

Clarice
Lispector
100
ANOS
entre
outras
artes

**Medo em *Água viva*: a
escritura fluida e experimental
de Clarice Lispector**

***Fear in *Água Viva*: Clarice
Lispector's fluid and
experimental writing***

Jhony A. Skeika*

Universidade Estadual de Ponta Grossa

Recebido em: 14/06/2020

Aceito para publicação em: 30/06/2020

* Professor do Departamento de Estudos da Linguagem (UEPG); Pós-doutorando (PNPD – CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (UEPG).
Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/1545247541250654>>.
ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-8632-0264>>.
E-mail: jhonyskeika@uepg.br / jhonyskeika@hotmail.com

Resumo

Este texto tem por objetivo refletir brevemente sobre a condição existencial da protagonista de *Água viva* (1973), de Clarice Lispector, e de suas duas versões anteriores – *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* [1971] e *Objeto gritante* [ca 1972] – atrelada ao ato de escrever/pintar. Nessa obra, em diversos momentos, a escritora/pintora ficcionalizada declara estar com medo de se lançar em uma expressão de linguagem mais fluida, híbrida, multifacetada, que não recorre necessariamente aos grossos significados convencionados na língua, mas a signos mais sensíveis, como a pintura e música, como se sugerisse que a linguagem organizada, que a escrita institucionalizada pretende ser, fosse incapaz de cumprir seu papel de representatividade. Como a protagonista declara diversas vezes estar com medo de se entregar a esse mundo de significados que foge à lógica pré-estabelecida da língua, também será considerada aqui uma pintura feita por Clarice Lispector, intitulada *Medo* (1975), procurando reconhecer um diálogo entre literatura e artes plásticas que parece ter sido estabelecido pela autora, a fim de preencher as lacunas deixadas pela limitação da palavra escrita.

Palavras-chave: Clarice Lispector. *Água viva*. Pintura. *Medo*.

Abstract

This text aims to reflect about the existential condition of the *Água viva*'s protagonist, by Clarice Lispector, and from its two first versions – *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* [1971] and *Objeto gritante* [ca 1972] – related to the writing and painting process. In this literary work, in several times, the fictionalized writer/painter declares that she is afraid of entering in a more fluid, hybrid and multifaceted language expression, which doesn't resort to stipulated meanings from words, but it invokes more sensible signs, as painting and music, as if it suggests that the organized language, such as writing, were incapable of an effective representativity. Since the protagonist says many times that she is afraid of surrendering to this world of meanings that escape from the predetermined language's logic, it is also considered here a painting by Clarice Lispector, intitled *Medo* [Fear] (1975), aiming to recognize the dialog between literature and plastic art proposed by the author, in order to fill the gaps left by her writing word's limitation.

Keywords: Clarice Lispector. *Água viva*. Painting. Fear

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.

Clarice Lispector¹.

Introdução

Em muitos de seus escritos, Clarice Lispector (1920-1977) se refere, direta ou indiretamente, às limitações da palavra no processo de representação escrita dos significados e sentimentos. De forma específica, em *Água Viva* (1973), a protagonista, que é uma pintora que decide escrever, deixa transparecer o drama de lidar com a palavra escrita e suas (im)possibilidades de significação frente à vida. De alguma forma, a falta de destreza da narradora ao escrever talvez seja reflexo da dificuldade que Clarice Lispector teve para encontrar uma “forma final” para essa obra tão fluida, uma vez que teve duas “versões anteriores” bastante diferentes em termos de tamanho e conteúdo: *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida [1971] e *Objeto Gritante* [ca 1972]².

Em *Água viva*, durante toda a narrativa, parece que a personagem está pintando imagens, porém seu material é a palavra e não a tinta sobre a tela ou madeira – material este tão utilizado pela autora em seus próprios “quadros”³ reais. Essa recorrência à pintura como um escape é uma das marcas do livro, embora outros signos sejam também evocados, como é o caso da música, linguagem do corpo e o silêncio. Porém, apesar da inter-relação entre palavras, imagens, sons e seus ecos, este artigo tem por objetivo refletir principalmente sobre a relação entre o signo linguístico e o imagético como face de uma linguagem experimental, na qual a personagem parece estar se arriscando. Em minha tese de doutorado⁴ sugeri um nome para esse comportamento linguístico e aqui talvez fosse possível manter o termo: poderíamos chamar de esquizofrênica essa conduta da linguagem, já que, em muitos momentos, foge à estrutura padrão de língua, pode ser embaralhada, labiríntica e opera pelo movimento de experimentação, sendo esta sua dinâmica mais significativa – *Esquizolingüagem*. No entanto, nesse experimento de vida/linguagem em que a personagem parece estar entrando não há modelo a seguir, assim como há na expressão de linguagem convencional (língua), por isso a protagonista de *Água viva* – e também suas respectivas personagens de *Atrás do pensamento* e *Objeto gritante* (escritoras e não uma pintora, como na última “versão” de 1973) – declara estar sozinha no escuro, com *medo*, sem guia a seguir: “Sinto-me tão perdida. [...] Que o Deus me ajude: estou sem guia e é de novo escuro” (LISPECTOR, 1973, p. 53).

Não parece ser coincidência o fato de Clarice Lispector exercitar a pintura algum tempo depois do término do processo de escritura de *Água viva*, justamente a obra que, em sua versão de 1973, traz os dramas de uma artista plástica aventurando-se pelos emaranhados da palavra escrita. Embora esse movimento de experimentação de outra linguagem, o oposto ao da personagem de 1973, não tenha começado nesse período⁵, é após a publicação de *Água viva* que Lispector vai se lançar no mundo das imagens de forma mais intensa: das suas 22 pinturas, uma (*Sem título*) é de 1973, dezoito⁶ são de 1975 e a última data de 1976 (presente a Autran Dourado); todas foram pintadas sobre a madeira (técnica mista), com exceção de *Volumes* (1975), feita em tela. “Crio o material antes de pintá-lo, e a madeira torna-se tão imprescindível para minha pintura como o seria para um escultor” (LISPECTOR, 1973, p. 92).

Como a recorrência à pintura é marcante durante toda a obra, aqui será também analisado um quadro de Clarice Lispector intitulado *Medo* (1975), procurando ler a arte plástica a partir de indicações textuais de

¹ Citado por Carlos Mendes de Sousa (2011, p. 348).

² *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida [1971] é a primeira versão, com 151 laudas datilografadas; *Objeto gritante* [ca 1972] é a segunda versão, com 185 laudas datilografadas. Esses datiloscritos encontram-se sob a tutela do Instituto Moreira Salles e do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, respectivamente, ambos na cidade de Rio de Janeiro (RJ). Refiro-me aos três textos – *Água viva*, *Atrás do pensamento* e *Objeto gritante* – como dossiê *Água viva*.

³ Coloco o termo “quadros” entre aspas em respeito ao próprio desejo de anonimato e amorosismo da sua autora: “Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, ‘quadros’ a ninguém” (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 70).

⁴ Título: “Ecos de *Esquizolingüagem* em Clarice Lispector e Antonin Artaud” (Londrina, 2017).

⁵ Seu primeiro trabalho gráfico data de 1960 (*Interior da gruta*) e, na ocasião do lançamento do segundo livro de Nélida Piñon, *Madeira feita cruz* (1963), Clarice ofertou à amiga uma pintura homônima ao romance.

⁶ Um desses quadros (*Sem título*) não está datado, mas Carlos Mendes de Sousa (2013, p. 166) acredita que essa pintura possa ser também de 1975.

Água viva, além de *Atrás do pensamento* e *Objeto gritante*. A escolha desse quadro não é aleatória: além de ter sido pintado pouco tempo depois do término do processo de escrita de *Água viva*, que durou cerca de 3 anos, em diversos momentos a narradora-personagem do livro publicado, que é uma artista plástica em processo de escrita, declara estar com *medo* de se arriscar nas representações da sua linguagem experimental, calcada fora da lógica pré-estabelecida da língua: “Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real. Ainda tenho *medo* de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto, e no futuro” (LISPECTOR, 1973, p. 13, sem grifo no original).

Dessa forma, entendendo tal pintura como uma possível expressão da experiência das personagens dos textos do dossiê *Água viva*, o objetivo deste artigo é perscrutar o sentimento de *medo* das protagonistas, lexicalizado em diversos momentos dos três textos, procurando refletir sobre como o signo linguístico e o imagético se inter cruzam e, no caminho, se refazem criando para a obra uma expressão de linguagem inusitada e experimental, como uma pintura de palavras.

O sentimento de impotência perante à linguagem com a qual se faz arte é diversas vezes citado no decorrer dos três textos; as escritoras de *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida e *Objeto gritante* e a pintora de *Água viva* afirmam que o abandono da razão e, portanto, do próprio conhecimento em si é uma atitude que as conduz a um campo obscuro e desconhecido. Nessa caverna ou selva, não há guia que as direcione no exercício de escrita e de pintura que brota nesse mundo organicamente vivo, repleto de experimentações de mistérios e de magia. “Estou agora tendo vertigem. Tenho um pouco de medo. A que me levará minha liberdade? O que é isto que estou escrevendo? ~~Que eu saiba nunca vi ninguém escrever deste modo. O que~~ [Isso] me deixa solitária” (LISPECTOR, [ca 1972], p. 44)⁷.

Medo ou Terror

Segundo Olga Borelli (1981, p. 56), devido à forma totalmente única de sua escrita, “Um crítico disse certa vez que Clarice não era propriamente uma escritora, pois não usava as palavras como tal, mas como uma forma de bruxaria”. Como resultado dessa visão, a autora foi convidada a participar do Primeiro Congresso Mundial de Bruxaria, em Bogotá, na Colômbia, entre 24 e 28 agosto de 1975. Para a ocasião, ela preparou um texto intitulado “Literatura e magia”, que de fato não foi lido na conferência, talvez porque a escritora relatou mal-estar nas terras colombianas, talvez porque simplesmente se arrependeu – “Eu enjoio facilmente das coisas” (LISPECTOR apud GOTLIB, 2009, p. 535).

Embora jamais saibamos o real motivo pelo qual Clarice preferiu ler um de seus contos – “O ovo e a galinha” – ao invés do texto preparado para a conferência, “Literatura e magia” felizmente foi publicado postumamente em *Outros escritos* (2005) e logo de início revela uma informação significativa para esta discussão:

Eu mesma, pelo menos conscientemente, jamais lidei diretamente com mágica. No entanto, pinte um quadro, e uma amiga me aconselhou a não olhar para ele, pois poderia me fazer mal. Concordei. No quadro, que chamei de “Terror”, arranquei de mim, talvez através da magia, todo o horror que um ser sente no mundo. A tela era pintada de preto, quase no centro havia uma terrível mancha amarelo escuro, e dentro dessa mancha algo vermelho, preto e amarelo vivo. Parecia uma mariposa sem dentes querendo gritar, sem conseguir. Perto da massa amarela, por cima do preto, pinte dois pontos completamente brancos que talvez fossem a promessa do alívio futuro. Olhar para esse quadro me faz mal. (LISPECTOR, 2005 p. 122-123).

Em outras versões desse texto⁸, como a publicada postumamente por Olga Borelli (1981), a descrição da pintura é feita com outras palavras, inclusive para nomear a obra:

Pinte 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 e no meio uma nervura

⁷ As frases ~~tachadas~~ dizem respeito aos trechos que a autora riscou durante a revisão do datiloscrito de *Objeto gritante*; entre [colchetes] represento as palavras acrescentadas manualmente à caneta/lápis por Clarice Lispector.

⁸ No Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, há algumas versões manuscritas e datilografadas desse texto, inclusive a versão realmente lida no congresso, além das respectivas traduções para o inglês, incluindo a versão de “O ovo e a galinha”.

vermelha, preta e amarelo-ouro. 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, 1981, p. 57).

Nas duas versões do trecho de “Literatura e magia”, que é o único que fala sobre pintura, Clarice claramente está se referindo a um de seus quadros reais, pintado em 16 maio de 1975, que por fim ganhou o nome de *Medo* e não *Terror*:



Imagem 1: *Medo* – Clarice Lispector.

16 mai. 1975. Óleo sobre madeira; 30,2 x 39,7 cm.

Fonte: Acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Reprodução autorizada por Paulo Gurgel Valente, detentor dos direitos autorais da obra de Clarice Lispector.

Como Clarice disse que não era uma pintora, mas gostava de pintar⁹, então parece que sua produção pictórica precisa ser lida à luz de sua mais recorrente expressão: o texto escrito. É nesse sentido que o *Medo* ou *Terror* dessa “mariposa sem dentes querendo gritar” (LISPECTOR, 2005, p. 123) pode ser aproximado ao medo declarado pelas personagens do dossiê *Água viva*, uma vez que essa inter-relação entre pintura e escritura parece ser autorizada pela própria obra: “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” (LISPECTOR, 1973, p. 91).

⁹ Conforme citação de Carlos Mendes de Sousa (2013, p. 142) retirada da entrevista que Clarice Lispector concedeu a Elisabeth Marinheiro (*Diário de Borborema*), em 26 de outubro de 1975.

Não por coincidência, em *Objeto gritante* a palavra “medo” aparece lexicalizada 59 vezes, ao lado de 34 de *Atrás do pensamento* e 29 de *Água viva*, recorrência que pode estar relacionada à insegurança da própria escritora empírica em publicar uma obra tão canhestra. O processo de metamorfose pelo qual passa a escrita clariceana é evidenciado por meio da própria transformação textual dessa obra.

A enunciação do medo de escrever de forma livre e avessa às convenções narrativo-literárias acaba por revelar também um desconforto existencial nessas personagens. Se fazer literatura era o que as definia enquanto sujeitos em um dado contexto de convívio artístico, com a crise desse modelo, as identidades dessas mulheres entram em um processo de implosão lenta e silenciosa, à medida que elas ainda em vão tentam dar ao leitor histórias figurativas.

Na “história” narrada, não há grandes fatos que acontecem e o foco narrativo recai em pequenos detalhes e percepções da narradora, indícios e meandros psicológicos: uma experiência de coisas mínimas – percepção de odores e cores das flores, com suas identidades e personalidades; descrições minuciosas e completamente subjetivas de objetos, como de um guarda-roupa enorme, intruso, triste, bondoso (LISPECTOR, 1973, p. 99), que a princípio deveria ser um relato referencial de um objeto, mas que acaba por criar uma intrigante personalidade para o móvel. Com esse exemplo, vemos a dificuldade da protagonista em lidar com a capacidade representativa/criativa limitada da palavra, esta que sempre lhe escapa. Então, se é possível evidenciar a própria limitação dos significantes em abarcar os significados, criar realidades e descrever objetos concretos, o que esperar do enunciador do quadro *Medo* querendo figurar “todo o horror que um ser sente no mundo” (LISPECTOR, 2005, p. 122)?

Pensando nesse lapso existencial que essa imagem sugere, em um diálogo intertextual, a pintura de Clarice pode fazer alusão ao famoso *O grito [Skrik]* (1893) – obra expressionista do norueguês Edvard Munch –, uma vez que a mariposa sem dentes quer gritar e não consegue, assim como a figura andrógena de Munch sucumbe a um mudo e desesperado brado, que parece estar preso na materialidade da tela. O mesmo sentimento parece permear as protagonistas do dossiê *Água viva*, que se sentem como um bicho (uma mariposa?) sozinho numa caverna escura, querendo gritar, sem conseguir: “Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo *o grito ancestral dentro de mim*: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com *medo* de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir. (LISPECTOR, 1973, p. 58. Sem grifo no original).

A ligação da obra escrita à plástica também pode ser vista na alusão às cores: “Hoje usei o ocre vermelho, ocre amarelo, o preto, e um pouco de branco” (LISPECTOR, 1973, p. 90) – exatamente as mesmas cores descritas pelo enunciador de “Literatura e Magia” e presentes no quadro de 1975. Poderíamos relacionar a grande área preta da pintura ao estado de falta de visão que as escritoras/pintora ficcionalizadas parecem ter perante os significados do mundo representados por uma linguagem escrita limitada: “Sinto-me tão perdida. [...] Que o Deus me ajude: estou sem guia e é de novo escuro” (LISPECTOR, 1973, p. 53).

Nesse oco semântico, na caverna selvagem onde esvoaçam uma multiplicidade de significados soltos, sentidos que dão figuração ao mundo, a recém-nascida escritora/pintora se sente acuada, amedrontada, sem guia que lhe forneça segurança necessária para escrever/pintar nesse estado de total liberdade. “A escuridão é meu caldo de cultura. A escuridão é rica. Vou escrevendo – vou escrevendo e me arriscando à desconexão. Cada frase nada tem a ver com outra? Tem subterraneamente” (LISPECTOR, [ca 1972], p. 5). No escuro é que ela se guia, tateando palavras, caçando significados, reconstruindo a vida a partir de um estado todo novo de dar nome às coisas: sem racionalizações, sem lógicas de funcionamento, apenas pelo fluxo do grito ancestral que vem detrás do pensamento, antes da razão formar palavras pesadas de sentidos.

Vejo-me pequena, fraca e desamparada no enorme sobrado [casa] de minha infância, sem ter a quem me dirigir e me sentindo abandonada por Deus. Tive que me guiar no escuro, abraçando com temor o meu próprio corpo. Desde então, meu senhor, eu só consegui ter uma certa relativa maturidade artística. Eu quero me entregar cegamente à crença porque já vi que não consigo entender com a cabeça o mundo, não sou bastante inteligente. (LISPECTOR, [ca 1972], p. 143).

O sentimento de falência da língua organizada é recorrente na obra. Acompanhamos o drama da escritora/pintora arriscando-se em meio às construções periclitantes de uma linguagem experimental; ela tenciona escrever em uma “não língua” e, já que as palavras são falhas, então, outras formas de expressão são evocadas, sendo a pintura a primeira delas, seguida da música, linguagem do corpo, silêncio: uma inusitada

dicção que vai desabrochando lentamente, algo ainda muito tímido e desconhecido para ela, o que lhe causa medo, terror, insegurança.

Sou um coração batendo no mundo.

Você que me lê que me ajude a nascer.

Espere: está ficando escuro. Mais.

Mais escuro.

O instante é de um escuro total.

Continua.

Espere: começo a vislumbrar uma coisa. Uma forma luminescente. Barriga leitosa com umbigo? Espere – pois sairei desta escuridão onde tenho medo, escuridão e êxtase. Sou o coração da treva. (LISPECTOR, 1973, p. 43).

Em meio à escuridão total da gruta onde a protagonista-bicho nasce, surge uma forma luminescente capaz de acabar com seu medo. No quadro, por cima do preto, há dois pontos brancos, um acima e outro abaixo da massa amarela, “que talvez fossem promessa do alívio futuro” (LISPECTOR, 2005, p. 123). Essas marcas brancas luminescentes tematicamente podem estar relacionadas à ideia de um futuro que vem clarear a escuridão do presente inapreensível em que vive essa escritora/pintora: “A coisa vivida me espanta assim como me espanta o futuro. Este, como o já passado, é intangível, mera suposição. Estou nesse instante em um vazio branco esperando o próximo instante, cortar o tempo é apenas hipótese de trabalho” (LISPECTOR, 1973, p. 62-63).

A dicotomia entre luz e trevas, tanto no quadro quanto nos textos do dossiê *Água viva*, pode estar relacionada ao doloroso processo de entrega à selvageria do instante-já. À ideia da destituição dos discursos que mantêm uma certa estabilidade identitária – como as narrativas do passado, fornecendo bases axiológicas aos sujeitos, que se reconhecem pela sua própria história de vida, ou promessas e esperanças futuras, que motivam e direcionam as atitudes do presente –, as escritoras/pintora ficcionalizadas sucumbem ao medo de encarar de frente suas vidas em estado cru, no *aqui* e no *agora*, no instante-já da caverna escura em que acabam de nascer. “Aliás não era o *medo*. Aliás era o *terror*. Aliás era a queda de todo o meu futuro” (LISPECTOR, [ca 1972], p. 99, sem grifos no original).

É possível identificar o sentimento de esperança na personagem, como se o branco fosse um descanso intermitente, uma luminosidade que, mesmo trêmula, clareia a luta de um ser contra o medo experimentado vindo do escuro selvático da caverna. No entanto, a área pintada de preto na imagem é muito maior que a luz débil do branco, traço que demonstra que os momentos de terror das escritoras/pintora e daquela mariposa se apresentam de forma mais enfática que as promessas de alívio futuro, talvez porque o futuro seja apenas uma virtualidade e o que elas querem é viver apenas o agora do “ser”, no presente do indicativo, no instante-já: “Eu estou – apesar de tudo oh apesar de tudo – estou sendo alegre neste instante-já que passará se eu não fixá-lo com palavras. Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo” (LISPECTOR, [ca 1972], p. 186).

Mesmo a promessa de alívio futuro sendo algo que espanta, essa seria a única forma de suportar todo o terror que uma mariposa sente (no presente) dentro de seu casulo, esperando a metamorfose (futura), prestes a nascer ou a morrer. Seria essa transfiguração a entrega total e sem medidas ao próximo instante desconhecido, ao Deus, ao “it”, à coisa selvática e potencialmente viva – o de dentro – que é sempre camuflada pelos artifícios de nossa pretensa humanidade? No dia 9 de dezembro de 1977, no dia de sua morte, Clarice Lispector dita à amiga Olga Borelli o seguinte trecho: “– Súbita falta de ar. Muito antes da metamorfose e meu mal-estar, eu já havia notado num quadro pintado em minha casa um começo. Eu, eu, se não me falha a memória, morrerei” (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 61).

A morte pode ser vista como um paradoxo existencial da vida, direcionando escolhas, estabelecendo alvos, condicionando ou libertando comportamentos. Por vezes, ela é redenção, mas para se chegar a esse estado é preciso antes passar pelo caminho do calvário: “Terei que morrer de novo para de novo nascer? Aceito” (LISPECTOR, 1973, p. 54). Esse processo doloroso de morte e renascimento pelo qual passam as escritoras/pintora dos textos do dossiê *Água viva* tensiona toda a escritura e pintura das obras, uma vez que isso implica centralmente a destituição de um dos predicados humanos mais distintivos: a capacidade de representação pela linguagem e, em sentido estrito, a própria língua organizada. Com certeza, esse não é um caminho fácil de se percorrer, pois o desmonte da palavra implica na desarticulação da identidade do próprio

sujeito. “Eu na minha solidão quase vou explodir. Morrer deve ser uma muda explosão interna. O corpo não aguenta mais ser corpo” (LISPECTOR, 1973, p. 100).

Seria possível dizer que o *medo* ou *terror* que sentem as personagens é, principalmente, consequência de um esforço para estar avesso às construções estanques da língua, pois o que elas buscam é um tipo de expressão aquém da linguagem organizada, antes da racionalidade, atrás do pensamento:

Atrás do pensamento atinjo um estado. Recuso-me a dividi-lo em palavras – e o que não posso e não quero exprimir fica sendo o mais secreto dos meus segredos. Sei que tenho medo de momentos nos quais não uso os pensamentos e é um momentâneo estado difícil de ser alcançado, e que, todo secreto, não usa mais as palavras com que se produzem pensamentos. Não usar palavras é perder a identidade? é perder-se nas essenciais trevas daninhas? 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, 1973, p. 85-86).

Essa recusa em representar os sentidos da vida apenas com palavras de um código preexistente, organizado e humanizado, e o exercício de uma linguagem experimental que funde outros signos, como o sonoro e o imagético, talvez digam respeito à tentativa de estabelecer um “monólogo com a vida” e para isso seria, então, necessário deixar de usar palavras grossas de sentido para experimentar outras possibilidades mais sensíveis de se entrar em contato: a música – “Sei que depois de me leres é difícil reproduzir de ouvido a minha música, não é possível cantá-la sem tê-la decorado” (LISPECTOR, 1973, p. 98); gestos – “Escrevo em signos que são mais um gesto que voz” (LISPECTOR, 1973, 28) –, voz – “[...] eu te escrevo com minha voz” (LISPECTOR, 1973, p. 47-48); corpo – “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” (LISPECTOR, 1973, p. 13); a pintura – “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?” (LISPECTOR, 1973, p. 13).

É por essa junção potencial de diversos signos que a escritora/pintora sustenta a sua experimentação da palavra, na busca por apreender ecos de significados “de mim e do mundo e de ti” (LISPECTOR, 1973, p. 86) e de Deus, da vida primeira, neutra, selvagem. Isso seria captar “o figurativo do inominável” (LISPECTOR, 1973, p. 97), o X, *it*, objeto-bicho que grita aleluia em alegria profunda, “o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica” (LISPECTOR, 1973, p. 09). Para tocar no inatingível, entender Deus e os mistérios da vida, é preciso desviar as palavras dos seus significados pesados convencionados, deixando-as apenas em sua materialidade sonora e imagética: palavra-objeto que tilinta livremente no oco da gruta. Todavia, há nesse processo um dilema, pois como continuar a ser escritora fazendo uso de signos ocios de sentido? Como escrever um antilivro, pintar um antiquadro, tocar uma antimelodia, fazer uma antiarte – expressões todas inapreensíveis e incontrolláveis: “Este livro é inefável que não consigo controlá-lo” (LISPECTOR, [ca 1972], p. 98) – em um cenário artístico-cultural que não comporta essa conduta de produção? Com a queda da “instituição língua”, há também o rompimento das identidades.

Nesse sentido, o paradoxo existencial se acentua quando a escritora recém-nascida precisa abdicar da sua própria condição humana, transfigurando-se em um objeto gritante para se comunicar com o mistério da vida, o mesmo inefável mistério que sempre quisera ela atingir com suas palavras e imagens figurativas.

Eu sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Eu já não sou gente. Sou objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. Exige e exige a minha vida. Eu não vou obedecer. Se eu tenho que ser um objeto – que seja um objeto gritante. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói [sic] e como grita pedindo socorro. Mas faltam-me lágrimas – sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de Deus: tal é o meu destino humano. O que me salva de ser totalmente objeto é o grito. Eu – eu! – protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. (LISPECTOR, [ca 1972], p. 180).

Enfim, a metamorfose. Desprovida de atributos humanos, o grito é uma tábua de salvação que lhe permite manter laços com sua identidade discursiva, sem afundar totalmente na selvageria do mundo, mesmo que a articulação das palavras deixe de ser representativa e da boca só saia o som do inefável. Como em G.

H. (LISPECTOR, 2009, p. 118-119), a palavra-borboleta esvoaça livremente, sem significante e significado, voando a esmo dentro da boca em pura forma de som, dizendo o nada.

Como bem destacou José Américo Pessanha, no *Objeto gritante* há uma tentativa de se criar uma poética do pensamento, fazendo com que a abordagem psicológica, bastante conhecida nos textos clariceanos, dê espaço aos ditames daquilo que se encontra “atrás do atrás do pensamento” (LISPECTOR, [ca 1972], p. 180), antes de toda lógica, razão, inteligência.

Parece-me que tudo isso anuncia uma mutação em você mesma: depois de tanto negar o pensamento-hábito (como Martim de “A maçã”), você recupera a linguagem-pensamento e em vez de descrever vivências penumbrosas ou quase ao nível da pura percepção sensível (as crianças, os bichos, os “pobres de espírito” de suas primeiras obras), você fala deixando que falem suas personagens (suas muitas máscaras): você deixa pensar ou pré-pensar. E então que surge a necessidade de pensar livremente – sem artefato ou artifício? E aí que se explica um pouco esse grito do objeto? Talvez. Se for – é ótimo que ele grite, e alto. (PESSANHA, 1972, p. 3).

Libertar “o mudo grito ancestral” (LISPECTOR, [1971], p. 14) de intenso horror ou de profunda alegria faiscante: “o êxtase secreto” (LISPECTOR, 1973, p. 33) dos deuses. Todavia, fica muito claro que esse desejo de se entregar ao caos não se concretiza em termos práticos, apenas no plano temático, pois se ela se lançasse nessa selvageria não haveria livro para ser lido por nós. Sabendo desse dilema, a escritora/pintora vai Tateando as paredes da caverna para encontrar formas luminescentes capazes de clarear um pouco sua experiência, desejando forjar uma forma de linguagem que esteja atrás do pensamento, antes das palavras pesadas de sentidos e do raciocínio (nossa condição humana), antes da materialidade fechada dos signos, a fim de talvez se aproximar de um mistério de vida que lhe é obscuro, talvez de Deus em sua monstruosidade, o que lhe dá medo.

E Deus é uma criação monstruosa. Eu tenho medo de Deus porque ele é total demais para o meu tamanho. E também tenho uma espécie de pudor em relação a Ele: há coisas minhas que nem Ele sabe. Medo? Conheço um ela que se apavora com borboletas como se estas fossem sobrenaturais. E a parte divina das borboletas é mesmo de dar terror. E conheço um ele que se arrepia todo de horror diante de flores – acha que as flores são assombradamente delicadas como um suspiro de ninguém no escuro. Eu é que estou escutando o assobio no escuro. Eu que sou doente da condição humana. Eu me revolto: não quero mais ser gente. (LISPECTOR, 1973, p. 111-112).

Entre o medo e a ousadia, o discurso dessa mulher vai se construindo como um mantra de elevação espiritual e de negação terrena das palavras humanas carregadas de conceitos grossos, como o de Deus. Com cuidado, essa linguagem-pensamento-sentimento, de sentido corpóreo, audível, reluzente, concreto, vai se formando à medida que o texto vai criando imagens do ato de nascer, viver, morrer e transformar-se, a partir da evocação: da plasticidade etérea da pintura das coisas (pintura dos contornos que extrapolam as linhas, as cores, luzes e sombras); da soada dos fonemas, zunidos, silêncios executados como música, em sílabas “cegas de sentido” (ritmo, melodia, tom, volumes físicos e sonoros que vibram em ondas inefáveis pelo ar); da performance do corpo que responde aos estímulos sensoriais de dor, medo, excitação, euforia, angústia, etc.

“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” (LISPECTOR, 1973, p. 11). Apesar de escritura, pintura e música serem articuladas nesse desejo de constituição de uma linguagem única, o corpo é caminho pelo qual os sentidos são agenciados e de onde fluem suas vertentes, linhas de fuga e conexões.

Essa seria uma linguagem cinestésica, porque é linguagem-corpo, da propriocepção da materialidade da vida e dos limites dos movimentos de um organismo, mas acima de tudo ela é cenestésica, pois extrapola a racionalização dos sentimentos corporais e atinge um nível de percepção imaterial, que não depende das funções orgânicas, como a dos cinco sentidos, para acontecer e gerar intensidades: o sabor-a-ti é abstrato, pois não é sentido com a língua. Como nada existe inteligivelmente sem a intermediação de um código de registro que possa ser reconhecido em uma comunidade, caso contrário um significado nunca poderia ser transmitido, então, a escritora/pintora de *Água viva* recorre à sinestesia como artifício discursivo para pôr em palavras a experiência sensorial vivida, tentando evitar a traição dos signos e das convenções linguísticas que, pretensiosamente, encarceram significações estanques.

Cinestesia, cenestesia e sinestesia aqui não são apenas termos homófonos e parônimos, mas funcionam conectados a partir de um mesmo princípio: o da escrita do corpo, que articula signos diversos e que expressa o estado passional no qual se encontram as escritoras/pintora ficcionalizadas do dossiê *Água viva*. No entanto, apesar de todo esforço, elas se deparam com um sentimento de colapso de seus discursos forjados, que nem bem acabaram de nascer e já estão em vias de entrar em falência, porque parece não ser possível comportar toda a multiplicidade, heterogeneidade, singularidade e complexidade das coisas. O mistério da vida na monstrosidade de Deus é algo que causa grande medo e terror, justamente porque não pode ser compreendido em sua completude, mesmo quando se entra em contato a partir de signos mais sensíveis: nem a pintura ou a música conseguem apreender todo o horror de uma borboleta viva, a delicadeza diabólica de uma flor; o que nos atrapalha o contágio profundo é justamente a escuridão inerente à condição humana, nossa incapacidade de compreensão fora da lógica do raciocínio organizado na língua.

Seria, então, o quadro *Medo* a tentativa de expressão desse estado de espírito no qual se percebem as escritoras/pintora dos textos do dossiê *Água viva*? Medo do desconhecido, da selvageria, do assovio do escuro: desistência e falência de uma identidade humana que tem no discurso sua garantia de existência: expressar-se sem palavras “é perder-se nas essenciais trevas daninhas” (LISPECTOR, 1973, p. 86). Mesmo assim, com medo e terror, a pintora continua buscando um sentido que extrapole o significante e o significado da palavra:

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 com 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. Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada. (LISPECTOR, 1973, p. 25).

A metáfora utilizada pela protagonista é muito feliz para explicar a dinâmica de funcionamento da sua escrita: uma palavra material que pesca o que não é palavra, a entrelinha, ou seja, o sentido que evolui da materialidade fixa do significante, mas que não é apenas o significado convencionado a ele. Pensando de outra forma, o que a personagem parece querer é jogar fora o enunciado e ficar apenas com a enunciação, como se fosse possível existir uma forma de entrar em contato com os sentidos sem precisar da plasticidade/materialidade de uma linguagem – a epígrafe de *Água viva* (LISPECTOR, 1973, p. 7) revela justamente essa ideia: “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” (Michel Seuphor¹⁰).

Pode-se dizer que o desejo de realização plena da protagonista só seria possível com o rompimento e até a aniquilação dos sistemas simbólicos – no caso da literatura, a própria língua –, mas esse violento processo de ruptura não seria suficiente para trazer as respostas de que essa escritora tanto necessita. Por isso, eis sua frustração: quando o significado puro (a não-palavra) morde a isca (a palavra), ele incorpora uma identidade de linguagem e então passa a exprimir sentidos interpretáveis; o tempo todo a escrita exercitada no livro está em vias de se contextualizar na lógica dos signos linguísticos, reestabelecendo-se como código organizado, exatamente o que a escritora parece não querer: “[...] quero ter a liberdade de dizer coisas sem nexos” (LISPECTOR, 1973, p. 99).

Então, já que não usar mais as palavras para expressar pensamentos seria perder a identidade, a protagonista afirma que sua única possibilidade de redenção seria se a escrita fosse articulada distraidamente, sem “a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido” (LISPECTOR, 1973, p. 25), mesmo sem guia e entregando-se à solidão do escuro, que dá medo.

Isso me deixa solitária. Mas vou e rezo e minha liberdade é regida pela Ordem – já estou sem medo. O que me guia é apenas um senso de descoberta. Atrás do atrás do pensamento. Ir me seguindo é na verdade o que faço quando vou te escrevendo e agora mesmo: sigo-me sem saber ao que me levará. [...]. Agora estou com medo. Porque vou te dizer uma coisa. Espero que o medo passe. Passou. (LISPECTOR, 1973, p. 78-79).

Não podemos dizer que a narrativa caminha para uma resolução passional, mas em alguns momentos a protagonista afirma encontrar aqueles pontos brancos de alívio, uma escapatória momentânea do sentimento

¹⁰ Pseudônimo do pintor, crítico e escritor francês Ferdinand Louis Berckelaers (1901-1999).

de medo que a assola. Então, o texto ganha cores e formas, bichos e flores, tons figurativos e trechos melódicos: “De vez em quando te darei uma leve história – área melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva” (LISPECTOR, 1973, p. 39).

Talvez seja possível entender o próprio ato de escrever – esse processo dóido e experimental – como uma espécie de terapia do medo, uma forma de lidar com a palavra periclitante e, a partir do seu uso voluntário e distraído, descobrir outras formas de sentir. A personagem, que também está lidando com o horror que um ser sente no mundo, assim como sugere a leitura do enunciador de “Literatura e Magia” a respeito do quadro *Medo* ou *Terror*, parece vislumbrar no sentimento de alegria um descanso para sua tensão, uma salvação mais confortante que a “fé em trevas”:

Quem tem piedade de nós? Somos uns abandonados? uns entregues ao desespero? Não, tem que haver um consolo possível. Juro: tem que haver. Eu não tenho é coragem de dizer a verdade que nós sabemos. Há palavras proibidas. Mas eu denuncio. Denuncio nossa fraqueza, denuncio o horror alucinante de morrer – e respondo a toda essa infâmia com – exatamente isto que vai agora ficar escrito – e respondo a toda essa infâmia com alegria. Puríssima e levíssima alegria. A minha única salvação é a alegria. Uma alegria atonal dentro do it essencial. Não faz sentido? Pois tem que fazer. Porque é cruel demais saber que a vida é única e que não temos como garantia senão a fé em trevas – porque é cruel demais, então respondo com a pureza de uma alegria indomável. Recuso-me a ficar triste. Quem não tiver medo de ficar alegre e experimentar uma só vez sequer a alegria doida e profunda terá o melhor de nossa verdade. Eu estou – apesar de tudo oh apesar de tudo – estou sendo alegre neste instante-já que se passa se eu não fixá-lo com palavras. Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo. Como resposta. (LISPECTOR, 1973, p. 112-113).

Alegria puríssima, levíssima, alegria atonal, indomável, doida. Esse é o grito esquizo de profunda alegria que reivindica a personagem: o direito ao “grito de felicidade diabólica” em meio às trevas da condição humana limitada, “uma tal aleluia [...] que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação” (LISPECTOR, 1973, p. 09). A alegria seja, talvez, o tema daqueles pontos brancos pintados no escuro do *Medo*: é a promessa de alívio futuro para a protagonista, sua esperança contra a desistência imanente na escuridão da existência humana. É nesse sentido que o quadro *Medo* parece ser a mais crua figuração plástica desse grito de socorro, de alegria profunda, de desespero, de alívio encontrado nos pontos completamente brancos de luminosidade trêmula, mas necessária.

No entanto, sua alegria só será pura no instante-já se ela for sentida, vivida, atualizada e não fixada em palavras. É nesse ponto que se percebe a limitação e falência dessa proposta de ruptura, uma vez que traduzir em linguagem (enunciado/expressão) a experiência é a única e inexorável forma de atualização daquilo que foi singularmente vivido. Assim, é possível entender por que a protagonista afirma que às vezes termina desistindo – e a versão final publicada, *Água viva*, é a efetuação dessa desistência, da resignação ao sistema da língua, do regresso ao mundo dos significados condicionados –, já que a linguagem é a mais rígida couraça humana e dela não é possível se desfazer sem que a vida amórfica de dentro se perca fora do seu invólucro humanizado; esse núcleo de vida é o que a personagem chama de “coisa”, “X”, “it”: “It é mole e é ostra e é placenta” (LISPECTOR, 1973, p. 45); “O it vivo é o Deus” (LISPECTOR, 1973, p. 36).

Se o que ela deseja é entrar em contato com esse “it”, é necessário, então, falar sem utilizar palavras, pintar sem a limitação da tela ou da madeira, experimentar a enunciação sem ter que passar pela materialidade de um enunciado. Porém, nada existe sem a máscara da linguagem e é nesse sentido que a personagem se depara com a falência dessa sua linguagem experimental que vai surgindo no decorrer do livro, cujo grito mudo de medo ou terror parece ser ouvido nas entrelinhas de cada imagem criada pelas palavras

A recorrência a outros códigos de significação, como a imagem, o som e o gesto, marca a conduta da escritora/pintora, uma vez que, não podendo se comunicar fora de uma moldura preestabelecida pela materialidade de uma língua, ou seja, nada existe de forma perene fora do discurso, mesmo com *medo*, ela tenta exercitar uma dicção de linguagem criada a partir da articulação de outros signos mais sensíveis à sua experiência de vida. É assim que o quadro *Medo* talvez possa ser lido como a concretização desse desejo de expressar o horror e o desespero de se estar presa à condição humana de usar palavras; a pintura aqui analisada pode ser vista como um grito mudo e desesperado de um ser que quer se libertar da gruta escura na qual está aprisionado, romper com o invólucro que tolhe o “it” mole e vivo e que o impede de se manifestar em sua monstruosidade, que talvez seja uma das faces de Deus.

Se, nos textos do dossiê *Água viva*, o drama reside na expressividade e representatividade de uma linguagem humana que falha, pode-se pensar que mesmo o exercício de uma outra expressão – aquilo que, a partir das ideias de Deleuze e Guattari, chamei de *Esquizolingüagem*¹¹, uma vez que deseja romper com a palavra e deambular entre pintura, música, corpo e silêncio – está em vias de falência, a não ser que a pintura não seja imagem, a palavra não seja significante/significado, o som seja mais que ruído e o corpo esteja sem órgãos. Assim, o que se deseja é entrar em contato com sentidos do mundo, da vida, de Deus, do “it” sem ter que passar pela materialidade do código, mas se isso não é possível, então que o código seja ressignificado, reorganizado, esquizofrenizado em favor da experimentação: “quando estranho uma pintura é aí que é pintura. E quando estranho a palavra é aí que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida aí é que começa a vida” (LISPECTOR, 1973, p. 100).

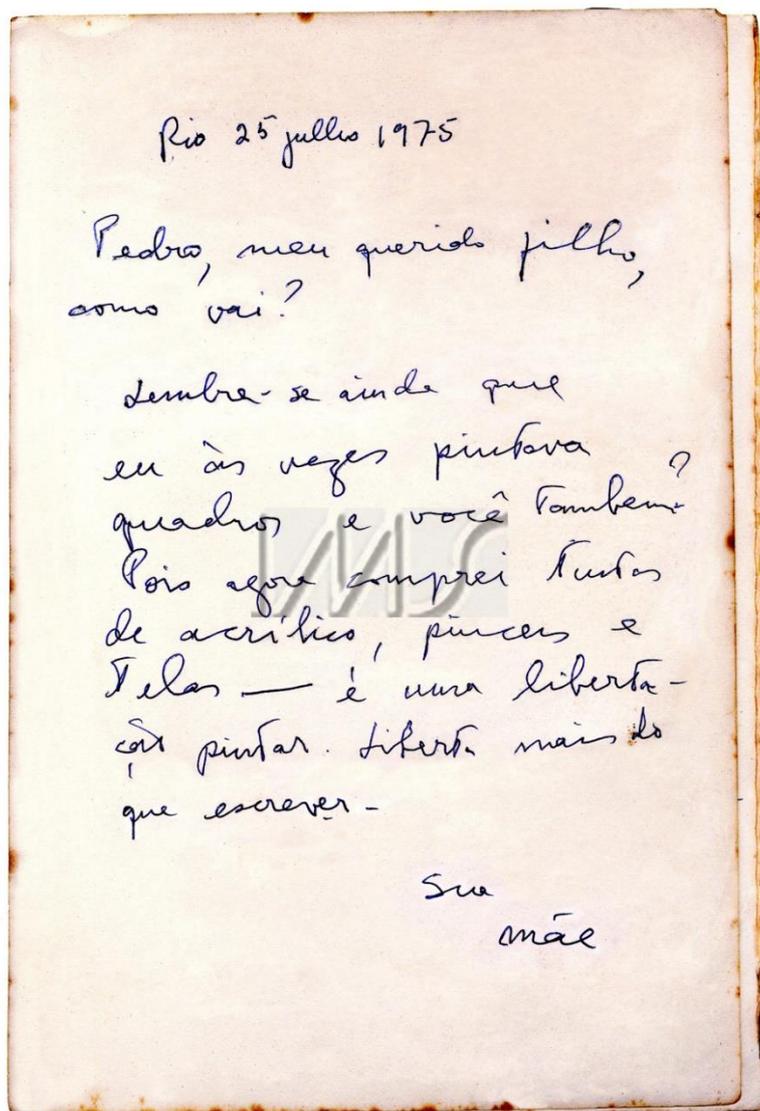
Algumas considerações

Esse movimento entre o signo linguístico e o imagético é recorrente na obra de Clarice Lispector principalmente a partir de 1960, data do seu primeiro quadro, revelando talvez essa tentativa da autora empírica em se expressar fazendo uso de uma linguagem que pudesse ser mais eficaz para representar os sentidos insólitos da vida – drama vivido também pelas escritoras/pintora dos textos do dossiê *Água viva*. Em “Literatura de vanguarda no Brasil”, texto preparado para sua participação no XI Congresso Bienal do Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana, realizado, de 29 a 31 de agosto de 1963, na Universidade do Texas (E. U. A.), Clarice Lispector, convidada a falar sobre a experiência literária do modernismo brasileiro, aborda a estrita relação entre a escritura e a pintura. Abaixo trago um fragmento desse texto, publicado postumamente por Olga Borelli:

Quanto ao fato de eu escrever, digo – se interessa a alguém – que estou desiludida. É que escrever não me trouxe o que eu queria, isto é, paz. Minha literatura, não sendo de forma alguma uma catarse e que me faria bem, não me serve como meio de libertação. Talvez de agora em diante eu não mais escreva e apenas aprofunde em minha vida. Ou talvez esse aprofundamento de vida me leve de novo a escrever. De nada sei. O que me ‘descontraí’, por incrível que pareça, é pintar, e não 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, sensações. (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 69-70).

Esse amadorismo cultivado, que Clarice em alguns momentos relatou ter tanto para com sua escrita quanto para com a pintura, pode ser percebido também nas protagonistas do dossiê *Água viva*, que confessam estar sem um guia, escrevendo e pintando no escuro do agora, sem método, conforme os sentidos vão sendo experimentados. “Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes” (LISPECTOR, 1973 p. 31). O exercício dessa linguagem na qual confluem palavras, imagens e sons, acima de tudo, se apresenta como terapia existencial, uma vez que, assim como Clarice Lispector, as personagens procuram por paz e libertação.

¹¹ Cf. SKEIKA (2017).



Rio 25 julho 1975

Pedro, meu querido filho,
como vai?

Lembra-se ainda que
eu às vezes pintava
quadros e você também?
Pois agora comprei tintas
de acrílico, pincéis e
telas — é uma liberta-
ção pintar. Liberta mais do
que escrever —

Sua
mãe

Imagem 2: Carta ao filho, Pedro – Clarice Lispector.
Rio de Janeiro, 25 jul. 1975.

Fonte: Acervo Clarice Lispector do Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro. Reprodução autorizada por Paulo Gurgel Valente, detentor dos direitos autorais da obra de Clarice Lispector.

Transcrição: Rio 25 julho 1975. Pedro, meu querido filho, como vai? Lembra-se ainda que eu às vezes pintava quadros e você também? Pois agora comprei tintas de acrílico, pincéis e telas – é uma libertação pintar, liberta mais do que escrever. Sua mãe.

Pintar sem ser pintora, sem responder às expectativas de outrem, nem seguir tendências artísticas que a técnica poderia impor – talvez seja esse o movimento que Clarice Lispector quer levar para o processo de criação literária: escrever a esmo como quem brinca com cores, formas, sensações, perspectivas, volumes, figuras; escrever sobre nada sublime, sem objetivo anteposto, apenas deambulando pelas palavras-coisa vazias de significados, mas vibrantes, esfuziantes, plenas de imagem e som. Se, antes de se formarem os discursos organizados, há apenas os sentidos soltos no mundo abstrato e virtual, seria essa a dicção da linguagem-pensamento a que se referiu José Américo Pessanha? Pensar ou pré-pensar de forma livre, sem artefatos ou artificios: um grito puro de significâncias, “grito puro e sem pedir esmolas” (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Referências

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

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice*: uma vida que se conta. 6 ed. rev. São Paulo: Edusp, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *Água Viva*. 1. ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

_____. *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida. [1971]. 151p. Localizado em: Acervo Clarice Lispector do Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, Brasil.

_____. *Carta ao filho, Pedro*. Rio de Janeiro, 25 jul. 1975. Acervo Clarice Lispector do Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

_____. *Medo*. 16. mai. 1975. Óleo sobre madeira. 30,2 x 39,7 cm. Acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

_____. *Objeto gritante*. [ca. 1972]. 185 f. Localizado em: Acervo Clarice Lispector do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, Brasil.

_____. *Outros escritos*. Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

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

SKEIKA, Jhony Adelio. *Ecos de Esquizolingagem em Clarice Lispector e Antonin Artaud*. 2017, 258 f. Tese (Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000215697>>. Acesso em: 10 jun. 2020.