

**COMO TRADUZIR-ME DE UMA ARTE EM OUTRA?
CLARICE LISPECTOR: ENTRE A PENA E O PINCEL,
AS PALAVRAS E AS TINTAS**

Neurivaldo Campos Pedroso Junior (ORCID 0000-0002-3050-8660)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS (Brasil)

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 folego.
(LISPECTOR 1998: 75).

Uma coisa é certa e é inútil tentar modificar: é que Ângela herdou de mim o desejo de escrever e de pintar. E se herdou esta parte minha, é que não consigo imaginar uma vida sem a arte de escrever ou de pintar ou de fazer música. O que quer Ângela da vida? Aos poucos descobrirei.
(LISPECTOR 1999: 83).

Passados quase quarenta anos da morte de Clarice Lispector, muita tinta ainda corre no papel sobre a produção literária da autora. As análises da obra clariciana abarcam tanto as perspectivas mais tradicionais da teoria da narrativa, com ênfase na narrativa do fluxo da consciência e do monólogo interior, passando pela crítica feminista e, mais recentemente, abordagens centradas na crítica biográfica e cultural. Nos últimos anos, contudo, a crítica tem se voltado para uma outra Clarice Lispector: a pintora. A produção pictural clariciana foi realizada, em sua maioria, entre os anos de 1975 e 1976, totalizando vinte e duas telas. Dezoito das telas assinadas por Clarice estão depositadas na Fundação Casa de Rui Barbosa, enquanto outras duas foram presenteadas a Autran Dourado e Nélida Piñon e, por fim, duas



pertencem ao Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS). Nossa proposta neste trabalho é realizar uma reflexão acerca da tradução ou transposição intersemiótica da Pintura para a Literatura operada por Clarice Lispector. Para isso, procederemos à análise de um *corpus* pictórico que será composto basicamente por telas pintadas por Clarice e que são traduzidas intersemioticamente para as das narrativas de *Água viva* (1973) e *Um sopro de vida* (1978). Nesse sentido, é importante destacar que ainda há poucos trabalhos, na América Latina, que buscam discutir a tradução intersemiótica em Clarice Lispector, tanto em seus livros quanto em suas telas.

Roman Jakobson, com certa frequência, tem sido apontado como um dos primeiros estudiosos a ampliar o conceito de tradução, ao propor a seguinte distinção terminológica: tradução “intralingual”, aquela que ocorre numa mesma língua de origem; a tradução “interlingual”, processada entre línguas diferentes e, por último, “a tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não verbais” ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura (JAKOBSON 2000: 65). Com essa distinção, o linguista russo amplia o conceito de tradução que, até então, era entendida como uma operação relacionada exclusivamente a signos verbais. Apesar de pioneira, é importante destacarmos que a distinção proposta por Jakobson descon siderava uma série de conjuntos de linguagens não verbais que poderiam também ser traduzidos entre si. Umberto Eco, por exemplo, chama a atenção para o fato de que a *transmutação* de signos verbais em signos não verbais é apenas uma das operações que podem ser realizadas sob a égide da tradução intersemiótica. De acordo com Eco,

Falando de transmutação, Jakobson pensava na versão de um texto verbal para outro sistema semiótico [...]; mas não considerava como transmutação entre sistemas diferentes da língua verbal -por exemplo, a versão para balé do *Après-midi de Debussy*, a interpretação de alguns quadros de uma exposição por meio da



composição musical, ou até mesmo a versão de uma pintura em palavras (écfrase) (ECO 2007: 266).

A partir da década de 1980, o artista multimídia, escritor e professor Júlio Plaza atualiza, de certa forma, o pensamento de Roman Jakobson, ao trazer para o plano da discussão e enfatizar a produtividade do diálogo entre diferentes linguagens. Dito de outra forma, ainda que o conceito de intersemiose proposto por Plaza assemelhe-se ao de Jakobson, o professor brasileiro amplia a conceituação sugerida pelo linguista russo, de forma a abarcar não apenas a tradução da linguagem verbal para outros sistemas de signos como a dança, a música etc., mas também considera a passagem de outros sistemas de signos para o verbal. Plaza instaura, dessa forma, uma visada dialética para a teoria inter-semiótica que se propõe a desenvolver. Aliás, é o próprio Plaza quem chama a atenção para o fato de que, até meados da década de 1980, não existia, de modo sistematizado, uma teoria acerca da teoria da tradução intersemiótica. Por isso, em seu livro *Tradução Intersemiótica*, Júlio Plaza procura demonstrar que a tradução intersemiótica é uma prática bastante antiga em todas as artes, pois desde Altamira aos mais recentes meios eletrônicos e digitais são evidentes os aspectos de inter-relação sinestésica para os quais, infelizmente, a especialização dos sentidos em categorias bem demarcadas, de certo modo, nos cegou. Fortemente influenciado pelos trabalhos de Augusto e Haroldo de Campos, Júlio Plaza entendia a Tradução Intersemiótica

(...) como ‘via de acesso ao mais interior ao próprio miolo da tradição’. Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA 2013: 14)

Plaza amplia, dessa forma, o conceito de tradução inter-semiótica, que passa a ser entendida como “prática criativa” e “diálogos de signos”. Além disso, atento ao advento de novos



suportes e meios tecnológicos, Julio Plaza já atentava, na década de 1980, para o fato de que a tecnologias sobre tecnologias acarreta uma hibridização de meios, códigos e linguagens que, combinados e justapostos, produzem textos Multi e Intermídias.

Interessa-nos, sobremaneira, essa ideia de textos intermídias, pois a análise que empreenderemos, neste artigo, da tradução intersemiótica operada por Clarice Lispector de suas telas para os romances *Água viva* e *Um sopro de vida*, envolve também questões sobre as relações e as técnicas intermidiáticas. Nesse sentido, gostaríamos de aludir ao artigo “Intermedialidade, Intertextualidade e ‘Remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”, de Irina O. Rajwesky, no qual a comparatista russa adverte ser bastante amplo o conceito de intermedialidade e propõe, então, que se verifique, em textos considerados intermídias, a existência das seguintes subcategorias, a intermedialidade no sentido mais restrito de *transposição midiática*; de *combinação de mídias* e de *referências intermidiáticas*. Pretendemos investigar, neste artigo, as categorias *transposição midiática* bem como *referências intermidiáticas*, já que esta compreende, por exemplo, as “referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em *zoom*, dissolvências, *fades* e edição de montagem” (RAJEWES-KY 2012: 25). O mesmo pode-se afirmar sobre as referências, em um texto literário, a pinturas específicas e/ou às suas respectivas técnicas e metodologias. É o que ocorre em *Água viva* e *Um sopro de vida* em que são encontradas não apenas referências às telas pintadas por Clarice como também uma reflexão mais pontual sobre o modo clariciano de pintar.

Em sua maioria, as telas de Clarice foram produzidas ao longo do ano de 1975, o que pode ser confirmado pela datação nas telas, quando tal especificação ocorre. É interessante ressaltar, ainda, que os meses, quando registrados, vão de março a setembro, o que evidencia a rapidez com que Clarice se lançou à execução de suas telas. Algumas destas, contudo, não apresentam data. É o caso, por exemplo, de “Mandala”, “Nélida Piñon Madeira feita cruz” e duas telas sem título. As demais são: “Interior de gruta” - 1960; “Gruta” - 07 de março de 1975”; “Escuridão e luz:



centro da vida” - 19 de abril de 1975”; “Raiva e rei[ndifi]ção” - 28 de abril de 1975; “Cérebro adormecido” - 13 de maio de 1975; “Eu te pergunto por quê?” - 13 de maio de 1975; “Perdida na vaguidão” - 13 de maio de 1975; “Tentativa de ser alegre” - 15 de maio de 1975; “Medo” - 16 maio de 1975; “Luta sangrenta pela paz” - 20 de maio de 1975; “Sem título (figuração do yin e yang em fundo preto)” - 28 de maio de 1975; “Pássaro da liberdade” - 05 de junho de 1975; “Caos, metamorfose, sem sentido” - 13 de maio de 1975; “Ao amanhecer” - setembro de 1975; “Explosão” - 1975; “Sol da meia-noite” - 1975; “Volumes” - 1975; “Sem título” - 07 de maio de 1975. É importante destacar, ainda, que Clarice Lispector segue à risca os protocolos tradicionais de identificação - a data, a assinatura e a inscrição do título, elementos esses que aparecem quase sempre numa esquadria, no canto inferior direito do quadro, além disso, para Carlos Mendes de Souza, “a presença do título no próprio quadro, por vezes com marcas de acréscimo ou de rasuras, mostra um cruzamento de caminhos ou uma natural contaminação com os lugares da literatura” (SOUZA 2013: 151).

Pensando nessa “natural” e mútua contaminação entre a literatura e as telas de Clarice Lispector, entendemos que tentar discutir e analisar, no âmbito deste texto, todas as telas claricianas, seria um projeto presunçoso, para não dizer impossível. Por isso, procedemos à escolha de um *corpus* pictórico que será composto basicamente por telas que são referidas/mencionadas ao longo das narrativas de *Água viva* e *Um sopro de vida*. Esses dois romances, aliás, são exemplos de textos intermédias, de acordo com a conceituação proposta por Irina O. Rajwesky discutida anteriormente. Já nas páginas iniciais de *Água viva*, podemos ler a seguinte passagem:

Escrevo-te inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo o corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com o 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 a necessidade de palavras - e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira pala-



vra foi até agora intocada. A palavra é minha quarta dimensão (LISPECTOR 1998: 10).

Em um primeiro momento, não se pode ignorar o fato de que em ambos os romances há a presença de uma pintora, seja como narradora-pintora, no caso de *Água viva*, seja como a personagem-pintora Ângela Pralini em *Um sopro de vida*. A inserção dessas duas pintoras nas narrativas claricianas não pode ser lida como algo incidental ou aleatório, na verdade, acreditamos que, ao fazê-lo, Clarice acaba por promover uma reflexão centrada no próprio ato de pintar, incluindo aqui preocupações técnicas, como, por exemplo, a utilização das cores, a necessidade de se manter a unidade, o equilíbrio das massas e também a oposição claro/escuro e que, em certa medida, podem ser empregadas para uma melhor compreensão da “técnica” de pintura clariciana, mesmo que esta seja marcada, em um primeiro momento, por uma falta de técnica. Ou, nas palavras de Clarice:

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.

Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte.

O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes e sensações (LISPECTOR, *apud* BORELLI 1987: 70).

Com a atenção voltada para o excerto acima, podemos afirmar que Clarice Lispector é um exemplo de artista multimídia do qual nos fala Marc Jimenez em *La querelle de l’art contemporain*, quando, ao discorrer sobre a atuação dos artistas contemporâneos, registrará que, atualmente, os artistas não se prendem mais aos seus “médios” e procedem à obliteração das fronteiras interartísticas em nome de uma produtiva interlocução:



“Transfer” XIII: 1-2 (2018), pp. 55-76. ISSN: 1886-554

De nos jours, l'artiste contemporain ne se limite plus à un seul médium. Peintre ou sculpteur, il peut aussi cumuler les fonctions de performeur, d'installateur, de cinéaste, de musicien, etc. La fin de l'unité des beaux-arts se caractérise effectivement par la dissémination des modes de création à partir de formes, de matériaux, d'objets ou d'actions hétérogènes que l'expression “art contemporain” définit imparfaitement (JIMENEZ 2005: 28).

Em *Água viva*, vemos a primeira referência à tela “Interior de gruta” (figura 01), pintada por Clarice Lispector em 1960.

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza –grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo (LISPECTOR 1998: 15).

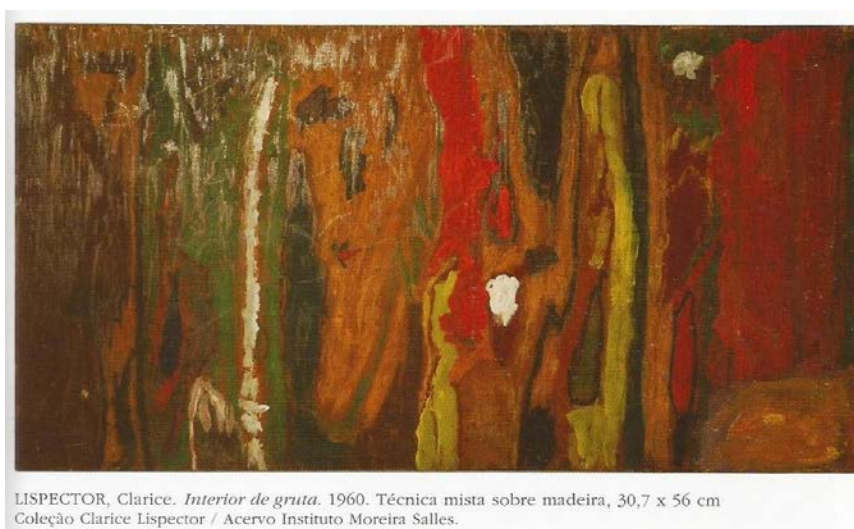


Figura 01



Mais adiante, ainda em *Água viva*, há outra passagem com referência à tela “Interior de gruta” (figura 01):

Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pintei - 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 seu pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco (LISPECTOR 1998: 16).

A tela de 1960 (figura 01) é constituída por raízes expostas e aéreos entrelaçados, com predominância do verde-musgo, tons de marrons e vermelho. Além disso, as nervuras do pinho-de-riga são contornadas tanto com pincel quanto com canetas coloridas, o que acaba por realçar os sulcos no compensado e, dessa forma, enfatiza o desenho da profundidade oculta de uma caverna. Neste ponto, devemos atentar para a escolha de Clarice de empregar o pinho-de-riga como suporte material em suas telas. São esclarecedoras as palavras da pintora-personagem Ângela Pralini, de *Um sopro de vida*, e funcionam como uma “teoria” em torno do modo clariciano de pintar:

Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira -pinho-de-riga é a melhor - e prestar atenção às suas nervuras. De súbito, então vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco -mas mantendo a liberdade (LISPECTOR 1999: 53).

A escolha das placas de madeira como suporte para as telas de Clarice Lispector e, conseqüentemente, a atenção especial aos contornos do pinho-de-riga, demonstra o respeito de Clarice pelo material empregado na realização de suas obras, seja a



madeira, na pintura, seja a palavra, no texto literário. Se o fragmento acima ressalta o respeito pelo “material” pinho-de-riga, a passagem a seguir demonstra o quanto a escritora brasileira tinha um enorme respeito e cuidado com as palavras. Para a Clarice:

É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras - movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de escrever o seguinte: “peregrinos, mercadores e pastores guiavam suas caravanas rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos”. Com esta frase fiz uma cena nascer, como num flash fotográfico (LISPECTOR 1998: 23).

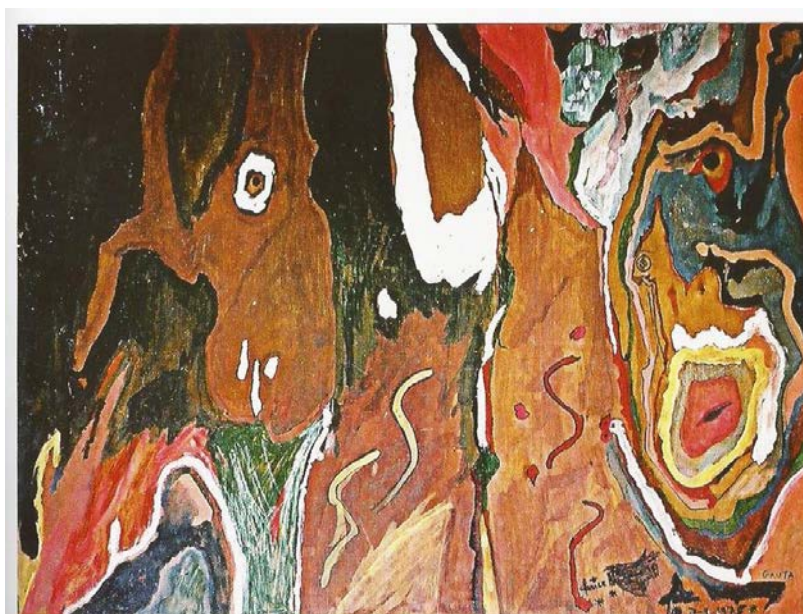
O que se percebe, a partir dos fragmentos acima, é que Clarice traz para o plano da reflexão uma questão nodal da Crítica de Arte Contemporânea, a saber, a escolha de determinados materiais em detrimento de outros por parte dos artistas. Em outras palavras, haveria uma interdependência entre os elementos de determinada matéria e/ou material escolhidos com os propósitos do artista. Logo, se o artista elege uma matéria, no caso das telas claricianas, o pinho-de-riga, em detrimento de outras é, talvez, porque saiba transitar e trabalhar melhor dentro dos limites específicos do material eleito, pois os diferentes materiais também impõem suas regras aos artistas, ou seja, cada matéria exigiria comportamentos e disciplinas específicas. Tal preocupação pode ser sintetizada nas palavras da crítica de arte brasileira Fayga Ostrower:

(...) cada materialidade abrange certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo ampliá-lo em direções novas (OSTROWER 2001: 32).

Retomando as referências às telas de Clarice Lispector disseminadas na ficção da autora, vemos que o fascínio por grutas



aparecerá em seu livro póstumo, *Um sopro de vida*, no qual encontramos menção à tela “Gruta” (figura 02), composta em 07 de maio de 1975. Na narrativa clariciana, lemos a seguinte passagem: “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” (LISPECTOR 1999: 53). A tela apresenta uma geometria ímpar: círculos alongados e irregulares, como cristal de rocha. Tanto o cavalo e quanto gruta só mesmo prefigurados, no plano da idealização desse desenho que converge para cores brancas e preta, verde-azul e tons de vermelho e amarelo.



LISPECTOR, Clarice. *Gruta*. 07.3.1975. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm
Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Figura 02

Nesta e em outras telas de Clarice Lispector, vemos uma tônica que estará presente na pintura cubista: a destruição, na superfície da tela, do objeto retratado. Tal destruição implica certa relação amorosa entre o pintor e o objeto a ser “destruído”. Com base nessa ideia, acreditamos serem significativas as palavras do pintor Pablo Picasso, quando afirma que: “Não existe uma coisa chamada arte abstrata. Precisa-se sempre começar com alguma coisa. Depois, pode-se remover todos os vestígios da realidade. De qualquer modo não haverá perigo algum, pois a ideia do objeto terá deixado sua marca indelével” (PICASSO, *apud* SYPHER 1980: 198).

Mais uma vez, destacamos que *Água viva* e *Um sopro de vida* são, não apenas uma “teoria” sobre o modo clariciano de pintar, uma vez que suas telas se aproximam da arte abstrata não-figurativa, mas podem ser lidos também como uma profunda reflexão sobre a teoria e crítica das Artes Visuais de um modo geral, pois, às palavras de Picasso, citadas anteriormente, poderíamos facilmente acrescentar as de Clarice, extraídas de *Água viva*, quando a narradora-pintora afirma “quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante. *Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que o objeto, a sua sombra*” (LISPECTOR 1998: 14. Grifo nosso).

Clarice Lispector, seja em seus livros seja em suas telas, reforça, de certa forma, a ideia segundo de que o processo de produção de sentidos no qual a formação de imagens pode ocorrer nas mais diversas artes, não apenas naquelas intituladas “Artes Visuais”, mas passa a incluir a Literatura, a Música e a Dança, evidenciando que “o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte”. Na verdade, vemos que, na literatura, a linguagem longe de apenas apresentar imagens, torna-se ela própria uma imagem. Nesse sentido, é Maurice Blanchot quem observa que “pensa-se de bom grado que a poesia é uma linguagem que, mais do que as outras, abriga e legitima as imagens (BLANCHOT 1987: 80)”.

A escritora brasileira, em *Água viva* e *Um sopro de vida*, ao ordenar, na página em branco, os recursos linguísticos utilizados na construção do discurso poético, tais como, as metáforas,



metonímias, supressões, condensações, potencializa o poder da palavra de evocar e legitimar as imagens. Assim, salvaguardando as diferenças entre o material empregado pela pintora e pela escritora Clarice Lispector para evocar imagens, constatamos que, enquanto a primeira pode utilizar-se das “coisas mesmas” e colocá-las diante dos nossos olhos, a escritora produz o mesmo efeito ao utilizar-se, na composição textual, de metáforas, metonímias e outros recursos linguísticos. E assim, a narrativa clariciana, ao proporcionar os deslocamentos bem como as condensações daqueles recursos, pode “até prescindir da imagem propriamente dita no sentido em que cria imagem com palavra. A imagem verbal, evidenciando o corte entre o signo e o referente, aumenta sua potencialidade de significações” (WALTY; FONSECA & CURY 2000: 51). Entretanto, não podemos crer que o fim de toda obra literária circunscreva-se apenas a evocar imagens; talvez a obra literária seja esse espaço em que a linguagem, que agora já abandonou seu caráter de representação fiel do real, torna-se, ela própria, uma imagem.

Em *Um sopro de vida*, a personagem Ângela Pralini tem um cão chamado Ulisses e que, por sinal, era o mesmo nome do cachorro de Clarice Lispector, que acompanhou a escritora em seus últimos meses de vida. Uma passagem da narrativa é significativa para ilustrar a relação que a personagem Ângela tinha como seu cão Ulisses:

O cão é um bicho misterioso porque ele quase para que pensa, sem falar que sente tudo menos a noção do futuro. O cavalo, a menos que seja alado, tem seu mistério resolvido em nobreza e o tigre é um grau mais misterioso porque seu jeito é mais primitivo ainda.

O cão -este ser incompreendido que faz o possível para participar aos homens o que ele é...

Eu e meu cachorro Ulisses somos vira-latas (LISPECTOR 1999: 60).

Nas páginas finais daquele romance, publicado póstumamente em 1978, uma certa melancolia toma conta da personagem Ângela e ela cria uma cena *post mortem* em que, ao descrever a casa vazia após a sua morte, o cachorro é que se destaca. Ângela



Pralini (ou seria Clarice Lispector) assim escreve: “Eu quase que já sei como será depois da minha morte. A sala vazia o cachorro a ponto de morrer de saudade. Os vitrais da minha casa. Tudo vazio e calmo (LISPECTOR 1999: 156)”. Essa passagem pode ser lida como uma referência à tela “Tentativa de ser alegre” (figura 03), pintada por Clarice em 15 de maio de 1975. Nesta tela, notamos a figura de um animal, composta por grossas camadas salmão e contornada por um fundo preto. Vemos, nessa atitude da pintora Clarice Lispector no emprego das cores, o gesto de traduzir para a pintura o sentimento de luto presente nas linhas finais de *Um sopro de vida*. O emprego dos materiais para a composição da “Tentativa de ser alegre” pode ser assim sintetizado “o bicho que se encontra deitado tem a parte interior do corpo torneada com cola líquida, decalcando expressivos zigzagues em alto-relevos. Os filetes de cola preenchem linhas antes delineadas de caneta vermelha” (IANNACE 2009: 65). Pensando mais especificamente em analogias estruturais entre o romance *Um sopro de vida* e a tela “Tentativa de ser alegre” (figura 03), cumpre destacar que, na superfície da tela, o gesto de preencher o interior do animal com cola e caneta vermelha é análogo, na superfície da página, à tentativa de descrever e aproximar-se da vida interior de um cachorro: “se eu pudesse descrever a vida interior de um cachorro eu teria atingido um cume. Ângela também quer entrar no ser-vivo de seu Ulisses (LISPECTOR 1999: 64).



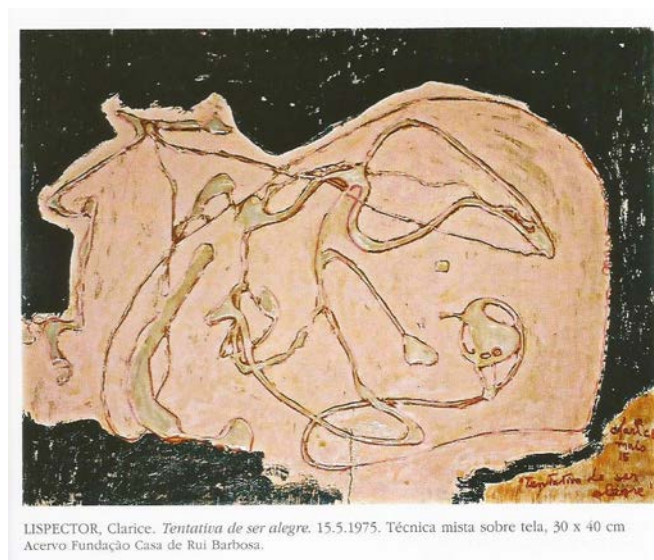


Figura 03

Em 1975, Clarice recebe um convite para participar de um Congresso de Bruxaria, na Colômbia, para a ocasião, escreve um texto chamado “Magia”, mas não o lê, optando pela narrativa “O ovo e a galinha”. É interessante registrar que no texto escrito para aquele evento havia a referência a um de seus quadros mais emblemáticos – *Medo* (figura 04).

[...] Pintei um quadro que uma amiga me aconselhou a não olhar porque me faria mal. Concordei. Porque neste quadro que se chama medo eu conseguira pôr pra fora de mim, quem sabe se magicamente, todo o medo pânico de um ser no mundo. É uma tela pintada de preto tendo mais ou menos ao centro uma mancha terrivelmente amarelo-escuro. Parece uma boca sem dentes tentando gritar e não conseguindo. Perto dessa massa amarela, em cima do preto, duas manchas totalmente brancas que são talvez a promessa de um alívio. Faz mal olhar este quadro (LISPECTOR, *apud* BORELLI 1987: 57).



LISPECTOR, Clarice. *Medo*. 16.5.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm
Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Figura 04

Das telas de Clarice, “Medo” (figura 04) é a que mais causa desconforto e estranheza, posto que a “massa amarela” ao centro insinua certa aberração da natureza, “organismo desfigurado, anômalo, espécie de disco viscoso apavorando no escuro” (IANNACE 2009: 67). O fundo negro que realça a mancha amarelo-escuro é pastoso, assim também é a consistência da tinta esparramada sem nenhuma ordem ou linearidade no pinho-de-riga. É interessante registrar que os quadros de Clarice podem produzir o mesmo estranhamento que a obra literária da autora, que muitas vezes foi acusada de ser hermética, de difícil compreensão. Nádia Batella Gotlib, ao fazer uma das primeiras análises das telas claricianas, enfatiza que “[...] não são quadros agradáveis de se olhar. Também eles causam mal-estar. As cores são lúgubres e distribuem-se num feio carregado. Nem atraem pela combinação das cores ou pelo ritmo do traçado das linhas. Impressiona a carga pesada, funesta, lúgubre” (GOTLIB 1995: 477).

Em *Um sopro de vida*, organizado por Olga Borelli e publicado postumamente em 1978, há uma retomada ou uma variação (procedimento muito clariciano) do tema do medo, presente na tela de 1975 (figura 04). A passagem, ainda que extensa, deve ser trazida para o plano de nossa reflexão, uma vez que enfatiza, de um lado, a recorrência de certas imagens na literatura tanto quanto na pintura de Clarice Lispector e, de outro, permite-nos investigar a forma como a artista Clarice, utilizando suportes materiais distintos, constrói aquelas imagens. Não se trata aqui de forjar apenas semelhanças entre livros e telas, mas também em destacar as diferenças entre um e outro. Retomemos, então, *Um sopro de vida*, onde encontramos uma das traduções mais viscerais do medo presente na tela de 1975 (figura 04):

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto - e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras - quais? talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo.

Paciência de aranha formando a teia. Ademais fico perturbada por enxergar mal no claro-escuro da criação. Fico assustada com o relâmpago da inspiração. Eu sou medo puro (LISPECTOR 1999: 15, 63).

Longe de pretendermos “classificar” tanto a obra literária quanto a obra pictórica de Clarice Lispector, cumpre ressaltar que em ambas há uma forte tendência à abstração. Seja em seus livros seja em suas telas, como já procuramos demonstrar anteriormente, percebemos que há em Clarice “uma tendência para deslocar-se cada vez mais do figurativo, aproximando-se do ritmo e dos sons puros, desvinculados de compromissos com a linha contínua do discurso e da história” (GOTLIB 1995: 477). Dentro dessa linha de raciocínio, é significativo resgatar a epígrafe de Michel Seuphor que abre a *Água viva*:



Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura –o objeto– que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência (SEUPHOR, *apud* LISPECTOR 1998. Epígrafe).

Lúcia Helena Viana, ao analisar os quadros de Clarice Lispector, atenta para o fato de que a pintura e a escritura claricianas buscam cada vez mais libertar-se da dependência do objeto, caminhando assim, para a abstração. Se, na pintura, esta tendência pode ser evidenciada pela eliminação da figurativização, na literatura, ela compreende a eliminação do enredo tradicional, cujo objetivo era o de contar uma história. A vertente abstracionista pode ser observada em expressões como “pinto ideias”, “pinto o indizível”, “pinto pintura”. De acordo com Lúcia Helena Viana,

Em *Água viva* (1973) os procedimentos de experimentação se tornam radicais. A narrativa se desliga do mito, do acontecimento, dos motivos que tradicionalmente sustentam a ficção, voltando-se para si mesma e produzindo, como viu Benedito Nunes, o esvaziamento do romanesco que marca a literatura contemporânea (VIANA 1998: 50).

Uma análise atenta tanto dos romances de Clarice Lispector e de suas tela, permite-nos estabelecer analogia entre o romance e a pintura moderna; à eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço sofrida pela pintura moderna, parece corresponder, no romance, à eliminação da sucessão temporal; a “cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo presente, passado e futuro” (ROSENFELD 1996: 80). Assim, a narrativa que se dispuser a representar esses movimentos da consciência acabará colocando em questão as noções de tempo e espaço como formas relativas e subjetivas. A atitude de Clarice Lispector frente ao texto literário nos remete,



também, àquelas empregadas pelos pintores impressionistas, pois, tanto na superfície da página quanto na superfície da tela ocorrerá o desaparecimento de uma realidade objetiva, que possa ser perfeitamente dominada pelo escritor ou pelo pintor; o que se vê, agora, é o surgimento de uma posição adotada pelo escritor, que até então não parecia ser possível, a de um sujeito que duvida, interroga e procura alguma coisa. Assim, trata-se agora da “posição do escritor diante da realidade que representa”, distanciando da realidade objetiva, procura-se, de certa forma, “reproduzir o vaguear e o jogar da consciência, que se deixa impelir pela mudança das impressões” (AUERBACH 1987: 483). Consequentemente, haverá uma modificação na estrutura do romance e até mesmo da própria frase, já que esta:

(...) ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo da consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções reais (ROSENFELD 1980: 83).

Nesse contexto, podemos recorrer a Giulio C. Argan quando registra que o fato que separa “nitidamente, com um autêntico salto qualitativo, a arte do nosso século de toda a arte do passado, pelo menos na área da cultura ocidental, é a passagem do carácter figurativo ao não figurativo, ou como é corrente dizer-se, à abstração” (ARGAN 1995: 105). Pensamos que a pintura abstrata, mais especificamente as telas de Clarice Lispector, coloca em discussão, de maneira singular, menos a questão da figurativização, mas sim, seu próprio *médium* pictórico, ou seja, o objetivo da arte abstrata é tornar “visível não a relação entre o objeto pictórico e as coisas do mundo, mas as possibilidades de codificação de seu próprio código, a sua realidade plástica” (OLIVEIRA 2004: 117). Com isso, assistimos, por parte dos pintores, à uma reflexão mais sistemática de seu ofício, de seu trabalho, reflexão esta que será transposta para a



superfície da tela, ou melhor, a reflexão sobre a pintura será, agora, tema para os pin-tores. Assim,

Quando a obra de arte começa a libertar-se da tarefa de registrar, de representar, a realidade exterior a ela mesma e volta-se para seus próprios elementos constitutivos, buscando realizar-se como objeto autônomo e auto-reflexivo, a negação do caráter mimético como essencial à arte domina progressivamente o pensamento filosófico (SQUEFF 2003: 100).

Com efeito, a análise de *Água viva* e *Um sopro de vida*, bem como das telas compostas por Clarice Lispector, permite-nos afirmar que em suas obras, literárias e pictóricas, a artista problematiza questões relacionadas ao processo de escrita, a transmigração de imagens que perpassam vários textos da escritora, os visíveis diálogos entre a Literatura e a Pintura, a personalidade do artista, o problema da mimese e da arte abstrata, a leitura interpretativa e ideológica da obra. Logo, tentar apreendê-los, por meio de uma leitura, que se quer última e totalizante, é um projeto no mínimo ambicioso, ou presunçoso. Por isso, evocamos, aqui, as palavras finais da narradora/feiticeira de *Água viva*:

Tudo acaba mas o que te escrevo continua, o que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas.

O que te escrevo é um “isto”. Não vai parar: continua.

Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te ama. É o que está certo.

O que te escrevo continua e eu estou enfeitiçada (LISPECTOR, 1998: 95).

Sim Clarice: o que escreveste continua e continuará -hoje, amanhã e sempre. E nós também estamos enfeitiçados. Resta-nos, então, tentar desvendar teu enigma, tanto na superfície da tela quanto na superfície da página, antes que estas, assim como a esfinge, nos devorem.



Referências bibliográficas

- AUERBACH, Eric. (1987). *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva.
- BLANCHOT, Maurice. (1987). *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco.
- BORELLI, Olga. (1987). *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Rocco.
- IANNACE, Ricardo. (2009). *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- JAKOBSON, Roman. (2000). *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo Cultrix.
- JIMENEZ, Marc. (2005). *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Gallimard.
- LISPECTOR, Clarice (1998). *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. (1999). *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco.
- PLAZA, Julio. (2013). *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de. (ed.). *Semiótica Plástica* (2004). São Paulo: Hacker Editores.
- OSTROWER, Fayga. (2001). *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes.
- RAJEWSKY, Irina O. (2012). “Intermedialidade, Intertextualidade e ‘Remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”. En: Diniz, Thaís Flores Nogueira (Ed.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- ROSENFELD, Anatol. (1996). *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva.
- SQUEFF, Maria Ozomar Ramos. (2003). “Mimesis na arte: os limites da crítica”. En: Zielinsky, Mônica (Ed.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- SOUZA, Carlos Mendes de. (2013). *Clarice Lispector: pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco.



- SYPHER, Wylie. (1980). *Do rococó ao cubismo*. Trad. Maria Helena Pires Martins. São Paulo: Perspectiva.
- VIANA, Lúcia Helena. (1998). “O figurativo inominável: os quadros de Clarice”. En: Zilberman, Regina. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios.
- WALTY, Ivete; FONSECA, Maria Nazareth Soares & CURY, Maria Zilda Ferreira. (2000). *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica.

RESUMO:

Passados quase quarenta anos da morte de Clarice Lispector, muita tinta ainda corre no papel sobre a produção literária da autora. As análises da obra clariciana abarcam tanto as perspectivas mais tradicionais da teoria da narrativa, com ênfase na narrativa do fluxo da consciência e do monólogo interior, passando pela crítica feminista e, mais recentemente, abordagens centradas na crítica biográfica e cultural. Nos últimos anos, contudo, a crítica tem se voltado para uma outra Clarice Lispector: a pintora. A produção pictural clariciana foi realizada, em sua maioria, entre os anos de 1975 e 1976, totalizando vinte e duas telas. Dezoito das telas assinadas por Clarice estão depositadas na Fundação Casa de Rui Barbosa, enquanto outras duas foram presenteadas a Autran Dourado e Nélida Piñon e, por fim, duas pertencem ao Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS). Nossa proposta neste trabalho é realizar uma reflexão acerca da tradução ou transposição intersemiótica da Pintura para a Literatura operada por Clarice Lispector. Para isso, procederemos à análise de um *corpus* pictórico que será composto basicamente por telas pintadas por Clarice e que são traduzidas intersemioticamente para as das narrativas de *Água viva* (1973) e *Um sopro de vida* (1978). Nesse sentido, é importante destacar que ainda há poucos trabalhos, na América Latina, que buscam discutir a tradução intersemiótica em Clarice Lispector, tanto em seus livros quanto em suas telas.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Literatura; Pintura.



ABSTRACT:

**HOW TO TRANSLATE FROM ONE ART TO ANOTHER? CLARICE LISPECTOR:
BETWEEN THE PEN AND THE BRUSH, THE WORDS AND THE PAINTS**

Forty years after Clarice Lispector's death, there is still too much ink running over the paper about her literary production. The analyses of Claricean work embrace since the more traditional perspective, with emphasis in the stream of consciousness and the inner monologue, to the feminist critic, and more recently, approaches centred in the cultural and biographical critics. In the last few years, the critic has turned its attention to another Clarice Lispector: the painter. The production of Clarice Lispector's painting was made, mainly, during the years 1975 and 1976, totalizing twenty-two canvases. Eighteen canvas signed by Clarice Lispector are now at Fundação Casa de Rui Barbosa, while others two were gifted to Autran Dourado and Nelida Piñon. And finally two canvas belongs to the Instituto Moreira Salles. Our aim in this work is to make a reflection related to the intersemiotic translation or transposition made by Clarice Lispector. For this, we will proceed an analysis of a pictorial *corpus* made basically by the canvas painted by Clarice and that were intersemiotic translated to the novels. *Água viva* (1973), and *Um sopro de vida* (1978). At this point, it is important to emphasize that there are few works in Latin America that intend to discuss the intersemiotic translation or transposition in Clarice Lispector.

Keywords: Clarice Lispector; Literature and Painting; Intersemiotic Translation

