

Clarice
Lispector
100
ANOS
entre
outras
artes

O novo projeto gráfico nas obras de Clarice Lispector: os textos ficcionais e as artes plásticas*

The new graphic project in the work of Clarice Lispector: fictional texts and plastic arts

Thiago Cavalcante Jeronimo**
Luciana Paula Bento Luciani***

Recebido em: 14/06/2020

Aceito para publicação em: 01/07/2020

* O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

** Doutorando em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).

Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/6058830530078717>>.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-4856-8052>>.

E-mail: thiagocavalcante@live.com

*** Professora dos cursos de Graduação e Pós-Graduação da Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado (FECAP).

Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/3962493600369264>>.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-3258-658X>>.

E-mail: lucianaluciani@yahoo.com.br

Resumo

Este artigo discute o novo projeto gráfico das capas dos livros de Clarice Lispector. O projeto, iniciado em 2019, assinado pelo designer Victor Burton, abre as comemorações do centenário de nascimento da autora e traz ao público outro perfil de Lispector: a Clarice pintora. Para *corpus* de análises, este estudo contempla os três primeiros romances da ficcionista: *Perto do coração selvagem*, *O lustre* e *A cidade sitiada*. Obras que foram escolhidas para iniciar o referido projeto, tendo como suporte ilustrativo partes reduzidas dos quadros *Sem título*, *Escuridão e luz: centro da vida* e *Gruta*. A partir das considerações de Gerárd Genette acerca da capa como peritexto e das pesquisas de Carlos Mendes de Sousa, Lucia Helena Vianna e Ricardo Iannace referentes às Artes Plásticas de Lispector, o presente texto evidencia que não apenas as capas dos livros de Clarice foram mudadas, mas as suas telas também sofreram acentuadas alterações. Conclui-se, ainda, que os quadros da autora não complementam sua escrita literária, mas, ladeados a ela, podem ampliar sua significação.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Projeto gráfico. Capas. Pinturas. Romances.

Abstract

This article discusses the new graphic project for the covers of Clarice Lispector's books. Started in 2019, the project signed by the designer Victor Burton opens the celebrations of the author's centenary of birth and brings to the audience another profile of Lispector: Clarice painter. As *corpus* of analysis, this study contemplates the first three novels of the fiction writer: *Near to the wild heart*, *The chandelier* and *The besieged city*, in the reason of these works had been chosen to start the referred project, having as illustrative support small parts of the paintings *Sem título*, *Escuridão e luz: centro da vida* and *Gruta*. Based on Gerárd Genette's considerations about the cover as a peritext and researches by Carlos Mendes de Sousa, Lucia Helena Vianna and Ricardo Iannace regarding the Plastic Arts of Lispector, this present text shows that not only the covers of Clarice's books were changed, but also her canvases. This paper also concludes that the author's pictures do not complement her literary writing, but can expand their meanings when viewed together.

Keywords: Clarice Lispector. Graphic project. Covers. Paintings. Novels.

Também tenho que te escrever porque tua seara é a das palavras discursivas e não o direto de minha pintura.

Clarice Lispector (*Água viva*).

Introdução

Na capa de um livro, além das menções ao nome do autor, título da obra e selo editorial, são introduzidos outros elementos para atrair o público-leitor. Trata-se, desse modo, de um lugar estratégico, cujas inscrições verbais, numéricas ou iconográficas inseridas podem “fisgar” o leitor em seu ato de escolha a uma dada publicação.

Nesse sentido, ao compor uma ilustração para uma determinada capa de livro, ou mesmo ao escolher uma obra de arte ou fotografia para representar o texto verbal por meio de uma imagem, o ilustrador ou *designer*, em sua produção, ou o diretor de arte, em suas determinações ou aprovações, dá ao texto principal uma nova configuração, um novo discurso.

Embora possa ser considerado outro discurso, ainda que auxiliar (GENETTE, 2009), estabelece-se entre os dois enunciados – texto verbal e texto imagético – relações de sentido que se constroem na interação entre enunciado e enunciatário. Em outras palavras, verifica-se a presença de um fenômeno constitutivo da linguagem: o dialogismo, isto é, “o centro organizador de qualquer enunciado, de qualquer expressão” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 216, grifo do autor), e que materializa ecos e lembranças de outros enunciados presentes (FIORIN, 2006).

A partir dessas considerações, o presente artigo propõe analisar três capas do novo projeto gráfico dos livros de Clarice Lispector pela editora Rocco. Esclarece-se que essa iniciativa, isto é, a reformulação gráfica das obras claricianas, teve abertura em 2019, como marco inicial das comemorações do centenário de nascimento da autora, que nasceu na Ucrânia, em 1920. A relevância do projeto gráfico dessa produção se efetiva porque, de acordo com Victor Burton¹ – premiado *designer* que assina as edições –, dezoito das vinte e duas telas que Clarice Lispector pintou comporão as capas do projeto em questão.

Além de materializar a obra consagrada da autora em novo suporte gráfico, com miolo especial e posfácios de especialistas e de leitores da autora, o projeto visa fazer ainda mais conhecido outro perfil dos muitos que compõem a figura emblemática da escritora de *Água viva*: a Clarice pintora. Contudo, a pergunta que se faz é: em que medida as obras plásticas de Clarice dialogam com os textos produzidos pela ficcionista? Sua concepção complementa o texto literário ou o diálogo existente entre os dois polos (imagens escritas e pintadas) ganham pela autonomia de cada suporte artístico por Lispector criado?

Os três primeiros romances de Clarice Lispector, *corpus* deste artigo, foram lançados na década de 1940. A tríade desses textos principiou o processo de nova roupagem idealizado pela editora Rocco em parceria com Paulo Gurgel Valente, filho de Clarice e curador das edições dos livros, tendo o *designer* Victor Burton à frente do trabalho. A capa destinada a *Perto do coração selvagem* (1943), cujo posfácio foi assinado por Nádya Battella Gotlib – biógrafa de Clarice Lispector –, teve como enquadramento o quadro datado de 7 de maio de 1976, *Sem título*, ofertado por Clarice ao amigo Autran Dourado². O segundo romance, *O lustre* (1946), com o posfácio de autoria de Parul Sehgal – crítica literária do jornal *The New York Times* –, recebeu como capa o quadro *Escuridão e luz: centro da vida*, com data de 19 de abril de 1975. *A cidade sitiada* (1949), por sua vez, com posfácio assinado pelo biógrafo Benjamin Moser, foi configurado com o quadro *Gruta*, de 7 de março de 1975.

Embora estejam marcados cronologicamente (1943, 1946 e 1949), ao considerar o ano da primeira publicação de cada romance, as telas escolhidas para compor suas respectivas capas estão em declínio: maio de 1976, abril e março de 1975. Tais marcações temporais são importantes, uma vez que confluem em momentos díspares da produção da autora. Se na década de 1940 Clarice Lispector era uma jovem escritora,

¹ Victor Burton dedica-se à elaboração de *design* gráfico na área editorial e de produções culturais, com destaque à longa colaboração com diversas editoras, dentre as quais: Companhia das Letras, Record, Objetiva, Ediouro e Nova Fronteira. Burton já criou mais de três mil capas e duzentos projetos de livros de luxo. Venceu o prêmio Jabuti na categoria de capa em 1993, 1995, 1996, 1999, 2001 e 2005; e na categoria projeto editorial em 1997, 1998, 2000 e 2006.

² Atualmente a obra faz parte do acervo de Nélide Piñon, assim como o quadro *Madeira feita cruz*.

criando espaço para se consolidar como uma das maiores vozes da literatura de língua portuguesa, na década de 1970 sua obra já está consagrada e sua escrita acentua temas e posicionamentos ainda mais transgressores à sua estreia literária.

Os volumes *Onde estivestes de noite* (1973) e *A via crucis do corpo* (1974), por exemplo, levam a produção da autora a níveis de desprendimento de temas e objetos de criação literária. A força do sexo, a libido desenfreada, o cotidiano atrelado aos prazeres carnavais, o grotesco e a carnavalização dão a tônica desse período de sua ficção e marcam um processo criativo com “textos com enredo excessivamente forte, em linguagem concretíssima, numa volta ao figurativo” (GOTLIB, 2009, p. 519).

Partindo da afirmação de que as capas de livros são um importante elemento textual, carregado de efeitos de sentido e, por conseguinte, de discursos, as análises materializadas neste ensaio buscam interpretar de que forma a apropriação das telas de Clarice por Burton configuram ou não a ampliação do discurso textual da autora.

Enfatiza-se, contudo, que as telas apresentadas nas capas das obras não fazem jus às expressões artísticas originais de Lispector. Isso porque, além de as edições não privilegiarem a integralidade das telas, a transposição promove uma estética melhorada das pinturas.

Ricardo Iannace observa, em seu estudo *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*, pesquisa esta que se volta à análise das Artes Plásticas na produção de Lispector, o contraste existente entre as telas originais e as fotografias desses quadros:

Fotografadas, [as pinturas de Clarice] ganham qualitativamente em definição, pois o contato direto com esse material evidencia que o experimento resulta de prática amadora e despreziosa, mas nem por isso insignificante no modo como se manufaturam formas que se distendem e se chocam em cores (IANNACE, 2009, p. 63).

Nesse direcionamento, as telas fotografadas acentuam uma referência ilusória do produto bruto no qual foram configuradas: primordialmente em madeiras. Cumpre salientar que, com o passar do tempo, essas produções encontram-se desbotadas, com sinais, por vezes, de rachaduras. Passados por *photoshop*, os quadros de Clarice Lispector ganham em sedução/ilusão ótica, e, com isso, o processo digital esconde a precariedade de suas reais disposições.



Capas dos três primeiros romances de Clarice Lispector no novo projeto gráfico de suas obras.

A importância dos paratextos editoriais

Em seus estudos, Gérard Genette (2009) denomina de paratextos editoriais todos os elementos de um livro que acompanham o texto principal. O autor concede aos paratextos a qualidade de discursos auxiliares, porém essenciais, uma vez que o texto principal:

[...] raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro (GENETTE, 2009, p. 9).

Os paratextos, ainda segundo propõe o teórico francês, são divididos em peritextos e epitextos. Os peritextos são os elementos que estão em torno do texto ou ocupam o mesmo espaço que ele. Já os epitextos concernem, ainda que estejam em torno do texto, a todas as mensagens externas ao livro.

Dentro dessa classificação, destacam-se alguns dos peritextos apresentados por Genette (2009): o formato, uma vez que as medidas de um livro implicam a recepção da obra, ou seja, se é uma obra corrente ou de bolso; os selos de coleção, pois direcionam o leitor ao tipo ou gênero da obra; as capas e os seus anexos que compreendem a segunda e quarta capas, as orelhas, a lombada e, quando incluídos em algumas edições, a sobrecapa, a cinta, o estojo e o marcador de página; a página de rosto e os anexos constituídos das primeiras e últimas páginas que trazem, de modo geral e de forma distribuída, título, dedicatória, indicações editoriais, listas de obras do autor e/ou coleção, epígrafes, prefácios; as composições e tiragens que interferem na estética, no valor de mercado e na durabilidade material do livro.

Os epitextos são subdivididos em públicos e privados. Uma entrevista com o autor ou a respeito do autor, por exemplo, é considerada um epitexto público, um elemento cuja função nem sempre é paratextual, pois remete, em alguns casos, mais à vida do autor do que à obra propriamente dita. No entanto, como explica Genette (2009, p. 304), “devemos, pois, considerar essas diversas práticas como lugares suscetíveis de fornecer fragmentos (de interesses por vezes capital) de paratexto”. Os epitextos privados, por sua vez, estão relacionados às correspondências, às confidências orais, aos diários íntimos e aos prototextos.

Não se esgotam aqui os peritextos e epitextos resumidamente apresentados. Nem tampouco no estudo de Genette (2009, p. 355), como declara o próprio autor em sua conclusão, ao afirmar que os capítulos de sua obra, *Paratextos editoriais* – publicada originalmente em francês, em 1987 –, fazem “um sobrevoo sobre seu objeto num nível muito geral de uma tipologia – isso não passa de uma introdução e uma exortação ao estudo do paratexto – como também o inventário dos elementos permanece incompleto”.

Essa incompletude pode ocorrer, dentre outros fatores, pois os paratextos precisam ser adaptados, conforme o tempo e o espaço, para criar uma relação entre texto principal e público-leitor. São os elementos paratextuais, sejam eles peritextos ou epitextos, marcados por um caráter transitório, os instrumentos de adaptação que agem em função do texto principal, imutável por essência, especialmente quando se trata de obra literária.

Tal fenômeno é constatado no conjunto da obra de Clarice Lispector – consagrada acadêmica e publicamente. As edições de seus livros extrapolam uma linearidade de capas para um norteamento preciso do processo de repaginação que os seus livros sofreram ao longo dos anos. Nesse veio, abre-se reflexão à marca perceptível que a obra da autora tem ganhado nos últimos anos para além do limite imposto pela língua portuguesa. As muitas resenhas e a valoração da poética de Lispector ao redor do mundo, por exemplo, no jornal *The New York Times*, são perceptíveis no novo projeto que a editora Rocco materializa na contracapa dos livros relançados de Clarice, dando representatividade ao veículo norte-americano³.

³ Os três primeiros livros relançados – *Perto do coração selvagem*, *O lustre*, *A cidade sitiada* – têm em suas respectivas contracapas uma foto de Clarice Lispector nos anos de 1940, década que são publicados os três textos. Além da imagem da jovem Clarice, uma informação vinculada ao jornal americano é posta em destaque: “Esfinge, feiticeira, monstro sagrado. O renascimento da fascinante Clarice Lispector tem sido um dos verdadeiros eventos literários do século 21. Ninguém soa como Clarice. Ninguém pensa como ela. Ela não apenas parece dotada de mais sentidos do que os cinco conhecidos, mas também curva a sintaxe e a pontuação de acordo com sua vontade. Ela vira o dicionário de cabeça para baixo, soltando todas as palavras de suas definições, espalhando-as de volta como quer e não é que a língua parece melhor? THE NEW YORK TIMES” (CONTRACAPA das edições consultadas).

O registro da marca avaliativa do jornal nova-iorquino, um dos mais conceituados periódicos do mundo, valida uma das intenções do projeto gráfico, que é empenhar a grandiosidade que o nome de Clarice representa no cenário nacional, e, vai além, porque, em vez de pôr em destaque vozes críticas nacionais acerca da obra da autora, pressupõe ser o nome do jornal *The New York Times* mais eficaz para afirmar o legado da autora sul-americana. A marca, o logotipo, serve como “elemento de sedução” que amplia o discurso imagético configurado nas capas representadas pelas telas de Clarice.

Sendo a capa e contracapa paratextos editoriais, ou mais especificamente peritextos, justifica-se, portanto, o empenho da edição em juntar cores de Clarice, suas telas, com a pintura da fortuna crítica nacional e internacional acerca de sua produção. Essa construção promove um diálogo, axiologicamente direcionado, em que os leitores são seduzidos, sejam àqueles que conhecem a obra ficcional da autora, sejam os potenciais leitores que ainda não tiveram contato com os seus textos, pela legitimidade que a marca internacional promove, sobretudo a que está vinculada ao jornal norte-americano.

O diálogo que se estabelece entre capa e leitores tem o propósito de funcionar “como um elemento de sedução para que o livro seja aberto e/ou comprado”, como explica Andrew Haslam (2010, p. 160). No caso das novas edições de Lispector, é o próprio Burton quem assegura tal papel comercial ao declarar que:

O trabalho dessa coleção da Clarice começou por uma proposta que era, talvez, de certa forma, mais comercial. Mais contemporânea. Buscar uma linguagem mais contemporânea para abrir, a ideia era abrir mais o público da Clarice... para um espectro maior, além do público mais especializado, digamos assim (EDITORA ROCCO, 2019, s/p).

Aliás, essa preocupação mercadológica não é uma constatação recente. A partir de meados do século XVIII, as capas foram se transformando para atender à demanda e às preferências estéticas do público comprador, gerando uma competição entre os editores na tentativa de inventar novos e atraentes modos para apresentar os livros (POWERS, 2008). Não se pretende neste texto, entretanto, defender a capa de um livro somente como mercadoria. Esse elemento textual transcende a finalidade comercial; no entanto, é inegável que também seja visto e apreciado dessa forma.



Telas de Clarice Lispector que foram materializadas nas segundas orelhas dos respectivos romances, *Perto do coração selvagem*, *O lustre*, *A cidade sitiada*. Os quadros foram editados pela editora Rocco.



Sem título, 7 de maio de 1976

Escritório e luz: centro da vida, 19 de abril de 1975

Gruña, 7 de março de 1975

Imagens das telas de Clarice Lispector fotografadas por Ricardo Ianacce e disponíveis em *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia* (2009).

Perto do coração selvagem: sem título

Clarice Lispector ocupa lugar prestigiado dentro do cânone literário brasileiro. Espaço reivindicado pela escrita da autora já com sua estreia romanesca: *Perto do coração selvagem* (1943). Seu primeiro livro “raiou” – para usar a expressão que intitula o clássico artigo escrito por Antonio Candido (1996) –, nas letras brasileiras, anunciando “um desvio criador”, “uma possibilidade diferente”, à prosa nacional, uma vez que os recursos operados nesta obra inaugural expandiam a produção experimental dos modernistas:

[...] Não era a mesma coisa que a prosa renovada dos grandes modernistas do decênio de 1920, Oswald de Andrade em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, Mário de Andrade em *Macunaíma*. Esses eram homens de guerra literária e inventaram linguagens como armas conscientes de choque, para derrubar a cidadela acadêmica. Neles, a inovação foi inseparável do saudável escândalo transformador, e por isso anunciava a si própria e se realizava como programa, sem deixar, evidentemente, de ser a mais legítima, mesmo porque era a melhor e mais brilhante fórmula de seu tempo (CANDIDO, 1996, p. XVII).

O crítico, pondo luz à originalidade materializada por Clarice em *Perto do coração selvagem*, pontua que as obras literárias no Brasil estavam apegadas “a um conformismo estilístico”, “mais ou menos saborosamente”, mas sem “aprofundamento literário”. Contudo, Clarice Lispector vinha revolucionar, abrir novas dimensões ao legado literário nacional, colocando a literatura brasileira numa “atmosfera que se aproxima da grandeza”, isto porque, a estreante escritora, segundo o ensaísta, “soube transformar em valores as palavras nas quais muitos não veem mais do que sons ou sinais” (CANDIDO, 1970, p. 131).

Ao sintetizar o enredo de *Perto do coração selvagem*, Nádia Battella Gotlib orienta a atenção do leitor de *Clarice*: uma vida que se conta ao tecido *fragmentado* que marca a entrada de Clarice Lispector ao gênero romanesco:

Estranho esse primeiro romance de Clarice, como títulos da primeira parte colocados antes, entre, ou após reticências. E com capítulos que se seguem alternando os tempos presente e passado na construção da personagem Joana, acompanhando-a desde a sua infância até a maturidade, personagem estranha, enfocada sempre a partir de uma procura de verdade interior, ou seja, de uma identidade de mulher e de ser na sua complexidade – como ser humano, vestido com as capas da civilização e delas despido, como ser animal, livre e selvagem (GOTLIB, 2009, p. 192).

E ainda:

O romance guarda, na sua configuração narrativa, a marca do fragmento, já que os capítulos destacam, cada um, partes dessa vida flagrada ora no presente ora no passado. Tais fatias de uma experiência densa e diversificada são construídas pelo movimento de várias “vozes”, com as quais a narradora vai por vezes se confundindo. Entre essas, a voz de Joana se manifesta, diante de modos de “ser” (GOTLIB, 2009, p. 192).

Nesse veio, *Perto do coração selvagem* se configura de forma não linear, fragmentado, despido de imposições de enredo, reformulando a maneira de se fazer e de se ler literatura no Brasil a partir de sua publicação. Registre-se, todavia, que os fragmentos estão em sintonia com a estruturação do livro, e com essa coloração, constroem um todo, uma completude narrativa em que são alternadas infância, juventude, idade adulta da personagem Joana que dita a perspectiva do romance.

Fragmentadas também são as telas que ilustrarão as dezoito obras ficcionais de Clarice Lispector. Suas pinturas, parcialmente retratadas para se enquadrarem às capas das novas edições de seus livros, confluem, em uma primeira leitura, ao aspecto central da escrita clariceana: os fragmentos, as pulsações.

Contudo, se o romance em questão, *Perto do coração selvagem*, tem nome e epígrafe direcionados a James Joyce: “Ele estava só, sozinho, abandonado perto do selvagem coração da vida”, a tela que materializa o projeto gráfico do livro é anônima, isto é, não foi nomeada por Clarice: *Sem título*. Sabe-se que foi produzida no dia 7 de março de 1976 e ofertada ao também escritor, amigo da autora, Autran Dourado.

O crítico Ricardo Iannace (2009, p. 70) atém-se a particularidades da tela referenciada com os seguintes lineamentos:

A pintura em posse de Autran Dourado comporta armação diferenciada. Traços na cor preta flexionam-se, à maneira de um móvel, sobre estável fundo vermelho. Tudo aí é muito vivo. O improvisado das formas parece responder à conexão de

linhas que sugerem uma rede lúdica, a entrelaçar peças esféricas, suspensas e borradas de violeta, cingidas e iluminadas por um amarelo energicamente estilizado. Em vez de título, há no canto inferior direito do quadro, este registro: “Olhe o que está atrás.” E atrás:

Rio, 7 de maio de 1976.

Clarice Lispector

Sua e de Lucia,

Clarice.

Mais abaixo ainda escreve:

Você já conheceu como eu, o desespero.

Mas é um erro, tudo vai dar certo.

Clarice.

Se o romance fragmentado de Clarice Lispector exige do seu leitor uma montagem do que lhe é apresentado durante o percurso da narrativa, isto é, o estranhamento, o fluxo de uma narrativa que avança e oscila em seu fio de enredo, a Arte Plástica de Clarice, seja a que ilustra *Perto do coração selvagem*, sejam as outras vinte e uma telas, joga ao leitor/contemplador um “mal-estar” imediato, emergente à visualização: rápida ao contemplar o todo da obra, ou melhor, a parte pelo todo graficamente projetada e selecionada para compor a capa.

Sob esse olhar, Ricardo Iannace (2009, p. 71) acentua que “Nos quadros, o impacto provocado pela imagem de protuberância hedionda é imediato, salta à primeira vista; na ficção, todo o mal-estar parece se radicar e se manifestar no intermezzo da leitura”.

O romance inaugural de Clarice Lispector é marcado por um recurso discursivo em que a projeção verbal se une ao dado fragmentário, ocorrência que estiliza a linearidade da narrativa, capricha nas disposições atemporais no trecho da ficção, “quebrando os quadros da rotina e criando imagens novas” (CANDIDO, 1970, p. 128), fatos que ocasionam um desconforto no leitor do romance, exigindo sua atuação à configuração do que está sendo narrado. O desconforto instalado se efetiva gradualmente, isto é, durante a leitura do texto ficcional, a cada refração que a autora consolida em sua narrativa consoante ao que era imposto como molde de apreensão literária.

Em via oposta, a parte do quadro *Sem título*, selecionada para ilustrar a capa de *Perto do coração selvagem*, ao ocupar todo o espaço do suporte, é apresentada de uma única vez ao contemplador. Tal disposição pode, de imediato, despertar o mal-estar no âmbito da indagação do que se vê, na disposição de diferentes cores que em arte abstrata não se deixam prender por interpretação exclusiva.

No entanto, ao proceder à leitura imagética das partes, é possível observar linhas orgânicas pretas, em diversas espessuras, formas e direções, como se estivessem em movimento, ora unindo-se, ora rompendo-se. A percepção visual desse movimento é acentuada uma vez que os traços, em preto, estão sobre um fundo vermelho. Outras duas cores aparecem na capa: o branco e o amarelo. Salienta-se, entretanto, que o branco é uma opção do projeto gráfico da nova edição para apresentar o nome da autora e da editora. O amarelo, por sua vez, existente na tela *Sem título*, ao lado de outra cor primária, o vermelho, contrapõe-se com o preto e o evidencia.

Cumprir destacar que a disposição da cor amarela não é intensamente contemplada na capa do livro, entretanto, sua disposição é marcada em todas as direções da tela original. Na capa, a tonalidade amarela é utilizada para dar destaque a partes das letras do primeiro nome da autora – c, a, i, e –, bem como é a escolhida para a apresentação do título *Perto do coração selvagem*. Porém, a partir da seleção de um terço da tela oficial, o seu lado direito, para compor o projeto gráfico da capa, o amarelo, tido como uma cor ambivalente (ROUSSEAU, 2002), é minimamente contemplado.

O título da tela pintada por Clarice poderia ser nomeado – Olhe o que está escrito atrás – ao menos é essa a marca registrada na grafia da autora que aparece no canto direito do quadro original. Registro que ganha projeção na capa da nova edição de *Perto do coração selvagem* e abre a reflexão para um diálogo adaptado no que concerne a um jogo de informações. O que está atrás do livro não é o que Clarice marcou na tela oficial, conforme citada investigação de Iannace (2009), “Você já conheceu como eu, o desespero. Mas é um erro, tudo vai dar certo. Clarice”. Atrás da capa do livro encontra-se a promoção da obra de Clarice pelo importante

selo do jornal norte-americano *The New York Times*, tendo sua escrita materializada abaixo de uma foto da autora datada da década de 1940.

Outra possibilidade de leitura, e, por conseguinte, de aproximação entre os textos literário e pictórico, é considerar a inscrição existente na tela pintada por Clarice e adequada na capa – Olhe o que está escrito atrás –, como um convite à leitura do texto literário, modalizando as intenções mercadológicas e equilibrando as relações intertextuais.

O lustre: escuridão e luz: o centro da vida

O segundo romance de Clarice Lispector, lançado em 1946, *O lustre*, materializa a vida de Virgínia, personagem que ladeia o protagonismo da narrativa com seu irmão Daniel. De Granja Quieta, cidade interiorana, os dois irmãos migram à capital, sem criarem raízes na cidade grande, contudo, conforme interpretação de Benedito Nunes,

Daniel, que desempenha relativamente a Virgínia o papel de um Deus ex machina, passa ao segundo plano do romance, só aparecendo incidentalmente, enquanto aquela, envolvida aos poucos pela grande cidade – ambiente fantástico, pétreo e metálico, de edifícios em construção –, viverá solitária, ensimesmada e errante, sem fixar-se em lugar nenhum, como se apenas adiasse o seu retorno inevitável à Granja Quieta (NUNES, 1995, p. 25).

Com essa coloração, semelhante à Macabéa, “numa cidade toda feita contra ela”, (LISPECTOR, 2017, p. 50), Virgínia tentará sua adequação à cidade grande, mas sem conseguir manter vínculos no âmbito citadino. “Virgínia está sempre a cair”, orienta a atenção o crítico Carlos Mendes de Sousa (2012, p. 212). Além de atribuir a sua personagem ao chão, à característica de rastejante, o final da narrativa de *O lustre* antecede o desfecho do romance *A hora da estrela*. Assim como Macabéa, ícone das personagens claricianas, a via crucis de Virgínia se efetiva, trinte e três anos antes do último livro publicado por Clarice, via morte por atropelamento.

Como analisa Nádia Battella Gotlib (2013, p. 256), “a personagem, tal como a futura Macabéa, a ser também atropelada, fica resguardada em seu mistério: ‘A morte inacabara para sempre o que se podia saber a seu respeito’”.

Virgínia e Macabéa partilham, no macrotexto de Lispector, da morte intermediada pela metáfora da luz, da iluminação, da explosão. Os títulos de ambos romances apontam à luminosidade – lustre, estrela –, contudo, são luzes que enfatizam a morte como condição humana. Parece ser por esse motivo que a tela escolhida para materializar a capa que figura a edição comemorativa de *O lustre* tenha sido *Escureidão e luz: o centro da vida*, datado de abril de 1975.

Entretanto, da completude do quadro fonte, foram enquadradas para o projeto gráfico apenas duas formas que remetem a chamas: uma amarela com um centro escuro e outra alaranjada, ambas sobre um fundo preto. A primeira imagem, bem disforme em relação à segunda, na capa, é apresentada de modo centralizado e acima do nome da autora, que é logo seguido do título da obra – *O lustre*. A segunda imagem, em tons alaranjados, está localizada na parte inferior da capa e ocupa todo o espaço do suporte.

Salienta-se, no entanto, que o modo de olhar esta capa difere-se da forma de contemplar a tela. Isso é resultado não somente porque outros elementos, tais quais as três velas que existem na gênese da pintura, são deixados de fora, mas também porque o enquadramento da tela para a capa foi feito em ângulo inverso, ou seja, da horizontalidade para a verticalidade. Com isso, uma das chamas é apresentada de modo duplamente distinto: horizontal e vermelha na tela, vertical e alaranjada na capa. A luminosidade (compreenda-se “luz”) que o vermelho adquire, especialmente sobre o fundo preto, cede – na capa –, lugar à dispersão causada pelo tom alaranjado.

O contraste é taxativo na tela *Escureidão e luz: centro da vida*, e a incorporação fragmentária da tela na capa do livro privilegia “a chama”, o amarelo, o fogo, a luminosidade da pintura da autora. Se essa escolha alude intencionalmente ao título do livro – *O lustre* –, por outra via de leitura, o fragmento da tela não condiz com a totalidade positiva do quadro de Lispector. Nádia Battella Gotlib, em texto intitulado *Pulsões* de sua pesquisa biográfica acerca de Clarice, afirma que as produções pictóricas de Lispector

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. Os títulos por vezes são mais felizes que a composição pictórica (GOTLIB, 2009, p. 593-594).

De fato, a força que se adensa do quadro *Luz e escuridão* pauta-se no contraste que o próprio título evoca, especialmente pelo teor lúgubre que a tela, em sua totalidade, evidencia. Ricardo Iannace acentua que a composição sombria desse quadro, longe de se associar à luminescência (expressão usada por Clarice no livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de 1969), invoca uma atmosfera terrífica:

Quanto ao [quadro Luz e escuridão], impressionam as três velas brancas acesas e realçadas por um cortinado preto e rubro. Mancha amarela dardejante, em alusão às velas, chapeia o tétrico desenho. O retângulo reservado para a inclusão de nomes – da pintora, do trabalho – admite, até mesmo, associação com lápide de sepultura (IANNACE, 2009, p. 67-68).

O título do quadro, no entanto, remete ao leitor da obra ficcional de Clarice Lispector a dicotomia que existe na escritura da autora: o contraste entre o ódio e o amor, a morte e a vida, e como a tela expressa, entre a escuridão e a luz. Nesse veio, Carlos Mendes de Sousa, no livro *Clarice Lispector pinturas*, marca que “as imagens opositivas nas pinturas de Clarice podem também ser lidas como espelhamento do que é a própria escrita da autora, plena de contrastes” (2012, p. 167).

Cabe ressaltar que as pinturas de Clarice Lispector datam de 1975 e 1976, tendo um único quadro pintado em 1960, *Interior da gruta*. É na década de 1970, portanto, que a autora impulsiona sua produção pictórica. Período este em que constrói ficções que acentuam o grotesco, a sexualidade, a escuridão em seus enredos (*Água viva*, 1973; *Onde estivestes de noite*, 1974; *A via crucis do corpo*, 1974); além desse novo direcionamento da escrita de Clarice, uma escrita “com a ponta dos dedos” (LISPECTOR, 1998, p. 46), usando a expressão da própria ficcionista, a temática da morte deixa-se marcar em seus últimos romances: *A hora da estrela* e *Um sopro de vida (Pulsações)*. Naquele, a personagem Macabéa, conforme aludido, morre atropelada, em explosão, grávida de futuro. Neste, Ângela Pralini, em simbiose com o narrador, morre numa escrita que preza, sobretudo, a metalinguagem como construção narrativa.

Considerando o fato de que a acentuada produção pictórica de Clarice Lispector se circunscreve nos anos de 1975 e 1976, e seus dois últimos romances, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, foram publicados em 1977 e 1978, respectivamente, percebe-se que essas produções, telas e romances, alinham-se no mesmo período de sua produção artística.

Cabe sublinhar que a personagem Ângela Pralini é tecida como pintora no romance. Ocorrência que direciona atenção ao livro *Um sopro de vida* (obra polêmica na escrituração da autora, uma vez que póstuma, sua organização foi efetivada por Olga Borelli)⁴, no diálogo explícito que Clarice faz em sua literatura à temática das Artes Plásticas, especialmente no que se configuram telas de sua criação pictórica. Fato que possibilita ao leitor do romance a *leitura textual* de algumas de suas telas, como é o caso do quadro *Gruta*, escolhido para imprimir identidade visual na capa do terceiro romance de Clarice, como se apresentará a seguir.

A cidade sitiada: gruta

Dentro do conjunto romanescos de Clarice Lispector, o seu terceiro romance, *A cidade sitiada*, lançado em 1949, acentua um recurso discursivo da autora que não é encontrado em suas outras produções, ao menos com tanta expressividade: o engessamento da narrativa aos modelos pré-estabelecidos.

Lúcia Helena Vianna, ao analisar as pinturas de Clarice Lispector, em ensaio intitulado *O figurativo inominável*: os quadros de Clarice (restos de ficção), orienta a atenção do seu leitor à acentuada crise da representação promovida por Clarice nas letras brasileiras. Segundo a ensaísta, a escritura de Lispector enfatizou

⁴ Janaina Soggia em seu estudo acerca do texto *Um sopro de vida* assim discorre a respeito das vozes que compõem o livro póstumo de Clarice Lispector: “O narrador fragmentado em três (Autor, Ângela, Clarice), além da hipotética coautoria de Olga Borelli, perde o fio de uma lógica inteligível dos fatos, atingindo com isso um ponto mais próximo do clímax do sumo da linguagem ou do silêncio, tal como propõe a epígrafe do livro ‘Quero escrever movimento puro’. Em outras palavras: estados de ‘estar sendo’. Pulsações” (SOGGIA, 2018, p. 19).

a radicalização dos limites da narrativa, a insatisfação com as imposições normativas dos gêneros canonizados, a impossibilidade de crer numa “história” como objeto de narração, o sentimento de inverossimilhança transmitido pela temporalidade linear e causativa, e, mais do que tudo, a busca da representação para a subjetividade múltipla, oscilante e descentrada (VIANNA, 1998, p. 50).

Entretanto, à época da publicação do romance *A cidade sitiada*, Clarice Lispector encontrava-se “sitiada” em contexto europeu. Casada com o diplomata brasileiro Maury Gurgel Valente, passa a viver na Itália e posteriormente na Suíça. Essa experiência de se radicar longe da vida que construiu no Brasil, em especial no que se refere ao Rio de Janeiro, cidade em que sua família continuava a viver, é estendida metaforicamente à tessitura do romance em questão. A autora sitia o seu texto a uma conformidade narrativa cujo enredo se marca pela linearidade, progressão de cenas, personagens planas e por vezes caricatas, cercando, por fim, sua protagonista, Lucrecia, aos muros da cidade de São Geraldo.

O texto sitiado de Clarice repercute em sua tessitura um certo grau de objetividade na escrita, um compasso perceptível em sua estruturação, engessado aos parâmetros ficcionais de sua época, tendo por visio uma preocupação da autora para com as análises críticas que seus intérpretes poderiam direcionar à sua produção. O quadro *Gruta*, escolhido para imprimir identidade ao novo projeto gráfico do terceiro romance de Lispector, em via oposta, aponta para uma liberdade criativa.

Sublinhe-se, contudo, que se considerar essa possibilidade de autoria antevista pelo cuidado da autora com as críticas que poderia receber com seu terceiro livro, o texto sitiado de Clarice, conforme exemplifica Olga de Sá, serve-lhe de paródia para se afirmar – em questionamento narrativo – ao fato de alguns críticos terem lido *Perto do coração selvagem* como um texto inacabado.⁵

Se o texto *A cidade sitiada* se estrutura à linearidade, a tela *Gruta*⁶, por sua vez, explode em abstração, isto é, caracteriza-se pela representação de formas e figuras de maneira distorcidas do real. Ricardo Iannace assim apreende esta tela:

Borrões espalham-se, em marrom, nesse pinho-de-riga, cujas nervuras são contornadas tanto com pincel quanto com canetas coloridas, destacando os acidentados e sinuosos caminhos do veio da madeira, a formar ímpar geometria: círculos alongados e irregulares, como cristal de rocha. Senão água polida (IANACCE, 2009, p. 64-65).

Nas Artes Plásticas, uma técnica bastante utilizada pelos artistas é anamorfose. Ao fazer uso da anamorfose, os pintores deformam ou tornam irreconhecível uma imagem quando observada frontalmente. Ainda que a *Gruta* tenha sido desprendida de qualquer processo artístico intencional e/ou consciente, como se reconhece nas palavras da própria Clarice mais adiante, é inegável, ao contemplar a tela, ou mesmo parte dela na capa do novo projeto gráfico, que é preciso observá-la de outro ângulo, a fim de compreender e reconhecer todos os elementos presentes. Tal fato não concede a oportunidade de uma leitura direta e linear, assim como ocorre no romance *A cidade sitiada*.

Se a nomeação do quadro *Gruta* norteia a interpretação do contemplador ao simbolismo condicionado à caverna, ao subterrâneo, marca-se que uma possível chave-de-leitura dessa tela é registrada, conforme antecipado, no texto *Um sopro de vida*, organizado e publicado por Olga Borelli após a morte de Clarice Lispector, em 1978. Nessa obra, as artes plásticas, outrora sinalizadas em *Água viva*, ganham pulsão e tessitura na narrativa, isto porque a protagonista-pintora Ângela Pralini, alter ego da própria autora, explica a forma com que cria suas pinturas, e ao se reportar ao quadro *Gruta*, assim o define:

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 precisa saber pintar: qualquer pessoa, contanto que não seja inibida demais, pode seguir essa técnica de liberdade (LISPECTOR, 1999, p. 53).

⁵ A expressão “texto sitiado” foi alcunhada por Olga de Sá na pesquisa *Clarice Lispector: a travessia do oposto*.

⁶ Registre-se que na segunda orelha do livro *A cidade sitiada*, da editora Rocco, ao materializarem o quadro *Gruta* em sua totalidade visual, a edição data a obra de 73 de 1975. O correto é 7 de março de 1975.

Nesse veio, a liberdade tensionada pela autora na voz narrativa de Ângela não é encontrada à construção de Lucrecia Neves, uma vez que este texto, como observado, situa a escrita da autora. Contudo, se a tela, de acordo com a produção ficcional, marca a imagem de um vigoroso cavalo – “Cavalo e gruta só mesmo prefigurados, no plano da idealização” (IANNACE, 2009, p. 64) – esta emblemática imagem dialoga com os três romances que abrem o novo projeto gráfico das obras de Clarice Lispector: a figura deste mamífero é marca presente em *Perto do coração selvagem*, em *O lustre* e em *A cidade sitiada*, conforme fragmentos abaixo, respectivamente, transpostos.

De qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo (LISPECTOR, 2019a, p. 198).

[...] às vezes lembrava-se do barro molhado, corria assustada para o pátio — mergulhava os dedos naquela mistura fria, muda e constante como uma espera, amassava, amassava, aos poucos ia extraindo formas. Fazia crianças, cavalos, uma mãe com um filho, uma mãe sozinha [...] (LISPECTOR, 2019b, p. 47).

A moça e um cavalo representavam as duas raças de construtores que iniciaram a tradição da futura metrópole, ambos poderiam servir de armas para um seu escudo (LISPECTOR, 2019c, p. 20).

Carlos Mendes de Sousa, em estudo que analisa as pinturas de Clarice Lispector, interpreta a simbologia do cavalo no macrotexto da autora com o seguinte direcionamento:

O aparecimento do cavalo, em sua obra, assinala, desde o primeiro livro, *a energia incontida*. Se nas representações do animal estão implicadas as mais óbvias equivalências simbólicas – tais como a força vital e o desejo de libertação – que em alguns textos se clarificam, pode-se dizer que atravessa toda esta paisagem (a literatura de Clarice) o cavalo esplendoroso (SOUSA, 2013, p. 193, grifo nosso).

Percebe-se, então, que a força vital, transgressora, libertária, exposta na materialidade simbólica do cavalo na obra de Clarice Lispector, inclusive no que configura a tela *Gruta*, não condiz com o cerceamento de estilo em que se adequa o terceiro romance da autora. O texto sitiado de Lispector não enfatiza uma personagem que avança em liberdade íntima e socialmente durante o percurso da narrativa. Ao contrário, a mulher sitiada de Lispector, que “nunca precisara da inteligência, nunca precisara da verdade” (LISPECTOR, 2019c, p. 78)”, mantém-se restringida ante ao que a ela era esperado socialmente: o casamento como possibilidade de nova experimentação de vida, mas frustrado com o ramerrão do cotidiano íntimo e social. Se a tela evidencia a gruta e o cavalo, a selvageria não se encontra em consonância com o terceiro romance da autora, mas a caverna, na simbologia encontrada no mito de Platão, sim. Isto é, presa dentro dos muros de São Geraldo, Lucrecia – metaforicamente – prende-se à caverna, à gruta, à escuridão. Não há o partejar da ideia.

Nesse sentido, pode-se compreender que há uma aproximação entre a capa e o texto literário. Tal asserção é proposta, uma vez que o cavalo não está presente no recorte feito de a *Gruta* para ilustrar o novo projeto. Independentemente da intencionalidade – gráfica ou simbólica –, o processo sintático de composição da capa privilegiou a caverna. Além da tensão visual gerada pela deformação das imagens, destaca-se a cor marrom e suas variações predominantes nos dois suportes – tela e capa. O marrom, por não existir como luz colorida, conforme explica Pedrosa (2010), é símbolo de penitência, sofrimento e aflição.

Retomando o romance de Clarice, Lucrecia Neves é materializada em suas limitações, inclusive em seus sentidos físicos, por vezes tecida metaforicamente como muda, sem voz, vesga e sem visão. A protagonista é construída e se adequa em imperfeição: “Que diria então se pudesse passar, de ver os objetos, a dizê-los... Era o que ela, com paciência de muda, parecia desejar. Sua imperfeição vinha de querer dizer, *sua dificuldade de ver era como a de pintar*. [...]. Se ao menos estivesse fora de seus muros” (LISPECTOR, 2019c, p. 68-69, grifos nossos).

Ora, Lucrecia, contrariamente à última heroína de Clarice Lispector, Ângela, tem dificuldade para ver e para pintar. Se esta pinta ao sabor da pena, aquela – mulher sitiada de Clarice –, se engessa na impossibilidade de sair dos muros da cidade: nos âmbitos pessoal e de representação artística, conforme excerto supracitado.

Considerações finais

O novo projeto gráfico da obra de Clarice Lispector divulga ao possível leitor outra faceta da escritora consagrada, a Clarice pintora. Embora não se possa considerar a intencionalidade da autora em apresentar essas telas como trabalho artístico, “pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, ‘quadros’, a ninguém” (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 70), o percurso pictórico de Lispector, iniciado em 1960 com a tela *No interior da gruta*, ganhou tônica na década de 1970, e coloriu sua ficção com as artes visuais. Isto porque personagens pintoras emergem de sua ficção, *Água viva* e *Um sopro de vida*, por exemplo, eivando seu discurso literário com o pictórico. Ademais, é da própria autora que vem o esclarecimento acerca deste diálogo: “Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações” (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 70).

Das vinte e duas telas que Clarice criou, dezoito foram usadas para imprimir identidade visual às novas edições de capas dos seus livros. Ao marcar como peritextos as pinturas da autora, essas capas adicionam ao texto ficcional – autônomo em sua interpretação – a presença das Artes Plásticas.

A tríade de telas que aqui recebeu análises foi produzida quase trinta anos após os lançamentos dos romances publicados pela autora na década de 1940, e sua produção, isto é, a inclinação da autora para a composição dessas telas não foi espelhada em diálogo com os seus textos iniciais. Contudo, o macrotexto de Clarice Lispector deixa-se fotografar por temas caros à autora, inclusive no âmbito das Artes Plásticas: a pulsão viva e refrangente da escritora, lentamente digerida pelo leitor textual, explode nas telas com um mal-estar imediato.

Sublinhe-se, contudo, que essa adição – texto ficcional e texto pictórico – não é de dependência, frise-se a observação: o *corpus* das análises que aqui contemplado foi produzido em décadas e períodos distintos da obra de Lispector. Ressalta-se ainda que o texto ficcional de Clarice tem autonomia de interpretação, mas é certo que as pinturas, ladeadas a ele, sobretudo em seus textos escritos na década de 1970, imprimem uma faceta peculiar de adição interpretativa.

Lucia Helena Vianna esclarece que

As pinturas criam uma relação tensionante com os textos e articulam com estes o jogo pelo qual os significantes articuladores da obra como um todo se deslocam entre extremos e diferenças. O suplemento como categoria do pensamento não complementa nada, apenas adiciona cotas de sentido. A ideia de completude é mortal para o sentido porque fecha o caminho das infinitas possibilidades que ele tem de manifestar-se. (VIANNA, 1998, p. 63.64).

Nesse veio, as pinturas de Clarice – que serviram à autora como forma de descontração – podem dialogar com seus escritos, marcando-os em experiências díspares, mas com o mesmo fim: a arte enfatizando/sobrepondo o ramerrão do cotidiano.

Contudo, ao apropriar-se das pinturas de Clarice Lispector para marcar o centenário de nascimento da autora com um projeto gráfico inovador no que se refere às capas de seus livros, percebe-se o grau acentuadamente mercadológico que a editora visa promover com as novas edições. Considerando o fato de que o nome da autora está em voga no mercado editorial nacional e internacional, o projeto reveste-se de impulso para que sua efetivação seja satisfatória. Marca-se, porém, que as capas dos livros, utilizando fragmentos das telas em sua configuração, e não a totalidade das pinturas, recriam e melhoram em aspecto visual “os quadros”, entre aspas, que Clarice descontraidamente assinalou.

Referências

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

CANDIDO, Antonio. No começo era de fato o verbo. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica, coord. Benedito Nunes. 2. ed. Madrid/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Lima: Allca XX (Col. Archivos), 1996, p. XVII-XIX.

_____. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970, p. 125-131.

EDITORA ROCCO. *Centenário de Clarice Lispector: novo projeto gráfico por Vitor Burton*. Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?time_continue=25&v=yL-1ffiJ2zo&feature=emb_title>. Acesso em: 21 abr. 2020.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 6. ed. rev. e aum. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

_____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019a.

_____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019b.

_____. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019c.

_____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 10. ed. São Paulo: Senac, 2010.

POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa: história ilustrada da literatura infantil*. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ROUSSEAU, René-Lucien. *A linguagem das cores: energia, simbolismo, vibrações e ciclos das estruturas coloridas*. Tradução J. Constantino K. Riemma. 8. ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2002.

SOGGIA, Janaina. *O duplo espelho: a (auto)reflexividade da obra clariceana – Um sopro de vida (Pulsações)*. São Paulo: Big Time Editora, 2018.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

_____. *Clarice Lispector pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

VIANNA, Lucia Helena. O figurativo inominável: os quadros de Clarice (restos de ficção). In: ZILBERMAN, Regina *et al.* *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios / EDIPUP / Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, 1998, p. 49-64.

VOLÓCHINOV, Valentin. (CÍRCULO DE BAKHTIN). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017 [1929].