wittgenstein contra a possibilidade de uma “linguagem privada”). O melhor, pelo fato mesmo de toda assinatura está verdadeiramente completa antes da (contra-)assinatura do outro, e a assinatura de Platão, por exemplo, não está, portanto, acabada ainda (AO, 119). Daí uma relação que está longe de ser neutra com a assinatura do outro, no que diz respeito ao texto “original” assim com o texto “leitor” ou herdeiro do original.³⁶³

Ou vou preferir “expor” uma Clarice-pintora selvática como a narradora de *Água viva*: “Estou ouvindo agora uma música selvática, quase que apenas batuque e ritmo que vem de uma casa vizinha onde jovens drogados vivem o presente. Um instante mais de ritmo incessante, incessante, e acontece-me algo terrível.”³⁶⁴ Ou a pintora de “Caos, metamorfose, sem sentido” (Ilust. 18):

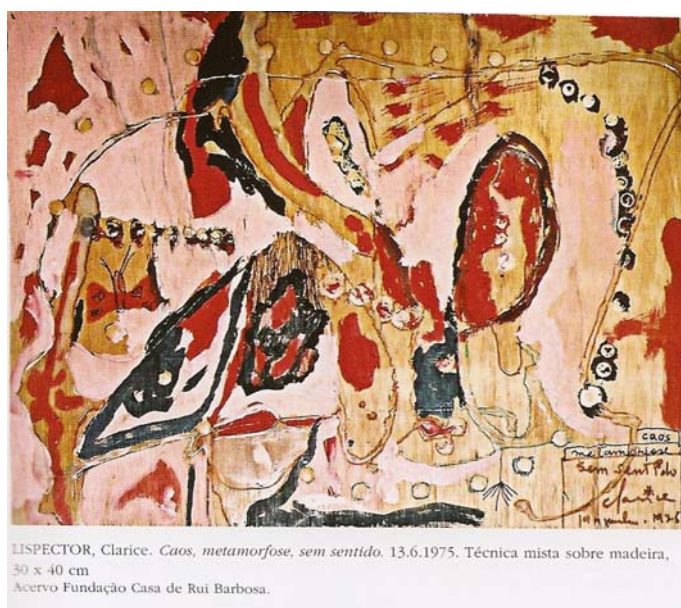


Ilustração 18 – Clarice Lispector – Quadro *Caos, metamorfose, sem sentido*. 13.6.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Por fim, corrobora a lógica da assinatura e contra-assinatura benningtoniana dizer que é correto afirmar que, para autenticar a ideia de que toda assinatura traz uma data, passo a contra-assinar por Clarice-pintora, validando, assim, suas pinturas na contemporaneidade. É um jogo de (re)validação ou atualização – nunca de fechar-se ou abrir-se completamente, sempre com

³⁶³ BENNINGTON. “Derridabase”, p. 117-118.

³⁶⁴ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 18.

moderação – feito de assinaturas e contra-assinaturas, por mim, para com a assinatura, Clarice-pintora, que me propôs a assinatura primeira a quem sou devedor de tudo que fora dito até aqui.

3.5 – Simbiose entre o pictórico e o literário claricianos

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 9.

Os textos de Clarice Lispector nos interrogam constantemente, especialmente em *Água viva*, do reconhecimento de uma simbiose entre práticas artísticas diferentes e de supostos fragmentos de vida da autora. Numa primeira investida no texto, ainda que no texto-escritura, nos é demonstrada essa relação muito visível no jogo entre produções artísticas diferentes e passagens da vida da artista ali inscritas. Deste modo, se “compararmos” os “textos” claricianos, escritura e pintura, percebemos que a simbiose entre literatura e pintura na artista – que se estende do início dos anos 1960 a final da década de 1970 – realiza-se nos sentidos já mostrados: ora uma sobressai-se mais que a outra, ora ambas as práticas são colocadas frente a frente no mesmo suporte de criação; e em sentidos inimaginados: a pintura ilustrando a escritura e a escritura teorizando a pintura. Ainda que tais fatos se relacionem no sentido texto-escritura, de forma mais perceptível no texto → tela que na tela → texto; raras são as vezes que são tratadas em igualdade texto-tela ↔ tela-texto. Uma passagem de *Água viva* ilustra a comparação entre a pintura no texto e o texto na pintura, já que quero pensar o processo das duas obras construídas de forma a *complementarem-se*:

Entro lentamente na minha dádiva a mim mesma, esplendor dilacerado pelo cantar último que parece ser o primeiro. Entro lentamente na escritura assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras - limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer.³⁶⁵

Em contrapartida, uma das pinturas, que ilustraria essa escritura que sintetiza todos esses *cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras* através das agressivas, mas expressivas marcas de Clarice Lispector na pintura,

³⁶⁵ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 14.



LISPECTOR, Clarice. [sem título]. [1973]. Técnica mista sobre madeira, 30,7 x 56 cm
Coleção Clarice Lispector / Acervo Instituto Moreira Salles.

Ilustração 19 – Clarice Lispector – Quadro [sem título] – pintado em 1973. Técnica mista sobre madeira, 30,7 x 56 cm – Coleção Clarice Lispector/ Acervo Instituto Moreira Salles.

é o quadro sem título (Ilust. 19) que traz uma reivindicação de quem entra sorrateiramente na pintura, mas com intenção de não se deixar passar despercebida.

Além disso, a visibilidade no texto-escritura de Clarice Lispector dá-se considerando o que já mostrei em partes anteriores deste trabalho ao discorrer acerca dos livros de 1973 e 1978 trazerem personagens pintoras – ao dialogarem sobre seus processos de pinturas – que querem ser escritoras.³⁶⁶ Portanto, apesar da inexistência da imagem visual tradicional nos livros, como ilustração em branco e preto ou com coloridos, é possível perceber tais imagens pelas descrições, através das palavras ilustrativas que as personagens ou o narrador, quando é o caso de haver um, fazem das “imagens-pinturas” contidas naqueles textos-escrituras. Tanto em *Água viva* como em *Um sopro de vida*, várias passagens corroboram o que estou propondo. Vale nesse caso um exemplo claro dessa “transfiguração” da tela em texto e do texto em tela ao vermos/lermos os trechos – tela→texto→tela→texto – a seguir no quadro que – por ser-nos apresentado sem data e sem título (Ilust. 20) – serve como ilustração

³⁶⁶ Aqui me refiro a *Água viva*: ficção e *Um sopro de vida*: pulsações, respectivamente.



LISPECTOR, Clarice. [sem título]. [s.d.]. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm
Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Ilustração 20 – Clarice Lispector – Quadro [sem título]. [s.d.]. – Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

do livro *Água viva*, que vai ser escrito em 1973, cuja passagem traduz a “transfiguração” entre os textos:

Sim. A vida é muito oriental. Só algumas pessoas escolhidas pela fatalidade do acaso provaram da liberdade esquiva e delicada da vida. É como saber arrumar flores em um jarro: uma sabedoria quase inútil. Essa liberdade fugitiva da vida não deve ser jamais esquecida: deve estar presente como um eflúvio.³⁶⁷

A transfiguração descrita na passagem poderia trazer também a descrição de uma pintura que viria a ser realizada anos depois. Porque a energia emanada da matéria oriental parecia ser uma característica presente nesse momento na obra de Clarice Lispector. Muitos sabem que a adivinhação de futuro e os enigmas mais instigantes sempre foram matéria de vida e de ficção para a escritora. Essa constatação é possível quando se considera a pintura da ilustração (21) que segue, inserindo-a como parte do texto-escritura,

³⁶⁷ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 63.



LISPECTOR, Clarice. [sem título]. 28.5.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm
Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Ilustração 21 – Clarice Lispector – Quadro [sem título]. Datado de 28.5.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

bem como a passagem de *Um sopro de vida*: pulsações, que, ainda postumamente, trata da temática oriental constante também desse período pós-morte da autora, portanto, *biocriticamente*, de Clarice Lispector. A passagem do livro, para celebrar essa (i)lógica entre literatura = vida = pintura que parece hoje ter sido levada às últimas consequências pela autora, é:

Eu sei falar uma língua que só o meu cachorro, o prezado Ulisses, meu caro senhor, entende. É assim: dacoleta, tutiban, ziticoba, letuban. Joju leba, leba jan? Tutiban leba, lebajan. Atotoquina, zefiram. Jetobabe? Jetoban. Isso quer dizer uma coisa que nem o imperador da China entenderia.³⁶⁸

Já que é na China, no oriente, que estão os fundamentos da filosofia, hoje difundida mundialmente, do *Yn Yang*.³⁶⁹ Por conseguinte, não querendo parecer que estou fazendo apenas uma análise comparativa entre obras – literatura e pintura – de Clarice Lispector sem levar em consideração o *bios* da autora, tão ressaltado durante toda a minha pesquisa, reproduzo mais uma obra que ilustra e dá uma maior consistência da reflexão no tocante à presença da Ásia neste período da obra da artista, bem como da troca entre texto e tela que estão, quase sempre, se ilustrando, ainda que metaforicamente. Como também comprova esse “bios” nas passagens a presença de Ulisses; cachorro doméstico criado como amigo, de beber Coca-cola e fumar cigarros, junto à escritora.

³⁶⁸ LISPECTOR. *Um sopro de vida: pulsações*, p. 58.

³⁶⁹ A filosofia chinesa *Yn Yang*, conhecida pela maioria das pessoas na contemporaneidade, é representada visualmente pelo símbolo de um círculo recortado por uma linha sinuosa no centro dividindo as cores preta e branca onde, opostas nestas, trazem círculos menores nas cores preto e branco. Imagem chinesa a qual é visualmente perceptível a paráfrase nas telas (Ilust. 20 e 21) de Clarice-pintora.



Ilustração 22 – Clarice Lispector. Quadro *Sol da meia-noite*, 1975. Técnica mista sobre madeira, 35 x 50 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Tomo isso como ilustração porque é no oriente, metaforicamente, que se põe também o *Sol da meia-noite* e onde fica a *Terra do sol*. Porém, especialmente, proponho pensar as imagináveis possibilidades de como essa relação *interartes* primeiro vai se consolidar em ambos os “textos” para, por conseguinte, mostrar que, *pari passu*, a literatura e a pintura numa demonstração de “inter-relação” – *Inter artes / Inter bios* – e complementaridade se constroem. Vejo essa relação entre as obras pictóricas e literárias como complementar, que, segundo Silviano Santiago, na esteira derridaiana, é:

Pertinente à tarefa analítica, a noção de complemento diz respeito a uma ausência que deve ser preenchida. Roland Barthes, em artigo escrito em 1963, afirmava que o fim de toda atividade estruturalista, fosse ela reflexiva ou poética, era o de reconstituir um objeto de maneira a manifestar nessa reconstituição as regras de funcionamento do mesmo. Via ele, então, nessa transformação analítica um acréscimo semântico (vemos hoje, de valor metafísico): o inteligível que se acrescentava ao sensível, um complementando o outro.

O estabelecimento da decomposição sintagmática e a explicação pelo funcionamento paradigmático dos elementos internos visavam a deixar falar aquilo que restava inteligível no objeto “natural”, merecendo assim um comportamento de esclarecimento, de recuperação *a posteriori*, ou seja: obtinha-se um complemento no processo de organização da nova estrutura, complemento que era o “simulacro” do objeto “natural”.³⁷⁰

Portanto, a ideia de complementaridade entre obras pictóricas e literárias, especificamente as de Clarice Lispector, parte da fusão dos conceitos de *complemento* e *suplemento* de Jacques Derrida.

Nesse sentido, contudo, retomemos uma passagem de Edgar Cézar Nolasco acerca de *Água viva*, para poder compreender melhor ainda a fragmentação que compõe aquele *texto*

³⁷⁰ SANTIAGO. *Glossário de Derrida*, p. 13.

maior, que se torna aqui no melhor sentido possível de *texto referencial*, para Maria do Carmo de Freitas Veneroso. O texto-escritura de *Água viva*, a partir do que propôs Veneroso, ao dizer que há um texto maior como referente para a existência da relação *interartes* por intertextualidade, passa a ser considerado um texto primeiro para as pinturas realizadas entre os anos de 1975 e 1976. Por conseguinte, os quadros realizados antes de 1973 serão referências pictóricas para os textos-escrituras dos dois livros e, por fim, o livro póstumo é referendado por todas as pinturas feitas por Clarice Lispector, bem como pelos textos de *Água viva*, das pinturas todas e dos textos-escrituras anteriores a todo esse processo autoral de relação entre literatura e pintura em Clarice Lispector. Mas, antes, diz-nos Nolasco sobre aquele texto “maior” de *Água viva*:

Para a construção da escritura, Clarice “se aproveitou de coisas que já estavam escritas” – as crônicas, por exemplo – e foi recortando e colando, juntando fragmentos, até que se deu conta de que o trabalho estava ficando grande demais, e perigoso demais, achando por bem reduzir algumas páginas, sobretudo aquelas que eram de crônicas em que ela – a mulher-cronista-escritora – aparecia de forma mais pessoal.³⁷¹

Deste modo, como venho dizendo, a passagem de Nolasco endossa minha afirmação quanto a fragmentação, o corte e recorte, a colagem e, ainda, a pessoalidade do texto-escritura de *Água viva*. Também é possível comprovar a presença do *bios* na pintura, ao depararmos, por exemplo, com o quadro “Perdida na vaguidão”, de 1975, e com fragmentos de *Água viva* (1973) que demonstram a relação da artista com a sensação de perda ou falta de sentido entre vida e obra. No texto-quadro tem-se:



Ilustração 23 –Clarice Lispector – Quadro *Perdida na Vaguidão*. Datado de 14.5.[1975]. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Já no texto-escritura do livro, a autora afirma não saber da chegada no destino:

³⁷¹ NOLASCO. *Clarice Lispector*: nas entrelinhas da escritura, p. 195-196.

E nas cores quietas há bronze velho e aço - e tudo ampliado por um silêncio de coisas perdidas e encontradas no chão da íngreme estrada. Sinto uma longa estrada e poeira até chegar ao pouso do quadro. Mesmo que os portais não se abram. Ou já é igreja o portal da igreja, e diante dele já se chegou?³⁷²

Assim como essa fragmentação do texto de *Água viva* traz para dentro de si cortes e recortes de vários textos esparsos, nesse mesmo texto *fluido* e (des)organizado do livro que se vale também – consciente ou inconscientemente – das mãos hábeis de Clarice Lispector é possível reconhecer recortes e colagens em/de pinturas realizadas em diferentes suportes e com distintas técnicas e materiais: madeira e telas de lona foram utilizadas como suportes para as tintas, colas, riscos e rabiscos de Clarice Lispector-pintora. Ainda é possível reconhecer uma infinidade de outras artes e artistas imbricados neste texto-escritura da artista. Se pudesse a partir de agora propor um gênero para *Água viva* seria o de um *Livro de artista* no sentido mais amplo e mais abrangente possível da ideia. Portanto, está aí, mais uma vez, comprovada a contemporaneidade e *expertise* do texto clariciano.³⁷³

Em Clarice Lispector os seus textos-telas são carregados de textos-literários e textos-biográficos das várias *persona(gens)* da própria Clarice Lispector, bem como poderíamos dizer que todo o processo de criação se dá de forma inversa, aleatória e disforme na construção do texto para a tela; da tela para o texto; de ambos os “textos” para o *bios* e deste para aqueles. Há uma subversão no processo criativo de Clarice Lispector, entre pintura e literatura, se levarmos em conta a ideia de *texto referencial* de Maria do Carmo de Freitas Veneroso. Exemplo disso é a presença do medo – sentimento e material poético – tanto na literatura de *Água viva* e *Um sopro de vida*, quando na pintura. Em *Água viva* diz a narradora:

Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena.³⁷⁴

Já sua pintura, entregue ao desejo de representação das sensações pessoais e poéticas, tem o tema medo da forma mais arcaica, fantasmal ou espectral.

³⁷² LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 70.

³⁷³ Cf. sobre essa ideia do livro *Água viva* lido como um *Livro de artista*: BESSA-OLIVEIRA; NOLASCO. “*Água viva* como um “livro de artista” autobiográfico da escritora Clarice Lispector”.

³⁷⁴ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 9.

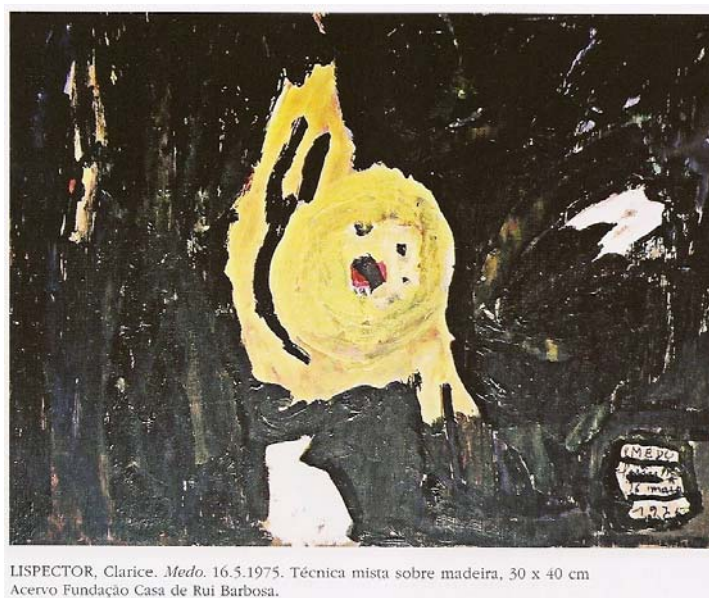


Ilustração 24 – Clarice Lispector – Quadro *Medo*. Datado de 16.5.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Comprovando toda essa transitoriedade de temas, entre a pintura e a escritura, e ainda no *bios* da autora-artista, *Um sopro de vida* tem o narrador/autor que arrisca a dizer que

Quando sinto uma inspiração, morro de medo porque sei que de novo vou viajar e sozinho num mundo que me repele. Mas meus personagens não têm culpa disso e eu os trato o melhor possível. Eles vêm de lugar nenhum. São a inspiração. Inspiração não é loucura. É Deus. Meu problema é o medo de ficar louco.³⁷⁵

Ainda desse processo de construção entre pintura-literatura e literatura-pintura, perpassado o tempo todo pelo *bios*, explica a “própria” Clarice Lispector através da voz de uma de suas personagens pintoras: diz-nos Ângela Pralini em como consiste seu processo de criação pictórico-ficcional:

ÂNGELA.- Meu ideal seria pintar um quadro de um quadro.

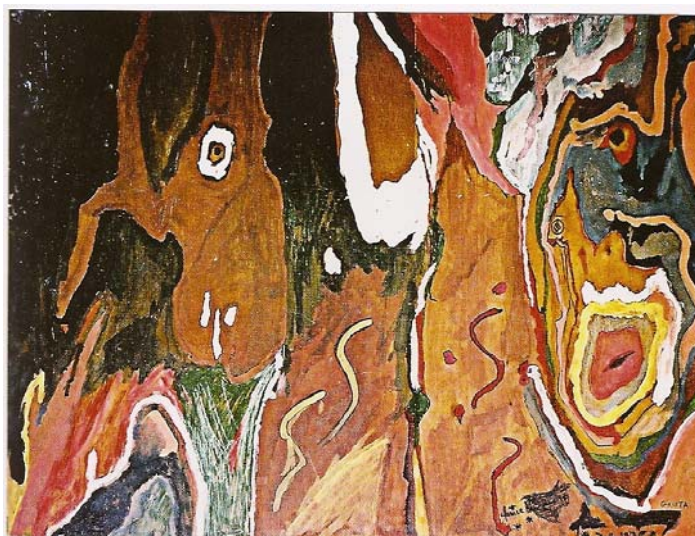
Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira — pinho de riga é a melhor — e prestar atenção às suas nervuras. De súbito, então vem do subconsciente uma onda de criatividade 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. E todos os mortais têm subconsciente. Ah, meu Deus, tenho esperança adiada. O futuro é um passado que ainda não se realizou.³⁷⁶

Consciente ou inconscientemente, Clarice Lispector valer-se-á na vida real para criar suas pinturas também em suporte de madeira. Isso demonstra a transposição da realidade em ficção e vice-versa, já que, como demonstrei antes, ora a pintora pinta o que vai escrever, ora a escritora escreve o que pintou ou ia pintar e, por vezes, as práticas e artistas se misturam num jogo

³⁷⁵ LISPECTOR. *Um sopro de vida: pulsações*, p. 15.

³⁷⁶ LISPECTOR. *Um sopro de vida: pulsações*, p. 49-50.

artístico inominável. Exemplo claro do uso na vida real do mesmo suporte da ficção, como base de criação, é o quadro “Gruta”,



LISPECTOR, Clarice. *Gruta*. 07.3.1975. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm
Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Ilustração 25 – Clarice Lispector – Quadro *Gruta* – pintado em 07 de março de 1975. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro, RJ.

no qual a Clarice-pintora se vale dos mesmos atributos do quadro da personagem Ângela Pralini que, “na verdade”, é Clarice Lispector: pintado sobre a madeira pinho-de-riga,³⁷⁷ - suporte quase que exclusivo para a artista, como pode ser observado nas pinturas até aqui inseridas – seguindo os *veios estreitos, claros e escuros* dessa mesma madeira, pintou *um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta*. Que bem poderia ser o “centro da vida” da artista, das suas personagens ou da metáfora biográfica na qual Clarice Lispector escorou grande parte da sua vida: entre escuridão e luz, em busca de explicação para a vida.

³⁷⁷ “O pinho-de-riga (*Pinus Sylvestris*) é um abeto da família das pináceas - coníferas originárias da América do Norte e do Oeste e Norte da Europa, e da Ásia. É uma madeira de cor marfim, leve, de talho fácil, resistente à flexão. Devido a isso foi largamente utilizado nesses continentes, na construção civil, marcenaria e como matéria-prima para papel. **Possui lindos veios estreitos, claros e escuros.** Estes últimos são os veios de inverno. Chega medir 35 metros, ou mais, de altura, e também é utilizado como árvore ornamental”. (Grifos nossos) Disponível em: <http://www.avilainglesa.com/pinhoderiga.html>. Acesso em: 05 de setembro de 2010.



LISPECTOR, Clarice. *Escuridão e luz: centro da vida*. 19.4.1975. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm
Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Ilustração 26 – Clarice Lispector – Quadro *Escuridão e luz: centro da vida*. Datado de 19.4.1975. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Se, na pintura, a escritora não o fora como na literatura, “não são quadros agradáveis de se olhar”³⁷⁸ – como observou naquele tempo (1995) apressadamente sua biógrafa Nadia Battella Gotlib; se levada em consideração a beleza estética, posto que na contemporaneidade os quadros da Clarice-pintora já têm um valor que ultrapassa qualquer conceito de beleza estética, o de *assinatura* da autora, por exemplo. Em contrapartida, se a biógrafa levou em consideração a inquietação da obra pictórica que também é característica marcante na obra literária da Clarice-escritora, posso dizer que concordo com suas palavras em todos os sentidos.

A feliz relação que é criada entre o texto-tela com o texto-escritura consolida minhas afirmativas de que a obra de Clarice Lispector, ao menos nesses dois livros e considerando os quadros, está completamente para além de uma “ingênua” relação *interartes* – tanto de ordem “tradicional” quanto *bioautoral*. Contudo, como venho afirmando, essa relação clariciana, de literatura com a pintura e vice-versa, ultrapassa os simples limites de estampas ou ilustrações no texto literário e na tela pictórica com grafias ou escrituras literárias. Torno a afirmar que a escritura na tela-texto apresenta-se como assinatura *bioautoral* que também está para além da autoria. E, na esteira de Clarice Lispector, *eu te pergunto por que?*

³⁷⁸ GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 477.

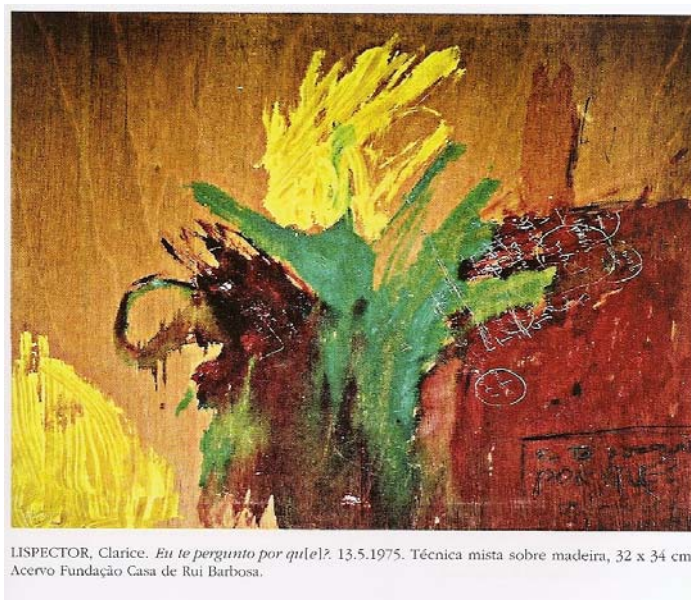


Ilustração 27 – Clarice Lispector – Quadro *Eu te pergunto por qu[e]?*. Datado de 13.5.1975. Técnica mista sobre madeira, 32 x 34 cm – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Segundo o texto-escritura, poderia ser que Clarice Lispector vivia em espera do que poderia vir a ser, ou seja, é que “estou esperando a próxima frase. É questão de segundos. Falando em segundos pergunto se você aguenta que o tempo seja hoje e agora e já. Eu aguento porque comi a própria placenta.”³⁷⁹ Ou, talvez, poderia ser porque Clarice Lispector pensava que “é uma questão de sobrevivência assim como a de comer carne humana quando não há alimento. Luto não contra os que comprem e vendem apartamentos e carros e procuram se casar e ter filhos.”³⁸⁰ Tudo isso tem a intenção de mostrar a relação umbilical entre as obras e Clarice Lispector. *Todas são uma obra só.*

Não obstante, ainda, em *Água viva*, sobre o quadro *Gruta*, que talvez melhor ilustre essa simbiose que tento comprovar – colocado aqui propositadamente depois da passagem de *Um sopro de vida* e após a reprodução fotográfica da própria pintura *Gruta*, para sinalizar a transitoriedade fluida e a fragmentação constante entre os “textos” da literatura e da pintura em Clarice Lispector –, a personagem, agora sem nome, mas também na pele de Clarice Lispector, descreve-o (o quadro) como uma das muitas ilustrações-textuais existentes e disseminadas no decorrer de quase todo aquele texto-escritura, dizendo que:

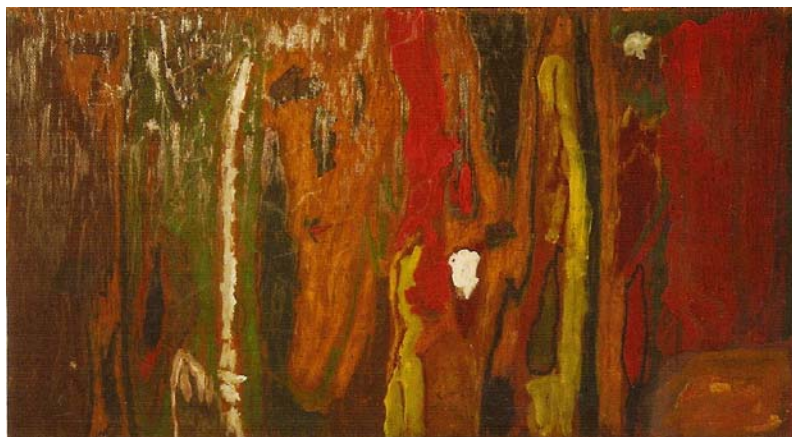
Quero pôr em palavras mas sem nenhuma descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinte — e não sei como. Só repetindo o seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco.³⁸¹

³⁷⁹ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 32.

³⁸⁰ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 32.

³⁸¹ LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 15.

No caso do quadro *Gruta*, é no mínimo curiosa sua aparição com tão grande e clara frequência nas duas obras literárias da escritora, bem como duas vezes na sua pintura (1960 e 1975). Agora a pintora mostra-nos o interior dessa Gruta que tanto se fez presente na sua literatura e na sua pintura:



LISPECTOR, Clarice. *Interior de gruta*. 1960, Técnica mista sobre madeira, 30,7 x 56 cm
Coleção Clarice Lispector / Acervo Instituto Moreira Salles.

Ilustração 28 – Clarice Lispector – Quadro *Interior de gruta*. 1960. Técnica mista sobre madeira, 30,7 x 56 cm. Coleção Clarice Lispector – Acervo Instituto Moreira Salles.

Como também já mostrei antes, mas vale reafirmar aqui, a temática “gruta” aparece mais de uma dezena de vezes em *Água viva* e depois migra ainda para *Um sopro de vida*. Em mais esta passagem, fica muito evidente que grutas eram parte desse processo de escritura e pintura em Clarice Lispector pela configuração especial que também esse ambiente escuro e sombrio, mas cheio de vida, segundo as pinturas e textos claricianos, tem. Cito Clarice:

Mas conheço também outra vida ainda. Conheço e quero-a e devoro-a truculentamente. É uma vida de violência mágica. É misteriosa e enfeitiçante. Nela as cobras se enlaçam enquanto as estrelas tremem. Gotas de água pingam na obscuridade fosforescente da gruta. Nesse escuro as flores se entrelaçam em jardim *feérico* e úmido. E eu sou a feiticeira dessa bacanal muda. Sinto-me derrotada pela minha própria corruptibilidade. E vejo que sou intrinsecamente má. É apenas por pura bondade que sou boa. Derrotada por mim mesma. Que me levo aos caminhos da salamandra, gênio que governa o fogo e nele vive. E dou-me como oferenda aos mortos. Faço encantações no solstício, espectro de dragão exorcizado.³⁸²

Por fim, sobre as grutas claricianas, cronologicamente dizendo, primeiro aparecem no texto pictórico em 1960 – como mostra a tela “Interior de uma gruta” (Ilust. 28) – depois no texto-escritura em *Água viva* (1973), reaparecendo depois no texto-pictórico – a realização da própria pintura *Gruta* (Ilust. 25) – em 1975 para, postumamente, retornar como um espectro³⁸³ em *Um sopro de vida* (1978).³⁸⁴ É possível perceber que em Clarice Lispector a relação entre as

³⁸² LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 64-65.

³⁸³ Cf. NOLASCO; BESSA-OLIVEIRA. “Espectros de Clarice”, 2007.

³⁸⁴ Sobre a construção da personagem de *Um sopro de vida* valer-se da pintura. Cf. VIANNA. “Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os ‘quadros’ de Clarice Lispector”; VIANNA. “O figurativo inominável: os quadros de Clarice”.

suas artes, ou sua relação *interartes*, dá-se entre suas próprias produções, como disse durante todo o decorrer deste trabalho: ora a pintura é privilegiada dentro do texto-escritural, ora o texto é ilustrativo da pintura com suas manchas fartas de emoção, para, em seguida, o texto (re)tornar a ser estampado, através das palavras, com imagens das pinturas que se insinuam e se esmaecem ao mesmo tempo no decorrer dos textos-tela e das telas-textos.

CONCLUSÃO

Exercício *biocrítico* cultural latino-americano brasileiro

Assim como me lanço no traço de meu desenho, este é um exercício de vida sem planejamento. O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer.

LISPECTOR. *Água viva*: ficção, p. 22.

Como conclusão desta pesquisa, não poderia pensar em não fazer, ou tentar fazê-lo, um “exercício *biocrítico* cultural latino-americano brasileiro” já que, desde o início, venho tentando firmar a ideia de que é a forma mais ampla de se pensar as práticas artísticas de Clarice Lispector. Contudo, vale dizer o que penso da própria crítica biográfica como alternativa de pesquisa, bem como desse conjunto de formulações investigativas que tentei esboçar, baseado num *biocrítico* cultural. Um conjunto de formulações críticas que podem ser a melhor possibilidade e ainda como esse “método” pode contribuir para capacitar mais a investigação do objeto de pesquisa. Aqui no caso as pinturas, a literatura de *Água viva* e a mulher Clarice Lispector.

Neste caso, parto da necessidade de pensar qual é a real importância, a partir desta pesquisa de dissertação de Mestrado, de Clarice Lispector como *biopictografia*, entre telas e textos? Portanto, a ideia é pensar, como sugere o título desta conclusão, na minha própria pesquisa como um “exercício *biocrítico* cultural latino-americano brasileiro” dessa produção de Clarice Lispector. A pergunta/título balizadora do livro de Marta Francisco de Oliveira – *Que quer dizer cultura?* – levou-me a refletir em várias direções, como: o que quer dizer Clarice Lispector em minha pesquisa?; na pesquisa de Marta de Oliveira?; bem como nas outras tantas pesquisas sobre a autora já feitas até então?

Em seu livro, Marta Francisco de Oliveira propõe “uma leitura de *A hora da estrela*”, último livro de Lispector publicado em 1977. Como a minha ideia é valer-se da pesquisa de Marta de Oliveira, bem como da minha própria (nesta dissertação de mestrado em que estudo a relação da literatura e da pintura *biopictografadas* em *Água viva* (1973) de Clarice Lispector), para pensar na *impressão* deixada pela artista, vou me concentrar apenas nesses dois trabalhos, a fim de tentar encontrar uma conclusão plausível para justificar minha afirmativa de que acabo por estabelecer um lugar *biopictográfico* para as pinturas, o livro *Água viva* e o *bios* de Clarice Lispector com minha própria pesquisa. Um lugar, vale registrar, que não se quer narcísico. O que, neste caso, vai mostrar que cada pesquisa estratifica um lugar específico, de convenção crítico-biográfico com o autor dela, para sua *persona* clariciana. Pois a ideia é que cada leitor ou leitura, a seu modo, escava um lugar específico para a obra e vida de Clarice Lispector na cultura. Justifica isso Eneida Maria de Souza, na “Apresentação” de seu livro – *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica* (2011) –, ao dizer que:

A distinta dicção da crítica biográfica frente ao ensaio de vocação teórica ou de natureza interpretativa reside na condensação entre ficção e teoria, narratividade e argumento teórico. Nesse sentido, há maior liberdade criativa por parte do crítico, por revigorar o

enredo narrativo e permitir associações entre texto e contexto, obra e vida, arte e cultura.³⁸⁵

Jacques Derrida, como já afirmei, em “*Mal de arquivo: uma impressão freudiana*” (2001), nos deu uma ideia, ou melhor, *três sentidos*, para se tratar da *impressão* deixada por um alguém: no caso do filósofo, naquele livro, relata sua impressão freudiana. Dos três sentidos derridaianos que se condensam, valho-me de um porque justifica a ideia que paira sobre a *impressão* que já tinha do nome Lispector antes de iniciar esta pesquisa. Já que para “impor” um lugar para as pinturas de Clarice Lispector, a partir de minhas leituras, era preciso concluir que não se tratava de qualquer *pessoa* ou *persona*. Pois o nome Clarice Lispector tem uma história crítica e cultural que o ronda. Essa *impressão* derridaiana, de certa forma, exemplifica o quão é grandiosa a carga que eu reconheço da *persona* Clarice Lispector para a cultura brasileira, por exemplo. Vejamos o que diz Jacques Derrida, sobre a sua “impressão freudiana”:

“Impressão freudiana” quer dizer ainda uma terceira coisa que talvez seja a primeira: a impressão *deixada* por Sigmund Freud, a partir da impressão *deixada* nele, inscrita nele a partir de seu nascimento e sua aliança, a partir de sua circuncisão, através da história, manifesta ou secreta, da psicanálise, da instituição e das obras, passando pela correspondência pública ou particular, incluindo-se aí a carta de Jakob Shelomoh Freid à Shelomoh Sigmund Freud em memória dos signos ou penhores da aliança que acompanhava a “pele nova” de uma Bíblia. **Quero falar da impressão deixada por Freud, pelo acontecimento que leva este nome de família, a impressão quase inesquecível e irrecusável, inegável (mesmo e sobretudo por aqueles que a negam) que Sigmund Freud fez sobre todo aquele que, depois dele, falar dele ou falar a ele e que deve, aceitando-o ou não, sabendo-o ou não, deixar-se assim marcar: em sua cultura, em sua disciplina, seja ela qual for, em particular a filosofia, a medicina, a psiquiatria e mais precisamente aqui, uma vez que devemos falar de memória e de arquivo, a história dos textos e dos discursos, a história das ideias ou da cultura, a história da religião e a própria religião, a história das instituições e das ciências, em particular a história deste projeto institucional e científico que se chama psicanálise.** Sem falar da história da história, a história da historiografia. Seja em que disciplina for, não podemos, não deveríamos poder, pois não temos mais o direito nem os meios, pretender falar disso sem termos sido de antemão marcados, de uma maneira ou de outra, por essa impressão freudiana. É impossível e ilegítimo fazê-lo sem ter integrado, bem ou mal, de maneira consequente ou não, reconhecendo-a ou negando-a, isso que se chama aqui a *impressão freudiana*.³⁸⁶ (Grifos meus)

Essa explicação derridaiana sobre a sua *impressão freudiana* para pensar o “mundo” é esclarecedora, como já afirmei, da ideia que tenho hoje sobre a *impressão* que faço do nome Clarice Lispector, principalmente da *pintora que queria ser escritora*. A *impressão* leva a marca do nome de família, como quis Derrida, bem como a marca deixada como *rastro* pelas pinturas e pela escritura de *Água viva*. Ainda na esteira do filósofo, para se “analisar”, falar, manipular, exumar, desarquivar essas pinturas claricianas, tem-se que levar em conta essa marca do nome Clarice Lispector.

³⁸⁵ SOUZA. *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica, p. 9.

³⁸⁶ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 45-46.

Neste caso, *a priori*, deve-se pensar na produção de Clarice Lispector como obras artístico-culturais biográficas edificadas na cultura brasileira como registro histórico da formação da nacionalidade de um país como o nosso que, desde sua “descoberta”, tem suas portas abertas a todos e a quase tudo. Um país edificado em cima de preconceitos sexuais, de gêneros e de classes sociais. Um país onde a literatura nacional, ao menos aquela hoje reconhecida historicamente como tal, foi toda escrita por homens. E Clarice Lispector, na tentativa de se sobressair nesse cenário, traveste de Rodrigo SM para não ouvir que sua literatura “lacrimejava piegas”. Por isso, também, não podemos pensar nossa produção artístico-cultural como é pensada a de outro lugar da América Latina, por exemplo, mesmo que as características desse outro lugar sejam parecidas com as da nossa.

A partir de 2006 para cá, a crítica deve-se, ao falar da pintora Clarice Lispector, levar em consideração, também, ao menos de soslaio, a minha pesquisa sobre a artista-pintora. Por aí, reitero que, para o bem ou para o mal, tudo que vim – neste período até então (março/ 2012), data de realização desta defesa – investigando em relação à obra pictórica=literária clariciana foi na tentativa de se não resolver, ao menos apaziguar minha relação com a *impressão* clariciana. Uma impressão revestida do simbólico, do ideológico e do signo Clarice = a claridade que ofusca a visão, cegando-a, e Lispector – Liz + pector = a flor de Liz no peito de quem morre e fala do seu próprio túmulo, mas é “exumado por aquele que chora a sua falta”. Um choro de ordem metafórico e crítico-ficcional:

Ficcionalizar os dados significa considerá-los como metáforas, ordená-los de modo narrativo, sem que haja qualquer desvio em relação à “verdade” factual. O gesto ficcional de composição de biografias torna-se obrigatório para a elaboração de uma dicção que se situa entre a teoria e a ficção, expressa como marca pessoal de cada ensaísta.³⁸⁷

Nessa *impressão* de Lispector, que tenho de Clarice pintora/escritora, vem junto todo um contexto sociocultural da artista na realização daquelas pinturas; sem contar que tem junto toda uma leitura crítica realizada ao longo de muitos anos pela crítica que se deteve na literatura da autora. Por conseguinte, uma Clarice viajante, esposa, mulher, mãe, vem atrelada a essa *impressão* que faz com que a *marca* dela na minha cultura seja impressa por uma medida inapagável. Penso ainda, que essa *impressão*, aos moldes derridaianos, é inscrita em todo crítico/leitor que lida com a obra da autora: seja com o *bios* junto, ou em separado.

Nesse sentido, qual é a importância da minha pesquisa, da pesquisa de Marta de Oliveira, ou mesmo, para ser mais justo e menos pretensioso, das pesquisas já realizadas sobre a vida e a obra de Clarice Lispector para a escritora, pintora, tradutora, jornalista etc? Quero acreditar que

³⁸⁷ SOUZA. *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica, p. 11.

fazemos mais, é a manutenção da *persona* e obra da artista no imaginário cultural nacional/mundial. Entretanto, essa manutenção já não se dá mais na importância da inscrição de Clarice apenas como um dos cânones nacionais, mas como importância cultural atemporal da obra clariciana: hoje já se tem que levar em consideração também as outras práticas artístico-intelectuais da autora. Exemplo, Marta Francisco de Oliveira que, no livro “*Que quer dizer cultura?: uma leitura de A hora da estrela*”, apresenta-nos “Macabéa, uma retirante alagoana que pode ser considerada como uma alegoria”³⁸⁸ – palavras da estudiosa –; inscreve Clarice Lispector como autora de um “Best-seller” brasileiro que retrata a miséria de uma nordestina na pele de uma pintura portinariana³⁸⁹ que também poderia ser contemporânea considerando o atual cenário da cultura brasileira.

Ou será que somos nós, pesquisadores da obra clariciana, quem somos postos em contato com situações socioculturais nacionais, ao acionar a obra de Clarice Lispector, até então nunca vivificada antes? Penso isso ao percorrer o livro de Marta de Oliveira e, num primeiro momento, perceber que a temática do seu livro gira em torno da relação *literatura/cultura* a partir da cultura miserável da personagem clariciana. Será que Clarice Lispector tentava, ou o seu *bios*, existir num *dever* Macabéa ou num *dever* cultura brasileira para exemplificar aquele seu momento cultural? Eis mais questões que estão sem soluções. Se a pesquisadora, de início, parte dos conceitos “caducos” e elitistas de cultura e alta literatura (assim como, de certa forma, parto também nesta pesquisa) para, no decorrer do seu texto, vislumbrar várias outras culturas dentro de culturas, baseada na história de Macabéa contada por Rodrigo SM e Clarice Lispector, é a prova de que Marta de Oliveira consegue, pela obra de Lispector, perceber outras leituras na cultura. Isso é importante porque se faz perceber a inscrição crítico-autoral de Oliveira para o nome Lispector. Cito Marta Francisco de Oliveira:

Interessa-nos o fato de Clarice deixar claro que sua personagem alagoana não se percebe como possuidora de alguma cultura e não consegue distinguir, entre os elementos que compõem a sua própria vida, sua trajetória no Rio de Janeiro, ou no que ouve na rádio, algo que demonstre ser um traço de ‘cultura’, principalmente se pensarmos em uma cultura diferente ou interessante, produzida à margem da alta cultura oficial, paralelamente, mas nem por isso sem valor. No decorrer da narrativa, a autora rediscute todos esses tópicos, como pretendemos mostrar.³⁹⁰

Já sobre a minha pesquisa, posso dizer que ao fazer contato com as pinturas de Clarice Lispector e o livro *Água viva* – confesso que foram, ambas as obras, numa primeira investida, *desagradáveis de se [ler e] olhar*, também como sugerira a biógrafa Nádia Battella Gotlib ao

³⁸⁸ OLIVEIRA. *Que quer dizer cultura?: uma leitura de A hora da estrela*, p. 15.

³⁸⁹ Aqui seria interessante o leitor fazer contato visual e textual com as obras *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, e o quadro “Retirantes” – 1944, Óleo s/ tela 190 x 180 cm, do pintor Candido Portinari.

³⁹⁰ OLIVEIRA. *Que quer dizer cultura?: uma leitura de A hora da estrela*, p. 16.

falar da pintura da escritora. Contudo, sobre o universo que me foi apresentado e aberto no decorrer do manuseio a essas obras – ainda que metaforicamente e através de fotocópias, no caso das pinturas – hoje afirmo que apreendi e aprendi muito com essas produções, tanto que me vi obrigado a rever alguns conceitos estéticos e formular uma ideia para melhor compreender as obras e parte da vida de Clarice Lispector pintora-escritora. Ainda que a estética que habita em mim como pesquisador passe por uma *estética do cotidiano*, da gentileza, do sublime e da *delicadeza* por conta do contato com a “estética” da biografia crítica cultural.³⁹¹

Se me permitem:

A noção de “biopictografia” é um desdobramento, se se pode dizer assim, de assuntos contemporâneos às artes de modo geral: arte autobiográfica, arte etnográfica ou arte biográfica. Ainda, uma arte de si, elaborada por si ou “*per se*”; uma arte que tem em seu *corpus* textual a autoria de si inscrita como biografia para si, ou melhor ainda, como “biopictografia” de si. Por conseguinte, ainda que de forma bem sucinta, o “biopictográfico” ou a “biopictografia” é uma reflexão acerca da produção artístico-plástica: pintura, escultura, gravura, fotografia, *performance*, etc que tem como parte do *corpus* artístico o *bios* do sujeito inscrito como *ausência* de si enquanto artista ou artista plástico. Tratar-se-ia da “(in)scritura” de si na própria produção artística.³⁹²

Assim, é possível dizer que a produção de Clarice Lispector provocou e ainda provoca na crítica brasileira, mais especialmente, adequações conceituais para melhor ser compreendida. Estudos disciplinares não alcançariam além de aspectos formais se aplicados às leituras da produção artística de Clarice Lispector em questão. Dessa forma, por exemplo, nas pinturas ou no livro *Água viva*, se percorrer-los à cata de linearidades, já não as encontraria (trabalhei para hoje poder defender veementemente esta ideia nesta pesquisa). Já, por uma outra visada, a obra de Clarice, acredito que especialmente aquelas práticas artístico-profissionais da autora menos exploradas pela crítica: pintura, tradução, adaptação, jornalística etc, tende a nos proporcionar a criação de novas categorias investigativas ou “conceituais” – como fora o meu caso com a biopictografia, para ainda mais, ou melhor, desvendar as outras relações culturais que estão nos interstícios da obra dessa artista.

A obra artística de Lispector, de modo geral, provoca-nos a ponto de fazer-nos compreender coisas que, *grosso modo*, deveriam já ser do entendimento “corriqueiro-cultural” de qualquer sujeito nacional. Questões que se voltam para as discussões sobre cultura ou identidade, bastante frequentes na obra de Clarice, deveriam fazer parte de nossas pautas políticas, sociais ou educacionais em qualquer que fosse o nível de discussão. Retomando a outra obra de pano de fundo desta conclusão, segundo Marta de Oliveira,

³⁹¹ Cf. LOPES. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*.

³⁹² BESSA-OLVIERA. *Clarice Lispector entre a pintura e a escritura de Água viva: um recorte comparativo-biográfico-cultural*, p. 72-73.

Clarice Lispector nos direciona, como seus leitores, à busca da resposta sobre a questão do conceito de *cultura*. Ao mesmo tempo, nos induz a retomar expressões como ‘cultura de massa’ e ‘cultura popular’ para compreender, dentro de seu texto, o comportamento da personagem que não compreende os aspectos culturais e com eles não interage.³⁹³

Percebe-se, a partir da passagem de Marta de Oliveira, que, para Clarice Lispector, assim como deveria ser para a crítica contemporânea, o conceito de cultura é e deve ser questionado a todo instante para que não se corra o risco de “engessar” algo tão movediço e fluido como é ou são as diferenças culturais mundiais, latinas e mesmo as nacionais.

Já do meu ponto de vista, que se ancora em duas práticas artísticas da intelectual, a pintura de Clarice Lispector comprovou que a identidade cultural do indivíduo latino-americano brasileiro merece uma outra articulação para lê-la a contento. A teoria mais tradicionalista, que tratou de forma superficial e historicamente as identidades das diferenças culturais nacionais, a exemplo do Brasil, não consegue mais alcançar as especificidades dessas culturas na contemporaneidade. De antemão, para falar da cultura latino-americana já demanda a formulação de novas ideias menos formatadas e tradicionais. Por isso penso que:

Daí é possível perceber que, bem como a crítica biográfica brasileira vai se constituir por um discurso teórico de *natureza compósita*, o próprio sujeito “latino-americano brasileiro”, a exemplo de Clarice Lispector, vai depender de teorias multifacetadas ou transculturais para melhor compreender a sua identidade de *natureza compósita*.³⁹⁴

Por conseguinte, para Marta de Oliveira, o entendimento do conceito de cultura por Clarice Lispector, inclusive o latino-americano, era foco de suma importância no livro *A hora da estrela*. Contudo, segundo a pesquisadora, sabiamente a escritora não se preocupava em expô-lo abertamente, primeiro, porque não era esse o interesse da autora naquela obra. Mas, concordando com a pesquisa da qual também parto da ideia de entender qual é a importância de nossas pesquisas para o nome Clarice Lispector, as quais embasam também essas ideias, a resposta em aberto provoca-nos, os críticos, a suscitar diferentes e novas proposições teórico-críticas ou teórico-metodológicas para as discussões sobre cultura, seja para o presente, seja para a posteridade. Como disse, de forma que essas discussões possam melhor contemplar não a totalidade do conceito, mas expandir a ideia moderna de cultura que se grafava com “C” maiúsculo, ou ainda, como é pensado em alguns “guetos elitistas” contemporâneos, que cultura está diretamente relacionada a um intelecto maior ou menor do sujeito. Segundo a estudiosa de Clarice Lispector, todos são questionados sobre o conceito:

[...] Olímpico, que tampouco pode responder à pergunta. Ao ser indagado, responde emburrado que *cultura é cultura*, momento da narrativa que nos parece essencial, visto que a autora, ao não responder a essa indagação através de um de seus personagens (até

³⁹³ OLIVEIRA. *Que quer dizer cultura?: uma leitura de A hora da estrela*, p. 18-19.

³⁹⁴ BESSA-OLIVEIRA. *Clarice Lispector entre a pintura e a escritura de Água viva: um recorte comparativo-biográfico-cultural*, p. 16.

porque este não era objetivo de seu livro), dá oportunidade a seus leitores para desconstruir o conceito de cultura canônico, elitista, vigente no Brasil. **É essa questão, grosso modo, que move a leitura de nossa pesquisa.**³⁹⁵ (Grifos meus)

Como já afirmou Marta de Oliveira, no livro *A hora da estrela* a autora questiona-nos, a todo instante, “sobre a questão do conceito de *cultura*.”³⁹⁶ Provocando-nos, ainda, a tentar relacionar “o comportamento da personagem que não compreende os aspectos culturais e com eles não interage.”³⁹⁷ Por falar em interação, vejo a questão como uma das explicações de como “todas as nossas” pesquisas contribuem com a obra de Clarice Lispector. Já que é a relação (crítico-biográfico) com o meu objeto de pesquisa o que me levou a propor investigar, para mostrar como se constitui essa relação, visando concluir que é uma das melhores, se não a melhor, possibilidade de “avaliar” artístico-crítico ou estético-criticamente as pinturas de Clarice Lispector. Porque penso nessas relações entre objeto e pesquisa como interação entre sujeito investigado e investigador.

A crítica biográfica se apropria da metodologia comparativa ao processar a relação entre obra e vida dos escritores pela mediação de temas comuns, como a morte, a doença, o amor, o suicídio, a traição, o ódio, as relações familiares, como o tema dos irmãos inimigos, da busca do pai, da bastardia, do filho pródigo e assim por diante. Reunidos por um fio temático e enunciativo, independente de intenções ou da época em que viveram, escritores e pensadores constituem matéria biográfica a ser explorada no nível teórico e ficcional. A comparação conta, portanto, com a ajuda de critérios biográficos ao promover encontros entre escritores e incentivar a criação de diálogos muitas vezes inesperados.³⁹⁸

A inscrição das pinturas de Clarice Lispector já não depende do reconhecimento de características estético-formais, porque a literatura da escritora, ou melhor, a produção crítica sobre essa escritura ressoa diferentes valores na pintura. Ou, além disso, como exemplo é quando um desses valores intrínsecos à obra é o da *autoria*. Ainda que, esteticamente, uma prática artística não dependa da outra para ser analisada – a não ser quando se leva em conta a *persona* da artista.

Entretanto, sem tocar em *autoria*, já que até poderia propor uma revisão reflexiva na ideia tradicional de autoria como assinatura também tradicional, considere melhor pensar no conceito de *biopictografia*. Trata-se de uma outra formulação crítica, livre de valores e conceitos unilaterais e estético-formais ou artístico-críticos tradicionais, que ultrapassam nas obras – literárias e pictóricas – apenas o relacionamento pelo conceito tradicional de assinatura (parte bem explorada no último capítulo desta). A assinatura com sentido autoral, de propriedade, perde a significação maior que é a de posse ou de valor atribuído. Torna-se uma “assinatura” de cunho

³⁹⁵ OLIVEIRA. *Que quer dizer cultura?*: uma leitura de *A hora da estrela*, p. 18.

³⁹⁶ OLIVEIRA. *Que quer dizer cultura?*: uma leitura de *A hora da estrela*, p. 18-19.

³⁹⁷ OLIVEIRA. *Que quer dizer cultura?*: uma leitura de *A hora da estrela*, p. 18-19.

³⁹⁸ SOUZA. *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica, p. 20.

artístico-cultural-biográfico, avalizada, às vezes, por uma *contra-assinatura* apenas. Que, por conseguinte, depende de uma crítica que nomeio de “biocrítica cultural”. Uma crítica que tem como interesse maior o papel de investigar a cultura como mantenedora de vestígios, sem valores estéticos pré-estabelecidos, para a realização de artefatos artístico-culturais. Antes, ainda, preciso dizer que essa relação, entre produções artísticas de práticas distintas, de “assinatura” como relação artístico-cultural-biográfico, é válida para diferentes artistas, e não apenas para Clarice Lispector:

A cultura e o *bios* são indissociáveis; portanto, para lidar com essa temática do *bios* e da produção cultural, apenas uma crítica do *bios* e da cultura, logo, uma “biocrítica cultural” para propor novas reflexões que transbordem as firulas da tradição. Eis aqui, a minha tentativa continuada!³⁹⁹

Como nesta pesquisa que faço também uma “tentativa continuada” que tem, assentada em reflexões teórico-críticas mais amplas (seja por “biopictografias” ou “biocrítica culturais”, seja por “geovisuallocalizações”), buscado ressaltar outros valores que não podem ser vistos a “olhos nus”, ou melhor, não podem ser analisados com sentimentos nostálgicos e narcísicos, com sentidos de melhor ou pior, com remorsos, saudades ou melancolias em relação a uma tradição histórica que vem sendo aplicada às produções nacionais contemporâneas. Ou, ainda uma tentativa de romper com limites estéticos tradicionalistas que lidam com formulações também limitadas e formais.

De certa forma a assinatura tradicionalmente pensada corrobora a interferência e o reducionismo na leitura de uma produção artística. Os pressupostos estético-autorais, para o bem ou para o mal, contribuem nas confabulações que se faz na análise de produções artísticas posteriores com relação as já realizadas anteriormente. Contudo, o que vai alterar significativamente a forma de ler essas produções artísticas posteriores é a utilização de diferentes aportes teóricos que priorizem menos o texto como algo intocável, e reconheçam mais nesse texto como artístico-cultural a relação dele com o *bios* do autor e da cultura social que o envolveu na sua época e na *posteriori*. Ou seja, na época em que está sendo lido. O texto, aqui é tomado como uma rede que se abre, sem nunca fechar-se, para contextualizar sempre com a leitura e o leitor, de todas as práticas artísticas do sujeito artista e com o *bios* desse e de seus leitores. Ou seja, é um texto interlig@do – para fazer menção ao hipertexto com sentido de “grande-texto” – que liga passado ↔ presente com sentidos de recriações.

³⁹⁹ BESSA-OLIVEIRA. *Paragens, passagens e passeios: movimentos de geovisuallocalizações das Artes Visuais*, p. 20.

As diversas modalidades de atualização das narrativas autobiográficas, longe de se constituírem como exacerbação de individualidades ou narcisismo excessivo, exercitam o direito à expressão de vozes anteriores excluídas dos discursos hegemônicos.⁴⁰⁰

Ainda sobre essa autenticidade autoral do texto secundário, validado apenas se por uma leitura/literatura primeira, a suposta dúvida/dívida é *rasurada*, segundo Eneida Maria de Souza, na “contra” proposição do crítico biográfico ao crítico textual. A forma de autenticar um texto para o crítico biográfico ou crítico *biocultural*, como prefiro, é estabelecer um pacto da produção artística com a vida/conjunto da obra do autor e com a sua própria vida/obra intelectual. Nesse sentido, sabiamente Clarice Lispector já nos mostrou em entrevista, que só veio a público após a sua morte, que “parece que eu ganho na releitura”.⁴⁰¹ Prática crítica que vim, nesta pesquisa de dissertação de Mestrado em Estudos de Linguagens, também bem ou mal, realizando, ao ler e reler Clarice Lispector pintora e escritora. É neste sentido que essas faces de Clarice Lispector nas pesquisas trazem uma contribuição significativa a ser ressaltada, porque as pesquisas crítico-biográficas sempre explanam uma proposição *biocrítica* cultural sobre a obra e sobre a vida da intelectual. Neste caso, a minha pesquisa vem propondo uma leitura biopictográfico-cultural de uma latino-americana brasileira, pintora-escritora-mulher, ainda que naturalizada.

⁴⁰⁰ SOUZA. *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica, p. 30-31.

⁴⁰¹ LERNER. Clarice Lispector em entrevista à TV Cultura.

REFERÊNCIAS

Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos - tudo ponto de apenas referência ao real. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos.

LISPECTOR. *Água viva: ficção*, p. 73.

Do corpus da pesquisa

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

LISPECTOR, Clarice. Reprodução fotográfica dos 22 quadros. In: IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector*: literatura, pintura e fotografia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, s/p. (Humanitas).

Sobre o corpus da pesquisa

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; NOLASCO, Edgar César. “*Água viva*: uma escritura como exercício de pintura em Clarice Lispector”. In: *Revista Água Viva* (UNB), v. 1. Brasília: 2010, p. 1-15.

_____; _____. “*O figurativo inominável: a art pictures de Clarice Lispector*”. In: *Revista Travessias*, v. 4. Cascavel, PR: 2009, p. 1-21.

_____; _____. “*Guimarães Rosa e Clarice Lispector: para uma estética das amizades literárias*”. In: *Revista Interletras* (UNIGRAN), v. 2. Dourados, MS: 2009, p. 1-10.

_____; _____. “*Entre a pintura e a literatura: negociatas claricianas*”. In: *Parlatorium - Revista Eletrônica da FAMINAS-BH*, v. 4. Belo Horizonte: 2009, p. 1-17.

_____; _____. “*Água viva como um "livro de artista" autobiográfico da escritora Clarice Lispector*”. In: *Revista Papéis – Revista do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens*, v. 13, Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009, p. 77-103.

_____; _____. “*Clarice Lispector e Farnese de Andrade: uma Água viva biográfica*”. In: *Revista Interletras* (UNIGRAN), v. 1, Dourados, MS: 2008, p. 1-11.

_____; _____. “*Os retratos de C.L. e M. B. quando coisa*”. In: *Parlatorium - Revista Eletrônica da FAMINAS-BH*, v. 2, Belo Horizonte: 2008, p. 1-15.

_____; _____. “*Guimarães Rosa e Clarice Lispector: para uma estética das amizades literárias*”. In: *Revista Papéis – Revista do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens*, v. 12, Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2008, p. 83-93.

_____; _____. “*Arthur Bispo do Rosario e Clarice Lispector: a hora cultural das estrelas*”. In: *Revista Travessias - Pesquisa em Educação, Cultura, Linguagem e Artes*, v. 1º, Cascavel, PR: 2007, p. 1-10.

_____; _____. “*Clarice Lispector e suas Políticas da amizade*”. In: *Revista Rabiscos de Primeira*, v. 7, Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2007, p. 77-82.

_____; _____. “*Clarice Lispector escritora/pintora: uma história artística em movimento na década de 70*”. In: *Ângulo: Cadernos do Centro Cultural Teresa D'Ávila*, v. 1, Lorena, SP: 2007, p. 76-81.

_____; _____. “*Clarice Lispector: o dito e o interdito da pintura à ficção*”. In: *Revista TXT - Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos*, v. II, Belo Horizonte, 2006, p. 1-09.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; NOLASCO, Edgar César. “*Nas malhas da rede: os espectros de Lispector no imaginário virtual-cultural*”. In: NOLASCO, Edgar César; GUERRA, Vânia Maria Lescano. (Orgs.). *Culturas do contemporâneo: projetos locais/leituras globais*. 1 ed. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010, v. 1, p. 177-203.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; NOLASCO, Edgar César. “*Crítica biográfica e memória cultura na América Latina: reinventando as memórias e arquivos claricianos*”. In: NOLASCO, Edgar César; BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. (Orgs.). *A reinvenção do arquivo da*

- memória cultural da América Latina*. 1 ed. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2010, v. 1, p. 97-106.
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. “Clarice Lispector entre a pintura e a escritura de *Água viva*: um recorte comparativo-biográfico-cultural”. In: NOLASCO, Edgar César. (Org.). *O objeto do desejo em tempo de pesquisa: projetos críticos na Pós-Graduação II*. 1 ed. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2010, v. 1, p. 95-110.
- _____. “A pintura autobiográfica em *Água viva* de Clarice Lispector”. In: NOLASCO, Edgar César. (Org.). *O objeto do desejo em tempo de pesquisa: projetos críticos na Pós-Graduação*. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Corifeu Ltda, 2008, v. 1, p. 45-52.
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; NOLASCO, Edgar César. “Clarice Lispector: o dito e o interdito da pintura à ficção”. In: NOLASCO, Edgar César. (Org.). *Espectros de Clarice: uma homenagem*. 1ª ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2007, v. 1, p. 123-141.
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; NOLASCO, Edgar César. “Crítica biográfica e memória cultura na América Latina: reinventando as memórias e arquivos claricianos”. In: *Anais do Jalla Brasil-2010 - IX Jornadas Andinas de Literatura Latino Americana – América Latina, integração e interlocução*, v. 1. Niterói, RJ: UFF/IACS - LIVRE CRIAÇÃO, 2010, p. 1238-1243.
- _____; _____. “Nas malhas da rede: os espectros de Lispector no imaginário virtual-cultural”. In: *Anais do I Encontro do Grupo de Estudos Interdisciplinares de Literatura e Teoria Literária MÖEBIUS*, v. 1. Dourados, MS: Editora da UFGD, 2010, p. 1-23.
- _____; _____. “Entre a escritura, o “bios” e a pintura: recortes e colagens claricianos”. In: *Anais I COLOQUIO NECC - Projetos Críticos na Pós-Graduação*, v. 1 Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010, p. 97-112.
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; NOLASCO, Edgar César. “Entre a pintura e a literatura: (des)limites entre vida e obra na escritura/pintura claricana”. In: *Anais do Congresso Internacional Brasil-Paraguai-Bolívia [de] Língua, Cultura e Interdisciplinaridade*, v. 1. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009, p. 124-130.
- _____; _____. “Espectros de Clarice”. In: *Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada - Literatura, Artes, Saberes. Encontro Regional da Abralic - 2007 - Literaturas, Artes, Saberes*, 2007, v. 1. São Paulo: Editora da USP, 2007, p. 1-5.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CLARICE LISPECTOR: *a hora da estrela*. Curadoria de Ferreira Gullar e Julia Peregrino. São Paulo: Museu da Língua Portuguesa, 2007. Catálogo da exposição realizada em São Paulo, de 24 de abril a 2 de setembro de 2007.
- FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/default.asp>. Acesso em: 08 de dezembro de 2010.
- GARRAMUÑO, Florencia. “Prólogo – El mandala de Clarice Lispector”. In: LISPECTOR, Clarice. *Agua viva*. Con prólogo de Florencia Garramuño. 1ª ed. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010, p. 5-14. (latinoamericana).
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- _____. *Clarice: uma vida que se conta*. 6. ed. rev. e aum. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- _____. *Clarice fotobiografia*. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

GOTLIB, Nádia Battella. “Prefácio – Entreartes”. In: IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. (Humanitas), p. 33-37.

IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. (Humanitas).

MOSER, Benjamim. *Clarice, uma biografia*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NOLASCO, Edgar Cézar. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.

_____. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. *Caldo de cultura: A hora da estrela e a vez de Clarice Lispector*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2007.

NOLASCO, Edgar Cézar. (Org.). *Espectros de Clarice: uma homenagem*. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2007.

SANTIAGO, Silviano. “A política em Clarice Lispector”. In: *Site Clarice Lispector*. Disponível em: http://www.claricelispector.com.br/artigo_silvianoSantiago.aspx. Acesso em: 30 de abril de 2010.

VASCONCELLOS, Eliane (Org.). *Inventário do arquivo Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. Centro de Memória e Difusão Cultural. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, 1993. (Série CLB, 5)

VIANNA, Lucia Helena. “Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os ‘quadros’ de Clarice Lispector”. In: *Revista de Estudos Feministas*, Jun 2003, vol. 11, no. 1, p. 71-87.

VIANNA, Lucia Helena. “O figurativo inominável: os quadros de Clarice”. In: ZILBERMAN, Regina et al. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1998.

Gerais

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?”. In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 55-76.

AMADO, Guy. “Arte contemporânea - Estética relacional”. Ilustração Ricardo Cammarota. In: *Revista Continuum*. Mar. Abr. 2009, p. 1-2. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/impressao.cfm?materia=861>. Acesso em: 05 de set. de 2010.

ARBEX, Márcia. “Poéticas do visível: uma breve introdução”. In: ARBEX, Marcia (Org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, FALE/UFMG, 2006, p. 17-62.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

A VILA INGLESA. COM. “Curiosidade – Pinho-de-riga”. Disponível em: <http://www.avilainglesa.com/pinhoderiga.html>. Acesso em: 05 de setembro de 2010.

BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política* : ensaios sobre literatura e história da cultura; Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. – 7 ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994. – (obras escolhidas; v.1)

BENNINGTON, Geoffrey. “Derridabase”. In: BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Tradução Anna Maria Skinner; revisão técnica Mário Gonçalves, Caio Mario Ribeiro de Meira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996, p. 11-218.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. *Ensino de Artes X Estudos Culturais*: para além dos muros da escola. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2010.

_____. *Paragens, passagens e passeios*: movimentos de geovisualizações das artes visuais. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2011.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; NOLASCO, Edgar Cézar. “No Brasil, estudar cultura brasileira “é” o mesmo que estudar Estudos Culturais?”. In: *Revista Rascunhos culturais*. Campo Grande, MS: Editora UFMS, 2010.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; NOLASCO, Edgar Cézar. “*Ensino de Artes X Estudos Culturais*: o ensino de Artes para além dos muros da escola”. In: *OuvirOuvir*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFU, v. 6, n. 1 Jan.-Jun. Uberlândia, MG, 2010, p. 90-109.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; NOLASCO, Edgar Cézar. “*Eu, tu, ele, nós, vós e eles*: a identidade crioula nas artes plásticas sul-mato-grossenses”. In: Comunicação apresentada no *III Seminário Internacional América Platina*: identidade, diversidade e linguagens do território platino. Realizado de 3 a 6 de novembro de 2010. Campo Grande, MS.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliane L. de L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. (Humanitas).

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: Estudos Culturais, v. 1, n. 1. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: Literatura Comparada Hoje, v. 1, n. 2. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: Crítica Contemporânea, v. 1, n. 3. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: Crítica Biográfica, v. 1, n. 4. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. de Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza Cintrão São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

_____. *A globalização imaginada*. Trad. de Sérgio Molina. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

_____. *Leitores, espectadores e internautas*. Trad. de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008^a.

_____. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. Trad. de Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2008^b.

CLÜVER, Claus. “*Estudos interartes*: conceitos, termos, objetivos”. In: *Literatura e sociedade, Revista de Teoria literária e Literatura comparada*. Nº 2, FFLCH, 1997, USP/São Paulo, p. 37-55.

CLÜVER, Claus. “Inter textus/ Inter artes/ Inter media”. In: *Aletria: revista de estudos de literatura*. n. 14, jul.-dez. 2006. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, p. 11-41.

CORACINI, Maria José R. F.. “A memória em Derrida: uma questão de arquivo e de sobre-vida”. In: *Cadernos de Estudos Culturais: Crítica Biográfica*, v. 1, n. 4. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010, p. 141-154.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Editora Ática, 1999. (Série Princípios.)

_____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003.

COSTA, Jurandir Freire. “Prefácio a título de diálogo”. In: ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1999, p. 11-20.

COUTINHO, Eduardo F.. *Literatura comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

COUTINHO, Eduardo F.. “Literatura comparada na América Latina: do etnocentrismo ao diálogo de culturas”. In: _____. *Literatura comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, p. 31-40.

_____. “Mestiçagem e multiculturalismo na construção da identidade cultural latino-americana”. In: _____. *Literatura comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, p. 41-57.

_____. “‘Teorias transculturadas’ ou a migração de teorias na América Latina”. In: _____. *Literatura comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, p. 113-122.

COUTINHO, Eduardo F.. “Remapeando a América Latina: para uma nova cartografia literária no continente. In: MASINA, Lea; BITTENCOURT, Gilda N.; SCHMIDT, Rita Teresinha. (Orgs.). *Geografias literárias e culturais: espaços/ temporalidades*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 139-148.

CUNHA, Eneida Leal. “A emergência da cultura e da crítica cultura”. In: *Cadernos de Estudos Culturais: Literatura Comparada Hoje*, v. 1, n. 2. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009, p. 73-82.

DANTO, Arthur C.. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Coleção TRANS).

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Estudos; 271/ dirigida por J. Guinsburg).

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos; 16).

_____. *Políticas da amizade*. Trad. Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras – Editores S. A., 2003.

_____. *Salvo o nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papirus, 1995.

_____. *La verdad en pintura*. Trad. María Cecilia González y Dardo Scavino. 1ª ed. 2ª reimp. Buenos Aires: Paidós, 2010. (Espacios del saber; 74013).

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogo*. Trad. André Telles, revisão técnica Antonio Carlos dos Santos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: _____. *O que é um autor?*. Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Prefácio José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. 7. ed. Lisboa: Nova Veja, Limitada, 2009, p. 127-160. (Passagens).

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Colaboração: Maria Helena de Andrade Magalhães, Stella Maris Borges. 8. ed. rev. e ampl. por Júnia Lessa França e Ana Cristina de Vasconcellos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. (Aprender).

FUKS, Betty Bernardo. “Tradução: testemunho de uma experiência”. In: *Revista brasileira psicanál*, São Paulo, v. 43, n. 1, mar. 2009. Disponível em: http://pepsic.homolog.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2009000100008&lng=pt&nrm=iso. Acessos em 10 set. 2010.

FUKS, Betty Bernardo. “Adeus a Jacques Derrida”. In: *Pulsional – Revista de Psicanálise*. Ano XVIII, n. 182, junho/2005, p. 32-39. Disponível em: http://www.editoraescuta.com.br/pulsional/182_03.pdf. Acesso em: 01 de setembro de 2010.

GAMA, Rinaldo. “*Estréia incomum* – Sai em livro a primeira prosa longa de Lima Barreto”. In: *Revista Veja on-line*. ed. 03 de dez., 1997. Disponível em: http://veja.abril.com.br/031297/p_138.html. Acesso em: 07 de maio de 2010.

GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas: palavras, imagens, objetos: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. (Arte+)

GLOSSÁRIO DE DERRIDA. Trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ, supervisão geral de Silviano Santiago. Rio de Janeiro, F. Alves, 1976.

GOGH, Vincent Van. “Um par de sapatos”. Imagem disponível em: <http://www.artesdois pontos.com/viu.php?tb=viu&id=2>. Acesso em: 12 de novembro de 2010.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardiã Resende. [et al.]. 1ª edição atualizada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. “Fronteiras da transdisciplinaridade moderna”. In: HISSA, Cássio Eduardo Viana. (Org.). *Saberes ambientais: desafios para o conhecimento disciplinar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 15-31.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. – 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

_____. _____. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. – 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

IMAGENS DOS MANUSCRITOS DE *OBJETO GRITANTE* E *ÁGUA VIVA* QUE ILUSTRAM ESTA PESQUISA. Saraiva–Conteúdo – Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10372>. Acesso em: 07 de janeiro de 2012.

IMAGEM DO MANUSCRITO DE *UM SOPRO DE VIDA*: PULSAÇÕES QUE ILUSTRA ESTA PESQUISA. FROHWEIN, Fábio. “Os manuscritos de Clarice Lispector: alquimia da escrita”. In: *Blog do IMS – Instituto Moreira Sales*. Disponível em: <http://blogdoims.uol.com.br/ims/os-manuscritos-de-clarice-lispector-alquimia-da-escrita-%E2%80%93-por-fabio-frohwein/>. Acesso em: 07 de janeiro de 2012.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LERNER, Júlio. *Entrevista com Clarice Lispector*, televisionado originalmente na TV Cultura, filmado em fevereiro de 1977.

LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas/Clarice Lispector*. [organização de Claire Williams; preparação de originais e notas biográficas de Teresa Monteiro]. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *A vida íntima de Laura*. Ilustração Flor Opazo. Editora Rocco. Coleção Jovens Leitores. E-book – <http://groups.google.com/group/digitalsource> – disponível em: [http://portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/ClariceLispector\(1\).pdf](http://portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/ClariceLispector(1).pdf). Acesso em: 07 de maio de 2010.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida: pulsações*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.

_____. *A hora da estrela*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

_____. *A paixão segundo G.H.*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

LOPES, Denílson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

MEDEIROS, Roberto Henrique Amorim de. “A pulsão de morte em Freud: um conceito multifatorial”. In: *Pulsional – Revista de Psicanálise*. ano XIV, no 142, 46-54. Disponível em: http://www.editoraescuta.com.br/pulsional/142_05.pdf. Acesso em: 10 de dezembro de 2010.

MIGNOLO, Walter D.. *Histórias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (Humanitas).

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. (Humanitas).

_____. “Introdução – Condições da crítica latino-americanista”. In: _____. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. (Humanitas), p. 11-40.

NEPOMUCENO, Margarida. “Retratos de Mario de Andrade interpretados por ele mesmo”. In: *Carta Maior – Matéria da Editoria: Arte & Cultura*. Disponível em: http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=7908. Acesso em: 07 de maio de 2010.

NITRINI, Sandra. “Literatura comparada no Brasil”. In: _____. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 183-277.

_____. “Anexo – Visão panorâmica do comparatismo brasileiro nos anos 80 e 90”. In: _____. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 279-290.

NOLASCO, Edgar Cézar. *babeLocal: lugares das miúdas culturas*. Campo Grande, MS: Life Editora, 2010.

NOLASCO, Edgar Cézar. “*Literatura comparada hoje: estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada?*”. In: *Cadernos de Estudos Culturais: Literatura Comparada Hoje*, v. 1, n. 2. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009, p. 49-72.

_____. “Políticas da crítica biográfica”. In: *Cadernos de Estudos Culturais: Crítica Biográfica*, v. 1, n. 4. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010, p. 35-50.

_____. “Crítica subalternista ao sul”. In: *Cadernos de Estudos Culturais: Subalternidade*, v. 1, n. 5. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2011, p. 51-65.

NOLASCO, Edgar Cézar; BESSA-OLIVEIRA, Marcos. A. “Espectros de Clarice”. In: *Encontro Regional da ABRALIC - 2007 - Literaturas, Artes, Saberes*, 2007, São Paulo. Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada - Literatura, Artes, Saberes. São Paulo: Editora da USP, 2007. v. 1. p. 1-5.

OLIVEIRA, Marta Francisco de. *Que quer dizer cultura?: uma leitura de A hora da estrela*. 1.ed. Campo Grande, MS: Life Editora, 2011. (Livro no Prelo).

ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1999.

_____. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Sinergia: Relume Dumará, 2009.

_____. *Genealogias da amizade*. São Paulo: Iluminuras, 2002. (Coleção Políticas da imanência).

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Bueno Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Organização Mario J. Valdés; Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. (Humanitas).

PORTINARI, Candido. Reprodução fotográfica do quadro “Retirantes” (Retirantes), 1944, Óleo s/ tela 190 x 180 cm. Col. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand São Paulo, Brasil. Disponível em: http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/portinari/salas/id_portinari_retirantes.html. Acesso em: 08 de novembro de 2011.

RETRATO DE CLARICE LISPECTOR POR CARLOS SCLIAR. Disponível em: <http://fotos.estadao.com.br/clarice-lispector-retrato-de-clarice-feito-pelo-pintor-carlos-scliar-foto-faz-parte-do-livro-clarice-fotobiografia.galeria,627,15823,,,0.htm>. Acesso em: 30 de abril de 2010.

RETRATO DE CLARICE LISPECTOR POR GIORGIO DE CHIRICO. Disponível em: <http://fotos.estadao.com.br/clarice-lispector-retrato-a-oleo-de-clarice-lispector-pintado-por-giorgio-de-chirico-em-roma-em-1945.galeria,627,15815,,,0.htm?pPosicaoFoto=4#carousel>. Acesso em: 30 de abril de 2010.

RETRATO DE CLARICE LISPECTOR POR ALFREDO CESCHIATTI. Disponível em: <http://fotos.estadao.com.br/clarice-lispector-retrato-de-clarice-em-desenho-de-ceschiatti-datado-de-paris-janeiro-de-1947.galeria,627,15821,,,0.htm?pPosicaoFoto=6#carousel>. Acesso em: 30 de abril de 2010.

RETRATO DE CLARICE LISPECTOR POR DIMITRI ISMAILOVITCH. Disponível em: <http://fotos.estadao.com.br/clarice-lispector-clarice-lispector-por-dimitri-ismailovitch-imagem-faz-parte-do-livro-clarice-fotobiografia,galeria,627,15807,,,0.htm?pPosicaoFoto=1#carousel>. Acesso em: 30 de abril de 2010.

ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso*: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A análise e o arquivo*. Trad. André Telles; revisão técnica Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. (Transmissão da psicanálise).

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *O cosmopolitismo do pobre*: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. (Humanitas).

_____. *Ora(direis) puxar conversa!*: ensaios literários. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. (Humanitas).

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios de dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. “Apesar de dependente, universal”. In: _____. *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 13-24.

SANTIAGO, Silviano. “Meditação sobre o ofício de criar”. In: *Revista Aletria - Revista de Estudos de Literatura Rememorações/Comemorações*. Belo Horizonte, n. 18, jul/dez. 2008, p. 173-179.

SANTIAGO, Silviano. “Destino: globalização. Atalho: nacionalidade. Recurso: cordialidade”. In: *Cadernos de Estudos Culturais*: Estudos Culturais, v. 1, n. 1. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009, p. 89-104.

SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: _____. *Que horas são?*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 29-48.

_____. “As ideias fora do lugar”. In: _____. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5ª edição – 2000 (3ª reimpressão – 2007). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 9-32.

SEUPHOR, Michel. *Abstract painting: fifty years of accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollock*. New York: Laurel, 1964/1967.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, (Humanitas).

SOUZA, Eneida Maria de. “Crítica biográfica, ainda”. In: *Cadernos de Estudos Culturais*: Crítica Biográfica, v. 1, n. 4. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010, p. 51-57.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. 2. ed. rev. conforme novo acordo ortográfico. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. “Espelho de tinta”. In: *Jornal de Resenhas – Discurso Editorial*. N 3 julho. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 8-9.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. (Humanitas).

SOUZA, Eneida Maria de. “A teoria em crise”. In: _____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 67-78. (Humanitas).

_____. “Notas sobre a crítica biográfica”. In: _____. *Crítica cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 111-121. (Humanitas).

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. 2. ed. ver. e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. (Humanitas).

TEIXEIRA, Lara Maria Bessa. Redação apresentada à temática: “Porque pela arte se conhece o mundo e as pessoas?”. In: BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. *Acervo particular*. Belo Horizonte: Redação redigida à mão pela autora em 03 de junho de 2010, p.1-1.

TOLLER, Paula; CORINGA. “Eu quero ir pra rua”. In: TOLLER, Paula. *CD Nosso: ao Vivo*. Manaus: Label: Microservice, 2008, faixa 7.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. “A letra como imagem, a imagem da letra”. In: NAZARIO, Luiz; FRANCA, Patricia. (Orgs.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 46-67.

VERSIANI, Daniela Gianna Claudia Beccaccia. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

VIEGAS, Ana Cláudia. “Com a palavra, o autor – exercícios de crítica biográfica na contemporaneidade”. In: *Cadernos de Estudos Culturais: Crítica Biográfica*, v. 1, n. 4. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010, p. 9-26.

WILLIAMS, Claire. Clarice “Entre-vistas”. In: LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas/Clarice Lispector*. [organização de Claire Williams; preparação de originais e notas biográficas de Teresa Monteiro]. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 7-12.