**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP**

**Douglas Paulino Barreiros**

# Pinturas Narrativas: Clarice Lispector e Virginia Woolf entre tela e texto

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO**

**2008**

**DOUGLAS PAULINO BARREIROS**

**Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação do Prof. Dr. Biagio D'Angelo.**

**São Paulo**

**2008**

**Banca Examinadora:**

_____

_____

_____

**Aos meus pais pelo apoio incansável, pela compreensão e por acreditarem na realização deste trabalho.**

## AGRADECIMENTOS

A Deus que esteve sempre ao meu lado, fortificando-me a cada dia e ajudando-me a superar os obstáculos que se interpuseram no período de execução deste trabalho;

À Secretaria de Educação do Estado de São Paulo pela bolsa concedida;

Ao Senhor João Ribeiro e à Senhora Virginia Ferreira, responsáveis pela concessão e manutenção da bolsa mestrado na Diretoria de Ensino Guarulhos Norte, pela atenção, carinho e paciência que tiveram em nos receber periodicamente na Diretoria de Ensino;

Aos professores da Pós-Graduação do departamento de Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo que estiveram sempre dispostos a orientar e direcionar os rumos desta pesquisa, seja pelas disciplinas oferecidas ou pelas conversas informais que tanto nos auxiliaram;

À Profa. Dra. Vera Lucia Bastazin, uma das primeiras pessoas a acreditar no desenvolvimento deste trabalho, pela orientação tão cuidadosa ocorrida no período de um ano, no qual realizamos a organização do Projeto de Pesquisa;

Ao meu orientador e amigo Prof. Biagio D'Angelo que com toda presteza e sabedoria conduziu o desenvolvimento deste trabalho;

À Profa. Dra. Daniela Kahn e ao Prof. Dr. Ricardo Iannace, pela leitura atenta e pelas ricas sugestões feitas no exame de qualificação;

À Ana Albertina, secretária do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, pela presteza em nos atender e nos auxiliar na organização de documentos e prazos;

Aos meus familiares pela força e incentivo constantes, que Deus os abençoe;

À Joelice Barbosa dos Santos pela devota amizade cuja presença e atenção incessantes, além das leituras e sugestões tão preciosas, colaboraram grandemente para a realização deste trabalho;

Aos demais amigos que diretamente ou indiretamente colaboraram para o desenvolvimento desta pesquisa;

## RESUMO

No surgimento da literatura comparada como disciplina, os estudiosos restringiam os trabalhos à análise de obras literárias pertencentes a fronteiras nacionais distintas. Tinha-se em mente um emissor que seria um autor com características próprias e originais que exercia influências sobre um receptor, entendido como um escritor pertencente à nacionalidade distinta daquele do qual recebia influências. O objetivo central era, portanto, descobrir e explicar fontes e influências.

Hoje o comparatismo ampliou seu campo de atuação ultrapassando os limites lingüísticos e nacionais na comparação entre obras literárias, passando a se movimentar em meio a várias áreas do conhecimento. Com essa alteração, fizeram-se necessárias algumas modificações metodológicas, bem como o emprego de fundamentação teórica advinda de disciplinas distintas daquelas dedicadas ao estudo lingüístico ou literário. Amplia-se, portanto, o traço de mobilidade próprio da literatura comparada.

Por conta dessas alterações, a exclusividade em se comparar obras literárias produzidas em sistemas lingüísticos diferentes, objetivo primordial do comparatismo em seus primórdios, converteu-se na comparação entre formas de expressão, ou melhor, entre linguagens diversas.

Esta dissertação apresenta algumas relações entre as obras de Clarice Lispector e Virginia Woolf com a pintura. Elas são observadas, basicamente, a partir da imagem como elemento homólogo entre tela e texto. As imagens poéticas são analisadas a partir dos textos literários para enfim serem traçadas algumas analogias com a pintura. Para tanto figuram no trabalho telas de pintores de referência como Monet, Degas, Pablo Picasso, Salvador Dali, dentre outros.



**Palavras-chave**

Literatura – Pintura – Clarice Lispector – Virginia Woolf.

## ABSTRACT

When the Comparative Literature was born like a subject, the researchers restricted their works to analyze literary works which were from different countries. They tough about one author with own characteristics that did some influences on other authors. This way, the main object was to find out and to explain the sources and the influences.

Nowadays, the comparative work extended its field of search and it surpassed the linguistic boundaries in the comparison among literary works. It goes to work on many different areas of knowledge. Because of it, some modifications were necessary, like the use of theories from other subjects and some methodological alterations. This way, the field of search was enlarged in conformity with the nature of the comparative literature.

Because of this transformation, the comparative literature altered its initial objective and today it work in the comparison among ways of expression, or better this, among different languages.

This paper shows some relations among the works of Clarice Lispector and Virginia Woolf with the painting. They are observed, basically, from the image like similar element between canvas and texts. The poetic images are analyzed from the literary texts for to be drawing up some similarities with the painting. For all appear in the research canvas of famous painters like Monet, Degas, Pablo Picasso, Salvador Dalí among others.



**Key-words**

Literature – Painting – Clarice Lispector – Virginia Woolf.

**SUMÁRIO**

APRESENTAÇÃO……09

CAPÍTULO I – Literatura e pintura: das difíceis definições.....12

1.1 Reflexões sobre Literatura.....14

1.2 A Literatura como Sistema.....22

1.3 Reflexões sobre Pintura.....29

1.4 Literatura e Pintura: um diálogo possível.....39

CAPÍTULO II – Clarice Lispector e Virginia Woolf: duas vidas construídas entre tintas e palavras.....51

2.1 Descrever como pintar: aproximando imagens.....75

2.2 Esboço(s) da(s) Cidade(s): *A Cidade Sitiada, Cenas Londrinas* e *As Pontes de Londres*.....96

CAPÍTULO III – Pinturas Narradas.....110

3.1 Imagens do sonho e do delírio: o Surrealismo em *A Cidade Sitiada* e *The Voyage Out*.....112

3.2 O Quarto de G.H. e A Paixão Segundo Jacob: Imagens e espaços de intimidade e paixão.....124

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....146

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....147

CRÉDITOS DAS IMAGENS.....159

# APRESENTAÇÃO

A proposta central deste ensaio é o exame comparativo das narrativas de Clarice Lispector e Virginia Woolf. O ponto de confluência para esta aproximação é o diálogo que as obras dessas escritoras estabelecem com a pintura. Para tanto, centraremos a discussão em torno das possíveis relações entre literatura e pintura, tema complexo, mas sem dúvida instigante.

Por conta de o trabalho “interartes” abranger um campo consideravelmente amplo, a presente dissertação não apresentará respostas definitivas e acabadas acerca do tema proposto, mas, colocará à vista alguns questionamentos sobre a temática das relações entre literatura e outras artes. Tal proposta abrirá espaço para ricas discussões em torno do principal objeto de estudo ao qual nos propusemos estudar, que é a leitura, bem como a análise da obra da escritora brasileira Clarice Lispector e da autora inglesa Virginia Woolf.

Acrescenta-se ainda que a pesquisa encontra-se inserida no âmbito da literatura, não tendo, portanto, a pretensão de discutir a história, tampouco a teoria da arte em profundidade. Isso se deve ao fato de que o objetivo principal de trabalho é enriquecer a leitura dos textos, buscando nos princípios fundamentais da arte somente as questões suscitadas pelos próprios escritos das autoras em questão.

Poderia-se questionar a validade desse estudo argumentando-se que a literatura configura-se como modo de expressão autônomo e que não se justificaria a busca de teorias advindas de outras áreas do conhecimento ou mesmo de outros meios expressivos a fim de estudar o fenômeno literário.

Esta pergunta será tratada no primeiro capítulo deste texto, no qual abordaremos questões que envolvem os conceitos de literatura e arte, tendo em vista a possibilidade relacional entre essas duas formas de expressão artística. Para tanto, a teoria da literatura como sistema foi fundamental para se justificar a validade da presente investigação.

Nesta parte inicial, figuram nomes importantes como Yury Tynianov, Douwe Fokkema, Elrud Ibsch e Claudio Guillén, teóricos e críticos essenciais para o entendimento da literatura abordada como um sistema que se constrói a partir de

uma vasta rede de relações que se firmam com textos diversos, além de sistemas não-literários.

Esta primeira seção encerra-se com a apresentação de algumas das principais possibilidades existentes para se estabelecer aproximações entre texto literário e as demais artes. A partir da teoria clássica do “ut pictura poesis”, frase horaciana cujo significado primeiro é “a pintura é uma poesia muda”, traça-se um panorama das principais abordagens relacionadas ao estudo interartes. Como se verá, apesar de Horácio ser um dos primeiros estudiosos a discutir a respeito das relações entre literatura e artes plásticas, suas proposições só puderam ser desenvolvidas no Renascimento, período no qual muitos estudiosos se posicionaram, ora a favor, ora contra, o paralelo entre as artes.

A abordagem do tema se estenderá até as propostas contemporâneas que viabilizam o estudo “interartes”. Para esta discussão fez-se imprescindível a presença de teóricos e críticos como Lessing, Jean-Baptiste Du Bos, Austin Warren, René Wellek, Claus Clüver, Meyer Schapiro, Roland Barthes e Octávio Paz.

O segundo capítulo abordará aspectos biográficos literários de Clarice Lispector e de Virginia Woolf. A ênfase recairá sobre as relações e os interesses que as autoras demonstraram ter para com as outras artes. Não se pretende, contudo, justificar a presença da pintura nas obras das autoras, tendo suas respectivas biografias como determinantes para tal. O que se realiza é a possibilidade de se inferir algo acerca da influência de pintores e de técnicas pictóricas na obra das escritoras analisadas.

Na subdivisão do segundo capitulo, serão apresentadas algumas considerações teórico-críticas a respeito da descrição, e da ekphrasis, entendidas aqui como elementos de relevada importância na construção da visibilidade textual. Centralizam os apontamentos teóricos os conceitos elaborados pelos críticos de arte Jean-François Groulier e Jacqueline Lichtenstein, dentre outros.

A partir destes conceitos serão analisados os romances *A Cidade Sitiada*, de Clarice Lispector e *Cenas Londrinas*, de Virginia Woolf, tendo como enfoque o tema da cidade e suas representações literárias e pictóricas.

No terceiro e último capítulo o romance *A Cidade Sitiada* será retomado para análise mais detida da quinta seção do mesmo em comparação ao vigésimo quinto

capítulo do romance *The Voyage Out*. As leituras terão como base o diálogo entre os textos e o movimento surrealista.

Esse capítulo será finalizado com a análise dos romances *A Paixão Segundo G.H* e *Jacob's Room* tendo em vista as relações que ambos mantém com as outras artes.

Aparecem ainda, no corpo do ensaio, ricas analogias entre telas de pintores renomados como Frá Angélico, Van Gogh, Pablo Picasso, Edward Munch e os textos de Clarice Lispector e Virginia Woolf. Há também uma parte dedicada à apresentação de duas telas clariceanas com seus respectivos referenciais literários, bem como algumas leituras críticas realizadas em torno dos quadros de Clarice Lispector.

Esperamos que esta pesquisa possa apresentar ricas discussões acerca das relações "interartes", bem como enriquecer a leitura crítica das obras de Clarice Lispector e Virginia Woolf, conforme enfatizaremos nas considerações finais.

# CAPÍTULO I

## LITERATURA E PINTURA: DAS DIFÍCEIS DEFINIÇÕES

*Orlando, que acabava de molhar a pena na tinta e ia começar a anotar algumas reflexões sobre a eternidade de todas as coisas, ficou muito aborrecida com um borrão que se espalhava e lhe embaraçava a pena. A culpa era da pena, pensou: estava quebrada ou suja. Molhou-a de novo. O borrão aumentou. Tentou prosseguir no que estava dizendo: não lhe acudiam palavras. Então, começou a enfeitar o borrão com asas e suíças, até que se tornou um monstro de cabeça redonda – qualquer coisa entre gambá e morcego*. (Virginia Woolf)

### 1.1 – Reflexões sobre Literatura

Muitos estudiosos, com abordagens diversas, têm se dedicado ao exame e a compreensão do fenômeno literário como manifestação estética que, desde tempos remotos, atrai a atenção de sábios e pensadores. No que se refere à cultura e literatura ocidentais, a discussão em torno da arte poética teve início ainda na Grécia com Platão e Aristóteles que criaram teorias a partir da leitura e análise de obras literárias daquele tempo.

Platão buscou definir o que é a realidade. Para ele, esta tem sempre um pré-existente. Como suposição, podemos pensar num objeto qualquer, uma cadeira, por exemplo. Para que exista como objeto real, ela viveu antes na idéia, na imaginação daquele que a idealizou e a transformou em matéria. Não apenas os objetos pré-existiram na mente do homem, este também, por sua vez, pré-existiu na mente do criador.

A partir dessas considerações, o filósofo defende sua tese de que o real sensível é o mundo das imperfeições, uma vez que um objeto materializado pode apodrecer, ser devorado por cupins, ao passo que uma peça ideal não é passível de deteriorização.

O pensador parte do princípio de que tudo que existe no mundo real sensível é cópia imperfeita das coisas que existem no mundo das idéias, sendo este o universo da perfeição. Desse modo, acredita que não lidamos com coisas reais, mas com simulacros defeituosos. Dentro desta perspectiva, a arte, como vivência da realidade, seria uma imitação em terceiro grau, pois representaria objetos que por si mesmos já são marcados pela imperfeição.

Daí decorre a crítica de Platão acerca da utilidade e do valor da arte poética e da arte em geral, pois, sendo ela imitação, não colabora na melhoria do homem, uma vez que não oferece via alguma de conhecimento, nem tampouco modelos edificadores. O filósofo acredita que a literatura não contribui em nada para o aprimoramento moral dos homens e, por conta disso, deveria ser excluída da *República* perfeita por ele idealizada, que seria uma cidade onde os reis filósofos governariam. O que importa destacar aqui é o fato de este filósofo conceituar a literatura como mímese, ou imitação.

Interessante observar que a crítica platônica não se fecha em conclusões, antes abre espaço para debates extremamente férteis. Ao lermos a *República (2004)* temos a nítida impressão de que o filósofo não pretendia definir suas idéias, mas possibilitar reflexões sobre elas. Há, portanto, espaço para a contra-argumentação, típica de seu estilo dialético. Neste sentido, temos em Aristóteles o grande contestador e "ampliador" das primeiras proposições de Platão.

A opinião de Aristóteles quanto a mímese é oposta à do seu mestre, pois não considera a arte como simples cópia do real, mas como recriação e transformação. Para ele, o artista vê o real sensível e o recria em sua arte, e portanto, ao estar mais próximo da verdade, conduz o homem não para o real sensível, mas para o ideal. Desta forma, os artistas seriam mais importantes que os historiadores e os filósofos, uma vez que estes procuram narrar o que se passou na realidade, pautando-se em fatos particulares, ao passo que o poeta conta o que poderia ter acontecido: "a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular" (ARISTÓTELES, 2004, p.43).

Aristóteles argumenta em favor da imitação, demonstrando que esta é parte imanente da natureza humana. Tudo o que se aprende é pela imitação, pois primeiro imita-se para depois fazer por si mesmo. Poderia se acrescentar a essa argumentação, o fato de ser conhecido, pelo viés científico, que se um homem for isolado do meio social e colocado em um meio animalesco, certamente este ser não andará sobre duas pernas, mas de quatro. Além disso, não desenvolverá a sua fala, já que esta não é uma aptidão fisiológica, mas é adquirida por meio da imitação e da repetição que adapta sua fisiologia e desenvolve o aparelho fonador. Este, por sua vez, se não for trabalhado até no máximo aos doze anos de idade, se atrofia e não mais pode se desenvolver.

Diferentemente de Platão, Aristóteles acredita que a arte é fonte de conhecimento, uma vez que possibilita a apreciação detalhada de objetos e seres que, para nós, se torna custoso observar em sua realidade, sendo que pela arte isso se faz possível. Todas estas proposições podem ser observadas no seguinte trecho de sua *Poética (2004):*

> A tendência para a imitação é instintiva do homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão

> muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas: é o caso dos mais repugnantes animais ferozes e dos cadáveres (ARISTÓTELES, 2004, p.25).

Interessante se faz traçar algumas observações acerca do método aristotélico. O filósofo não apresenta como proposta primeira o legislar sobre o fenômeno literário, antes observa os textos poéticos de que dispõe e a partir deles procura apontar as técnicas utilizadas pelos artistas para recriarem a realidade. Foi por meio dessa metodologia que o estudioso percebeu que apesar de as obras apresentarem algo em comum, a imitação, elas divergiam nos meios e modos pelos quais se constituíam. O artista seria, por sua vez, não o simples copiador do real sensível, mas o criador de uma nova realidade.

Tanto pintor quanto poeta captam a realidade e a manipula segundo os meios próprios ao seu fazer artístico. Assim, o pintor faz uso das linhas, das cores, das formas, das telas e pincéis, ao passo que o poeta emprega o ritmo, a melodia e o verso, por exemplo. Procedendo dessa maneira, poetas e pintores acabam por criar uma forma de conhecimento que se difere da maneira puramente científica de se observar a realidade e a apresentar de maneira unívoca, explicativa.

A definição da literatura como mímese, ou imitação, tornou-se o instrumento basilar para muitos outros pesquisadores que retomaram as proposições platônicas e aristotélicas questionando-as, negando-as ou ainda justificando-as. Em decorrência disso, muitas teorias surgiram tendo como um de seus eixos centrais a busca de resposta de um inevitável questionamento: o que é literatura? Como defini-la?

Essas perguntas parecem elementares à primeira vista, mas quando nos atemos a respondê-las, percebemos a existência de uma profusão de conceitos aplicáveis ao objeto da literatura. Por conta disso, torna-se tarefa árdua a todo o pesquisador responder à questão e atribuir uma definição precisa para a literatura, uma vez que inúmeras são as possíveis abordagens para a compreensão do objeto literário. Todavia, a procura por respostas a esses questionamentos é algo que se impõe ao estudioso, pois ele precisa ter consciência de seus objetivos. Para tanto,

faz-se necessário o esclarecimento de como ele define seu objeto de estudo, quais critérios utiliza para determinar as qualidades literárias do texto. Em suma, é preciso que o estudioso tenha clareza a respeito do que venha a ser literatura para ele.

A princípio, poderíamos afirmar que literatura é toda obra de ficção, a criação de mundos possíveis e imagináveis. Se admitirmos isso como critério, as aventuras do *Superman*, as histórias em quadrinho, a telenovela e outros tipos de criações, devem, pois, ser consideradas literatura, uma vez que pertencem ao universo ficcional.

Suponha-se que admitíssemos quadrinhos e telenovelas ao âmbito da literatura, tomando a ficção como justificativa para tal incorporação. Inevitavelmente obras como as cartas e sermões de Pe. Antônio Vieira, a “Carta” de Pero Vaz de Caminha, dentre outros textos de semelhante teor, teriam de ser excluídos do universo literário, pois não responderiam ao critério da ficção. Ao que parece, tomar o ficcional como preceito para se considerar textos como literários, não responde completamente à pergunta inicial, portanto, a ficção não é uma condição necessária nem suficiente para a literatura.

Um outro caminho possível para a definição da literatura, seria tomar a questão do uso não-pragmático dos textos literários. No entanto, isso não resolveria de todo o problema, pois muitos textos que a princípio foram escritos com a intenção de serem tratados de história, teologia, arqueologia com claro objetivo pragmático, foram, em épocas posteriores, incorporados ao âmbito da literatura. Em contrapartida, as piadas, por exemplo, não têm uma função pragmática, mas nem por isso são consideradas literatura. Vale lembrar ainda, que muitas vezes a História toma textos literários como base para seus estudos. Desta forma, o pragmatismo, ou não-pragmatismo, não pode ser uma norma adequada para a classificação da literatura.

Dentre os estudos literários que surgiram no decorrer dos séculos, merecem atenção especial os do século XX, quando surgiu um grupo de estudiosos que ficou conhecido sob o rótulo genérico de “Formalistas Russos”. Para estes, a literatura teria como critério o efeito de “estranhamento”*;* este seria o resultado de um desvio da norma, considerada a partir de suas concepções de linguagem. Para esses pesquisadores, há uma oposição entre a linguagem cotidiana e a linguagem poética. A língua cotidiana cumpre, portanto, a função comunicativa e se caracteriza, por

conta disso, como um uso automatizado da língua. Pensando por este prisma, a literatura seria a “desautomatização” da linguagem, o que despertaria um olhar diversificado sobre a língua.

Desta forma, todos os elementos construídos a partir de desvios lingüísticos seriam considerados manifestações literárias. Contudo, os formalistas não dedicaram espaço significativo para o estudo das gírias, nem aos *outdoors* ou às propagandas comerciais como parte do fenômeno literário, apesar de esses tipos de produções fazerem constantemente uso de desvios para construírem suas mensagens. Além disso, a questão da norma lingüística é algo de difícil definição, já que aquilo que se é admitido como norma em uma determinada época, não o é em períodos antecedentes ou posteriores. Portanto, seria complicado estudarmos obras antigas, já que não saberíamos se realmente corresponderiam ao desvio da norma da época em que foram produzidas.

Os formalistas acreditavam que a literatura seria um tipo de linguagem específica, pois não se pautaria em referenciais externos, mas no modo interno de construção. A forma de discurso textual se volta para si mesma, com pouca importância deixada ao que esteja fora do texto. Portanto, o papel do autor, da sociedade na qual se encerra o texto, das relações do texto com a psicologia, com a história, não fariam parte do estudo da literatura, mas pertenceriam a outro âmbito, localizado fora dos estudos literários.

Para os formalistas, a relação entre forma e conteúdo invertia os procedimentos até então utilizados, pois não considerando a forma como expressão de um conteúdo, viam o conteúdo como simples motivação da forma, um pretexto, algo ocasional para se trabalhar um modo específico de exercícios formais. No entanto, o resultado dessa reflexão será, posteriormente, que a literatura não se caracteriza pela sua imanência, mas pelo modo como os leitores se relacionam com o texto.

Simultaneamente ao surgimento do formalismo russo, nasce na Inglaterra, em Cambridge, uma outra significativa corrente de estudos que ficou conhecida como *New Criticism*. Este movimento foi um rompimento com os estudos tradicionais e buscou atribuir à literatura e à crítica um lugar mais elevado daquele que tiveram até então. A mudança que se propuseram é que a literatura deve ser estudada a partir de uma visão totalmente intrínseca, imanentista da obra.

O poema não significa nada, ele “é”, no sentido ontológico, uma estrutura que faz do texto literário uma matéria, um objeto autônomo e como tal deve ser estudado. A autonomia textual se resume em uma operação denominada “close reading”, uma leitura que tenta desmontar o texto literário, numa abordagem pautada na firme atitude de enfocar o poema ignorando o autor e o leitor, sendo a obra literária o único elemento válido na análise.

O *New Criticism* lê e entende a literatura como um objeto e, por conseguinte, é preciso estudá-la de maneira objetiva. A palavra de ordem para o estudioso de literatura seria “estrutura” sendo esta a busca e o objetivo maior do pesquisador. Defendia-se, além disso, que o poema, por exemplo, era um texto que integrava paradoxo, ironia, ambivalências, numa estrutura harmônica, na qual poderiam existir tensões cuja solução também se encontrava dentro do próprio poema.

Baseando-se nessas últimas reflexões, em sentido amplo, é possível falar-se em literatura como todo e qualquer texto impresso. Este novo sentido está ligado à concepção clássica de “belas-letras”, o que corresponderia a “tudo o que a retórica e a poética podiam produzir, não somente a ficção, mas também a história, a filosofia e a ciência, e, ainda, toda a eloqüência” (COMPAGNON, 2006, p. 31). Entretanto, esta classificação retira da literatura o que há de mais precioso: sua “especificidade”, uma vez que todo e qualquer texto poderia, segundo esta visão, ser considerado literatura.

Diante disso, outra questão se impõe. Qual seria então a “especificidade” da literatura? Para Aristóteles, a arte poética se delimitava aos textos dramáticos e épicos, sendo a poesia excluída de seu sistema de gêneros. Em sua *Poética (2004)* o filósofo afirma que o gênero lírico não era nem fictício nem imitativo, pois ao falar em seu próprio nome, o poeta produziria um gênero “menor”.

A classificação aristotélica pautou-se sobre produções escritas em verso, sendo este, então, o critério para a delimitação da literatura. todavia, com o passar dos séculos, o gênero dramático e o épico começaram a se distanciar pouco a pouco do verso e adotaram a prosa como meio de produção. Assim, aquilo que Aristóteles excluía de sua classificação, tornou-se a maior representante do gênero lírico. Aos poucos, o que se entendia por literatura foi se ampliando ao romance, ao teatro e à poesia, sendo esta caracterizada pelo uso do verso.

Essa classificação da literatura perdurou durante muitos séculos. Porém, com o tempo, os gêneros, antes bem delimitados, começaram a se misturar dando origem ao verso livre e a poemas em prosa, por exemplo. Com a mescla de gêneros literários, novos conceitos sobre literatura entraram em vigor e produções que antes eram excluídas do campo da literatura foram reabilitados.

Atualmente, a literatura está mais próxima de seu sentido primeiro de “belas letras”, pois textos como cartas, diários, ensaios, relatos de viagens, autobiografias, por exemplo, são novamente incorporados à literatura. Assim sendo, o que se evidencia é que o critério maior para a inclusão de escritos ao literário se dá pelo valor estético que tais produções apresentam. Para Anatol Rosenfeld (1987), o caráter de valoração estética é o critério maior para se definir o que é ou não literatura. Em outros termos, a literatura é todo texto que apresenta certo nível de valor estético.

Um dos teóricos da literatura mais representativos das últimas décadas é Terry Eagleton. Após levantar uma série de reflexões a respeito do conceito de literatura, conclui que a definição desta arte depende de uma série de critérios ligados a um dado momento histórico. Eagleton entende que a classificação de textos literários depende da leitura crítica que se faz deles, já que esta é formadora de opinião. Para ele, os preceitos variam de acordo com a época e com os valores vinculados a ela, geralmente valores pertencentes à classe dominante, que dita e atribui importância a determinados textos, intitulando-os como “literários”.

Uma posição semelhante é adotada por Antoine Compagnon que, em seu texto *O Demônio da Teoria (2006),* após longa discussão sobre a definição da literatura, partindo da teoria clássica até alcançar a contemporaneidade, conclui que as formulações de idéias variam segundo as épocas e as culturas. O pesquisador encerra sua proposição declarando que “literatura é literatura, aquilo que as autoridades (os professores, os editores) incluem na literatura. Seus limites, às vezes se alteram, lentamente, moderadamente” (COMPAGNON, 2006, p. 46).

Vale ressaltar que todas essas tentativas aqui apresentadas para se conceituar a literatura, - seja como mímese, criação imaginativa, não pragmática, objeto autônomo, realização artística, forma de conhecimento ou ainda produto variável de determinado olhar de uma época segundo a ideologia dominante -, não podem ser considerados isoladamente, mas devem ser tomados como traços

característicos da obra de arte. Em outras palavras, a literatura traz em si todas as características mencionadas, pois elas podem servir de direções semânticas para o estudo e interpretação do texto literário.

A partir desses apontamentos, evidencia-se que a literatura não pode ser considerada como objeto isolado e passível de definição única, pois ela se relaciona com uma série de questões alheias, mas pertinentes a ela. Uma das abordagens mais adequadas a respeito dela é pensá-la como sistema, uma vez que se firma por meio de um conjunto de elementos entre os quais há relações válidas. O sistema literário é, portanto, uma estrutura organizada pela disposição das partes, ou dos elementos formadores de sua totalidade.

### 1.2 – A literatura como sistema.

Conforme apontado anteriormente, as mais diversas definições da literatura se pautam, em sua maioria, no objeto literário entendido em sua especificidade isolando-se suas possíveis relações com outras artes ou áreas do conhecimento.

Embora a literatura tenha um valor em si mesma, como criação artística sua complexidade é ampla, pois o fenômeno literário se realiza enquanto processo de criação. Isso significa que a obra de arte literária está envolvida num complexo sistema, que poderia ser reduzido a quatro elementos básicos: o contexto, o escritor, a obra e o leitor. Lembramos que o mesmo ocorre com as outras artes.

Como se percebeu, as diversas teorias literárias se pautaram ora em um desses elementos, ora em outro. Partindo-se de uma seqüência cronológica, seria possível apontar quatro linhas teóricas que surgiram no decorrer dos séculos, cada uma delas mantendo relação direta com um dos quatro elementos acima apontados. Deste modo, teríamos a “teoria mimética”, privilegiando o contexto; a “pragmática”, centrada no leitor; a “expressiva” que privilegia o escritor e a “objetiva”, centrada na obra.

Apesar de estas vias teóricas apresentarem conceitos diversos de literatura, é possível constatar a existência de um ponto em comum. As diferentes abordagens do fenômeno literário encontram na recriação da realidade o ponto em comum, uma vez que acreditam que a obra de arte não é um “retrato” fiel da realidade.

Em conseqüência desses quatro caminhos teóricos basilares, o estudo da literatura conta atualmente com um amplo aparato teórico. Muitas são as possibilidades de se abordar a obra literária, sendo possível pensá-la a partir da fusão dos pontos básicos apresentados por cada linha teórica. Por meio desse procedimento somos conduzidos ao cerne da problemática, que se resume basicamente em pensar a literatura, assim como toda a forma de expressão artística, como resultado de um trabalho baseado na realidade, mas submisso ao poder imaginativo do artista.

Para este trabalho, que pretende discutir a imagem visual no texto literário, faz-se necessário considerar a literatura como um sistema que integra os mais

diversos elementos presentes nos quatro caminhos teóricos acima citados. Desta maneira, contexto, autor, texto e leitor são tomados como partes integrantes e igualmente válidas para a leitura e interpretação dos textos selecionados.

A proposição da literatura como sistema garante o estudo da obra não apenas como um objeto autônomo, isolado, mas como uma criação artística que conta com a presença de outros rudimentos que lhe são externos, mas que colaboram de maneira definitiva para sua realização. Pensar a obra literária como um sistema inserido em um sistema maior, que é a literatura, justifica e proporciona um método de abordagem eficaz para o entendimento da obra literária a partir de suas possíveis analogias com a visualidade pictórica, pois nessa perspectiva, a literatura se relaciona com outros sistemas diversos, inclusive não literários.

Um dos primeiros teóricos da modernidade a tratar a literatura como sistema foi, Yury Tynianov, que na década de vinte, introduziu o termo nos estudos literários e definiu a literatura como um amplo sistema de textos. Para ele, o estudo da história literária deveria ter por base suas relações múltiplas, além de ser vista em sua totalidade. Daqui surgia também a necessidade de se estudar um determinado fenômeno literário levando em conta todas as partes que se encontram em relação múltipla com tal fenômeno.

Segundo essa visão, é possível e válido o isolamento de determinados elementos particulares de uma obra, como o personagem, o ritmo da poesia, o assunto, o estilo etc, desde que se considere a articulação entre a parcela selecionada com as demais que se fizerem presentes na obra, ou nas obras analisadas.

Outro ponto de relevada importância em Tynianov, refere-se ao que ele chama de “função” nos estudos literários. Para ele, um determinado elemento, o ritmo por exemplo, exerce função diferente na prosa e no verso. Seria, portanto, a “função” responsável pela inter-relação de um sistema “com os outros elementos de um mesmo sistema e conseqüentemente com o sistema inteiro” (TYNIANOV, 1973, p.108).

Este procedimento permite e possibilita o isolamento de determinados itens de uma obra particular, aproximando-os de outras séries similares que pertençam a outros sistemas. Contudo, esta aproximação deve sempre levar em conta, não

apenas a simples correlação, mas ter como base a “função construtiva”. Ou seja, a função de determinado elemento, a imagem por exemplo, será determinada pelo sistema no qual ele é empregado. Desta forma, a imagem tomada como ponto comum entre a literatura e a pintura deve ser observada em sua função específica para esses dois sistemas distintos.

O que vale ressaltar é o fato de Tynianov considerar a literatura em sua correlação com outras séries. Segundo ele, “o estudo isolado de uma obra não nos dá a certeza de falarmos corretamente de sua construção, de falarmos da própria construção da obra” (TYNIANOV, 1973, p. 109). Neste sentido, é preciso considerar as múltiplas relações da obra com séries que a cerca, como por exemplo o diálogo da obra com o aspecto social no qual ela se insere: “A vida social correlaciona-se com a literatura antes de tudo por seu aspecto verbal. O mesmo ocorre com as séries literárias correlacionadas com a vida social” (TYNIANOV, 1973, p.115).

Estas proposições serão as bases teóricas para a realização deste trabalho, uma vez que se pretende analisar as obras selecionadas a partir da relação das mesmas com o sistema pictórico. Para isso, faz-se necessário apontar a principal função da imagem na pintura, para em seguida observar como as autoras, Clarice Lispector e Virginia Woolf, utilizaram a visualidade em seus textos, e, enfim, determinar a função da imagem em cada um dos sistemas.

Fokkema e Ibsch também se dedicaram à pesquisa da teoria dos sistemas. Para eles, esta base teórica surgiu com o objetivo de facilitar e proporcionar o estudo da literatura tendo em vista a relação entre produção, distribuição e recepção das obras. Trata-se de fato de um instrumento heurístico, além de ser uma apropriada hipótese de trabalho. Para eles, a contemporânea teoria dos sistemas é a grande devedora da ciência sociológica, bem como de uma tradição vinda do formalismo russo e do estruturalismo. Após lúcidos apontamentos, os autores concluem que “se há um futuro para a teoria dos sistemas nos estudos literários, pode muito bem ser porque nos possibilita estudar as relações mutáveis entre literatura e outras mídias” (FOKKEMA & IBSCH, 2006, p.171).

Daqui evidencia-se um ponto estratégico: defender a possibilidade, bem como a necessidade, de se estudar a obra literária a partir de sua relação entre os elementos internos que a compõem, bem como sua multiplicidade relacional com outros sistemas ou séries que a circunda.

Seguindo essa perspectiva, a de se entender a literatura como sistema, Claudio Guillén apresenta interessante abordagem em seu ensaio intitulado “Literature as System”. Para o estudioso, várias são as razões que nos levam a pensar a literatura como um grande sistema.

Segundo esta ótica, o pesquisador aponta alguns meios eficazes para a abordagem da literatura como sistema. Para ele, diversos são os caminhos capazes de possibilitar tal estudo do fenômeno literário, contudo, destaca quatro possibilidades merecedoras de atenção especial: a poética; as formas e materiais do estilo a partir das figuras, como a retórica, as metáforas, os temas, os mitos etc; as relações estruturais entre as partes e o todo da obra e por fim a experiência de escritura do autor.

Claudio Guillén faz questão de enfatizar que o estudo da obra literária como sistema não é algo recente. Em todos os períodos literários houve uma forte tendência, mais ou menos explicita, em se pensar a obra literária a partir de termos, ou terminologias, que a entende como sistema. Para justificar tal afirmação, o pesquisador lembra que esta visão já se faz presente na *Poética* de Aristóteles, que via a literatura como um todo formado a partir de espécies diversas. Ou seja, aponta o fenômeno literário como uno e oferece, dentro desta totalidade, a teoria dos gêneros, que subdivide as espécies e as formas de produção artístico literárias.

Apesar de apresentarem características próprias, o estudo dos gêneros só se mostra produtivo se pensado segundo as inter-relações que mantém entre si. É preciso, portanto, sempre considerar que tudo se encontra inserido em um sistema maior e abrangente, afinal “a system implies a certain dependence of the parts on the whole, and, a substancial impact of the basic interrelationships”[1] (GUILLÉN, 1971, p.376).

Logo, o que não se mostra como caminho seguro é o isolamento de um determinado elemento dentro do todo no qual ele faz parte; isso porque a matéria principal dos estudos literários são as relações obtidas entre as partes que compõem a obra e/ou gênero observado, assim como ocorre em outros sistemas, como a lingüística e a poética, por exemplo. Além disso, pode-se pensar ainda nas múltiplas e complexas relações entre a literatura e a sociologia, a filosofia, a gramática etc.

[1] um sistema implica uma certa dependência das partes sobre o todo, e, um impacto substancial das inter-relações básicas

Além da poética, Guillén aponta que na Idade Média, por exemplo, a dialética, a retórica e a gramática eram três grandes áreas fundamentais para o estudo literário.

No decorrer dos séculos, as discussões a este respeito se ampliaram e muitas teorias surgiram com o intuito de se justificar, ou até mesmo negar, as possíveis relações entre a literatura e as demais áreas do conhecimento. Na Renascença, por exemplo, Giovanni Battista Pigna apresentou uma nova maneira de se pensar o sistema literário. Para este, a lógica seria o sistema maior que abrangia a poética, a retórica, a gramática e a dialética. Defendia, portanto, que estas áreas se relacionavam mutuamente sob a orientação geral da lógica.

Outros teóricos prezaram pela autonomia e individualidade das artes e das ciências, contudo, a tendência maior sempre foi a de entender a literatura em conjunto com outras atividades culturais.

Retomando a questão dos gêneros vistos como componentes integrantes e formadores da literatura como sistema, Guillén observa que a história da poética ,de maneira geral, sempre se apresentou como uma tentativa em se organizar e coordenar normas básicas para os mais diversos gêneros e não apenas enumerar e apontar as diferentes tendências da literatura. Aponta ainda, que os trabalhos de pesquisa acerca do literário, em sua maioria se submeteram, sobretudo, à filosofia, à gramática ou aos princípios sociológicos.

Depreende-se daí que o literário se constrói a partir das múltiplas relações estabelecidas entre a obras e as mais diversas manifestações culturais e que portanto, para o estudo da literatura se faz necessário ter como base, ou ponto de apoio, muitos conceitos provenientes de outras áreas do conhecimento.

Como se observou anteriormente, o pesquisador reitera diversas vezes que apesar de existirem gêneros específicos na literatura, os mesmos não apresentam modelos gerais e fixos, pois se constituem vivos e em constante movimento. Os gêneros, portanto, vão se enriquecendo cada vez mais com a absorvição de elementos inovadores. Ou seja, o sistema literário é sempre dinâmico, nunca estático.

Surge daí, um dos temas muito debatidos na atualidade. Trata-se do questionamento a respeito do hibridismo.

Partindo das reflexões de Tania Carvalhal sobre a noção de fronteira, Biagio D'Angelo escreve lúcido ensaio no qual discorre acerca dos gêneros literários apresentados não como modelos rígidos e estáticos, mas híbridos. Segundo o estudioso, o hibridismo seria conseqüência da "necessidade de renovação cultural frente aos novos paradigmas estéticos, além da presença de multiperspectivos, como a cultura de massa, a renovação dos processos da oralidade e a inclusão dos procedimentos hipertextuais" (D'ANGELO, 2007).[2]

As reflexões de Biagio D'Angelo, dialogam, de certa maneira, com as idéias apresentadas por Claudio Guillén no que tange a literatura entendida como sistema. Isso porque tanto um quanto outro argumentam em favor das inter-relações entre os gêneros literários, bem como com fenômenos externos à produção literária. Além disso, ambos os pesquisadores acreditam que a literatura se constitui por meio de diversas partes que atuam ativamente na construção das obras que compõem o sistema literário, ou seja, "o fenômeno literário manifesta-se por meio de partes integrantes e atuantes na construção da atividade do imaginário: discurso, ficção, narratividade, poética, estilo, temas e o texto" (D'ANGELO, 2007).

Destacamos ainda um importante apontamento com referência à frustrada tentativa, que se destacou no início da modernidade, de se delimitar rigidamente os campos do saber. Para o pesquisador, tal proposta não se mostrou adequada, já que a experiência e o conhecimento humano não são obtidos por meio de métodos e disciplinas que delimitam o saber.

Merece também destaque a obra de Antonio Candido, que, ao elaborar sua *Formação da Literatura Brasileira (2000),* pautou-se na concepção da literatura como "um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase" (CANDIDO, 2000, p.23). Para ele, esses denominadores comuns vão além dos elementos internos da obra literária e se estendem aos elementos "de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização" (CANDIDO, 2000, p.23).

[2] Trabalho apresentado no VII Seminário Internacional de História da Literatura (Out/2007/PUC-RS), ensaio gentilmente cedido pelo autor.

Na perspectiva do estudioso brasileiro, a literatura, bem como a obra literária, só existe por meio da confluência de três elementos inter-relacionados. A saber: um conjunto de autores, que são aqueles quem produzem a obra; um conjunto de leitores, ou do público receptor, e ainda um conjunto de mecanismos transmissores ligados uns aos outros. Trata-se do fenômeno da continuidade literária, que se dá por meio da tradição. Desta maneira, quando os autores de uma determinada época se integram num sistema, sua produção não ocorre num vácuo, mas se embebeda das obras que antecederam a sua produção. Por outro lado, estas obras também serão transmitidas para gerações futuras, o que permite que os sistemas literários se inter-relacionem de maneira permanente.

Segundo Antonio Candido, a literatura como sistema propicia a formação de grupos que apresentam características comuns, ainda que exercendo funções diversas. Dentro desses conjuntos de autores, podem surgir obras que fujam de tais características gerais, ocorrendo assim, o que o estudioso denomina “manifestação literária”. Esse fenômeno pode acontecer por meio da inspiração individual, ou ainda pela influência de outras literaturas. Tais obras não seriam representantes de um determinado sistema, mas apenas seu esboço.

Essas diversas acepções da literatura como sistema, têm em comum o fato de elas entenderem a obra literária como uma construção sempre sujeita à articulação das partes internas, bem como as múltiplas possibilidades de relação com elementos externos, os quais não devem ser excluídos da leitura e análise de textos literários.

Para este trabalho, conforme apontado anteriormente, o conceito de literatura como sistema é fundamental, pois dentre esta multiplicidade relacional do sistema literário com outros sistemas, selecionou-se a relação da literatura com a pintura. O texto literário será, então, o núcleo de análise.

### 1.3 – Reflexões sobre Pintura

O estudo exaustivo da pintura exige do pesquisador um prolongado tempo de pesquisa que se paute nas mais variadas fontes. Para a presente abordagem, é necessário tratar, embora um pouco genericamente, algumas questões sobre o fazer artístico. Nosso objeto de estudo não é de fato a pintura, mas a literatura e seus possíveis diálogos com a arte pictórica, pois, como se observará, os textos selecionados exigiram tais aproximações para que fossem melhor compreendidos e analisados.

O fazer artístico, como a pintura e a literatura, é algo que sempre se fez presente na história da humanidade. Desde tempos mais remotos, o homem sentiu a necessidade de produzir arte e, ao executá-la, olhou o mundo que o circunda: os animais, a natureza, as mais diversas paisagens, outros seres humanos. É a partir da realidade experimentada que o artista cria objetos e figuras que para ele concretizam pensamentos, idéias ou sensações.

A observação da realidade forneceu ao sujeito a consciência de sua capacidade de criação, bem como o desenvolvimento da imaginação e interpretação do mundo. Graças à capacidade estética, a humanidade pôde se elevar e compreender-se melhor. Essa capacidade estética representa a universalidade da arte, não como privilégio de um determinado povo, ou de uma determinada época, mas como elemento constitucional e atuante desde as sociedades mais remotas e primitivas.

O sentimento artístico une o homem de qualquer realidade, pois ele reconhece assemelhar-se em seus anseios, devaneios e sonhos. Trata-se da necessidade de criação que é inerente ao ser humano que busca incansavelmente o belo e o bom. Dessa consciência comum surge um considerável tesouro artístico com significações múltiplas, espirituais e de valor incalculável: as produções artísticas representam a evolução da necessidade antropológica de satisfazer as perguntas existenciais, também quando, na pré-história, elas se relacionavam com a necessidade de se cumprir rituais de conquistas. Ao representar um animal a ser caçado ou a natureza, por exemplo, nossos ancestrais acreditavam poder, dessa maneira, dominar o conhecimento sobre tais representações.

O trabalho artístico se alterou através dos tempos, passando, naturalmente, por inúmeras transformações. O olhar panorâmico desse trajeto mostrará que, à medida que o homem começou a viver longe dos campos, a natureza foi conquistando um espaço importante para a arte. Talvez isso explique o fato de o homem das cavernas não retratar paisagens. Na arte romana e egípcia, elas pouco ou quase nada aparecem.

A paisagem natural será mais valorizada a partir do Renascimento, pois o homem urbano, vivendo em cidades cada vez mais afastadas do campo, talvez tenha sentido saudades e, por conta disso, passou a representar paisagens na pintura. Temas, interesses, motivos, formas e conteúdos nunca têm sido estáticos, mas se alteraram no decorrer dos séculos, assim como a própria humanidade.

Se em seus primórdios, a pintura e a arte de maneira geral, era utilizada como parte integrante de rituais. Com o passar do tempo ela foi se separando deste universo mítico e religioso. A partir de então, o homem passou a utilizar a arte com o intuito de se manifestar expressivamente, além de registrar sua vida na sua complexidade e multiplicidade de aspectos.

Esse talvez seja um dos pontos que mais aproxima as artes, isto é, seu caráter mimético. Contudo, na modernidade, a pintura, bem como as demais artes, se afastou cada vez mais da imitação direta da realidade e passou a se auto-afirmar como arte independente tocando o apogeu desse processo. Seu valor não estava em copiar e ou registrar a realidade o mais fielmente possível, mas ser ela mesma um objeto que se reconhece como tal. A pintura, por muitas vezes, quis então se mostrar como realização puramente cromática e formal. O quadro se apresenta como autoreferencial e não mais como imitação.

A oposição entre a pintura clássica e a moderna se apresenta a partir de uma série de rupturas desta com relação àquela. A arte pictural acadêmica prezava, como já mencionado, a representação figurativa da realidade visível. Distanciando-se cada vez mais do figurativo, os pintores passaram a experimentar novas técnicas, e, em particular no final do século XIX, muitos movimentos surgiram, como, por exemplo, o impressionismo, o expressionismo, o cubismo entre outros. Apesar de apresentarem características peculiares, os diferentes estilos estabelecem uma unidade de característica no caráter experimental e de ruptura com relação à pintura clássica.

Herbert Read (2001) destaca um ponto de confluência entre os movimentos modernistas: “uma unidade de intenção que o distingue completamente da pintura de períodos anteriores; a intenção não de refletir o visível, mas de tornar visível. Esse é, de qualquer modo, o critério de modernidade” (READ, 2001, p.8).

Estudo interessante foi realizado pelo crítico de arte Mário De Micheli em seu livro *As Vanguardas Artísticas (2004).* Para ele, a arte moderna é na verdade uma ruptura com os valores culturais e sociais do século XIX e não uma evolução nas técnicas e recursos artísticos.

Lembra ainda que no século XIX havia, na Europa, uma coesão unitária no mundo intelectual. As idéias e os sentimentos da Revolução Francesa alcançaram plena maturidade e com isso a noção de povo, liberdade, fraternidade e progresso ganharam força em todas as áreas do conhecimento, bem como nas artes.

Durante este período “revolucionário” a realidade passa a ser o elemento e a preocupação central das manifestações artísticas. As questões políticas e sociais se inter-relacionavam com as diversas áreas do saber, conforme apontado pelo pesquisador: “As instâncias da liberdade são instâncias reais, concretas, definidas: sociais, políticas, culturais. E tais instâncias são interdependentes, impensáveis separadamente” (MICHELI, 2004, p.8).

Por conta disso, os artistas assumiram o papel de denunciadores das desigualdades sociais, finos interpretes da vida e da ideologia de transformação social, uma espécie de “divindade” capaz de responder as perguntas mais árduas. Era também comum a ligação entre pintores, poetas e escritores com o movimento marxista. Pensavam a arte como meio e instrumento de denúncia e alteração das desigualdades sociais. Não se admitindo, portanto, uma arte que não se voltasse aos problemas da vida e da história em curso.

Vem daí a rejeição da teoria da arte pela arte, apontando o realismo como único meio de se colocar a arte a serviço do homem. Com isso, repudiavam os temas religiosos e colocavam o homem como centro de interesse. Assim, o realismo propunha como regra fundamental a ligação direta com todos os aspectos da vida, mesmo com os mais imediatos e cotidianos. Com isso, rejeitavam a mitologia, o quadro de evocação histórica, além do desprezo pelo padrão de beleza convencional da arte clássica.

Este modo de conceber a arte, perdurou até o final no século XIX, quando surgiram os primeiros artistas a se posicionarem contra esta “unidade” histórica, política e cultural vivenciadas pelas forças burguesas-populares. Inserido neste novo contexto, surgem as vanguardas artísticas, concebidas como forma de ruptura e protesto. Dentre estes inovadores, merecem destaque os nomes dos pintores Vincent van Gogh, James Ensor e Edvard Munch.

A princípio, Van Gogh se identificava com a arte realista, tanto que sua primeiras telas retratam a observação precisa do artista com relação a realidade social que o cercava. Nessa primeira fase, ocorre a plena fusão entre evangelismo e socialismo, figurando em suas telas camponeses, trabalhadores rurais, tecelões etc. Além disso, sua técnica ainda não estava completamente desenvolvida. Seus quadros, pertencentes a este período, apresentavam cores escuras e sombrias, conforme observamos na tela *“Os Comedores de Batatas”* (1888)

O quadro representa personagens mal vestidas e com expressões fisionômicas que demonstram a fadiga, o cansaço e a desnutrição causados pela exploração de sua força de trabalho. Parece tratar-se de uma família de camponeses pobres que após longo dia de árduo trabalho, sentam-se fadigados à mesa para degustarem sua mísera refeição: algumas batatas acompanhadas por xícaras de chá preto, ou café. Trata-se, portanto, de um grupo de camponeses

pobres que lutam pela própria sobrevivência e sustento. Suas roupas são surradas e formam um conjunto harmonioso com a cor escura e gasta das paredes do ambiente no qual se encontram.

Essa cena expressa de maneira clara a preocupação de Van Gogh com a difícil vida do camponês holandês. É possível observar também, a partir desta tela, que o pintor nutria profundo respeito pela dignidade do trabalho, além de se identificar com a vida dura e simples dos camponeses. Talvez seja esta a justificativa de ele ter se dedicado, ou melhor, se identificado no início de sua carreira com o realismo dos pintores e escritores que o precederam.

Este primeiro estágio da pintura de Van Gogh termina quando o artista muda-se para Paris, onde encontra um ambiente totalmente oposto aos seus ideais "revolucionários e rebeldes". Lá conhece outras formas de ver e pensar a arte, entrando em contato com o impressionismo, que nutria claro repúdio à estética realista. Percebe que aos poucos se extinguia o fervor idealista burguês e com ele a recusa cada vez mais acentuada da pintura realista por parte dos artistas.

O impressionismo pictórico se configura como a marca inicial da crise entre a pintura clássica e a moderna. Isto porque os impressionistas livraram os artistas de todo resíduo acadêmico, privilegiando a força da cor decomposta pela luz, favorecendo assim uma profunda renovação da linguagem figurativa. É observando a pintura dos impressionistas que Van Gogh percebe a nítida fratura entre vida e arte, esta não mais pensada como instrumento de transformação daquela.

Os impressionistas propuseram uma inovadora concepção para a luminosidade, privilegiando não apenas a cor, mas sobretudo a luz e seu poder de transformação das cores. Van Gogh não apenas seguiu por este caminho, mas soube ir além, já que o pintor passou e exagerar nas tonalidades, pintando com grossas camadas de tinta, o que possibilitava ao pintor fazer um uso expressivo e metafórico da cor.

Van Gogh, o pintor belga James Ensor e o norueguês Edvard Munch formam a tríade dos artistas que souberam captar a crise da unidade espiritual que imperou no século XIX. Estes artistas, que partiram do realismo ligado à instâncias sociais, descobriram, a partir do contato com o impressionismo, maneiras diferentes e inovadoras para a representação pictórica.

Gradativamente, as normas que regiam a pintura realista foram sendo deixadas de lado. O que ocasionou o surgimento dos mais diversos movimentos de vanguarda como o expressionismo, o dadaísmo, o surrealismo, o cubismo, o futurismo e o abstracionismo. Para Micheli, todos esses movimentos centram-se na polêmica e no protesto. Em sua opinião, "o artista tendia cada vez mais a se transformar em *signum contradictioni.*" (MICHELI, 2004, p.58).

Como se disse, os movimentos de vanguarda surgiram e se desenvolveram na Europa, contudo seus reflexos foram sentidos no Brasil. Os pintores, escritores e poetas brasileiros souberam compreender e aplicar as técnicas vanguardistas a temas e motivos nacionais, em um claro processo de antropofagia.

Segundo Davi Arrigucci Jr., o processo de modernização da arte brasileira tem seu ponto de referência na pintura. A arte pictórica assume papel primordial de captura e transformação ativa do modernismo. É a pintura quem desenvolve e irradia as técnicas modernas para as demais artes, conforme apontado pelo pesquisador:

> Não se pode deixar de levar em conta o papel decisivo que tiveram as artes plásticas na inauguração das novas tendências da arte moderna, balizadas, entre nós, por diversos marcos históricos relevantes: a exposição de Anita Malfatti, em 1917; a descoberta do escultor Victor Brecheret pelo grupo paulista na mesma ocasião; a presença em nosso meio do pintor Lasar Segall, no começo dos anos vinte; a pintura antropofágica, literalmente *avant la lettre,* de Tarsila do Amaral, no final da década. Permitem, por isso, compreender melhor a dinâmica interna do movimento de renovação e a posição da literatura em meio às outras artes (ARRIGUCCI, 2000, p.27).

A pintura torna-se desta maneira o modelo estético de renovação. É a partir dela que se dissemina novas convenções e padrões formais para as demais artes, como a literatura que, ao arriscar novas práticas de experimentação, se aproxima de forma intensa dos recursos da arte pictórica. Como por exemplo a relação da poesia "Pau-Brasil" de Oswald de Andrade com a pintura de Tarsila do Amaral.

Algumas questões referentes às alterações da arte pictórica moderna foram também tratadas por Anatol Rosenfeld (1996) em seu livro intitulado *Texto/Contexto I.* Nesse estudo há um capítulo dedicado a problemática do romance moderno. Para

o estudioso, a evolução do gênero romanesco caminhou paralelamente ao desenvolvimento da arte pictórica. Segundo o pesquisador, é possível a suposição de que em cada época histórica exista uma espécie de *Zeitgeist,* um espírito unificador se comunicando com todas as manifestações de cultura em uma determinada temporalidade.

Rosenfeld reconhece, na modernidade, a existência de uma autonomia das várias esferas epistemológicas – arte, literatura, ciência, filosofia etc – , mas também enfatiza a necessidade de se considerar a interdependência e da mútua influência entre os diferentes campos do saber, pois nenhum deles vive isoladamente. Por conta disso, uma mudança em uma das áreas do conhecimento provoca, inevitavelmente, alterações nas demais.

O fenômeno da "desrealização" na pintura, - o não ser mimética, o rechaço de ser uma reprodutora fiel da realidade -, é visível não apenas nas artes abstratas, mas também nas expressões figurativas, como o expressionismo, cujo objetivo era mostrar a figura distorcida; o cubismo, que representa o homem fragmentado sob vários ângulos geométricos; o surrealismo cujo interesse consistia em retratar, por exemplo, objetos distorcidos e a vastidão do espaço vazio. Na pintura moderna, portanto, o ser humano é significativamente dissociado ou "reduzido", desaparece o retrato e a perspectiva central é eliminada.

A perspectiva [3] surgiu no Renascimento, época em que o homem passa a ser considerado a medida de todas as coisas colocando-se em face do mundo. A perspectiva cria a ilusão do espaço tridimensional que projeta o mundo a partir de uma consciência individual, que o relativiza e se reveste da ilusão do absoluto. A visão perspectívica da arte moderna elimina ou deforma a representação da figura humana. Assim, a pintura passa a ser expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual, que renega ou põe em dúvida a "visão" do mundo desenvolvida a partir do Renascimento. Ela deixa de se preocupar com a ilusão de espaço tridimensional e se confessa tela coberta de cores.

No teatro esta mudança também é percebida. O palco italiano, com sua "caixa" perspectívica, é, muitas vezes, substituído pela moderna cena "espacial" que

[3] Perspectiva é, em Desenho Geométrico, uma disciplina que ensina a transpor para a superfície bidimensional do quadro a estrutura tridimensional do espaço, tal como o olho humano o percebe. O quadro tem comprimento e largura; o espaço visual tem comprimento, largura e profundidade. Essa terceira dimensão tem que ser fingida pelo desenhista e pelo pintor.

não mais separa o público dos atores, assim como os teatros de arena. Em todas estas formas a perspectiva é “borrada”.

A estas alterações na pintura, - a quebra da perspectiva e com ela a perda da ilusão de espaço -, corresponde também a mudança de tempo no romance. O tempo é visto como um fato subjetivo e não mensurável, “os relógios foram quebrados”, como afirma Rosenfeld. Passado, presente e futuro se fundem. Não é mais valorizada na literatura moderna a linearidade causal (causa e efeito) e a temporalidade no romance moderno se aproxima do tempo em sua vivência subjetiva.

Alterando o tempo, muda-se também o tipo de narrador e o tipo de personagem. Toda estrutura do romance é abalada e isso exige um certo esforço por parte do leitor, pois ele não mais “assiste” a uma determinada ação praticada por uma personagem. O leitor, ao contrário, precisa viver a experiência da personagem a partir das “confusões” e misturas do fluxo da consciência dela, onde tudo se fragmenta em uma sucessão não linear. Na narração, as linhas se fundem como simultaneidade da dimensão temporal. Nesta tentativa em reproduzir diretamente o fluxo da consciência, o narrador desaparece e os fatos são diretamente representados a partir da consciência dos personagens. Desaparecendo o narrador, some com ele a ordem lógica da oração, conforme apontado por Rosenfeld:

> Espaço, tempo e causalidade foram ‘desmarcados’ como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia a realidade. Neste processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance (ROSENFELD,1996, p. 85).

Não existe mais um mundo exterior para ser projetado, antes, temos a expressão imediata do mundo psíquico, sem a mediação de impressões figurativas. A conseqüência dessas transformações será a radicalização do romance psicológico do século XIX.

Além disso, o homem sempre retoma as mesmas essências arquetípicas e o tempo também se torna mítico e distante da concepção linear do tempo judaico-cristão. O tempo é circular e volta-se continuamente sobre si mesmo.

No século XIX a narrativa era conscientemente perspectívica. O narrador conhecia todos os fatos, conhecia a personagem, sondava seu interior, seu presente, futuro, a biografia etc. Todas as ações eram cronologicamente marcadas de forma linear, sendo os retrocessos bem assinalados.

O narrador moderno perde sua visão perspectívica para estar submerso e profundamente envolvido nas circunstâncias, e não mais fora delas. Ao passo que o narrador se envolve na situação pela visão microscópica e da voz do presente, os contornos nítidos vão desaparecendo, se confundindo, até o mundo narrado ficar opaco e caótico.

As situações psicológicas das personagens não são narradas a partir da visão externa a essas situações, mas partem diretamente do interior da personagem, sendo confundida sua voz com a voz do narrador em um processo de monólogo interior, conforme apontaremos na análise dos textos literários selecionados.

Todavia, ao lado deste narrador que se omite completamente, a narrativa moderna apresenta também outro tipo de narrador que reforça seu caráter de observador, narrando os fatos externos fazendo questão de não conhecer as psicologias das personagens. Nessas narrativas são recuperados os fatos exteriores, e conseqüentemente, as ações é que são valorizadas. A psicologia retratista é completamente abandonada e o tema destas obras é a simultaneidade da vida que é representada nos grandes espaços coletivos, sem dar ênfase no universo individual.

Permanece, nestas obras, a idéia de desfazimento e desintegração do homem que dá origem a um abismo, sempre mais marcante, entre o indivíduo e o mundo.

Foram traçadas algumas analogias entre as artes, mas é sempre importante lembrar que relacioná-las exige reservas. Esse ponto referente ao diálogo entre as artes será posteriormente analisado mais detidamente.

Para finalizar esta reflexão, deixaremos uma citação retirada de uma crônica de Clarice Lispector que traz em seu título, “Abstrato e figurativo”, um exemplo muito interessante sobre o que se pode entender sobre a arte figurativa e a abstrata:

> Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vêzes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma

> realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu (LISPECTOR, 1964, p. 161).

Conceituar a pintura não é fácil e tranqüilo, mas exige maior espaço que aquele a nós concedido para a apresentação dessa dissertação. Por conta disso, os aspectos relacionados com a pintura moderna, seja figurativa ou abstrata, serão retomados no momento específico de análise dos textos literários aqui considerados.

### 1.4. Literatura e pintura: um diálogo possível.

Literatura e pintura representam duas formas de expressão artística que se caracterizam por complexidades e meios de produção tão diversos que relacioná-las parece, à primeira vista, excessivamente embaraçoso, pois a interpretação e a abordagem crítica de cada uma delas individualmente, já se configura como uma tarefa árdua e por demais ampla. No entanto, ao observarmos certas obras de arte, é possível perceber que apesar de sua caracterização própria, elas apresentam interligações. Neste sentido, é válido lembrar que a literatura serviu muitas vezes de tema para pintores que reproduziram cenas literárias em telas e sendo o inverso também verdadeiro, ou seja, escritores que descreveram quadros em suas obras.

No surgimento da literatura comparada como disciplina, os estudiosos restringiam os trabalhos à analise de obras literárias pertencentes a fronteiras nacionais distintas. Tinha-se em mente um emissor, ou seja, um autor com características próprias e originais que exercia influências sobre um receptor, entendido aqui como autor pertencente a nacionalidade distinta daquele do qual recebia influências. O objetivo central era, portanto, descobrir e explicar fontes e influências.

Hoje, conforme observa Tania Franco Carvalhal (2003), o comparatismo ampliou seu campo de atuação ultrapassando os limites lingüísticos e nacionais na comparação entre obras literárias, passando a se movimentar em meio a várias áreas do conhecimento. Com essa alteração, fez-se necessárias algumas modificações metodológicas, bem como o emprego de fundamentação teórica advinda de disciplinas distintas daquelas dedicadas ao estudo lingüístico ou literário. Amplia-se, portanto, o traço de mobilidade próprio da literatura comparada.

Se esta ampliação caracteriza a situação atual do comparatismo, ela já era prevista pelos primeiros estudiosos e teóricos da literatura comparada. Carvalhal aponta que isso se faz presente no clássico livro de Paul Van Tieghem, que previa o futuro do comparatismo justamente na direção de extrapolação dos limites lingüísticos. Neste sentido, a autora afirma que as relações interartísticas constituíram o primeiro passo para o alargamento dos domínios da literatura comparada.

Portanto, a exclusividade em se comparar obras literárias produzidas em sistemas lingüísticos diferentes, objetivo primordial do comparatismo em seus primórdios, converteu-se na comparação entre formas de expressão, ou melhor, entre linguagens diversas. Desta forma, a recente perspectiva, “não gira mais em torno de “influências”, mas se ocupa com as ressonâncias que a interação entre diferentes artes provoca na estrutura dos objetos confrontados” (CARVALHAL, 2003, p.40).

Para além da simples relação temática, outras questões também se mostram importantes para esta problemática do diálogo entre as artes, sobretudo, no que se refere à literatura e à pintura. O processo criativo do artista, por exemplo, seria o mesmo, diferenciando-se apenas os meios e instrumentos de criação, pois a fonte é única: a inspiração conjugada a um trabalho consciente por parte do pintor ou do escritor.

Nosso objeto específico de estudo é a literatura, no entanto, não acreditamos que a abordagem intrínseca do texto literário seja capaz de dar conta de toda a complexidade que o envolve, pois, como apontamos, uma obra literária é um sistema que se constrói a partir de uma vasta rede de relações que se firmam com textos precedentes, ou que são simultâneos, e ainda com sistemas não-literários. Assim, a obra não se encontra isolada, mas participa de um grande sistema de correlações.

Essas considerações visam mostrar que a busca pelas possíveis correlações interartísticas, sugeridas pelos textos literários os quais nos propomos analisar, enriquecerá a leitura, bem como possibilitará um conhecimento mais profundo e amplo da obra literária.

A comparação entre as artes, contudo, não é uma preocupação recente. Desde a Antiguidade Clássica as relações entre as artes despertaram reflexões críticas, mas foi apenas no Renascimento que a questão foi desenvolvida com maior rigor crítico. Os renascentistas releram Horácio e a partir das proposições deste, desenvolveram a chamada doutrina do “ut pictura poesis”, frase latina que significa basicamente que “um poema é como um quadro.”

Essa frase privilegia as artes da imagem, sobre as demais estéticas visuais com as quais são relacionadas as artes da linguagem. No entanto, os teóricos do

Renascimento, ao retomarem a frase horaciana, inverteram o sentido da comparação, criando o “Ut poesis pictura”, ou seja, a pintura é como a poesia, o quadro é como um poema. Essa inversão não é apenas sintática, ou um erro de tradução, mas trata-se de uma composição estética muito importante, pois a partir dela a literatura tornou-se o termo comparativo e a pintura o termo comparado.

A doutrina renascentista foi um dos meios pelo qual a pintura ganhou “status” de arte, pois até aquela época ela era considerada produto artesanal simples, uma ocupação servil e não uma arte liberal. Para ser reconhecida, ela precisou estabelecer uma relação de proximidade com o discurso, pois apenas as artes da linguagem eram reconhecidas. Ao se aproximar do pensamento discursivo os pintores passaram a criar quadros com teor narrativo, ou seja, com a preocupação de transpor uma seqüência narrativa, e portanto temporal, para o espaço de visibilidade do quadro. A preocupação central dos pintores tornou-se o “narrar com o pincel.”

Até a segunda metade do século XVIII, a doutrina do “Ut pictura poesis” foi amplamente divulgada e aceita. Lessing foi o primeiro a criticar, de maneira radical, essa teoria. O pesquisador negava a idéia de um possível paralelo entre as artes da imagem e as do discurso, em nome de um argumento que teria inúmeros desdobramentos no século XIX: o da especificidade das artes.

Para ele, as artes se dividiam em duas grandes categorias: aquelas que se baseavam na coexistência do espaço e as que tinham por base a sucessão temporal. Desta forma, a pintura e a escultura se enquadravam na primeira categoria, artes espaciais, ao passo que a literatura e a música representavam as artes temporais. Estas representando ações que evoluem por meio de sucessões, aquelas mostrando corpos, ou objetos, em sua totalidade e congelados em um dado momento de sua existência. Apesar de lúcidas, as proposições de Lessing não podem ser tomadas como verdades imutáveis, uma vez que apresentam lacunas em sua concepção.

Em se tratando das artes de representação, Mendilow (1972) defende uma melhor distinção entre o conteúdo e o meio. Para ilustrar a questão, o filósofo aponta que uma escultura pode perfeitamente sugerir uma ação dinâmica, ainda que seu meio seja estático. De forma inversa, o assunto de um texto literário pode sugerir corpos estáticos, embora o meio de expressão – a linguagem – seja dinâmico.

Outro ponto de relevada importância refere-se ao fator comunicativo da arte. É preciso que haja uma certa passagem de tempo para que o espectador possa apreender a mensagem transmitida pela obra, seja ela uma pintura, uma música, uma escultura ou um texto literário. Depreende-se, portanto, que todas as artes estão ligadas ao fator tempo, afinal é preciso uma certa passagem temporal para que se possa observar uma tela, ou uma escultura.

Em verdade, o quadro ou a estátua não se dão em sua totalidade imediata, como supôs Lessing e outros teóricos. Na verdade, o olho do expectador passa parte por parte do objeto observado. Portanto, divisar uma determinada obra de uma só vez, é apenas uma sensação ilusória, pois o olhar capta rápidas e sucessivas visões. O olho foca sempre um ponto único. O restante da imagem é captado somente pela visão periférica, ou marginal.

Além disso, a diferenciação maior não reside no fato de podermos captar o todo, ou apenas partes sucessivas da obra. Para Mendilow (1972), o grande diferencial encontra-se no princípio de *reversibilidade.* Ou seja, o espectador de uma pintura, ou de uma escultura, pode escolher o ponto inicial de sua apreciação, podendo ser da esquerda para direita, da direita para a esquerda, de cima para baixo ou vice versa. O mesmo não ocorre com o leitor de um texto literário, ou com um ouvinte de uma música. Ambos precisam seguir e respeitar uma ordem determinada. Na música, as notas se sucedem umas as outras em uma seqüência harmônica. Na leitura é preciso acompanhar a ordem de sucessão sintática. Para se chegar a apreensão do todo textual, não se pode ler as frases de traz para frente, por exemplo. Trata-se, portanto, em leitura e escuta musical, de processos irreversíveis.

Conforme observado, Lessing postula que o efeito completo de uma dada obra só se realiza quando esta se limita ao trabalho realizado dentro dos limites espaciais ou temporais pertencentes ao meio especifico de cada arte. No entanto, o que se observa é que as melhores experimentações e inovações realizadas por pintores, escultores, músicos e escritores, residem justamente no fato de eles, muitas vezes, extrapolarem as limitações próprias dos meios empregados.

Neste sentido, aludimos mais uma vez a Carvalhal (2003). A estudiosa observa que atualmente a comparação tem como uma de suas perspectivas o exame dos modos pelos quais a literatura aspira à plasticidade da pintura e da

escultura, ou à sugestividade musical. Ou seja, um dos problemas centrais do comparatista é verificar como uma certa forma de expressão se apropria de características de outra sem, contudo, perder seu caráter específico.

Um nome importante a se pronunciar em favor da especificidade da pintura foi Leonardo da Vinci em seu *Tratado da pintura***.** Nesse texto, o pintor defende a idéia de que a pintura seria a mais nobre de todas as atividades humanas, pois a arte pictórica não seria apenas um conhecimento, mas a forma mais elevada e acabada de todo o conhecimento. Em seu tratado o pintor propõe, por meio de exemplos, a superioridade da pintura sobre a música, a literatura e a escultura.

Como se evidencia, desde o início a comparação entre as artes se pautou na controvérsia, pois se discutia a superioridade de uma forma de expressão artística sobre outra. Um texto teórico que procura valorizar as duas formas de expressão, sem estabelecer hierarquias entre elas, é a obra *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura,* de Jean-Baptiste Du Bos. Para ele, a pintura e a literatura têm o mesmo valor, pois cada arte teria sua especificidade e, por conta disso, há temas apropriados para a pintura e outros mais adequados para a literatura. Relacionando-se aos meios de produção de cada expressão artística se anula a hierarquia entre as artes em favor de uma temática própria de cada campo estético.

No período que sucedeu a Segunda Guerra Mundial, surgiram muitos estudos que influenciaram sucessivas gerações de pesquisadores na área literária. Dentre eles, pode-se destacar a obra *Teoria da Literatura (1962),* de Austin Warren e René Wellek. Estes propunham um estudo intrínseco da literatura como objeto independente e autônomo. Para esses autores, as relações da literatura com a história, a psicologia, a sociologia e as outras artes não seriam preocupações diretas do estudioso de literatura.

Não há duvida de que um texto literário tenha certa ‘independência”, no entanto, para nós a literatura deve ser identificada como sistema, formada por uma rede de relações entre textos literários e ainda sistemas não literários. Pensando por este prisma, a literatura pode manter com as artes relações diversas e complexas, como por exemplo a questão da *ekphrasis*, termo técnico usado para a verbalização de textos não-verbais, reais ou fictícios. Seria o caso das descrições de telas.

As artes plásticas, por sua vez, também podem realizar formas diversas de *ekphrasis,* como, por exemplo, um quadro representando uma cena de romance, ou um romance que é “traduzido” para uma ópera. Faz-se então necessário levar em conta que “poemas, pinturas, ou sinfonias não são textos autônomos ou auto-suficientes e que não são intrinsecamente ou essencialmente românticos, impressionistas ou simbolistas” (CLÜVER, 1997, p. 41). Assim, é possível trabalhar o texto literário a partir de seu diálogo com a música, a escultura e a pintura.

Um exemplo válido de *ekphrasis* é dado por Jorge Coli (2006), que partindo da obra do pintor Vincent Van Gogh escreve uma interessante biografia do pintor. Em seu livro, o crítico de arte enfatiza, por diversas vezes, a forte relação entre texto e pintura presente na vida e na obra do artista. Coli justifica esse apontamento apresentando várias descrições e criações de histórias escritas por Van Gogh tendo como ponto de partida a observação de telas. Há também o registro de trechos de poemas famosos presentes nas cartas do artista que posteriormente se transformaram em quadros.

Além da *ekphrasis*, diferentes formas de relações entre literatura e outras artes são possíveis. Roman Jakobson propõe o termo “transposição intersemiótica” para os casos de “interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas sígnicos não-verbais”. Para Clüver, um termo mais apropriado seria “tradução intersemiótica”, porque, ao descrever um quadro em um romance, o objeto fonte representado no texto não seria o mesmo, mas ganharia uma nova caracterização; daí se falar em tradução e não em transposição, já que esta não seria possível.

Clüver fala também de *discours multimédia* (a justaposição de textos auto-suficientes compostos num sistema sígnico diferente); de *discours mixte* (combinação de textos separáveis, mas não auto-suficientes compostos em sistemas sígnicos diferentes) e ainda de *discours syncrétique* (aspectos visuais ou auditivos que não admitem separação do verbal, de tal modo que qualquer tentativa de decodificação e interpretação deve simultaneamente levar em consideração vários sistemas semióticos).

“Adaptação” é, ao contrário, o termo apropriado para os casos em que textos literários são “traduzidos” para novelas, filmes, teatro ou mesmo seriados de televisão. Contudo, deve-se sempre considerar a “adaptação” como algo independente do texto fonte, pois estará submetido a outros meios de expressão.

Com relação à literatura de viagem (cartas, diários de navegação etc), o estudo da “imagologia” tem ganhado destaque nos estudos “interartes”. Este estudo refere-se ao modo como escritores representaram as imagens do estrangeiro.

Outras formas variadas de inter-relação entre literatura e pintura poderiam ser levantadas e trabalhadas, mas o que vale ressaltar é que os estudos interartes são uma realidade e seus métodos decorrem do objeto observado, bem como dos objetivos que se tem de um estudo deste tipo. O presente trabalho se propõe a analisar os textos literários a partir da analogia dos mesmos com a imagem pictórica, ou seja, pretende apontar a função da imagem na pintura e na literatura, para enfim verificar a função da mesma na obra de Clarice Lispector e de Virginia Woolf

Não apenas os estudiosos de literatura comparada se dedicam à investigação das inter-relações entre as artes. No campo de estudos das artes plásticas, merece destaque o trabalho do historiador e crítico de arte Meyer Schapiro, que publicou uma importante obra sobre o Impressionismo: *Impressionismo: reflexões e percepções (2002),* em que há um capítulo dedicado à questão do impressionismo na literatura.

Para o autor, a representação do ambiente, a natureza, a escolha das cores, a sombra e a luz são traços comuns impressionistas encontrados tanto na literatura quanto na pintura. Vários nomes importantes da literatura universal são citados por Meyer para exemplificar a relação entre Impressionismo e literatura: Flaubert, Baudelaire, Henry James, Virginia Woolf, Proust, entre outros nomes de referência.

> Na medida em que cada forma de arte é um todo complexo, combinar as duas artes, literatura e pintura, é extremamente difícil, mesmo que a suposição de tal unidade proporcione uma comodidade e arbitrariedade superficiais na descoberta de correspondências. [...] o que enfatizamos são as férteis influências recíprocas ou apropriações entre as duas artes (SCHAPIRO, 2002, p. 287).

Esta citação vem de encontro com as proposições de Claus Clüver, pois assim como este, Schapiro compreende que cada forma de expressão artística é autônoma, mas que suas mútuas relações são possíveis, ou seja, uma ilumina a outra e ambas podem se apropriar de temas, estilos e motivos.

Outro ponto relevante para Schapiro é a tese de que é possível distinguir na literatura características e motivos da pintura impressionista. Para comprovar sua hipótese, o crítico cita, a partir de textos literários, algumas características comuns ao impressionismo pictórico e literário, como por exemplo: “[...] episódios moldados por impressões, encontros casuais, diversões, artifícios do estilo impressionista nas descrições, cores contrastantes, manchas com a palavra como unidade” (SCHAPIRO, 2002, p. 290).

Além dessas características, Meyer também apresenta motivos comuns às duas formas de arte: “Espaço externo, espectadores em movimento, passeios de barco, estradas de ferro, o passeio público, pistas de corrida, ruas, bailes, teatro, obras de cerâmica, florestas etc” (SCHAPIRO, 2002, p. 292).

Mais um apontamento interessante no referido trabalho, está relacionado à escrita descritiva considerada por ele como uma “técnica pictórica na literatura”, ou seja, “O poeta ou o romancista pode descrever os espaços da história em uma linguagem que rivaliza com a gama de tons do pintor” (SCHAPIRO, 2002, p. 293).

Pensando na especificidade da literatura e da pintura, há que se levar em conta o pressuposto inicial de que a tela é uma arte mais espacial, enquanto a literatura liga-se não somente à espacialidade, mas também à temporalidade. Para Aguinaldo José Gonçalves (1998), é possível perceber, sobretudo a partir do século XX, que a poesia, sem abandonar sua natureza temporal, se espacializou a partir do uso do verso livre e a pintura se temporalizou, sem abandonar sua natureza espacial. Nos dois casos há um ponto homólogo: por meio do processo estético da conjugação da continuidade temporal e da simultaneidade espacial, tem-se o elemento comum entre as duas formas de expressão artística, a *imagem.*

Na arte pictural, a imagem se forma pelo fato de a pintura ser uma mensagem que se distribui no espaço plano bidimensional da tela. Na literatura, a imagem é apresentada pela seqüência temporal. O que importa saber, reiteramos, é que o ponto em comum entre as duas formas artísticas é a *imagem.* Na escritura, a imagem está intimamente ligada à descrição que pode ser de ordem exterior (paisagens, decorações de ambientes, vestuários etc), ou interior (características psicológicas).

Valdevino Soares de Oliveira (1999) realizou importante pesquisa em torno das relações entre literatura e poesia. Seu trabalho se orienta em torno da semiótica de Pierce que estabelece categorias de signos. Pensando por este viés, o pesquisador trabalha com os elementos conceituais de imagem, diagrama e metáfora. Assim como Gonçalves, Valdevino vê na imagem o ponto de encontro entre literatura e pintura. Para o pesquisador “a imagem é o primeiro elemento que permite aproximar os códigos da poesia e da pintura” (OLIVEIRA, 1999, p.49).

Assim, resultam ser duas as formas principais de imagem: na pintura, na fotografia e no cinema, a imagem “visual”, ao passo que na literatura apreendemos a imagem “mental”, ou melhor, a imagem “poética”. Sobre o primeiro tipo, Roland Barthes, em um interessante artigo publicado em seu livro *O óbvio e o obtuso (1990),* trabalha especificamente com a imagem fotográfica relacionada à publicidade. Para ele, a imagem visual vinculada aos comerciais publicitários é de extrema importância, pois se trata de uma forma de significação puramente intencional, sendo seus sentidos transmitidos o mais claro possível.

Segundo Barthes, as imagens pictóricas em publicidade encerram três mensagens básicas: uma mensagem lingüística, já que raramente encontramos um texto publicitário contendo apenas a imagem visual não vinculada a um texto verbal; uma mensagem icônica codificada e uma não codificada. Estas três mensagens estão intimamente ligadas e uma depende da outra para se chegar ao significado global do texto. Em muitos casos, o texto verbal vem para complementar o texto visual; em outros ocorre o processo inverso, ou seja, a imagem vem para completar o sentido do texto verbal. Interessa-nos sublinhar a importância que o estudioso atribui ao vínculo entre texto verbal e imagem, trabalhados como formas autônomas, mas, ao mesmo tempo, complementares.

Não cabe aqui tratar detalhadamente a questão da imagem em publicidade, já que o objeto de nosso estudo são textos em prosa, que por meio de sua plasticidade, recriam a imagem visual a partir das descrições e condensações poéticas, apresentando desta maneira imagens mentais, ou poéticas.

Assim, é fundamental seguir as afirmações barthesianas para se compreender a imagem em seu sentido metafórico, isto é, compreendê-la a partir da acepção de Octávio Paz (1976), que ensina: “A imagem é toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema” (PAZ,

1976, p. 37). Portanto não apenas os versos são propícios para vinculação de imagem, mas também a “épica, dramática ou lírica, condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si” (PAZ, 1976. p. 38).

Para o autor, a imagem difere das palavras ou das frases, pois uma frase pode ser explicada por outras frases e um texto pode ser reescrito de maneiras diversas sem que seu sentido seja alterado. No entanto, o mesmo não ocorre com relação à imagem, pois esta não pode ser explicada por outra imagem, ou por palavras já que o sentido da imagem é a própria imagem. Assim, a imagem se apresenta em sua totalidade, além de ter a capacidade de unir opostos e condensá-los de tal forma, que sua mensagem não se proponha a dizer algo, mas em “ser” algo. Em outros termos, a imagem não quer dizer, mas simplesmente diz.

Para Ítalo Calvino (1990), a imagem assume papel extremamente importante na literatura, pois a visibilidade é parte integrante e inseparável da fantasia. Além disso, distingue dois tipos de processos imagéticos: o que parte da palavra e chega a imagem visual e o que parte do visível alcançando a expressão verbal. A leitura se enquadra no primeiro tipo, pois ao lermos uma cena de romance, ou uma notícia de jornal, somos levados a visualizar a cena como se ela estivesse acontecendo à nossa frente. Analogicamente ao que ocorre no cinema, o texto projeta as imagens em nossa “tela mental”.

Percorrendo a produção literária de Virginia Woolf e de Clarice Lispector, percebemos que as imagens poéticas marcam o estilo de ambas as escritoras e que as imagens podem ser separadas em dois grandes blocos: as imagens poéticas, que marcam o início da carreira literária das autoras e, posteriormente, a transformação própria dessas imagens que vão alcançando um alto nível metafórico, tornando-se cada vez mais complexas. Esse enriquecimento progressivo das imagens poéticas constitui-se o cento dos universos ficcionais por elas criados.

O termo “imagem” é um vocábulo de ampla instabilidade semântica, o que nos impede de defini-lo com precisão. Isto ocorre pelo fato de que a palavra *imagem* é usada na linguagem cotidiana, nas ciências, na filosofia, na psicologia etc. Desta forma, o que nos interessa no momento é trabalhar a questão da imagem em termos de literatura. Assim, buscaremos tratar a questão segundo o conceito elaborado por Massaud Moisés:

> Conceituar a imagem como a pintura por meio de palavras em que estivesse ausente a analogia e a comparação, e, portanto, se ativesse à descrição. O leitor ”vê” no texto a concretização verbal (imagens visíveis) da representação mental (imagens psicológicas) de um objeto sensível. [...] Desse modo, a imagem no texto corresponderia, como uma fotografia, àquela que se formou na mente do escritor em contato com a realidade física. [...] Em suma: a imagem no texto fornece uma informação completa e literal – uma pintura, uma fotografia – de objetos (MOISÉS, 2001, p. 284).

A “Imagem como a pintura por meio de palavras” será o foco principal para a analogia entre a obra de Clarice Lispector e Virginia Woolf, pois em ambas as produções são inúmeras descrições de espaços tópicos e atópicos que vão formando no texto literário verdadeiros “quadros verbais” que não são meros cenários para o desenvolvimento da narrativa, antes, estão intimamente ligados à figura do narrador e suas variações de estado de espírito. Os narradores, por diversas vezes, fazem suas leituras subjetivas da vida como se esta fosse uma obra de arte passível a interpretações diversas.

A descrição, portanto, será o ponto de aproximação entre escritura e pintura, uma vez que é por meio de descrições que os narradores “pintam” seus quadros verbais. Narração e descrição estão intimamente ligadas, sendo muitas vezes difícil separar uma da outra, pois se trata de operações muito similares, que se apresentam a partir de seqüências de palavras na sucessão temporal do discurso. Para Roland Bourneuf e Réal Ouellet (1976), o que diferencia um processo do outro é o objeto, pois, “a narração restitui na sucessão igualmente temporal os acontecimentos e a descrição representa objetos simultâneos e justapostos no espaço” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 141).

Portanto, representar objetos simultâneos e justapostos no espaço é uma característica própria da descrição, da narrativa e da pintura. Eis o ponto analógico entre pintura e literatura: o escritor, assim como o pintor, escolhe uma porção de espaço no qual enquadra os personagens e situa-os a partir de uma certa distância. No texto é o olhar da personagem, ou do narrador, que apresenta as imagens. Na pintura é o olhar do observador que percorre a tela, já que esta é dada de forma total. Na narrativa a imagem vai se formando a partir da sucessão temporal, guiada pela vista da personagem, ou do narrador. Neste sentido as descrições exercem

uma função pictural, pois levam o leitor a ver imagens dentro da textualidade da escrita ou do quadro.

# CAPÍTULO II

## CLARICE LISPECTOR E VIRGINIA WOOLF: DUAS VIDAS CONSTRUÍDAS ENTRE TINTAS E PALAVRAS.

Sim, esta é a vida vista pela vida. Mas de repente esqueço o como captar o que acontece, não sei captar o que existe senão vivendo aqui cada coisa que surgir e não importa o quê: estou quase livre de meus erros. Deixo o cavalo livre correr fogoso. Eu, que troto nervosa e só a realidade me delimita. (Clarice Lispector)

Se o texto literário firma-se a partir de uma complexa multiplicidade relacional, a leitura e a análise de obras literárias exigem não apenas a verificação das estruturas internas, mas também o reconhecimento de elementos externos ao texto, como, por exemplo, as presenças fundamentais do autor e do público leitor.

Embora sabendo que a biografia dos escritores não determina, nem esgota, a leitura e a interpretação que se pode realizar dos textos, muitos aspectos de uma obra literária podem ser entendidos por meio do conhecimento de dados biográficos, uma vez que o autor não é um ser alheio à época em que vive e, não raras vezes, sua própria vivência fornece-lhe a base para sua criação artística.

Desta forma, em maior ou menor grau de intensidade, sempre será possível identificar a inscrição autoral na obra artística. Em certos autores esta presença parece até muito intensa, não sendo possível distinguir o que é pura criação daquilo que faz parte da vida do escritor. Este é, a nosso ver, o caso das escritoras Clarice Lispector e Virginia Woolf, cujas biografias e experiências de vida servem, muitas vezes, de modelos para o processo da escrita literária.

Essa questão foi percebida por muitos críticos que se pautaram nos dados biográficos dessas autoras para lerem e interpretarem a obra delas. Outras leituras críticas percorreram o caminho inverso: partindo da obra literária investigou-se, ou mesmo elaborou-se, dados biográficos. No caso de Clarice Lispector, por exemplo, Nádia Battella Gotlib (1995) escreve uma das mais representativas biografias da escritora brasileira, pautando-se em dados revelados na obra clariceana, sobretudo nas crônicas.

Outro pesquisador a considerar a crítica biográfica, como método adequado de leitura e interpretação da obra clariceana, foi Edgar Cezar Nolasco (2004) que em seu livro *Restos de ficção: a criação biográfico literária de Clarice Lispector (2004)* pautou-se na proposta de que, na escritora brasileira, vida e obra se explicam e se completam mutuamente, não de maneira simples e direta, mas sempre de forma escassa e fluida.

Procedimentos semelhantes foram adotados por críticos que se dedicaram ao estudo da obra de Virginia Woolf. À semelhança de Nádia Battella Gotlib, Lyndall Gordon (1988) escreve uma das mais completas biografias da autora inglesa, *Virginia Woolf: A Writer's Life (1984),* tendo por base a relação entre os dados

biográficos e as respectivas representações dos mesmos na obra da escritora. Gordon defende que a obra estética woolfiana não se separa da vida da escritora, mas, ao contrário, esses dois eixos são complementares.

Além dos estudos críticos já mencionados, a própria Virginia Woolf, em sua autobiografia, *Moments of Being (1985),* declara considerar seus romances representações artísticas de suas mais variadas experiências de vida. Neste sentido, merece destaque sua obra intitulada To the Lighthouse (1983), considerado por ela como uma primeira autobiografia, pois as personagens do romance são, na verdade, representações de pessoas e fatos acontecidos em seu convívio familiar.

Tanto Virginia quanto Clarice reconheciam e assumiam a estreita proximidade entre suas vidas e obras. Virginia Woolf cometeu suicídio, por afogamento, no dia 28 de março de 1941, quando tinha 59 anos. Na ocasião, deixou registrado três bilhetes de despedida, dois para a irmã, Vanessa Bell, e um para o marido Leonard Woolf. Os textos isentam os destinatários de toda e qualquer culpa pelo ato da autora. No último recado, para o esposo, declara que a morte seria “a única experiência que nunca descreverei” (apud BELL, 1988, p. 526).

Clarice Lispector morre na véspera de completar anos, em 9 de dezembro de 1977, vitimada pelo câncer. Segundo declaração de sua amiga Olga Borelli, no dia do falecimento de Clarice, esta apresentava um quadro hemorrágico e mesmo debilitada, levanta-se de seu leito e caminha em direção à porta, mas é impedida. Diante desta atitude, Clarice declara furiosa à enfermeira: “Você matou meu personagem!” (apud GOTLIB, 1995, p.484). Nadia Battella Gotlib, analisando esta e outras passagens da vida de Lispector, chega até a afirmar que a autora se ficcionalizou durante toda a sua vida.

O fato de em Clarice Lispector vida e obra se fundirem foi também percebido pelo seu marido Maury Gurgel Valente. Após dezesseis anos de matrimônio, o casal se separa. Um ano após este episódio, Maury escreve uma carta como pedido de reconciliação. O interessante é que, ao enviar a carta, muda o nome do remetente e do destinatário, usando Maury-Otávio e Clarice-Joana, ambos personagens do primeiro romance clariceano*, Perto do Coração Selvagem (1998).* Na carta, o ex-marido faz uma revisão da vida do casal comparando-os aos acontecimentos do romance, incorporando as personagens, ou seja, a vida a dois é agora vista por ele a partir do intermédio da ficção.

O que se pretende justificar com estes apontamentos é a necessidade de se relacionar a obra das autoras com dados das respectivas biografias. Assim, apontaremos em ambas as escritoras a ligação das mesmas com as artes plásticas, pois tais relações serão fundamentais para o entendimento da plasticidade em seus textos.

Neste sentido, aludimos aqui a Carvalhal (2003) que argumenta em favor da importância de se estar atento à formação do autor, bem como aos interesses manifestados por ele. Isso poderia justificar as muitas tentativas que determinados escritores empreendem para extrapolar os limites de seu meio de expressão para recriar, nos domínios de sua arte, os recursos técnicos, ou os efeitos de outra forma artística. Na trilha deste viés crítico, apontaremos alguns fatos pertinentes à formação cultural de Clarice Lispector e de Virginia Woolf, pois acreditamos que tais acontecimentos influenciaram a produção de ambas as escritoras.

A partir da leitura dos textos clariceanos e woolfianos, é possível perceber que a atmosfera pictórica envolve aspectos internos e externos à obra. Isso se evidencia por meio da aproximação que tiveram com pintores, além do interesse que as autoras cultivaram pelas artes, especialmente pela pintura.

Interessante notar ainda, que não apenas as obras das referidas escritoras apresentam dados em comum, mas também suas vidas passaram por inúmeras situações semelhantes, o que de certa forma se mostra em suas respectivas produções.

Ambas experimentaram a orfandade ainda na infância e em decorrência dela a culpa pela morte de suas mães. Quando Clarice nasceu, sua mãe, Marieta Lispector, sofria de uma doença que lhe atrofiava os nervos e a família acreditava em um mito popular o qual afirmava que o infortúnio seria resolvido com o nascimento de um filho. No entanto, isso não ocorre e Clarice carrega esta culpa pelo resto de seus dias, conforme podemos verificar na crônica intitulada “Pertencer”:

> No entanto fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma

> mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei (LISPECTOR, 1999, p.111).

No caso de Virginia Woolf, a morte da mãe, a senhora Julia Stephen, acarreta-lhe a primeira grande crise depressiva, doença que se manifestará em períodos intercalados em toda a vida da escritora.

Há outros fatos que marcaram a vida das autoras e que de certa maneira serviram de substrato para a criação literária das mesmas. Como por exemplo, a reclusão e o caráter anti-social; as crises depressivas pelas quais passaram; ambas foram mulheres viajadas e conhecedoras de idiomas; tanto uma quanto outra tiveram suas carreiras marcadas pelo trabalho em jornais e revistas e, sobretudo, as escritoras conviveram de perto com o universo artístico, seja por meio de amigos, seja pela freqüência a teatros, óperas, museus etc.

Essas semelhanças biográficas poderiam até justificar as temáticas parecidas e as construções narrativas em ambas as escritoras como, por exemplo: o sofrimento e a angústia; o eixo familiar como núcleo de muitos contos e romances; o flagrante de momentos epifânicos que emergem do mais simples cotidiano; o tema da viagem; a representação e a presença da morte e o gosto pelo “Inominável”.

Virginia Woolf teve contato com a arte desde sua mais tenra idade. Seu pai era conhecedor de literatura e amante das artes plásticas, bem como sua mãe, que lia poemas, contos e romances para os filhos. Além desse contato, Virginia participou intensamente da produção artística de sua irmã, a pintora Vanessa Bell, pessoa que lhe era muito próxima. As irmãs chegaram a escrever em colaboração um livro de crítica de artes intitulado *Faces and Voices (1937),* texto que posteriormente inspirou uma série de esquetes [4] escritos por Virginia sob o título de *Portraits.*

À medida que o tempo passa, ela reforça os laços com o universo das artes. Como um dos inúmeros exemplos, vale destacar o conhecido grupo de “Bloomsbury”. Trata-se do círculo de amizade que se formou em torno de Virginia

[4] Cena de revista, teatral ou rádio e TV de caráter cômico.

Woolf. Este grupo era composto por intelectuais e artistas. Ressaltamos alguns nomes como dos escritores e críticos literários E. M. Forster, T.S. Eliot, J. Lowes Dickinson; os pintores e críticos de arte, Roger Fry, Duncan Grant, Vanessa Bell: historiadores e economistas, Lytton Strachey, J. Mayanard Keynes, Leonard Woolf; críticos, Clive Bell, Desmond Mc Carthy dentre outros.

O grupo se reunia semanalmente na casa de Virginia na rua Bloomsbury para discutirem literatura, pintura, filosofia, crítica e história. Havia também representações de pequenas peças teatrais, escritas, montadas e representadas pelos freqüentadores do círculo. Além disso, nessas reuniões debatia-se constantemente a questão das relações entre as artes.

Foi também esse grupo, sob a coordenação de Roger Fry, que organizou a primeira exposição Pós-Impressionista da Inglaterra. Evento de grandes repercussões para as irmãs Virginia Woolf e Vanessa Bell, pois ambas buscaram afinar sua arte com os princípios da pintura moderna.

Dentre os nomes mencionados, o de Roger Fry teve grande influência sobre o projeto de literatura de Virginia Woolf, pois foi ele quem intensificou na autora o interesse para a arte da pintura, que ela sentia muito próxima da sua. Tiveram inúmeras conversas sobre o papel da arte, sobre a unidade entre as artes, qual seria a natureza da emoção estética, entre outros assuntos relacionados às mútuas relações entre os mais diversos sistemas de representação artística.

Outra estreita amizade que Virginia cultivou, foi com o pintor francês Jacques Raverat, com quem manteve uma vasta correspondência. Estas cartas foram escritas durante os oito meses que a autora levou para escrever seu terceiro romance, *Mrs. Dalloway (1996).* Nas cartas, ela pede para que o pintor comente o modo como se constrói o efeito “splash” da pintura no uso da linguagem, o que para ela, não seria possível atingir por meio do uso linear das frases, como se lê neste trecho de uma de suas cartas ao pintor:

> My Dear Jacques,
>
> Certainly the painters have a great gift of expression. A highly intelligent account you seem to me to give of the processes of your own mind when I throw Neo-Paganism in. I rather think you’ve

> breached some of the problems of the writers too, who are trying to catch and consolidate and consummate (whatever the word is for making literature) those splashes of yours formal railway line of sentence falsity of the past (by which I mean Bennett, Galsworthy and so on). People don't and never did feel or think or dream for a second in that way; bus all over the place, in your way (WOOLF, 1980, p.136).[5]

Como se lê no trecho epistolar, Virginia traz para si a habilidade, ou no mínimo, a pretensão, de olhar os fatos não inseridos no tempo para apreender processos de emoção e pensamento como se esses fossem formas pictóricas.

A escritora inglesa manteve também longas correspondências com o pintor Duncan Grant. Uma das cartas merece destaque, pois revela o que Virginia sentia ao contemplar as telas de seu amigo pintor:

> My dear Duncan,
>
> I Know I oughtn't to accept – at the time I can't resist it. Nothing in the world would give me greater joy than a water color of yours – though I shan't tell you why, or what I think of your pictures.[…]This is an endeavour to thank you without allowing to describe your picture (WOOLF, 1980, p.422). [6]

Essa citação revela a sensibilidade da autora para com a arte pictórica. Diante dos quadros com todas as suas cores, sente-se feliz e ao mesmo tempo incapaz de descrever com precisão o sentimento que a arte desperta.

---

[5] Meu querido Jacques Certamente os pintores têm grande facilidade de expressão. Você parece me dar um relato muito inteligente dos processos e de sua própria mente quando abasteço com a idéia de Neo Paganismo. Penso antes que você também atingiu alguns problemas dos escritores que tentam apanhar e consolidar (não importa que palavra se use para fazer literatura) esses respingos de que você fala, pela falsidade do passado (quero dizer Bennet, Galsworthy e assim por diante). Penso que eles são adeptos da trilha formal da frase, por sua conveniência, nunca pensaram que as pessoas não sentem nem pensam, nem sonham um único segundo dessa maneira, nem nunca o fizeram, mas sempre à sua maneira.

[6] Meu querido Duncan, Sei que não deveria aceitar – ao mesmo tempo não posso resistir. Nada no mundo poderia me dar alegria maior que as suas cores da água – penso que não poderia dizer-lhe o porquê, ou o que penso sobre suas pinturas. [...] Esta é uma tentativa de agradecê-lo sem permissão para descrever sua pintura.

Ainda em suas correspondências, merece ser mencionada uma epístola que Virginia envia para Vanessa Bell. Nela, a escritora elogia a pintura de sua irmã e lhe pede uma de suas telas.

> "Dearest,
>
> Infinitely though I should like to have your picture, I fell compunctions as taking it. Is it too much lend it to me and have it back for a show? I think it's one of the loveliest and I had meant to by it, but I thought you would certainly tear up the cheque. So let this be arranged – I've a passion at this moment for owning pictures, especially yours" (WOOLF, 1980, p.425).[7]

Não sabemos ao certo a que tela se refere Virginia, mas ao que parece, trata-se de um dos retratos que Vanessa Bell fez da escritora. Contudo, o que vale saber é que a autora apreciava a arte de sua irmã e com ela se identificava a ponto de querer possuir uma das obras da pintora.

A reprodução que segue faz parte de um dos retratos intitulado "Virginia Woolf sentada". Esta pintura foi concluída em 1912, período no qual a pintora estava vivenciando uma nova fase em sua arte. Destacamos neste quadro uma característica do estilo de Vanessa Bell: na tela, a personagem não apresenta traços definidos de seu rosto. Este procedimento foi adotado pela pintora nos anos que sucederam a "Primeira Exposição Pós-Impressionista".

[7] Queridíssima. Infinitamente penso que adoraria ter sua pintura, sinto compulsões ao falar dela..É demais enviá-la para mim e tê-la de volta para uma exposição? Eu a considero uma das mais amáveis e tive a intenção de comprá-la, mas achei que você certamente despedaçaria o cheque. Então façamos um acordo – Tenho uma paixão neste momento por pinturas próprias, especialmente as suas.

Ao leitor atento da obra de Virginia Woolf, não escapa a relação entre a tela acima reproduzida e um trecho do romance *To the Lighthouse (1927).*

Para que se justifique tal aproximação, faz-se necessário reafirmar o forte traço biográfico presente neste texto woolfiano**.** Acresce a isso o fato de a própria autora declarar ser ele um escrito baseado em pessoas reais que integravam sua família e círculo de amigos.

Luíza Lobo (1993), responsável pela tradução brasileira do romance publicado pela Ediouro, apresenta uma nota do diário de Virginia Woolf, no qual a autora comenta que todas as pessoas do convívio familiar, ao lerem *Ao Farol* reconheceriam a figura de seu pai, Sir. Leslie Stephen, e de sua mãe, Julia Stephen representados nas personagens do Sr. e Sr. Ramsay.

Na quinta seção da primeira parte do romance, há uma cena na qual a personagem, Sra. Ramsay, se encontra diante de uma janela na companhia do filho, James Ramsay, a tricotar uma meia, que seria levada de presente para o menino do guardião do farol, local para onde a mulher pretendia velejar com seu filho.

O referido trecho mereceu detida análise do crítico Erich Auerbach, em seu importante livro *Mímesis.* No capítulo intitulado “A meia marrom”, o estudioso observa que em *Ao Farol* a representação da subjetividade da consciência é o elemento fundador da narrativa. Não há, portanto, um narrador observador externo que tudo conhece sobre as personagens. O conhecimento que o leitor possa vir a ter das personagens decorre do registro dos movimentos internos da consciência dos mesmos.

Além disso, as ações são muito simples e corriqueiras. O que se sobrepõe, ganhando relevo, são os conteúdos interiores das personagens, estes processos internos não são representados como sínteses de um narrador que lhes sonda o interior, mas procura-se captar todo o vaguear, as oscilações que se passam na mente.

Auerbach aponta ainda que as ações, que levariam pouco tempo para acontecer na vida real, levam um tempo bem maior para serem narradas, pois as mesmas são entrecortadas por digressões referentes ao ziguezaguear da mente das personagens. Isso mostra que o mais importante não é a ação, antes o registro da subjetividade mental como a representação da realidade.

Se no romance, é possível identificar na figura da mulher que tricota a clara referência à mãe de Virginia Woolf. Na tela de Vanessa Bell pode-se vislumbrar a própria Virginia metaforicamente tecendo os fios que compõem sua obra.

A relação de Virginia com a pintura, como se disse, foi muito intensa. Segundo Quentin Bell, sobrinho e biógrafo da escritora, houve uma época na qual a autora se dedicou à arte do desenho, contudo “o resultado foram poucas mas sensíveis cópias de Blake e Rossetti” (BELL, 1988, p.133).

Outro fato interessante apontado por Bell refere-se ao procedimento adotado por Virginia para escrever. Segundo ele, a escritora sempre admirou a obra de Vanessa e em muitos momentos se sentiu inferior a ela por não saber se expressar por meio da pintura. Para ela, sua arte era inferior à da irmã, pois o trabalho literário lhe parecia menos árduo. Por conta disso, a autora passou a escrever em uma mesa que ficava a mais de um metro de altura o que exigia que ela permanecesse em pé para fazer uso dela.

Quando perguntada a respeito, Virginia apresentava diversas justificativas, no entanto um dos argumentos merece destaque. Certa ocasião ela explicou que Vanessa, assim como muitos pintores, trabalhava em pé para poder afastar-se e observar a tela. A partir disso, Virginia acreditava que o escritor também deveria empreender maior esforço em seu trabalho e assim, “por muitos anos, ficava em pé diante dessa estranha escrivaninha cansando-se desnecessariamente” (BELL, 1988, p.107).

Virginia Woolf empreendeu muitas viagens por diversos lugares do mundo. Quando esteve na Itália visitou Milão, Pádua, Siena, Perugia e Assis. Segundo Quentin Bell, Virginia ficou tão impressionada com as paisagens locais que inaugurou um caderno de notas, no qual descreveu detalhadamente suas impressões sobre a cor e os costumes italianos. Segundo o estudioso, o que impressiona nesses escritos é o rigor e a clareza das descrições.

Ao visitar os afrescos do Collegio Del Cambio, em Perugia, Virginia ficou tão maravilhada com o que viu que registrou em seu caderno de notas:

> Contemplo um afresco de Perugino. Parece-me que ele via as coisas agrupadas, contidas em certas formas invariáveis; expressas em rostos, ações que não existiam; toda a beleza contida na aparência momentânea dos seres humanos. Ele a via definida como quer que estivesse; toda a sua dignidade ali dentro; sem um traço de medo do futuro. Seu afresco me parece infinitamente silencioso; como se a beleza tivesse saltado para o alto e lá ficasse, acima de tudo; linguagem, caminhos para adiante, relações de mente a mente, não existem.
>
> Cada parte depende das outras; elas compõem uma idéia na imaginação dele. Aquela idéia nada tem a ver com algo que possa ser posto em palavras. Um grupo sem nenhuma relação com a imagem de Deus. Reuniram-se porque as linhas e cores se relacionam e expressam alguma visão da beleza na sua mente (apud BELL, 1988, p.176).

Apesar de serem um pouco desconexas, essas notas revelam a preocupação em registrar os sentimentos e sensações que a arte desperta na autora. Ela busca exteriorizar a emoção, bem como entender e explicar os procedimentos adotados pelo pintor, como se pode também observar no exemplo em seqüência, no qual é feita uma explícita analogia entre a pintura e a literatura:

> Quanto a escrever – também eu quero expressar beleza – mas beleza simétrica da vida e do mundo em ação. Conflito? – que será isso? Se existe ação na pintura é apenas para exibir linhas, mas sempre tendo a beleza em vista. Não haverá um tipo diferente de beleza? Sem conflito? (apud BELL, 1988, p. 181)

Clarice Lispector também tinha grande interesse pela pintura, tanto que chegou a pintar algumas telas. Além dessa experiência, quando morou em Nápoles, na Itália, adquiriu o hábito de visitar museus e galerias de arte. Esse gosto por museus foi registrado pela escritora em uma crônica intitulada “Dor de Museu”, como pode-se ler nesse belíssimo fragmento:

> Só posso chamar assim por que essa dor só aparece quando percorro museus. Mal começo a caminhar e a parar diante dos quadros vem a dor no ombro esquerdo – é sempre a mesma. Gostaria de saber do que se trata. É dor de emoção? (LISPECTOR, 1999, p.153)

Foi também neste período de residência na Itália, que Clarice Lispector conheceu pintores de referência como Giogio de Chirico, Zina Aita e Leonor Fini. Foi este contato um dos impulsos que despertou na autora o gosto pela pintura, conforme apontado por Teresa Cristina Montero Ferreira (1999).

Clarice Lispector também conheceu os pintores brasileiros Carlos Scliar e Iberê Camargo, que foram ambos entrevistados por ela durante o período em que a escritora trabalhou para a revista *Manchete*. Na entrevista com Iberê Camargo, é

possível perceber o interesse de Clarice Lispector pelas relações entre a arte literária e a arte pictórica:

> __ *Qual o processo criador de um pintor versus o processo criador de um escritor em prosa ou poesia?*
>
> __ Suponho, Clarice, que a diferença que existe esteja apenas na diferença de elementos. O pintor usa a cor, a tinta, a linha. O escritor usa a frase. Mas o impulso criador deve ser os mesmos. Que é que você acha? que é de uma natureza diversa?
>
> __ *Acho que a fonte é a mesma. Mas fiquei impressionada com Lúcio Cardoso que, depois da doença, não conseguia escrever nem ditar, pois não falava, mas pintava com a mão esquerda, já que a direita estava inutilizada: por que não escrevia com a mão esquerda? O médico explicou-me que no cérebro existe, se entendi bem, uma parte de onde sai a escritura, a palavra, e outra de onde sai a pintura* (LISPECTOR, 1999, p. 100).

Assim como Virginia, Clarice também participou de um grupo, conhecido como “O grupo mineiro”, formado por intelectuais que se reuniam regularmente para discutir literatura e arte em geral. Dentre eles figuram Rubem Braga, Vinícius de Moraes, Fernando Sabino e outros. Vale ressaltar que durante o período que a autora viveu no exterior, este círculo de amizade não se quebrou, pois mantiveram considerável correspondência.

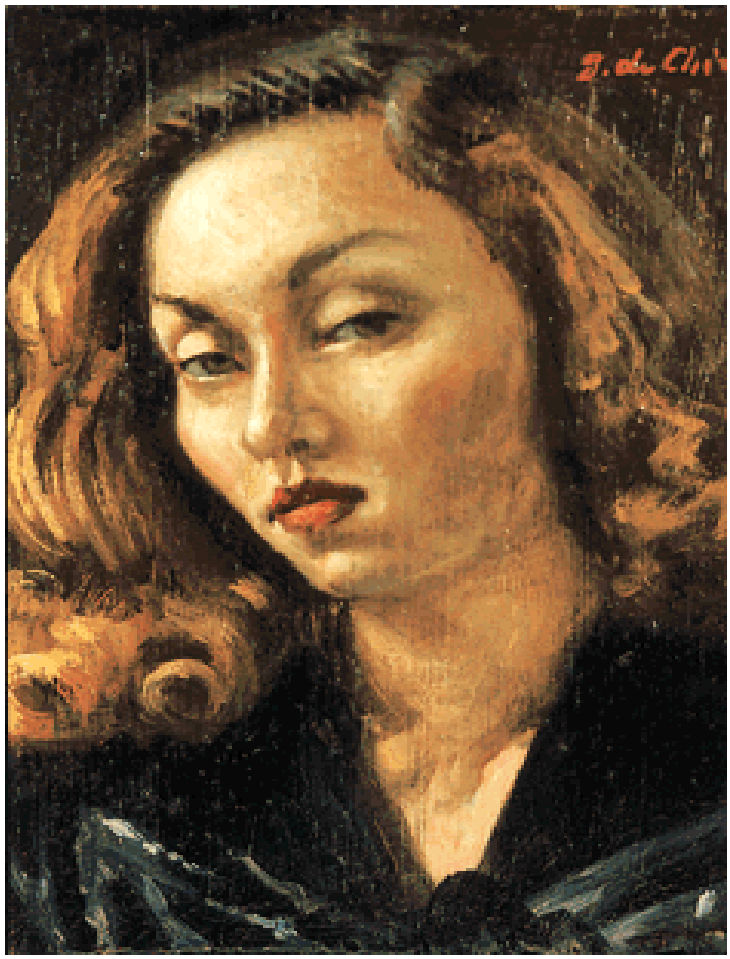
A pintura esteve tão próxima das duas escritoras que, além de nutrir amizade e carinho por pintores, tiveram seus rostos retratados por grandes artistas. Virginia Woolf por Vanessa Bell, conforme reproduzido acima, Wyndham Lewis, Francis Dobb e Duncan Grant. Clarice Lispector pelos pintores: Carlos Scliar, Zina Aita e De Chirico. O retrato pintado por este último está reproduzido na seqüência.

Em uma carta enviada de Roma por Clarice, aos 9 de maio de 1945, à suas irmãs Elisa Lispector e Tânia Kaufmann, o assunto central é justamente o retrato. Clarice se mostra muito honrada e feliz por ter sido pintada por um renomado artista como De Chirico: “hoje de tarde posei a última vez para De Chirico. Ele é famoso no

mundo inteiro. Tem quadros em quase todos os museus: certamente vocês já viram reproduções dos quadros dele.” (LISPECTOR, 2002, p.72)

Em seguida, a autora elogia o seu retrato dizendo que “o meu é pequeno; está ótimo, uma beleza, com expressão e tudo.” (LISPECTOR, 2002, p.72) Vale ressaltar ainda, que mais uma vez a escritora exercita seu forte pendor para a descrição. Ela tenta, por meio de palavras, “repintar” seu retrato para suas irmãs:

> O meu retrato é só da cabeça, pescoço e um pouquinho de ombros. Tudo diminuído. Posei com aquele vestido de veludo azul da Mayflower, lembra-se Tânia? Quando tirar a fotografia do quadro, mandarei. Mas não se poderá talvez ver bem por causa das cores que não saem (LISPECTOR, 2002, p. 72).



Tanto Clarice Lispector, quanto Virginia Woolf, buscam em seus textos a aproximação entre pintura e literatura, tornando este ponto uma das constantes em ambas as produções. Esta intenção em extrapolar os limites da arte na qual as

autoras se inserem caracteriza um dos fatores de inovação literária por elas introduzido. Representam também o aspecto de modernidade presente em ambas as produções.

Se a imagem é o ponto homólogo entre as duas formas de expressão, também a descrição reencontra os processos da pintura. Em muitos textos woolfianos e clariceanos é possível encontrar em cena personagens pintores ou amantes de pintura, além de integrar descrições de quadros, postais e fotos. De Clarice, dentre os inúmeros exemplos, poderíamos citar a narradora personagem de *Água Viva (1993).* Trata-se de uma pintora que se propõe a substituir tintas e pincéis pelas palavras: “mas agora estou interessada pelo mistério do espelho. Procuro um meio de pintá-lo com a palavra” (LISPECTOR, 1980, p. 78).

Sobre esse texto da escritora brasileira, Olga de Sá aponta a relação entre o romance e as demais artes:

> Clarice retoma suas primitivas raízes, mais livre, mais desimpedida, aderente quanto é possível ao discurso, ao desenho do texto, que aspira a ser pintura, música, fotografia, escultura, significante, puro jogo de sons e de formas... (SÁ, 2000, p.265)

Em “Temas que morrem”**,** crônica presente em *A descoberta do mundo (1999),* o narrador busca no decorrer do texto descrever processos análogos entre pintar e escrever. Ao final do texto, Clarice conclui: “Eu falaria sobre frutas e frutos. Mas como quem pintasse com palavras. Aliás, verdadeiramente, escrever não é quase pintar com palavras?” (LISPECTOR, 1999, p. 198)

No conjunto da obra de Virginia Woolf, também encontramos vários exemplos de personagens e narradores que se questionam sobre os pontos em comum entre pintar e escrever. Uma personagem que merece destaque é Lily Briscoe de *To the Lighthouse.* Lily é uma pintora angustiada por não se sentir capaz de transpor seus sentimentos para a pintura, ou para a escrita: “As mulheres são incapazes de pintar, as mulheres são incapazes de escrever” (WOOLF, 1993, p. 54). Em muitas passagens do romance, são apresentados e descritos os processos e

procedimentos de pintura utilizados pela personagem, que como dissemos, sente vergonha de expor suas telas:

> Poderia ter chorado. Estava ruim, ruim, infinitamente ruim! Poderia tê-lo feito completamente diferente, não há dúvida; a cor poderia ser mais fluida e desmaiada; as formas, mais etéreas – assim o teria visto Paunceforte. Mas ela não o via assim. Via a cor queimando numa moldura de aço; a luz da asa de uma borboleta pousada nos arcos de uma catedral. De tudo isso, restavam somente uns poucos traços riscados ao acaso no restante da tela. E esta nunca seria vista; nem mesmo dependurada (WOOLF, 1993, p.58).

A aproximação entre literatura e pintura também acontece nos textos das autoras no que se refere à apresentação de técnicas similares das duas artes, como por exemplo, a justaposição de pequenas pinceladas impressionistas, largos afrescos de história e colagens cubistas.

Soraya Ferreira Alves (2002), ao analisar os contos de Virginia Woolf, compara técnicas narrativas às técnicas da pintura cubista no que diz respeito, principalmente, à simultaneidade. Sobre “Kew Gardens” (1985) a pesquisadora afirma:

> Todas as personagens giram em torno de um mesmo espaço, falam ao mesmo tempo e o que se apresenta para o leitor são os *flashes* dos diversos instantes que ocupam lugar num determinado momento, provocando assim o mesmo efeito da pintura cubista,pois estamos “olhando” para cada personagem, para cada aspecto seu, para cada pensamento e fala seus, ao mesmo tempo, mas vemos a cena através de planos superpostos, assim, só conseguimos captar fragmentos de um e outro, porque, apesar te termos a visão total do jardim, apenas reconhecemos alguns aspectos que nos levam a compor a cena (ALVES, 2002, p.32).

Este mesmo procedimento pode ser observado em Clarice Lispector. A simultaneidade e a sobreposição de objetos e personagens são trabalhadas com maestria no conto “Amor”, presente em *Laços de família (1998),* primeiro volume de contos publicados pela autora. Nesta narrativa são descritas as imagens que a personagem principal vai observando em seu percurso de casa para o Jardim

Botânico e deste de volta para a casa. Trata-se de imagens que vão sendo apresentadas de maneira simultânea e sobrepostas, conforme já dito.

> Incapaz de se mover para apanhar suas compras. Ana se aprumava pálida. Uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgira-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível. O moleque dos jornais ria entregando-lhe o volume. Os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. O cego interrompera a mastigação e avançava as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia. O embrulho dos ovos foi jogado fora da rede e, entre os sorrisos dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde deu a nova arrancada de partida (LISPECTOR, 1998, p. 22).

As descrições conjugadas à técnica narrativa, chamada de *fluxo de consciência*, são elementos utilizados pelas duas autoras para presentificar a imagem pictórica no verbal.

O movimento cubista liga-se ao cientificismo, sobretudo a matemática e a geometria, portanto rejeita-se a subjetividade de caráter puramente psicológico e emotivo. Tem-se com essa atitude o objetivo de ampliar o psicologismo e a emotividade chegando-se ao subjetivismo e ao abstracionismo racionalmente estruturado.

O cubismo tem suas origens em Seurat, que pretendeu analisar cientificamente os processos cromáticos dos impressionistas. Com seu estudo, o pintor estruturou a teoria e a técnica que chamou “divisionismo”, que mistura as cores e cujo efeito é a indefinição de tons e formas, sendo estes apenas sugeridos na tela.

Contrapondo esta teoria com a observação direta da Natureza, Seurat nota que aqui os vários matizes não se formam a partir da mistura cromática, mas surge por meio do contraste. Assim analisando, postula que não seria o pintor quem deveria criar os tons por meio da mistura, mas era preciso contrastar as cores para que o olho do espectador criasse a síntese, como ocorre quando se observa a realidade natural.

Outro nome fundamental para o surgimento do cubismo foi Cézanne. Este artista se preocupou, sobretudo, com a forma. Não acreditava na separação entre forma e conteúdo, prezando assim pela autonomia da arte. Para o pintor, o quadro

deveria fundir conhecimento e emoção. Sua preocupação central era com os volumes e as formas.

Para que o artista alcançasse esta meta era preciso que se observasse os objetos sob vários ângulos e sob perspectivas as mais diversas e isso deveria ser materializado no quadro. Desejava, portanto, que o objeto fosse apresentado na tela sob várias perspectivas, destruindo-se assim, a perspectiva clássica de cunho renascentista.

Os nomes que deram início ao movimento cubista foram Picasso, Braque e Léger. Eles foram aqueles que compreenderam e levaram o exemplo de Cézanne ao extremo.

*"Les Demoiselles d'Avignon"* (1907), de Pablo Picasso, é considerado o quadro protocubista, aquele que dá início ao movimento.

No quadro afigura-se o arbítrio da cor e das estruturas, começa-se a ruir as normas tradicionais da cultura figurativa. Quebra-se a perspectiva em fragmentos e ressaltam-se os volumes. Nasce aqui uma das principais propostas cubistas que se refere à valorização dos volumes em detrimento da cor. Neste sentido, ressalta-se que muitas obras pertencentes à fase inicial do movimento são monocromáticas.

Observam-se duas fases principais do cubismo: a fase analítica e a sintética. A primeira apresenta as seguintes características principais: a quebra do objeto em todas as suas partes, ou seja, analisa-se o objeto; anula-se a ilusão de profundidade; despedaçam-se os planos simples e largos; desmembra-se o objeto em jogo contínuo; reduz-se o relevo ao mínimo; há o facetamento do objeto e em muitos casos, conforme dito, a cor resume-se a monocromia.

Segue-se a este, um segundo momento, chamado de “Fase Sintética”. Aqui se tem a livre reconstrução da imagem, totalmente liberta da perspectiva clássica; não mais se desmembra o objeto, mas o reduz a sua face essencial, livre em absoluto das regras da imitação; ocorre a síntese por meio da consideração de todas, ou apenas algumas partes do objeto que aparecem na tela sob todos os seus lados.

Essas duas fases aparecem com vigor nas obras dos artistas. De modo geral, os cubistas se interessavam com grande afinco ao rigor teórico, este fato liga-se ao desenvolvimento científico, sobretudo em Bérgson, que propõe a substituição do conhecimento relativo para o conhecimento absoluto, ou seja, passar do exterior para o interior das coisas.

Também se liga a Bergson a livre associação de imagens diferentes, distintas, mas simultaneamente conjuntas. Isso ocorre por meio da compenetração dos planos coloridos e que faz com que estas imagens passem por interessantes contínuos que vão constantemente da realidade objetiva à realidade imaginada.

A ligação da obra clariceana e woolfiana com os procedimentos cubistas pode ser percebida em momentos diversos, como na cena inicial do conto “Devaneio e Embriaguez Duma Rapariga”, de Clarice Lispector e numa cena presente em *Entre os Atos,* de Virginia Woolf.

> Pelo quarto parecia-lhe estarem a se cruzar os elétricos e estremecerem-lhe a imagem refletida. Estava a se pentear

> vagarosamente diante da penteadeira de três espelhos, os braços brancos e fortes arrepiavam-se à frescurazita da tarde. Os olhos não se abandonavam, os espelhos vibravam ora escuros, ora luminosos. [...] Os olhos não se despregavam da imagem, o pente trabalhava meditativo, o roupão aberto deixava aparecerem nos espelhos os seios entrecortados de várias raparigas (LISPECTOR, 1998, p.9).

> A Sra. Giles Oliver passava o pente pelo cabelo espesso, que, após muito refletir, jamais cortara curto nem ondulara; erguia a escova engastada em prata maciça, um presente de casamento, que servia para impressionar camareiras em hotéis. Ergueu-a e deteve-se diante do espelho triplo, de modo que podia ver três versões de seu rosto um pouco pesado mas belo; via também, fora do vidro, uma faixa do terraço, a relva e copas de árvores.
>
> Dentro do vidro, em seus próprios olhos, poderia ver o que, durante a noite, sentira pelo devastado, silencioso, romântico fazendeiro. Apaixonada.[...] O amor interior achava-se nos olhos refletidos no espelho; o exterior, sobre o toucador (WOOLF, 1981, p.16).

A proposta cubista de representar um objeto ou uma realidade sob vários ângulos parece ser incorporada às escrituras das duas autoras, pois ambas trabalham com a fragmentação. Por analogia, é possível relacionar este fato com a pintura moderna que propõe a quebra da perspectiva, ou seja, altera-se o espaço. Porém, na literatura a ruptura se dá no tempo, o que vai desencadear uma série de alterações na estrutura da narrativa.

Os fragmentos representam um desencadear de imagens que se associam livremente e de maneira constante. Um olhar, um barulho ou um movimento desperta sensações e recordações diversas no interior das personagens.

A primeira frase do conto, “pelo quarto parecia-lhe estarem a se cruzar os elétricos e estremecerem-lhe a imagem refletida” (LISPECTOR, 1998, p.9), remete-nos a técnica cubista, uma vez que através de um ponto fixo, o quarto, a personagem parece ver refletida na imagem do espelho triplo os elétricos se cruzarem, ou seja, movimentarem-se em sentidos opostos. Isso pode ser uma ilusão

acentuada pelas imagens que se refletem no espelho que vai justamente fragmentar e ao mesmo tempo multiplicar as imagens.

A multiplicidade de formas do estilo cubista está presente no conto de Clarice quando o narrador aponta diversas ações que se passam ao mesmo tempo. Enquanto a personagem se mira ao espelho, que ora está iluminado ora escuro, vê também as imagens externas de seu quarto, percebe um objeto pesado e fofo cair de uma janela. A todos esses dados externos, acrescenta-se uma percepção interna, uma vez que aparece o pensamento da protagonista descrito na frase “se os miúdos e o marido estivessem à casa, já lhe viria à idéia que seria descuido deles” (LISPECTOR, 1998, p. 9).

Ainda seguindo o pensamento cubista, o parágrafo termina com a personagem vendo-se multiplicada pelo espelho triplo. “Os olhos não se despregavam da imagem, o pente trabalha meditativo, o roupão aberto deixava aparecerem nos espelhos os seios entrecortados de várias raparigas” (LISPECTOR, 1998, p. 9).

Essa idéia de a personagem se ver multifacetada está associada à fragmentação do homem moderno que é refletida nos textos da modernidade. Isso é sentido tanto em Clarice quanto em Virgina. Em ambas, reconhecemos que as personagens são fragmentadas e inconclusas, diferente do que acontece nos textos tradicionais, nos quais as personagens são delimitadas e fechadas. Conforme apontado por Bakhtin ao analisar as obras de Dostoiévski. Segundo o filósofo, antes do autor russo os personagens se faziam conhecer, era possível traçar-lhes o perfil, pois nada se ocultava, além de não serem problematizados no texto sua interioridade. Na literatura moderna inverte-se o processo e o que ganha destaque passa não mais a ser a exterioridade, mas a interioridade psicológica, que irá resultar em personagens extremamente complexas.

No trecho destacado do romance de Virginia Woolf, notamos que além das semelhanças com o conto clariceano destacadas anteriormente, isto é, tratar-se de uma personagem feminina a se pentear diante de um espelho triplo, a escritora inglesa estende e aprofunda a interioridade.

A senhora Giles Oliver vê três imagens de si; a primeira que reflete um rosto pesado, mas belo; o segundo espelho acentua o olhar apaixonado, lembramos que

a personagem é uma mulher casada, mas que ama outro homem; a terceira face do vidro reflete uma mulher que ama marido e filhos. A personagem é única, mas sua imagem, conforme o cubismo propõe, é vista sob ângulos diferentes.

Apropriando-se da técnica cubista, Virginia valoriza não apenas a exterioridade, mas realça a dicotomia entre o exterior e o interior. A imagem externa é na verdade a mesma, trata-se do rosto de uma mulher, no entanto a leitura que ela faz de si é tripla, sugerida pelos espelhos. Diante deles ela se fragmenta.

Além de se relacionarem entre si, essas cenas mantêm, por alusão, um diálogo com a tela *"Moça diante do Espelho" (*1932), de Pablo Picasso. No quadro do pintor espanhol uma mulher se encontra diante do espelho e a imagem dela é apresentada a partir de sobreposições de formas geométricas, sendo essa mesma imagem refletida muito diferente da mulher que mira o espelho. Semelhantemente ao textos selecionados, a imagem feminina que aparece na tela é tripla e o que se vê refletido, de certa maneira, é a interioridade das personagens.

Há, como nos trechos citados, uma oposição entre o real e a imagem refletida. As alterações entre as imagens podem ser vistas pela mudança das cores e das formas, porém a união acontece por meio das linhas em movimento contínuo e de formas ovais, tendo como ponto de conexão a mão e o braço que seguram o espelho. Com isso, ocorre uma mistura entre figura refletida e reflexo, pois apesar de distintas elas se confundem e se transformam mutuamente.

Reiteramos que a descrição e o ritmo nas narrativas estão relacionados de maneira muito próxima. No caso de Clarice Lispector e de Virginia Woolf há uma certa predominância das descrições, que funcionam como um meio de se outorgar um ritmo lento à narrativa, além de tornar os textos destas autoras muito próximos da imagem pictorial.

## 2.1 – Descrever como pintar: aproximando imagens.

Quando se descreve determinada obra, faz-se inevitavelmente uma interpretação sobre ela. O conceito de interpretação, contudo, foi se construindo a partir da colaboração e da inter-relação de diversas disciplinas, como a hermenêutica e a filosofia.

Se o conceito é mutante, a prática da interpretação de obras plásticas ou literárias é tão antiga quanto o próprio fazer artístico. Em todos os tempos houve o olhar crítico sobre as manifestações artísticas e a busca pela decifração de significados, avaliações e julgamentos de valor sobre a arte.

A interpretação de quadros é uma atividade literária. Dentre as formas de se interpretar a obra de arte, encontra-se a *ekphrasis*, que é a descrição de obras de arte. Neste sentido, sobejam exemplos de descrições, muitas vezes tão bem elaboradas que a própria obra acaba se ofuscando pelo estilo daquele que descreve. Como se sabe, as descrições são imagens produzidas por um olhar individual, e, portanto, liga-se, de certa maneira, à interpretação. Essa atividade se nutre de ambigüidades múltiplas e por conta disso, mais próximo está da literatura que da história ou crítica da arte.

Por muito tempo, e ainda hoje, atribui-se a interpretação a livres julgamentos subjetivos em nome da “experiência” estética. Assim, a obra era vista como algo passível a abordagens múltiplas. É apenas no século XIX e XX que se intensificam os esforços em criar fundamentações teóricas que libertassem a interpretação da subjetividade, por meio da análise das estruturas internas da obra, é o caso dos formalistas, por exemplo.

Nasce então a iconografia, que se definiu como uma “ciência das imagens”. Ela se tornou um método de análise fundamentado no relacionamento entre formas visuais e as redes de relações textuais. Com isso, os modelos analíticos se tornaram mais complexos. Para Jean-François Groulier (2005), a vantagem desse método iconológico é que por meio dele se é possível alcançar respostas precisas às duas questões essenciais que a iconografia propõe que seria as relações entre texto e imagem.

> O método iconológico postulava necessariamente a existência de uma certa textualidade da imagem, isto é, que toda representação só é inteligível por referência a esquemas, a correntes de idéias ou de crenças, portanto a textos (GROULIER, 2005, 18).

Portanto, a interpretação de quadros liga-se essencialmente a atividade literária, pois é preciso, mesmo para telas abstratas, que ocorra a textualização da imagem, seja pela *ekphrasis* ou pela iconografia. Esse processo é interpretativo e nasce de um olhar individual, já que as representações pictóricas por si sós não conduzem à palavra.

No que se refere às descrições, ressaltamos ainda que no texto literário elas podem ser longas ou sucintas. A este respeito, vale notar que a partir do final do século XIX as descrições passam a ganhar destaque, prova é que podemos encontrar romances, ou mesmo contos, cuja predominância recai sobre a descrição em detrimento da ação.

Outro ponto importante a ser lembrado, refere-se à relação entre os espaços descritos e o universo interior das personagens criadas pelas autoras aqui estudadas. Os espaços não são meros panos de fundo para o desenvolver das ações, mas refletem o inconsciente das personagens. Não raros textos woolfianos e clariceanos apresentam inúmeros exemplos de identificação entre personagem e natureza, ou personagem e paisagem, onde o espaço se apresenta como um elemento que ilumina o inconsciente de quem a contempla ou a imagina.

Não somente os textos ficcionais destas autoras revelam uma forte tendência para a descrição. Encontramos entre as correspondências de Clarice e entre os diários e cartas de Virginia diversos textos descritivos, nos quais é como se as autoras assumissem para si o procedimento dos pintores, que antes de pintarem uma determinada tela executam um ensaio sobre ela.

Em 1946, Clarice Lispector se encontra em Lausanne e deslumbrada com uma determinada paisagem decide escrever uma carta para suas irmãs, Elisa e Tânia, que se encontravam no Brasil. Na carta, a escritora lamenta não ter uma câmera fotográfica para registrar a paisagem que tanto a tocou. No entanto, Clarice se propõe a tirar um “retrato com palavras”:

> Elisa, Tânia,

> Escrevo de Lausanne, sentada no parapeito do Lago Leman.
>
> Perto tem uma orquestra com uma mulher tocando violino, uma marcha meio valsa, meio militar. Há montanhas a pique na outra margem do lago. Há fontezinha dividida em três ramos sobre uma bacia de pedra. Há uma criança comendo um biscoito. Uma mulher de chapéu branco num barco. O lago é de água doce e tem um cheiro gostoso de água. O lago é enorme e transparente. Junto de mim é esverdeado. Mas do meio para o fim está da cor do céu e a montanha mesmo está da cor do céu. Hoje à noite vai ter uma festa noturna no lago, sobre um barco. No banco está sentada uma mulher com o chapéu preto e fita branca enterrado até os olhos como em 1920 e tanto, lendo jornal. [...] Agora um passarinho se aproxima da fonte. E dois meninos passaram, me olharam e continuaram a falar em francês.
>
> [...] Toda esta carta foi uma tentativa malograda de tirar um retrato deste lugar junto do Lago Leman, porque esqueci de trazer a máquina. E aproveitei a ausência da máquina para tirar o retrato deste momento também. Que Deus abençoe vocês e lhes dê uma alma luminosa. A paz esteja com vocês, minhas queridas.
>
> Clarice" (LISPECTOR, 2002, p. 90).

A partir da leitura deste longo trecho, se alcança a imagem que é mostrada a partir da descrição detalhada do local. Em outro fragmento, a descrição de uma tela vista pela autora em uma galeria de arte, mostra o que Clarice faz da *ekphrasis*:

> Fomos há pouco ver uma exposição de pinturas holandesas, de Van Gogh pra cá. Eu estava vendo pacificamente com a cabeça. De repente vi um pequeno quadro *Vers lê Soir,* de um pintor chamado Karsen. Entendi muito bem o que você disse, Tânia, sobre a paisagem que se misturou com você. Esse quadrinho finalmente me dominou. É uma casa no cair da noite. Não posso descrever. Tem umas escadas, umas heras, o branco é azulado e tudo um pouco escuro; tem também umas estacas – é um fim de caminho com mato (LISPECTOR, 2002, p. 91).

Um outro texto clariceano que se desenvolve a partir da descrição de uma tela é a crônica "Anunciação". Neste texto, o narrador-personagem inicia sua

narrativa contando que tem em casa um quadro do italiano Savelli. A tela representa a anunciação do anjo Gabriel a Maria. A observação deste quadro proporciona ao narrador-personagem um renovado prazer estético: “por mais que olhe o quadro não me canso dele. Pelo contrário, ele me renova” (LISPECTOR, 1999, p. 158).

Depois desta introdução, o leitor é conduzido a visualizar a *imagem* da tela a partir da descrição feita pelo narrador. A descrição, cujas frases seguem uma sucessão temporal linear acompanhando o movimento do olhar da personagem, é panorâmica. A descrição não se reduz ao modo puramente objetivo, antes é sobrecarregado de sentimentos despertados pela imagem visualizada. Assim, o narrador descreve, além dos detalhes da tela, os sentimentos que a imagem desperta conforme sua interpretação subjetiva da cena observada. A leitura do quadro é exposta pelo narrador: “O arcanjo, de pé ao seu lado, olha-a. E ela, como se mal suportasse o que lhe fora anunciado como destino seu e destino para a humanidade futura através dela, Maria aperta a garganta com a mão...”(LISPECTOR, 1999, p. 158). A descrição prossegue de maneira que ao final é possível ter uma imagem mental totalizada da tela. O que predomina na leitura do texto é “a verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não-verbais” (CLÜVER, 1998, p. 42), que, como dissemos, poderia ser resumido pelo termo técnico *ekphrasis,* definido por Claus clüver como

> uma forma de reescrita que abrange práticas como a descrição de uma estátua ou de uma catedral num livro de história da arte: a (re)criação de um concerto para piano ou de um balé em um romance: a resenha detalhada de uma ópera ou uma produção teatral, ou ainda, a apresentação verbal de uma litografia no catálogo de um leilão (CLÜVER, 1998, p.43).

Apesar de uma predominância, a função da *ekphrasis* no texto não é apenas descrever um quadro, mas serve de pretexto para trazer à tona as possíveis reflexões que emergem da contemplação de uma obra de arte, bem como o prazer estético proporcionado. Para além destas questões, o texto trata das relações entre vida e arte, uma vez que o narrador termina seu relato com uma espécie de “doutrinação” e síntese deste caráter associativo entre vida e arte, traçando um paralelo entre a cena do quadro e a humanidade de forma genérica. “Cada ser humano recebe a anunciação: e, grávido de alma, leva a mão à garganta em susto e

angústia. Como se houvesse para cada um, em algum momento da vida, a anunciação de que há uma missão a cumprir" (LISPECTOR, 1999, p. 158).

Por meio da leitura do texto alcançamos a imagem pictural que é recriada pelo narrador que mostra em detalhes as figuras do quadro:

> Nele [o quadro], Maria está sentada perto de uma janela e vê-se pelo volume de seu ventre que está grávida. O arcanjo, de pé ao seu lado, olha-a. E ela, como se mal suportasse o que lhe fora anunciado como destino seu e destino para a humanidade futura através dela, Maria aperta a garganta com a mão, em surpresa e angústia.
>
> O anjo, que veio da janela, é quase humano: só suas longas asas é que lembram que ele pode se transladar sem ser pelos pés. As asas são muito humanas: carnudas, e seu rosto é o rosto de um homem (LISPECTOR, 1999, p. 158).

A partir do olhar do narrador que percorre a tela e a descreve numa sucessão temporal, o leitor chega à imagem mental e total da tela, traduzida agora em um "quadro verbal", rico em detalhes de cores, volumes, formas aproximando o texto da tela "*Anunciação*" (1430-1432), do pintor Fra Angélico.

Esse procedimento descritivo também foi utilizado por Clarice Lispector ao descrever uma tela por ela pintada. Isso ocorreu na ocasião que a autora participou do Primeiro Congresso Mundial de Bruxaria, em Bogotá. Para esse evento ela preparou um pequeno texto que serviu de introdução para a leitura de seu conto “O Ovo e a Galinha”. Dessa introdução, destacamos o trecho no qual Clarice afirma ser a inspiração um momento mágico e, em seguida, descreve sua tela intitulada, inicialmente, como “*Terror”* e, posteriormente, “*Medo*”.

> Tenho pouco a dizer sobre magia. E acho que o contato com o sobrenatural é feito em silêncio e [numa profunda] meditação solitária. A inspiração, para qualquer forma de arte, tem um toque mágico porque a criação é absolutamente inexplicável.
>
> [...] Eu mesma, pelo menos conscientemente, jamais lidei diretamente com mágica. No entanto, pintei 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 de 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, pintei dois pontos completamente brancos que talvez fossem a promessa do alívio futuro (LISPECTOR, 2005, p.123).

Esse quadro não é uma representação figurativa, mas, como na maioria dos quadros pintados por Clarice, um abstrato, técnica pictórica predileta da escritora brasileira.

Outra tela clariceana descrita por ela intitula-se *"Gruta*" e se configura, mais uma vez, por meio do abstracionismo, como se nota em sua reprodução.

Há em *Água Viva (1993)* uma descrição que aproxima esta pintura do texto literário.

> E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza – grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas,lembrança ou saudade? Espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo. Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela – de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas (LISPECTOR, 1993, p. 19).

Do mesmo modo que a tela, essa descrição traz uma pressuposição abstrata. Percebe-se nas duas descrições citadas, que para Clarice o abstrato possibilita-lhe o “nomeável”. No texto há a junção de frases soltas e na pintura imagens coloridas no espaço pictórico da tela que reduz cada vez mais o figurativo.

Algumas destas questões foram tratadas por Joel Rosa de Almeida (2004), que ao analisar o grotesco na obra de Clarice, ressalta que:

> A descrição, particularmente em *Água Viva* e *Um Sopro de Vida (pulsações)*, dialoga com a abstração, que se figurativiza aos olhos do leitor-espectador, mesmo que esse figurativo por vezes vislumbre o inominável (ALMEIDA, 2004, p.186).

Lúcia Helena Vianna (1998) apresenta uma atenta leitura dos quadros de Clarice Lispector. Para a crítica a pintura clariceana decorre do esforço da autora em tocar o indizível. Neste sentido, as telas cobrem os vazios não preenchidos pela palavra.

Percebe também que as telas compõem um todo harmônico com os textos da escritora, uma vez que os quadros, assim como toda produção literária clariceana, provocam no observador uma sensação de estranheza que exige dele uma leitura mais atenta e uma observação mais apurada.

Além destas observações, Vianna chama a atenção para o fato de que alguns dos quadros trazem seus títulos inseridos no interior das imagens pintadas. Assim, mas uma vez palavra e imagem se unem para formar um todo expressivo.

Apesar das inteligentes observações da pesquisadora, leitura mais detida e apurada dos quadros foi realizada por Ricardo Iannace (2004), que teve a oportunidade de estar em contato direto com as telas, o que proporcionou-lhe uma análise minuciosa das pinturas de Clarice. O pesquisador descreve detalhes físicos, materiais e de estilo das composições, detendo-se atentamente sobre cada um dos dezessete quadros clariceanos.

Por meio desta observação direta, o pesquisador pode notar que nos quadros clariceanos há o uso de recursos diversos, como gotas de vela pingadas sobre a tela, a utilização de canetas esferográficas coloridas que juntamente com uma vasta gama de tons configuram a pintura de Clarice Lispector.

Com relação a “Gruta”, acima reproduzido, o pesquisador aponta possíveis relações entre este quadro e trechos do romance *Um Sopro de Vida***,** texto póstumo de Clarice Lispector. Para Iannace, a personagem Ângela Pralini pode ser vista como o possível alter ego da escritora que descreve seu estilo e método de criação.

Para o pesquisador, a tela intitulada “Medo”, cuja reprodução já apresentamos, ocupa no conjunto dos quadros aquela que pode ser vista como a mais sinistra. Isso ocorre em decorrência da massa amarelada contrastando com o negrume que compõe o fundo da tela.

Apesar de nunca ter pintado quadro algum, Virginia Woolf, na autobiografia intitulada *Moments of Being (1985),* aponta inúmeras referências relacionadas à pintura, sobretudo no que se refere à produção de sua irmã Vanessa Bell e de seu amigo e crítico Roger Fry. Há um excerto que merece destaque. Trata-se da descrição que a autora faz de seu quarto de criança no Hyde Park Gate onde ela e sua família morou por muitos anos.

Antes de iniciar a descrição, a escritora manifesta seu desejo de ser uma pintora para melhor retratar seu tão aconchegante dormitório, pois segundo ela, este lugar é, em sua infância, “the first memory” (WOOLF, 1985, p.72). Impossibilitada de pintar este espaço, decide então mostrar o quarto por meio de suas palavras:

> If I were a painter I should paint these first impressions in pale yellow, silver, and green. There was the pale yellow blind; the green sea; and the silver of the passion flowers. I should make a picture of curved petals; of shells; of things that were semi-transparent; I should make curved shapes, showing the light through, but not giving a clear outline (WOOLF, 1985, p.74).[8]

Nessa passagem, a descrição constrói as imagens que a autora cria a partir de sua memória do tempo de criança. Ela cria a impressão de que todo sentimento de proteção e carinho de sua mãe, conforme mencionado por ela posteriormente, está relacionado ao espaço que marcou sua tenra idade. No início do trecho ressaltam-se as cores amarelo, prata e verde claros. Esses tons suaves, filtrados pela janela, parecem representar paz e tranqüilidade, sentimentos tão vivenciados

[8] Se eu fosse uma pintora, pintaria estas primeiras impressões com amarelo, prata e verde claros. Havia a persiana amarelo claro; o mar verde; e o prata das flores; eu faria uma pintura de pétalas curvas; de conchas. De coisas que eram semi-transparentes; faria formas curvas, mostrando a luz através delas, mas não daria o límpido contorno.

pela autora em sua infância. Na seqüência aparece também a imagem do mar, uma das paixões da escritora, além de ser uma recorrência imagética em sua obra. As pétalas curvas das flores, bem como outros objetos semi-transparentes e de contorno indefinido, lembram certas características próprias da pintura impressionista, o que faz deste trecho uma espécie de "quadro verbal" impressionista.

A segunda memória que marca a infância da autora refere-se à casa de praia onde a família passava os verões. Essa residência, Talland House, localizava-se na praia de St. Ives e, segundo Virginia, ela nunca se esqueceu das cores e sons percebidos naquele espaço.

> All these colour-and-sound memories hang together at St Ives – was much more robust; it was highly sensual. It was later. It still makes me feel warm; as if everything were ripe;[…]The gardens gave off a murmur of bees; the apples were red and gold; there were also pink flowers; and gray and silver leaves. The buzz, the croon, the smell, all seemed to press voluptuously against some membrane (WOOLF, 1985, p.75).[9]

Na mistura de sensações visuais, olfativas e sonoras, e sendo estas duas últimas mais complexas para a descrição, a autora prende-se com maior contundência às imagens visuais, as quais são mostradas com maior evidência pelas cores e formas.

Virginia Woolf, em seus diários, também apresenta diversos escritos nos quais exercita a descrição. É o caso, por exemplo, de um trecho de seu diário escrito em setembro de 1927, que se inicia retratando um aspecto curioso e inquietante: certas cenas costumam persegui-la por dias, ou mesmo meses. Uma delas refere-se a um episódio presenciado por ela e por sua sobrinha. O fato ocorreu em um

[9] Todas essas memórias de cores e sons prendem-se juntos em St Ives – muito mais robusto; era altamente sensual.. Era mais tarde. Ainda fazia me sentir conforto; como se tudo estivesse pronto [...] Os jardins apresentavam os sons das abelhas; as maçãs eram vermelhas e douradas; havia também as flores rosas; e folhas cinza e prata. O zumbido, o cantarolar, o cheiro, tudo parecia pressionar voluptuosamente contra algumas membranas.

cemitério e Virginia se propõe a descrevê-lo em seu diário sob o título de: “A Graveyard Scene.”

> Mr. Malthouse’s son, a sailor, died of consumption and was buried in the churchyard under the big tree. I went into the churchyard with Angelica that fine afternoon. Avery was digging the grave, throwing up heavy showers of the yellow earth. Mrs Avery, immensely fat and florid, was sprawling tea, and dressed in their reds ad blue looked more like a picture, by Millais, or some other Victorian, of life and death, youth and the grave, than any real sight. It was quite unconscious; yet the most deliberate picture making; hence, unreal, sentimental, overdone (WOOLF, 1980, p.155).[10]

A cena é apresentada em seus detalhes que, unidos, formam a imagem por ela vista e apreendida como uma pintura grotesca. Será a partir desta descrição que posteriormente Virginia Woolf escreverá “Three Pictures”, um conto em que o pictórico está representado por meio de um narrador que descreve cenas da vida como se fossem possíveis telas. Pelo olhar do narrador os elementos constitutivos da narrativa são apresentados para formar a imagem no texto. Para o narrador, a vida deve ser vista como pintura, pois, “temos necessariamente de ser pinturas um para o outro” (WOOLF, 2005, p. 327), e assim como acontece na leitura de uma tela, o que se observa na vida cotidiana é submetido à nossa interpretação e depende de nosso olhar, de nossa realidade e conhecimento de mundo:

> You see me leaning against the door of the smithy with a horseshoe in my hand and you think as you go by: ‘how picturesque’. I, seeing you sitting so much at your ease in the car, almost as if you were going to bow the populace, think what a picture of old luxurious

[10] Uma cena no cemitério. O filho do senhor Malthouse, um marinheiro, morreu de tuberculose e foi enterrado no jardim da igreja embaixo de uma grande árvore. Fui para o jardim da igreja com Angélica naquela tarde agradável. Avery estava cavando uma cova, atirando para o alto pesadas pás de terra amarelada. A senhora Avery, muito gorda e amável, estava preparando chá, e vestida em vermelho e azul parecida mais com uma pintura., de Millairs, ou outro Vitoriano, de vida e morte, juventude e sepultura, em comparação a uma forma de aparência ridícula. Fiquei extremamente inconsciente; pela mais estranha pintura; por conseguinte, irreal, sentimental e exagerada.

> aristocratical England! We both are quite wrong in our judgments no doubt, but that is inevitable (WOOLF, 1985, p. 228).[11]

As descrições das cenas seguintes, se afiguram como “quadros verbais”. Na segunda parte do conto, que traz o subtítulo “The Second Picture”, a imagem no texto dialoga com um texto-imagem. Por alusão, é possível relacionar o trecho com uma tela de Edward Munch, “O Grito” (1893):

> In the middle of the night a loud cry rang through the village. Them there was a sound of something scuffing; and then dead silence. All that could be seen out of the windows was the branch of lilac three hanging motionless and ponderous across the road. It was a hot still night. There was no moon. The cry made everything seem ominous. Who had cried? Why had cried? It was a woman’s voice, made by some extremity of feeling almost sexless, almost expressionless. It was if human nature had cried out against some iniquity, some inexpressible horror (WOOLF, 1985, p.229).[12]

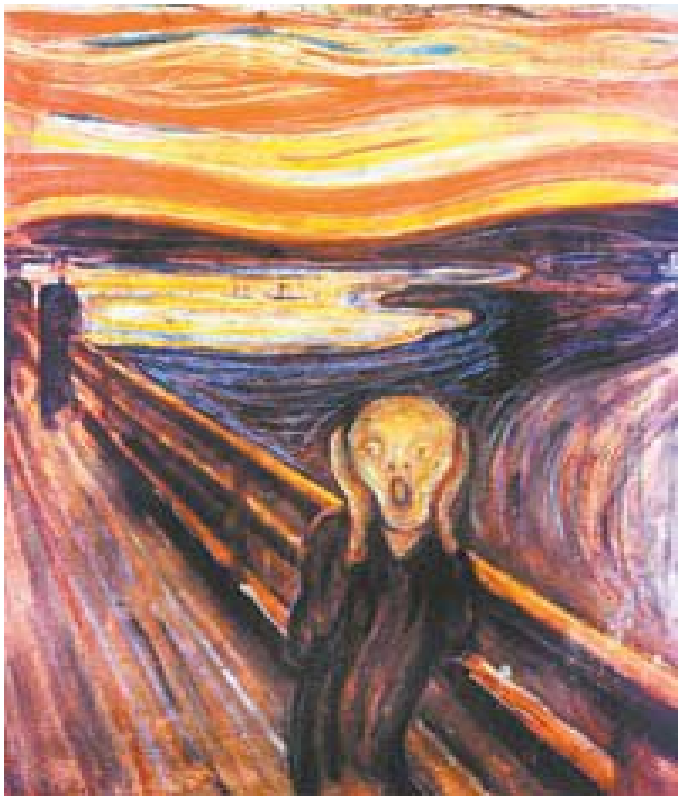
Gombrich permite reforçar a hipótese aproximativa de comparação entre este trecho com a tela de Munch:

> “O Grito” pretende expressar como uma súbita excitação transformada todas as nossas impressões sensoriais. Todas as linhas parecem conduzir a um outro foco da gravura – a cabeça que grita. É como se todo o cenário participasse da angústia e excitação desse grito. O rosto da pessoa que grita é distorcido, de fato, como o de uma caricatura. Os olhos arregalados e as faces encovadas lembram a

[11] Se me encosto na porta da oficina com uma ferradura na mão, e você, ao passar, pense me vendo ali: ‘Quão pinturesco!’. Eu, quando o vejo sentado tão à vontade em seu carro, como que já a ponto de inclinar a cabeça para saudar a ralé, penso que pintura fiel da velha, aristocrática e suntuosa Inglaterra! Ambos estamos, sem dúvida, totalmente errados em nossos julgamentos, mas isso é inevitável.

[12] No meio da noite um forte grito rompeu através da vila. Então foi como um som tumultuoso; depois um silencio mortal. Tudo que se podia ver pelas janelas era o galho de lilás pendurado imóvel e ponderoso cruzando a rua. Era uma noite quente. Não havia lua. O grito tornou tudo sinistro. Quem havia gritado? Pro que gritou? Era uma voz de mulher, tornada com um sentimento extremo, quase assexuada, quase inexpressiva. Era como se a natureza humana tivesse lançado seu grito contra alguma iniqüidade, contra um horror inexprimível.

> cabeça de um morto. Alguma coisa muito terrível deve ter acontecido, e a gravura é tanto mais inquietante porque nunca saberemos o que esse grito significou (GOMBRICH, 1999, p. 564).



A figura representada pelo pintor se caracteriza pela sua androginia. Não há como distinguir se esta imagem representa um homem ou uma mulher, já que ambas as caracterizações se fazem presente. Esta particularidade é mais um ponto de diálogo dessa tela com o conto woolfiano, especialmente no momento do grito afinal o grito ouvido pelo narrador “It was a woman’s voice, made by some extremily of feeling almost sexless...” (WOOLF, 1985, p.229)[13]

Em “Third Picture”, amplia-se a descrição grotesca do episódio no cemitério do vilarejo: enquanto o coveiro abre uma sepultura, seus familiares alegremente preparam um banquete em meio a lápides e torrões de terra que caem entre as coisas do chá que está sendo preparado pela esposa do coveiro.

> Death is cheerful here, one felt. Indeed, look at that picture! A man was digging a grave, and children were picnicking at the side of it while he worked. As the shovels of yellow earth were thrown up, the children were sprawling about eating bread and jam and drinking

[13] Era uma voz de mulher tomada por um sentimento extremo e quase assexuada.

> milk out of large mugs. The gravedigger's wife, a fat fair woman, had propped herself against a tombstone and spread her apron on the grass by open grave to serve as a tea table. Some lumps of clay had fallen among the tea things (WOOLF, 1985, p. 230).[14]

Nesse último exemplo, como nos demais, a imagem verbal não é apenas um ponto de diálogo entre literatura e pintura, mas revela também uma importante inter-relação entre as obras de Clarice Lispector e de Virginia Woolf. Nelas explicita-se o que bem notara René Wellek (1960): "a literatura tem tentado, por forma definida, alcançar os efeitos da pintura – tornar-se pintura com palavras."

Conforme apontamos anteriormente, a produção literária de ambas as escritoras possibilita aproximações diversas de seus escritos com telas de pintores de reconhecido talento. Como se viu, selecionamos o conto *Three Pictures***,** de Virginia Woolf e apresentamos as possíveis relações com "O Grito", de Edward Munch.

De Clarice Lispector, apresentaremos outro exemplo para as relações entre texto e imagem pictórica. Trata-se do conto "A Repartição dos Pães", publicado pela primeira vez em *A Legião Estrangeira (1964).* No ano de 1969, o texto recebeu algumas alterações e foi publicado no *Jornal do Brasil* com o título: "Olhava Longe sem Rancor".

Em "A Repartição dos Pães", o narrador personagem está participando de um almoço oferecido por uma mulher, que gentilmente abre as portas de sua casa para receber alguns convidados. O evento acontece num dia de sábado, data significativa no calendário judaico-cristão, pois representa o dia de descanso, ainda hoje guardado por algumas denominações religiosas.

Apesar da hospitalidade da anfitriã, os participantes não se sentem à vontade com a presença um do outro, pois como afirma o narrador personagem, "cada um de nós gostava demais de sábado para gastá-lo com quem não queríamos" (LISPECTOR, 1964, p. 30). Por estarem onde não queriam, os convivas ficaram

[14] Sentia-se que a morte ali era alegre. Com efeito, veja só este quadro! Um homem estava abrindo uma cova e, enquanto ele trabalhava, crianças faziam, bem ao lado, um piquenique. Enquanto as pás de terra amarela eram jogadas para cima, as crianças se escarrapachavam em volta, comendo pão com geléia e bebendo leite em canecas. A mulher do coveiro, mulher gorda e amável, se apoiara numa lápide e estendera seu avental na grama, perto da cova, para servir de mesa. Torrões de terra tinham caído em meio às coisas do chá.

constrangidos e incomunicáveis ”ninguém ali me queria, eu não queria a ninguém” (LISPECTOR, 1964, p. 30).

Assim, o texto prossegue tematizando a questão da avareza, da individualidade e, em decorrência disso, da incomunicabilidade do homem moderno. Enquanto aguardam o jantar, bebem sem prazer e não se comunicam por palavras, mas se expressam pelo olhar silencioso que revela a impaciência e o desejo de estarem sozinhos e poderem aproveitar o sábado cada um à sua maneira.

Por não estarem preocupados, nem interessados uns pelos outros, o clima tenso vai tomando conta do ambiente, isso porque “a avareza de não repartir o sábado ia pouco a pouco roendo e avançando como ferrugem” (LISPCTOR, 1964, p. 30). Devido a esta sensação, os participantes, sob o olhar do narrador personagem, passam a considerar a anfitriã uma ingênua por tirar cada um da sua maneira própria de viver o sábado.

Essa tensão se estende até o momento em que os convidados entram na sala do almoço, onde são surpreendidos com o requinte da refeição. O narrador se imobiliza diante da mesa e pondera: ”quem seria o conviva, realmente esperado e que não viera?” (LISPECTOR 1964, p. 31).

Essa narrativa clariceana, como muitas outras, mantém uma relação intertextual com a Bíblia, o que é sugerido já pelo título. A passagem bíblica parodiada é a que narra a última ceia de Cristo, conforme se verá.

O conceito de paródia aplicado aos textos clariceanos, nas palavras de Olga de Sá, geralmente não é de paródia burlesca ou satírica, acepção corrente que descarta logo de saída, mas aquele, no “sentido etimológico de ”canto paralelo” ressaltado por Haroldo de Campos” (SÁ, 1996, p. 218).

Para Olga de Sá, a escritura de Clarice Lispector se divide em dois pólos: o pólo epifânico e o pólo paródico. O segundo pólo é o que se sobressai na análise do conto “A repartição dos pães”, já que:

> O pólo paródico, constituído pela paródia séria, não burlesca, que denuncia o ser pelo desgaste do signo, pelas figuras de contradição

> como o paradoxo e oxímoro, “desescrevendo” o que foi escrito, num perfeito diálogo com seus próprios textos e com outros textos do universo literário (SÁ, 1996, 219).

Outro estudioso a trabalhar a intertextualidade, a partir dos conceitos de paródia, estilização e modelo negativo, foi Flávio R. Kothe (1980), que também partilha da posição defendida por Haroldo de Campos. Kothe entende a paródia como um canto paralelo, “um texto que contém outro texto em si, do qual ele é uma negação, uma rejeição e uma alternativa” (KOTHE, 1980, 98).

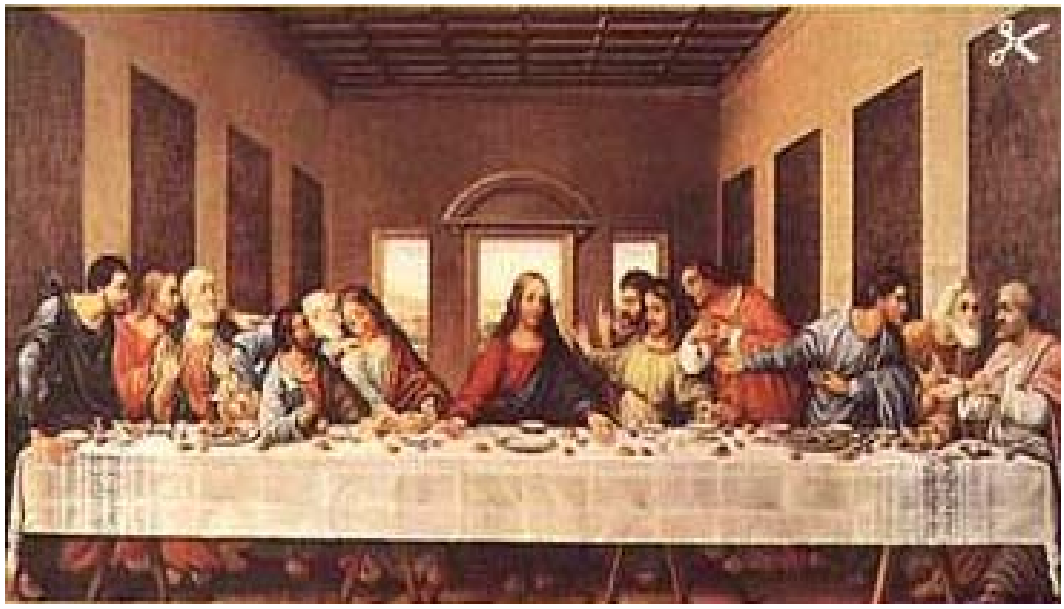
Quanto à estilização, ela seria um desvio tolerável do sentido original do texto que é retomado. Segundo o autor:

> a estilização, como a paródia, também tem alguma outra obra ou tendência anterior como referência, diferencia-se porque procura criar uma obra que seja de nível mais elevado e que não viva mais apenas para negar algo anterior e apenas como negação de algo anterior (KOTHE, 1980, p. 99).

É também esse pesquisador quem retoma o conceito de modelo negativo. Para este, “uma obra pode ser construída tomando uma outra como modelo, mas como modelo negativo, isto é, como uma obra que se faz presente por ausência” (KOTHE, 1980, 97).

Enquanto a paródia e a estilização têm referencialidade explícita, a modelização negativa acontece de maneira velada e implícita, além da possibilidade de ocorrer entre sistemas diversos, uma vez que “modelo negativo não precisa ser restrito à relação de obra a obra, mas pode ser ampliado para relações de escolas literárias entre si, a relação de uma corrente da crítica para outra e até de um sistema semiótico para outro” (KOTHE, 1980, p. 97).

Essa relação entre sistemas semióticos diferentes pode ser percebida no conto “A repartição dos pães”, que pelo procedimento da modelização negativa se relaciona com a tela de Da Vinci que representa a última ceia de Cristo com seus discípulos.



Essa imagem mantém uma relação parafrásica com a passagem bíblica. O pintor transformou o texto verbal em texto pictórico, mantendo com o primeiro uma relação de proximidade. Tem-se, portanto, a representação visual da cena descrita na Bíblia.

> “Saíram, pois, os discípulos, foram á cidade e, achando tudo como Jesus lhes tinha dito, prepararam a Páscoa.
>
> Ao cair da tarde, foi com os doze.
>
> Quando estavam à mesa e comiam, disse Jesus: Em verdade vos digo que um dentre vós, o que come comigo, me trairá.
>
> E eles começaram a entristecer-se e a dizer-lhe, um após outro: Porventura, sou eu?” (Marcos 14, 16 -19)

As imagens sugerem o momento no qual Jesus anuncia a traição que sofrerá pelas mãos de um dos discípulos. Na tela, Cristo parece estar falando enquanto os discípulos se interrogam sobre qual deles será o traidor.

Se Da Vinci entra em relação parafrásica com a cena bíblica, o mesmo não ocorre com o texto clariceano, há nele uma paródia.

Conforme a narrativa bíblica, a “Santa Ceia” acontece às vésperas da imolação de Cristo, que mesmo sabendo previamente da traição de um dos doze, oferece a si mesmo como alimento, antes lhes lavando os pés, como se fosse o servo de todos.

Diferentemente da passagem bíblica, na qual apenas um dos convivas não merecia estar comendo e bebendo com o mestre, na casa da mulher que oferece o almoço as pessoas se diziam com o olhar

> não é com você que eu quero, dizia nosso olhar sem umidade, e soprávamos devagar a fumaça do cigarro seco. A avareza de não repartir o sábado ia pouco a pouco roendo e avançando como ferrugem, até que qualquer alegria seria um insulto à alegria maior (LISPECTOR, 1964, p.30).

Como se nota, não apenas um dentre os convidados rejeita o gesto de doação da dona da casa, mas todo o grupo. Apesar do pensamento grosseiro que domina os participantes do encontro, a mulher, por sua vez, “não parecia economizar o sábado para usá-lo numa quinta de noite” (LISPECTOR, 1964, p.30), repetindo, à sua maneira, a doação demonstrada por Cristo. Afora essa semelhança, todo o conto se constrói mediante a paródia.

Esse texto clariceano dialoga não somente com a Bíblia, mas também se relaciona com as artes plásticas, conforme dissemos no início. Clarice Lispector, em sua ânsia por tratar das questões humanas, não se prende apenas à palavra, mas busca recursos de expressão em formas não verbais. A descrição da mesa, por exemplo, forma um verdadeiro “quadro verbal”.

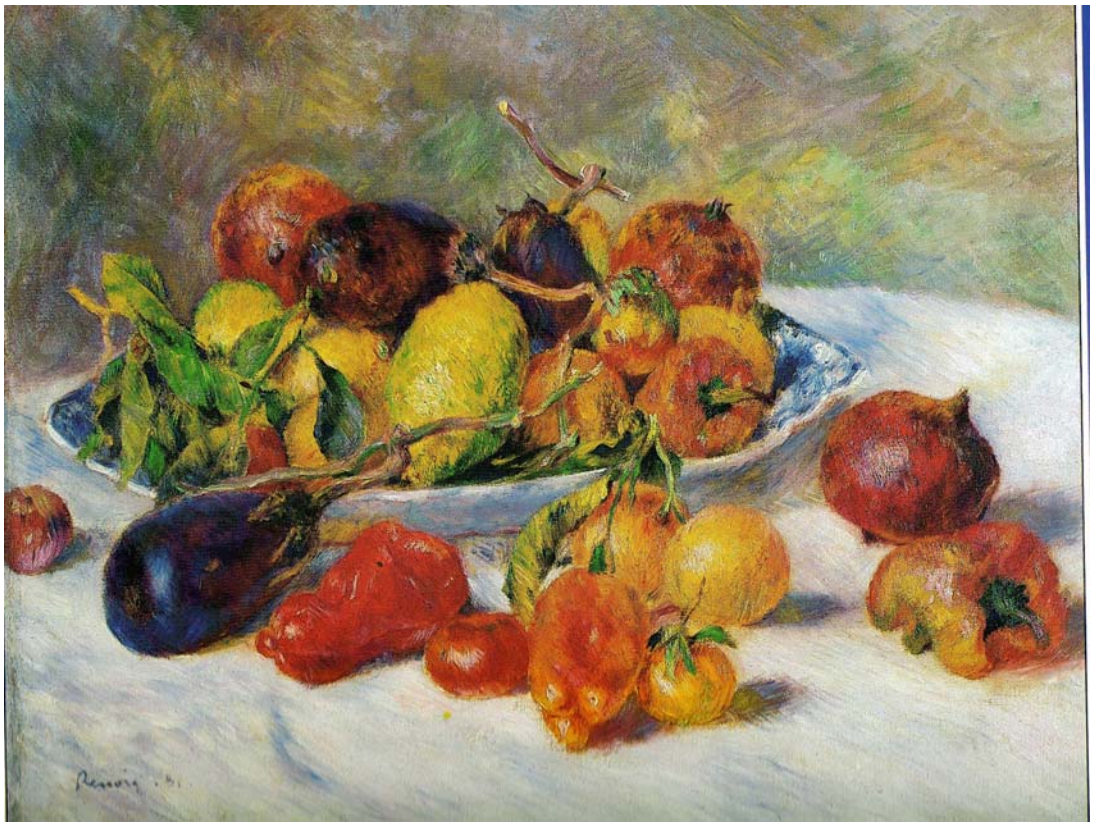
Esta relação com a pintura se faz desde o início da descrição, pois ela se inicia apontando para o detalhe da toalha branca sobre a mesa. Esta toalha branca nos remete a uma tela usada pelo pintor para compor sua obra. É sobre esta “tela” que o narrador “pinta” seu quadro verbal:

> Sobre a toalha branca amontoavam-se espigas de trigo. E maçãs vermelhas, enormes cenouras amarelas, redondos tomates de pele quase estalando, chuchus de um verde líquido, abacaxis malignos na sua selvageria, laranjas alaranjadas e calmas, maxixes eriçados como porcos-espinhos, pepinos que se fechavam duros sobre a própria carne aquosa, pimentões ocos e avermelhados que ardiam nos olhos – tudo emaranhado em barbas e barbas úmidas de milho, ruivas como junto de uma boca. E os bagos de uva. As mais roxas

> das uvas pretas e que mal podiam esperar pelo instante de serem esmagadas, os tomates eram vermelhos para ninguém: para o ar, para o redondo ar. [...] um ramo de trigo ou um cacho de rabanetes ardentes ou uma talhada vermelha de melancia com seus alegres caroços. Tudo cortado pela acidez espanhola que se adivinhavam nos limões verdes. Nas bilhas estava o leite, como se tivesse atravessado com as cabras o deserto dos penhascos. Vinho quase negro de tão pisado, estremecia em vasilhas de barro (LISPECTOR, 1964, p. 32).

Pela leitura desse fragmento, o leitor chega à imagem pictórica mostrada na narrativa com riqueza de detalhes de cores (amarelo, vermelho, alaranjado, verde, preto e branco), formas e volumes. Neste trecho, notamos o que René Wellek dissera sobre a relação entre literatura e pintura, ao afirmar que: “a literatura tem tentado por forma definida, alcançar os efeitos da pintura – tornar-se pintura com palavras” (WELLEK, 1962, p. 155).

Através dos detalhes que compõem essa descrição, é possível uma alusão com o quadro *“Frutos do Midi”* (1881) de Renoir.



Assim como na descrição, aqui também estão dispostos legumes e frutas sobre uma mesa forrada com toalha branca. Não fosse a ausência dos jarros com vinho e leite e de alguns outros detalhes, acreditaríamos se tratar de uma ekfhrasis.

A analogia com a pintura estende-se ainda ao conceito de modelo negativo, uma vez que este procedimento intertextual pode ocorrer de uma série literária para outra, bem como de uma série não literária para uma série literária, o que possibilita um estudo intersemiótico.

Como se demonstrou, o texto bíblico foi representado pictoricamente por Leonardo Da Vinci em “A Última Ceia”. Nessa tela ocorre, como se disse, a tradução intersemiótica do texto em imagem visual, não há, portanto, um modelo negado, mas uma relação parafrásica entre imagem textual e imagem pictórica.

Em “A Repartição dos Pães”, poderíamos tomar o quadro de Da Vinci como modelo negativo, uma vez que esta relação acontece sempre de maneira implícita, conforme apontado por Kothe. Segundo o estudioso, a principal característica do conceito de modelo negativo é “a presença por ausência e a não-identidade” (KOTHE, 1980, p.100). Lembramos ainda que, diferentemente da “Última Ceia”, no texto clariceano são oferecidos não apenas pão e vinho, mas também alimentos tropicais, reforçando assim a paródia com a passagem bíblica e a negação do modelo em Da Vinci.

A relação paródica é apresentada em muitas passagens textuais. No relato bíblico, pão e vinho são repartidos em nome de Cristo e representam sua própria carne doada em remissão dos pecados da humanidade. O mesmo não acontece no conto, pois no texto clariceano “todos comeram em nome de nada [...] não havia holocausto” (LISPECTOR, 1964, p.32).

Assim, cada convidado encerrado em sua individualidade egoísta, parodiando o sentido bíblico de partilha, estabelece com os demais uma cordialidade rude: “ninguém falou mal de ninguém porque ninguém falou bem de ninguém” (LISPECTOR, 1964, p. 32), se alimentando apenas pelo fato de que “a comida dizia rude, feliz, austera: come, come” (LISPECTOR, 1964, p. 33).

Além disso, a partilha e o serviço de humildade para com o outro, demonstrado na cena bíblica pelo gesto de Cristo que, sendo o mestre, lava os pés dos discípulos, é parodiado em egoísmo, avareza e gula.

Os convidados querem satisfazer a própria fome, sem pensar no outro, nem mesmo na anfitriã. Desejam apenas comer o quanto puderem sem deixar “nada guardado para o dia seguinte” (LISPECTOR, 1964, p. 32). O que se instaura entre eles é a busca pela saciedade individual, não apenas isso, mas também o desejo de possuir o que o outro tem em mãos com “fome, fome, fome inteira que abriga o todo e as migalhas. Quem bebia vinho, com os olhos tomava conta do leite. Quem lento bebeu o leite, sentiu o vinho que o outro bebia” (LISPECTOR, 1964, p. 32). Se entre os discípulos o próprio Cristo se fazia presente ensinando a humildade e a partilha, entre os convidados a presença divina não encontra lugar, “lá fora Deus nas acácias” (LISPECTOR, 1964, p. 32).

Após o momento de “devorar” a comida sem pensar em dividir, mas em comer o alimento próprio e o alimento que se encontra em outras mãos, a narradora personagem reconhece sua pequenez e sua incapacidade para a “repartição dos pães”, afirmando: “nem sempre posso ser a guarda de meu irmão, e não posso mais ser a minha guarda, ah não me quero mais” (LISPECTOR, 1964, p.33).

Apesar de angustiada pela situação, a narradora reconhece que o egoísmo e a avareza não são males que afligem apenas a ela, mas percebe que são reflexos da modernidade que caminha sob o mando do capitalismo onde o que vale não é a partilha, mas a conquista. A narradora avalia que o que a aflige, também assola o outro, pois “teu prazer entende o meu. Nós somos fortes e comemos. Pão é amor entre estranhos” (LISPECTOR, 1964, p.33).

A partir dessas leituras que relacionaram os textos de Virginia Woolf e Clarice Lispector com telas de famosos pintores, percebemos que para o texto se tornar “pintura com palavras”, o narrador faz uso de técnicas descritivas para narrar, mostrando e visualizando cenas e atos das personagens. Esta técnica pictural constrói a imagem no texto, presentificando, sob várias formas, a visualidade da pintura no literário, formando assim o que chamamos “quadros verbais”. Desta maneira, as cenas verbais em ato narrativo constituem um ponto de encontro entre a obra de Clarice Lispector e a de Virginia Woolf.

## 2.2 Esboço(s) da(s) Cidade(s): “As Pontes de Londres”, “A Cidade Sitiada” e “Cenas Londrinas”.

Dentre os temas recorrentes na literatura e cultura ocidentais, encontra-se o da Cidade. Sua forma de abordagem e representação é muito vasta podendo figurar no literário como espaço utópico, local de transgressão, resumo da civilização, localidade do caos, labirinto, selva de pedras, meio conceptual capaz de nos situar em um espaço envolvente e ainda forma privilegiada de auto-identificação e auto-definição da sociedade que a constrói. A Cidade pode apresentar significados múltiplos e muitas vezes contraditórios.

Essas são apenas algumas dentre as várias imagens da Cidade presentes na arte literária. Com o intuito de discutir certas formas de representação urbana, vinculadas a descrição, entendida como elemento a presentificar a visibilidade pictórica no literário, selecionamos textos modernos cujo eixo central é o tema da Cidade. Trata-se de *A Cidade Sitiada (1998),* “As Pontes de Londres”, de Clarice Lispector e *Cenas Londrinas (2006),* de Virgínia Woolf.

Os referidos escritos apresentam muitas semelhanças no que se refere ao tema por eles tratado, no entanto, o que os singulariza são as diferenças, sendo estas mais decisivas que aquelas. No decorrer da leitura analítica serão apresentadas as aproximações e diferenciações entre eles.

No conjunto da obra dessas autoras, esses textos ocupam um lugar diferenciado. É como se os escritos “destoassem” dos demais textos produzidos por elas. Como se sabe, Clarice Lispector e Virginia Woolf são freqüentemente tomadas como representantes de uma literatura introspectiva que elege o universo interior em detrimento da ação narrativa ou da história seqüencial. No entanto, este enfoque é invertido em *A Cidade Sitiada (1998)* e em *Cenas Londrinas (2006),* uma vez que esses escritos, sem abandonar de todo a subjetividade, centram-se na exterioridade flagrada pelo olhar. Tanto um quanto outro pode ser lido como um longo, recorrente e detalhado passeio descritivo da superfície externa das coisas, tendo como elemento privilegiado a visibilidade.

O que mais aproxima os textos é o fato de eles representarem o espaço da cidade e da casa como lugares de moradia e de intimidade. Ressalta-se ainda que

não raras vezes, esses ambientes se interpenetram. Com isso em alguns momentos a casa é apresentada como a metáfora da cidade.

Quanto à crônica clariceana “As Pontes de Londres”, publicada em 20 de novembro de 1961 no Jornal do Brasil e posteriormente incluída em *A Descoberta do Mundo (1999),* pode-se dizer que esse texto está mais próximo do estilo introspectivo de Clarice Lispector. A inclusão dessa crônica no presente trabalho, servirá de contraponto para as descrições objetivas que Virginia Woolf faz da capital inglesa. Com isso, apresentaremos um olhar estrangeiro sobre o espaço representado objetivamente pela autora inglesa.

Nos referidos escritos, a espacialidade não é apenas cenário ou pano de fundo para as narrativas, mas potencializam inúmeros significados simbólicos que asseguram a possibilidade de uma leitura capaz de combinar a celebração de elementos fundamentais da tradição ocidental com a crítica de alguns aspectos ligados à modernidade e suas inevitáveis conseqüências. O espaço cênico da casa-cidade representa algumas das principais questões referentes à evolução e modernização relacionada ao contínuo progresso histórico que envolve as transformações sociais.

Para dar continuidade as possíveis analogias entre esses textos, faz-se necessárias algumas considerações sobre os mesmos.

*A Cidade Sitiada (1998),* terceiro romance de Clarice Lispector, narra a história de Lucrécia Neves, moradora do subúrbio de São Geraldo. No decorrer da narrativa, a personagem vivencia uma série de experiências. Tais acontecimentos são alegorizados na cidade, assim, o espaço urbano representa a própria personagem que evolui na proporção em que o subúrbio vai se transformando em metrópole.

No início do romance, há identidade entre a personagem e o espaço, parecendo ser este a extensão da protagonista que conhece a cidade, seus habitantes e seus hábitos de vida. Esses elementos são interiorizados por ela, eles fazem parte integrante de seu modo de ver e de viver em São Geraldo. Além disso, Lucrécia vê e sente o subúrbio, como se ele fosse sua residência, sendo esta apresentada como metáfora daquela. É como se a casa fosse a cidade em miniatura.

Essa proximidade entre a casa e a cidade é explorada no capítulo seis, “Esboço da Cidade”, no qual ocorre detalhada descrição da residência de Lucrécia cujos cômodos e móveis representam os espaços do subúrbio onde se encontra a construção. Eis alguns trechos que ilustram a questão:

> Gostava de ficar na própria casa: é alegre o sorriso alegre, é grande a cidade grande, é bonita a cara bonita – e era assim que se provava ser claro apenas o seu modo de ver. Até que, uma vez ou outra, via ainda mais perfeito: a cidade é a cidade. Faltava-lhe ainda, ao espírito grosseiro, a apuração final para poder ver apenas como se dissesse: cidade” (LISPECTOR 1998, p.100).
>
> Abrindo agora o porão embutido, procurando um lugar para guardar a vassoura, olhando. Acontecia alguma coisa naquele canto: acontecia um tubo de borracha ligado a uma torneira quebrada, um casaco velho pendurado no fundo, e fio elétrico enrodilhando um ferro. Os materiais da cidade! (LISPECTOR, 1998, p.102)
>
> Faltava a parte mais difícil da casa: a sala de visitas, praça de armas (LISPECTOR, 1998, p. 104).
>
> Se não pudera atravessar os muros da cidade, pelo menos fazia agora parte desses muros, em cal, pedra e madeira (LISPECTOR,1998, p. 106).

À medida que a cidade se modifica, por conta da chegada do progresso, o que era uno passa se dividir. Cada vez mais a protagonista vai se distanciando da identificação com a cidade e cada um passa a seguir seu próprio destino. Também a casa começa a se tornar espaço independente dentro da cidade.

Privada da antiga relação com o subúrbio, Lucrécia, sob a influência de Ana, sua mãe, decide romper com o namorado Perseu, morador do arrabalde, e aceita se casar com Mateus, um forasteiro, negociante e morador de uma cidade grande. Não há afetividade entre o homem e Lucrécia, o que vai motivar o casamento é a possibilidade de ascensão social, bem como a oportunidade de Lucrécia viver em um centro urbano desenvolvido. O argumento que Ana usa para convencer a filha sintetiza o principal objetivo da união matrimonial de Lucrécia e Mateus. Como se observa no fragmento retirado da cena na qual as duas conversam sobre o casamento:

> __ Você tem passeado com muitas pessoas, só Mateus é que não tem visto, não é, filhinha... é verdade que ele é muito mais velho...
>
> __ Por isso não... pelo contrário... Ah, Mateus é de outro meio, mamãe! Vem de outra cidade, tem cultura, sabe o que se passa, lê jornal, conhece outra gente...
>
> __ ...faz bons negócios, disse Ana com fraqueza.
>
> __ É, assentiu Lucrecia, é...
>
> __ E como não vou viver a vida inteira... se você casasse com ele teria muitas coisas, chapéus, jóias, morar bem, sair deste buraco... ter uma casa bem guarnecida...” (LISPECTOR, 1998, p. 110)”

Enfim, a protagonista se casa, por meio de procuração, com o rico negociante e abandona São Geraldo. O fato de não haver afetividade entre eles não representa para ela nada de substancioso, afinal:

> [...] não era nenhuma ingênua sacrificada. Lucrécia Neves desejava ser rica, possuir coisas e subir de ambiente. Como as ambiciosas moças de São Geraldo, esperando que o dia de núpcias as libertasse do subúrbio – assim estava ela, séria, vestida de cor-de-rosa. Sapato e chapéu novo (LISPECTOR, 1998, p.119).

Apesar de se deixar influenciar por Ana, a relação entre mãe e filha é fria e distante, não há intimidade entre elas, tanto que Ana, ao sair de casa, deixa seu quarto trancado a chave. Portanto, a intimidade da mulher, metaforizada no espaço do dormitório, é impenetrável para Lucrécia que estando sozinha em casa, olha o aposento da mãe pelo buraco da fechadura:

> parando agora um momento diante da alcova de Ana, fechada a chave. Olhando agora pelo buraco da fechadura. Como as coisas pareciam grandes vistas pelo orifício. Adquiriam volume, sombra e claridade: elas apareciam. Pelo buraco da fechadura a alcova tinha

> uma riqueza imóvel, pasmada – que desapareceria se se abrisse a porta (LISPECTOR, 1998, p. 101).

Como se observa, esta forma distante de se relacionar com a mãe, estende-se para o matrimônio com Mateus.

Após o casamento, os noivos vão morar na cidade grande. Lá ocorre uma inversão na vida de Lucrécia. Antes, conforme exposto, personagem e subúrbio se identificavam, no novo espaço, é o homem que se identifica com a metrópole, enquanto Lucrécia

> passou a considerar-se o membro mais inexperiente da cidade, e deixava-se guiar pelo marido em visitas a “lugares”, na esperança de em breve entender os táxis se cruzando entre gritos de jornaleiros e aquelas mulheres bem calçadas pulando por cima da lama (LISPECTOR, 1998, p.124).

Mateus percebe a inadequação existente entre sua esposa e a metrópole. No intuito de “que aquela mulher se tornasse igual a ele” (LISPECTOR, 1998, p.124), começa a apresentar a cidade levando-a a espaços ligados ao universo cultural, como por exemplo teatros e museus, além de festas promovidas pela sociedade local.

Lucrécia muda seu modo de vida, freqüenta lojas onde faz compras, passa a se vestir bem, aprende a se portar como uma dama na sociedade. No entanto, em todas as suas ações, tinha “que fingir felicidade [...] braço pousado no do marido, saia arrastando-se na poeira, luzes, as mulheres mais belas do que ela, cujas costas estavam nuas, e também nus os braços plácidos” (LISPECTOR, 1998, p. 130).

Apesar de todas as mudanças aparentes que se passaram com a protagonista, seu modo de ver as coisas se manteve o mesmo. Em essência, a mulher continuou sendo a “noiva roceira que Mateus, sempre imprevisível, descobrira” (LISPECTOR, 1998, p.120).

Após essa frustrada tentativa de identificação com a cidade grande, Lucrécia acaba por convencer o marido de que deveriam retornar ao subúrbio e lá se fixarem. Mais uma vez, a personagem é surpreendida e suas expectativas são malogradas.

Quando chegam em São Geraldo, a protagonista percebe que tudo havia mudado. Assim como ela se "urbanizou", o subúrbio também evoluíra por conta do progresso representado na construção de um grande viaduto. Há então, o passageiro descompasso entre personagem e cidade. No entanto, após algum tempo na cidade, a personagem integra-se novamente a ela.

Ao final, Lucrécia, jovem viúva, decide abandonar São Geraldo e fixar residência em uma fazenda, onde sua mãe a espera com um novo casamento arranjado.

*Cenas Londrinas (2006)* é composto por seis narrativas que, apesar de serem relativamente autônomas, formam em seu conjunto ricas descrições de lugares situados em Londres.

Ivo Barroso, responsável pela apresentação da edição brasileira, publicada pela José Olympio em 2006, aponta que esses textos foram publicados bimestralmente durante o ano 1932. Ele acredita que as narrativas são a representação literária dos inumeráveis passeios que Virginia Woolf fazia pelas ruas de Londres.

O crítico enfatiza ainda o fato de que se os textos forem lidos na seqüência em que aparecem na coletânea, é possível perceber alguns itinerários percorridos pelo narrador, na verdade Virginia Woolf.

Um dos percursos tem início nas docas de East Side, onde "os navios de passageiros chegam com seus altos conveses, cobertas, toldos, viajantes agarrando as bagagens e debruçando-se sobre a amurada" (WOOLF, 2006, p.20) e sobe o curso do rio na direção sul, local em que se vê "pilhas de baldes velhos, lâminas de barbear, rabos de peixe, jornais e cinzas que são despejados por barcaças na terra" (WOOLF, 2006, p.23).

O ponto de chegada desse caminho é o cais de desembarque de Tilbury, espaço caracterizado pela intensa vida comercial, lá "o indivíduo se sente um animal importante, complexo e necessário ao observar do cais os guindastes içarem esse

barril, aquele caixote, aquele outro fardo dos porões dos navios ancorados" (WOOLF, 2006, p.29).

A agitada Oxford Street marca o começo de um outro percurso que se estende até os grandes e suntuosos edifícios da cidade de Londres e adjacências. Outros trajetos referem-se à busca pelas casas de escritores ilustres e de lugares relacionados com a administração pública londrina.

Os cinco primeiros textos apresentam como característica fundamental a precisão descritiva. Para Barroso, os textos apresentam uma visão "inteiramente objetiva e quase fotográfica da autora" (BARROSO, 2006, p.9), o que faz com que o leitor visualize os espaços descritos.

Conforme apontado anteriormente, essas narrativas são pautadas na exterioridade visível das coisas. Os objetos, os cenários, bem como as pessoas descritas, são mostrados apenas em sua aparência externa, não há, portanto, espaço para as introspecções e digressões que marcam o estilo de Virginia Woolf. Neste sentido, *Cenas Londrinas* se contrapõem à fluidez e a sutileza da escritora. Para Barroso "a visão aqui é analítica, quase científica, sem obscurecer, no entanto, a sensibilidade de "ver" (BARROSO, 2006, p.12).

As narrativas de Cenas Londrinas se aproximam de A Cidade Sitiada, pois além de desenvolverem o mesmo tema, a cidade modificada pelo progresso, em ambos o descritivo e o visual se mostram como fundadores dos textos. Dentro deste contexto, "Retrato de uma Londrina", a sexta narrativa, mostra-se como uma espécie de contraponto, pois nele, abre-se espaço, ainda que reduzido, para as introspecções típicas do estilo woolfiano.

Benedito Nunes (1995) aponta dois aspectos que para ele são fundamentais na construção do terceiro romance clariceano. Destaca primeiramente a importância que o ambiente exerce no texto. Para ele, todos os atos e gestos das personagens são circunscritos pelo espaço.

O segundo ponto que o estudioso considera importante nessa narrativa diz respeito aos episódios que se sucedem de forma estática, formando assim sucessivos quadros da vida provinciana.

Regina Pontieri em *Clarice Lispector: uma poética do olhar (1999)* realizou apurada análise de *A Cidade Sitiada*. Para ela o livro assume lugar privilegiado na

obra da autora, pois neste romance a atividade visual é trazida para o primeiro plano e a exterioridade visível substitui a percepção subjetiva que caracteriza o estilo clariceano.

Para a estudiosa, é por meio da redução do tempo ao espaço que ocorre a construção do enredo. No romance, tempo e personagens são espacializados. Enfatiza ainda, que o caráter fortemente descritivo da obra faz ressurgir “com grande vigor a Clarice pintora, refinada criadora de imagens visuais de intensa beleza” (PONTIERI, 1999, p.13)

Outra característica do romance seria a relativa autonomia dos capítulos, chamados pela ensaísta de “capítulos-fragmentos” ou ainda “capítulos-partes”. Aproximando-se do ponto de vista de Benedito Nunes, a estudiosa entende que os capítulos se apresentam como um conjunto de quadros que “pintam” personagens e ambientes a partir de sua aparência exteriormente visível.

> *A Cidade Sitiada* se apresenta como tradução descritivo-ficcional de uma realidade cuja essência é a aparência: donde a busca da semelhança com a arte pictórica. Essa tradução se faz pela palavra narrativa que se refrata, concretizando-se através de corpos expostos á visão. Pintura e espelho (PONTIERI, 1999, p.185).

O diálogo possível entre texto e pintura em *A Cidade Sitiada*, também foi percebido por Nádia Battella Gotlib. Assim como Nunes e Pontieri, a pesquisadora percebe que um dos diferenciais desse romance é a atenção especial dada ao espaço. Além da plasticidade pictórica, decorrente das descrições que trazem para o texto um forte apelo visual, Gotlib aponta ainda relações entre o romance e a arquitetura. Para ela a narrativa possibilita o mapeamento da cidade, das casas e de seus cômodos.

As observações acerca do romance clariceano podem ser estendidas para *Cenas Londrinas*, pois nesses textos as minuciosas descrições também aproximam a narrativa da visualidade. Ressalta-se mais uma vez a predominância da visão exterior das coisas e do descritivo em detrimento das ações.

Portanto, os textos selecionados se aproximam em muitos pontos, seja pela temática, seja pelo método e técnica narrativa utilizados. A diferença entre eles reside no fato de que em Virginia Woolf a objetividade descritiva é mais acentuada. Fato que levou Barroso a afirmar que em *Cenas Londrinas* a voz narrativa é “excessivamente masculina”, já que os textos não abrem espaço para a emotividade nem para a delicadeza de um olhar feminino sobre a cidade e seus habitantes.

Tomando a visualidade como uma das principais características dos textos selecionados, procuraremos apresentar possíveis aproximações entre imagens textuais e imagens pictóricas. Essas relações ocorrerão mediante as alusões sugeridas pelas narrativas.

Conforme apontado, os textos têm na cidade o elemento núcleo, que é tematizado já nos títulos. A diferença entre eles reside no fato de que em Clarice Lispector o espaço urbano recebe nome fictício, ao passo que em Virginia Woolf as narrativas se apresentam como cenas retiradas da observação direta da capital inglesa.

Apesar disso, ao lermos as narrativas woolfianas percebemos que as mesmas não tratam simplesmente das transformações londrinas, mas acabam por apresentar e criticar, de maneira implícita, as mudanças pelas quais todos os centros urbanos passam.

Segundo Meyer Schapiro, o tema da cidade, juntamente com o campo, recebeu atenção especial por parte dos pintores impressionistas. Como se sabe, esses artistas prezavam pela luz solar, pelo verde da natureza e pela tranqüilidade campestre. Essa predileção é entendida pelo crítico de artes como uma reação ao desenvolvimento urbano.

Apesar de a natureza rural ser por muito tempo experimentada como a possibilidade de libertação das pessoas confinadas nas cidades, o progresso acabou por criar nas próprias cidades ricos espaços de lazer e diversão. Além disso, houve a modernização dos meios de transporte que se tornaram mais rápidos e baratos. Inseridos nesse contexto, pintores como Monet, Pissarro e Degas souberam observar com bons olhos a fumaça e a movimentação urbana, fazendo disso temas para muitas de suas telas.

Outra mudança sensível trazida pela modernização refere-se a nova maneira de o homem perceber e sentir a religião. Antes a religiosidade era mais presente na vida das pessoas.

Em “O Morro do Pasto”, capítulo primeiro de *A Cidade Sitiada*, é narrado a festa de comemoração em honra do santo padroeiro do subúrbio. Tal evento é visto pela população como o principal acontecimento de São Geraldo com todos os “habitantes se esbarrando: aqueles cujas costas já davam para o vazio lutavam sonâmbulos para entrar” (LISPECTOR, 1998. p.13).

Na comemoração, os moradores lutam para se aproximar da fogueira acesa diante da igreja, querem participar da festividade religiosa, que conta com a presença de uma banda e de um parque a proporcionar diversão aos habitantes do lugarejo.

Apesar desse comportamento tipicamente interiorano, o narrador enfatiza que já é possível perceber, no ano de 192..., que o subúrbio “já misturava ao cheiro de estrebaria algum progresso. Quanto mais fábricas se abriam nos arredores, mais o subúrbio se erguia em vida própria” (LISPECTOR, 1998, p.16).

Com a chegada do progresso, a igreja, que antes era capaz de centralizar a atenção dos moradores, é “sufocada” pelas construções e pela aglomeração de pessoas e animais, conforme representado no seguinte trecho:

> A vida tumultuosa da rua do Mercado estava deslocada naquele ambiente onde um gosto passado reinava nas varandas de ferro forjado, nas fachadas rasas dos sobrados. E na pequena igreja cuja arquitetura modesta se erguera no antigo silêncio. Aos poucos, porém, a praça de pedra se perdeu entre os gritos com que os carroceiros imitavam os animais para falar com eles. Sob a necessidade cada vez mais urgente de transporte, levas de cavalos haviam invadido o subúrbio, e nas crianças ainda agrestes nascia o secreto desejo de galopar (LISPECTOR, 1998, p.17).

Essa descrição nos remete, por alusão, à tela *“Cavalos diante da Tribuna”* (1868), do pintor Edgar Degas. Assim como no trecho acima citado, a tela

representa os contrastes e mudanças trazidos pelo progresso. Nesse contexto, a igreja é “sufocada” pela aglomeração de pessoas e casas. O que se apresenta no primeiro plano são os homens que montam belos cavalos que atraem a atenção da multidão concentrada diante da igreja.

Assim como a riqueza de detalhes no texto de Clarice possibilita o diálogo entre texto e tela, *Cenas Londrinas* também promove a relação entre descrição narrativa e quadro pictórico.

Em “As Docas de Londres”, por exemplo, descreve-se o porto de Londres e toda a agitação proporcionada pela afluência de navios e barcos que “por mais românticos, livres e caprichosos que possam parecer, dificilmente há um navio nos mares que cedo ou tarde não ancore no porto de Londres” (WOOLF, 2006, p.19).

O olhar do narrador percorre o porto e apresenta as imagens vistas de diferentes ângulos. Uma das mais sugestivas encontra-se no terceiro parágrafo do texto. Aqui o narrador oferece uma “visão” privilegiada do porto londrino. Pela descrição, visualizamos os estivadores, o Tâmisa, seus navios, as docas e ao longe a cinzenta cidade.

> Nada pode ser mais estimulante do que observar os navios subindo o Tâmisa – os grandes e os pequenos, os avariados e os esplêndidos, vindos da Índia, Rússia, América do Sul e Austrália,

> chegados do silêncio, do perigo e da solidão. [...] por trás dos mastros e chaminés, jaz uma sinistra cidade anã de casas de operários. [...] é possível que haja terra, que tenha havido outrora campo e colheita sob tal desolação e desordem (WOOLF, 2006, p.22).

Esta imagem parece retratar a mesma cena representada por Monet em *"O Tamisa abaixo de Westminster"* (1871).

Assim como ocorre no trecho citado, a cena do quadro representa Londres no início do século XX. Além de materializarem o interesse do pintor pelo tema da cidade, representa, pela imagem pictórica, a mesma localidade descrita por Virginia Woolf.

Para Meyer Schapiro, essa tela, além de tratar do tema urbano, caro para Monet, também apresenta o interesse do pintor pela representação da água, pelo clima de magia decorrente da atmosfera vaporosa ao fundo da tela, bem como a intermitência e o efeito da luz.

Como dissemos anteriormente, apresentaremos algumas considerações acerca da crônica "As Pontes de Londres", de Clarice Lispector, como um contraponto à visão objetiva de Virginia Woolf sobre a cidade de Londres.

Nessa crônica a narradora se recorda das vezes em que esteve na capital inglesa. A primeira imagem apresentada é a respeito das pontes londrinas, representando para ela a síntese da cidade: "Todas as vezes que penso em Londres revejo as suas pontes" (LISPECTOR, 1999, p.388).

Diferentemente da autora inglesa, Clarice apresenta a capital da Inglaterra por meio de sugestivas imagens poéticas que sintetizam o olhar estrangeiro sobre a paisagem londrina, conforme observamos na imagem inicial da crônica. “Vi em Londres uma terra estranha e viva, cinzenta – tudo o que é cinzento misteriosamente vibra para mim, como se fosse a reunião de todas as cores amansadas” (LISPECTOR, 1999, p.388).

O interesse clariceano pelo pictórico se faz presente nessa crônica pela referência à cor cinza, tomada como síntese de todos os demais matizes existentes. Inverte-se portanto, o sentido usual atribuído à tonalidade gris, vista muitas vezes como uma cor densa, escura e triste.

O olhar da narradora dá um novo sentido ao que chama de “a feiúra dos ingleses” (LISPECTOR, 1999, p.388). Para ela, o modo peculiar dos ingleses em parecerem feios, transforma-os em belos, “é uma feiúra tão peculiar, tão bela – e isso não são meras palavras” (LISPECTOR, 1999, p.388).

Esse modo estrangeiro de olhar para a cidade, faz com que seja possível encontrar beleza nas coisas que de algum modo se apresentam com aspecto desagradável para quem não vive em Londres. Até mesmo o modo como os ingleses se vestem, converte-se, ao olhar da narradora, em positividade. O grosseiro modo de se vestir é transformado em imagem de beleza.

> Nas ruas o povo usa roupas tão malfeitas que terminaram se tornando um estilo belo. E agasalham mesmo. Vejo uma criança de capotão escuro e meias grosseiras e capuz enterrado abaixo das orelhas, com rosto vívido e magro, olhos espertos e cara vermelha – e aquela entonação pura das vozes inglesas, interrogativas e orgulhosas (LISPECTOR, 1999, p.389).

O olhar da narradora encontra na criança o exemplo que justifica a reversão do feio em belo. A descrição é sucinta, no entanto consegue trazer a visualidade para o texto. Tem-se a imagem da criança, suas roupas, seu rosto, seu olhar, além da entonação vocal.

A singularidade dos ingleses, se estende para a arte que produzem. Para a narradora, a peculiaridade do teatro inglês “é de tremer de frio e de emoção: o

ator inglês é o homem mais sério da Inglaterra. Em poucas horas ele dá a cada um aquilo importante que se perde na vida diária” (LISPECTOR, 1999, p.389).

As diferentes imagens apresentadas fazem de Londres um lugar tipicamente medieval, ao menos para o olhar da narradora, quando diz se lembrar da existência da Idade Média quando se encontra em território inglês repleto de torres. “lembro-me que houve Idade Média na Inglaterra, e isso está nas torres” (LISPECTOR, 1999, p.389).

A subjetividade que transforma o diferente em belo, marca-se pelo olhar saudoso da narradora, que procura recuperar na memória as imagens vistas por ela quando esteve em Londres. “Tudo isso se chama saudade” (LISPECTOR, 1999, p.389).

Outras aproximações seriam possíveis, no entanto acreditamos que os exemplos aqui expostos, iluminaram o que enfocamos no início desta seção, quando afirmamos que ambos os textos se relacionam por meio do tema da cidade, além de dialogarem, cada um a sua maneira, com a pintura.

# CAPÍTULO III

# PINTURAS NARRADAS

*Todas as cores do aposento haviam transbordado de suas margens. A pincelada precisa estava inchada e obliqua; armários e cadeiras diluíam suas massas castanhas em uma volumosa obscuridade. No espaço entre o chão e o teto, pendiam amplos cortinados de trêmula escuridão. O espelho estava baço como a boca de uma caverna coberta de trepadeiras pendentes. (Virginia Woolf)*

### 3.1 Imagens do sonho e do delírio: o Surrealismo em *A Cidade Sitiada* e *The Voyage Out.*

No capítulo anterior, apontamos algumas relações entre o romance de Clarice Lispector, *A Cidade Sitiada* e as narrativas de *Cenas Londrinas***,** de Virginia Woolf, tomando como ponto de referência o tema da cidade.

As leituras dos textos procuraram demonstrar que não apenas a temática os aproxima, mas também a forte tendência ao pictórico, pois em ambos há o predomínio da descrição em detrimento da narração, o que faz com que as imagens descritas aludam a algumas representações pictóricas.

Para esta seção, selecionamos o capítulo quinto de *A Cidade Sitiada* e o capítulo vigésimo quinto de *The Voyage Out* com o intuito de ilustrar outra maneira de diálogo entre as obras das autoras e a pintura. Esses textos se relacionam com o pictórico por meio da aproximação que mantém com o movimento surrealista, cujas propostas são tratadas nos dois romances.

O Surrealismo tem sua origem no Futurismo e no Dadaísmo, movimentos que tiveram curta duração, mas constituíram as bases essenciais para o desenvolvimento do Surrealismo. Para Herbert Read (2001), esse movimento representa uma espécie de redirecionamento do Dadaísmo e do Futurismo.

André Breton é considerado o mentor e organizador do Surrealismo. Foi ele quem soube conduzir inteligentemente o movimento, escrevendo dois manifestos e coordenando a publicação de alguns periódicos que tratavam das propostas estéticas surrealistas.

Para o crítico e historiador da arte Mario de Micheli (2004), o Dadaísmo expôs a fratura entre a arte e a sociedade causada pela guerra. Além disso, esse movimento mostrou ainda a cisão entre o mundo interior e o exterior, bem como entre fantasia e realidade. Os surrealistas buscaram, acima de tudo, encontrar mediações entre essas polaridades extremas e nisso depositaram todo seu empenho.

Assim como acontecera com o Expressionismo e com o Dadaísmo, a liberdade continuou sendo o problema fundamental para o Surrealismo. A diferença é que para os surrealistas a liberdade apresentava duas faces: a individual e a social. Desse modo, acreditavam que deveriam ser duas as respostas para essa problemática.

Pensando desse modo, dois nomes assumiram peso determinante para as investigações e experimentações surrealistas: Marx e Freud. Aquele como o teórico da liberdade social e este como teórico da liberdade individual.

Portanto, as doutrinas marxistas e freudianas se tornaram fundamentais para as propostas dos surrealistas. Para eles, a criação de imagens, literárias e pictóricas, deveria ter como ponto de partida o sonho e o delírio, frutos do subconsciente. Dessa forma, o artista não deveria se preocupar com o filtro da racionalidade. O que mais se valorizava era a expressão carregada de emoção e imaginação livres do controle racional.

Outro objetivo central dos surrealistas era alinhar as artes plásticas com a literatura, intenção enfatizada nos dois manifestos de André Breton. Nesse sentido, Herbert Read (2001) define o Surrealismo como “uma questão de criação poética, e na verdade a pintura e a escultura seriam transformações essencialmente plásticas da poesia” (READ, 2001, p.132).

O movimento pode ser dividido em duas linhas gerais. Uma voltada para a exploração dos impulsos do subconsciente, sem haver a interferência controladora da razão ou do pensamento logicamente ordenado. Os artistas procuravam colocar na tela, ou no papel, os desejos interiores mais profundos, não levando em conta a coerência, os significados ou as adequações. Na literatura, esse princípio ficou conhecido como “escrita automática”.

Outra direção é chamada de onírica, que busca a transposição dos sonhos ou dos delírios, para o plano artístico. Essa diretriz tinha como ponto de referência a concepção freudiana de que o sonho representa a manifestação das zonas ocultas da mente humana, ou seja, o inconsciente e o subconsciente. Seguindo esta linha de pensamento, os surrealistas desejavam uma arte que fosse a expressão direta dessas regiões escondidas, como se o artista, ao criar, estivesse “sonhando acordado”.

Decorrentes dessas duas direções de pesquisa e trabalho, certas atitudes tornam-se freqüentes na arte surrealista, como o ilogismo, o devaneio, o sonho, a loucura, a hipnose, o humor negro, as imagens violentas e o impacto do inusitado.

Esse movimento repercutiu em vários domínios da arte. André Breton, Louis Aragon e Antonin Artaud destacam-se na literatura; nas artes plásticas, Max Ernst, Joan Miró, Jean Harp e sobretudo Salvador Dalí. No cinema, destaca-se o nome de Luis Buñuel.

Esse cineasta propôs uma nova maneira de conceber o cinema. Para ele, essa arte deveria existir em favor da poesia. Por conta disso, a cristalização da narrativa centrada na estrutura clássica deveria ser substituída pela exploração dos limites da linguagem, ou seja, pretendia um cinema que aproveitasse ao máximo seu potencial expressivo-artístico.

O meio para se alcançar tais proposições, seria, conforme apontado por Erika Savernini, a transformação da subjetividade do cineasta em imagens concretas que não se organizariam em seqüências de fatos e acontecimentos, mas se constituiriam como uma metáfora do subconsciente do cinegrafista. Portanto, essa maneira de pensar o cinema se opõe àquela centrada na narrativa clássica derivada dos preceitos aristotélicos, ou seja, aquela que pensava a arte dramática como representação mimética de personagens em ação.

Para Buñuel o mais importante não eram as ações, mas a vivência de estados emocionais. Assim, a estrutura principal do cinema surrealista seria a recriação das emoções ou pensamentos das personagens tornados em imagens marcadas pela subjetividade.

Savernini define a imagem surrealista, pictórica ou cinematográfica, como resultado do desejo do artista em apreender o objeto

> numa concepção mais abstrata e abrangente do que a sua realização material. O Surrealismo caracteriza-se como uma sensibilidade da imagem, transcendendo a representação realista do objeto, por conter também a subjetividade do artista. Este tem como fim último tornar-se uma unidade com o objeto, formando a imagem perfeita (SAVERNINI, 2004, p.67).

Os textos selecionados podem ser inseridos na segunda diretriz surrealista. Aquela que propõe a transposição de sonhos ou delírios para o plano artístico. Neste sentido, as autoras dialogam com a obra de Salvador Dalí, cuja arte também seguiu nesta direção.

Sobre *A Cidade Sitiada* foram feitas algumas considerações no capítulo anterior. Para esta seção, destacamos o capítulo quinto, intitulado “No Jardim” para uma análise mais detida. Nele, a protagonista, Lucrécia, encontra-se na semiescuridão de seu quarto, onde passa por vários estágios do sono. Quando adormece, o sonho faz aflorar inúmeras imagens, que são experimentadas por ela.

*The Voyage Out,* narra a história de uma viagem empreendida por um grupo de ingleses que parte de Londres com destino a uma cidade fictícia localizada na foz do rio Amazonas.

A protagonista é Rachel, moça educada nos rígidos padrões da sociedade patriarcal da época vitoriana. Órfã de mãe, seu pai, um navegador comerciante, confia sua educação às tias da moça. Essas senhoras, moradoras de um pequeno vilarejo, superprotegem Rachel que se torna uma garota introvertida, tímida e cheia de receios.

Em dado momento, o pai decide levá-la na referida viagem para a América do Sul. No navio, ela conhece pessoas muito interessantes e extrovertidas, o que causa um certo abalo na personalidade da protagonista, que começa a se descobrir e a se desenvolver como mulher. É durante o percurso marítimo que se inicia um novo processo de formação da personagem. Grande parte desse desenvolvimento é motivado por sua tutora, Helen, uma tia até então desconhecida por Rachel.

Diferentemente das senhoras que a criaram, Helen é moradora de Londres. Por conta disso, tem outra formação, pautada nos padrões modernos e emancipados da cidade grande. É ela quem acompanhará o desenvolvimento de Rachel como mulher.

Dentre os passageiros do transatlântico encontra-se o jovem escritor Terence, pessoa por quem a protagonista se apaixona. O amor é correspondido, no entanto, a união matrimonial não acontece devido à trágica morte de Rachel.

Quando os personagens já se encontram na América do Sul, decidem fazer uma excursão aos arredores da hospedaria na qual se encontram. Na volta desse

passeio, a protagonista é acometida por uma febre inexplicável que acaba por levá-la ao falecimento.

O capítulo vigésimo quinto, selecionado para esta leitura, narra os dias nos quais Rachel encontra-se em seu quarto, onde sofre constantes alucinações causadas pelo seu estado febril. Esses delírios fazem com que a personagem experimente uma vastidão de imagens, muito próximas daquelas vividas por uma pessoa que dormindo sonha.

Essa passagem se inicia narrando os primeiros sintomas da doença de Rachel. Esta se encontra numa sala em companhia do noivo Terence que lê para ela poemas de Milton. Apesar de considerar lindas as palavras do poema, a moça não consegue apreender os sentidos, pois já começa a se "desligar" do mundo exterior e entrar no misterioso universo delirante no qual passará o restante de seus dias.

Esse "desligamento" acontece aos poucos e a narrativa mostra os vários estágios pelos quais a personagem passa até adentrar de todo no mundo da alucinação.

A princípio Rachel não está completamente distante da realidade, mas se encontra em um estado de oscilação, cujas sensações lhe parecem vagas, conforme vemos no terceiro parágrafo. Enquanto ouve a leitura, a personagem vagueia em distração:

> O jardim parecia esquisito... as árvores próximas ou distantes demais, e sua cabeça quase certamente doía. Ela não estava certa, por isso não sabia se devia dizer a Terence agora ou deixá-lo seguir lendo. Decidiu que esperaria que ele chegasse ao fim de uma estrofe e, se naquela altura ela virasse a cabeça de um lado e outro e doesse indubitavelmente em qualquer posição, diria com muita calma que estava com dor de cabeça; [...] mas sua cabeça doía, doía, para qualquer lado que virasse. Sentou-se ereta e disse decidida:
>
> -Estou com dor de cabeça, então vou entrar (WOOLF, 1993, p.296).

Entrando na hospedaria, Rachel dirige-se para seu quarto e em meio à escuridão adormece. Passado um tempo indeterminado, a moça desperta, mas

continua acometida por uma grande sonolência e as imagens começam a se formar. Assim, abrindo com dificuldade os olhos a personagem

> [...] viu que a parede à sua frente era de um branco doloroso e curvava-se de leve sobre ela em vez de estar reta e plana. Virando os olhos para a janela, não ficou tranqüila com o que viu. O movimento da persiana quando se enchia de ar, inflava de leve para fora, arrastando a corda no assoalho com um pequeno som rastejante, pareceu-lhe assustador como um bicho no quarto (WOOLF, 1993, p.297).

A partir dessas imagens iniciais, tudo que se passa ao redor dela se transforma em imagens as mais inusitadas possíveis. Apesar do grande esforço que faz para voltar a realidade, Rachel percebe que “seu calor e desconforto tinham cavado um abismo entre seu mundo e aquele, comum, e que não era mais possível atravessar” (WOOLF, 1993, p.297).

Os dias que precedem a morte da personagem são marcados pelas constantes e ininterruptas alucinações. As imagens que se formam em sua mente são muito variadas e surpreendentes, além de não manterem ligação entre si. Elas se sucedem aleatoriamente e independem do tempo e da realidade exterior. Ela entra cada vez mais em um universo imagético que aflora de sua mente sem o filtro da razão.

Muitas são as imagens descritas: ela se vê cercada por imensas ondas translúcidas que se formam ao redor de sua cama; enxerga a enfermeira como se esta se encontrasse muito distante, primeiramente imersa num longo corredor, depois “sentada num túnel embaixo de um enorme rio” (WOOLF, 1998, p.299) e por fim presa em uma penumbrosa caverna, sempre a jogar cartas. Diante de Rachel as mãos da enfermeira se agigantam e tornam-se extremamente gélidas.

Dentro do quarto, também vê sombras e rostos gigantes que se avultam em redor de sua cama, enxerga mulheres idosas que rolam de uma montanha, todas elas de facas em punho; também se projeta em sua mente uma senhora que corta a cabeça de um homem cercado por mulas. A personagem tenta entender as imagens e busca uma conexão entre elas, no entanto

> estava sempre atrasada para ver algo que explicasse aquilo tudo. Todas as visões ligavam-se a uma trama, uma aventura qualquer,

> alguma escapada. A natureza do que estavam fazendo mudava incessantemente. Ora estavam entre árvores e selvagens, ora no mar, ora estavam no topo de altas torres, ora saltavam de lá pra cá; ora voavam (WOOLF, 1998, p.307).

À medida que passam os dias, as imagens vão se multiplicando e tornando-se cada vez mais complexas, como por exemplo, as experimentadas pouco antes da morte da personagem.

> Chegara a superfície de um poço escuro e visguento, e uma onda parecia balançá-la para cima e para baixo; ela cessara de ter qualquer vontade própria; deitava-se na crista da onda. A onda era substituída por uma encosta de montanha. Seu corpo tornou-se de repente um floco de neve derretendo, sobre o qual seus joelhos se erguiam em imensas montanhas nuas de ossos expostos. [...] o quarto também tinha um esquisito dom de expandir-se e, embora empurrasse sua voz o mais longe possível, às vezes ela se tornava um pássaro e fugia [...] as coisas tinham um enorme poder de aparecerem visíveis à sua frente, entre um momento e outro [...] por um longo espaço de tempo ela apenas ficava deitada consciente de seu corpo flutuando por cima da cama, e sua mente recolhida num canto remoto do corpo, ou escapando e esvoaçando pelo quarto" (WOOLF, 1998, p.312).

Como se observa, essas imagens vão se projetando rapidamente e sem conexão umas com as outras, tudo muda repentinamente. Essas várias visões de objetos, fragmentos de corpo humano, animais, árvores, vultos, sombras são narradas como se elas seguissem a corrente ininterrupta dos pensamentos da personagem.

Essa técnica narrativa é chamada de fluxo da consciência e também é usada, guardadas as devidas proporções, por alguns pintores surrealistas, como por exemplo, Joan Miró, que em determinada fase de sua carreira, buscava pintar as formas que sua imaginação lhe trazia, sem se preocupar com seus significados ou suas interligações.

Ao se referir a esse período da obra de Miró, o historiador de arte Margit Rowell aponta que o pintor adotara "novos conceitos organizacionais, uma corrente de um fluxo de consciência, constelações de sinais com e sem nexo, campos

saturados de cor, sinais e coisas levitando no espaço" (apud RITCHOCH, 2005, p.35).

A tela de Miró intitulada *"O Carnaval do Arlequim"* (1924), ilustra bem essa técnica adotada pelo pintor.

Nela, são dispersos objetos diversos que se emparelham no espaço plano do quadro, formando um "carnaval" de cores e formas. Misturam-se imagens geométricas como um dado, cilindros, círculos, cones, com figuras de animais, gatos, peixes, insetos, entremeados por formas as mais diversificadas.

Em entrevista, Joan Miró lembra que à época da composição dessa tela, ele era muito pobre e que por isso, "só podia dar-me ao luxo de almoçar uma vez por semana. Nos restantes dias tinha de me contentar com uns figos secos e pastilha elástica" (apud RITCHOCH, 2005, p.35).

Com relação ao quadro *"O Carnaval do Arlequim"* Miró comenta:

> Eu tinha chegado a casa, à noite, sem ter comido absolutamente nada durante todo o dia, e pus os meus sentimentos na tela. Nesse ano, passei bastante tempo com poetas, porque eu achava que isso era

> necessário para ultrapassar o fato plástico e atingir a poesia (apud RITCHOCH, 2005, p.35).

Poesia e pintura são aqui colocadas num mesmo plano, o da expressão livre de sentimentos. Reiteramos que este propósito de unir as artes é uma das características principais do Surrealismo.

Procedimento semelhante ao de Virginia Woolf está presente no capítulo quinto de *A Cidade Sitiada*. A protagonista Lucrécia encontra-se na penumbra de seu dormitório. A princípio ainda se mantém acordada, no entanto acometida “pelos espantos do sono. Mal-assombrada como se já tivesse adormecido. [...] mais um instante e começaria a sonhar” (LISPECTOR, 1998, p.85).

Assim como Rachel, Lucrécia começa a se afastar da realidade para aos poucos se entregar ao universo onírico. Nestes primeiros instantes, entre acordada e dormindo, a personagem percebe os objetos do quarto de maneira diferente da usual. Brinquedos de sua infância ganham novo sentido “Um camelinho. A girafa. O elefante de tromba erguida. Ah, touro, touro! Atravessando o ar entre os vegetais carnudos do sono” (LISPECTOR, 1998, p.85).

Aos poucos a personagem adormece e se abre para ela um novo universo advindo diretamente do sonho, que se inicia com um encadeamento de imagens aparentemente desconectas. “Formigas, ratos, vespas, rosados morcegos, manadas de égua saíram sonâmbulos dos esgotos” (LISPECTOR, 1998, p.86).

Segue-se a essa cena um curto momento no qual ela desperta, mas rapidamente retoma o sonho, agora percebido com maior intensidade. “O sonho era sua atenção máxima” (LISPECTOR, 1998, p.86).

Ainda outros momentos se apresentam oscilantes entre o estado dormente e o de vigília. Alguns sons exteriores atrapalham, a princípio, que ela durma e mergulhe de imediato no mundo dos sonhos. Assim, ela passa por diferentes estágios de sonolência para enfim dormir profundamente. Adormecida vivencia uma série de imagens que vão se formando incessantemente.

No sonho a personagem passa por muitos espaços que vão se sucedendo repentinamente, sem que haja conexões lógicas entre eles. Basta um detalhe qualquer para que a mudança aconteça.

Assim, nos primeiros parágrafos, que narram um dos estágios iniciais do sono de Lucrécia, esta se vê em uma biblioteca de onde surgem lojas nas quais ela faz compras. Subitamente, o comércio se transforma em praça, que por sua vez converte-se em colina, mutando-se em “uma coisa instantânea, dura, a colina se recortou com nitidez torta de um desenho mal feito” (LISPECTOR, 1998, p.88).

Outras seqüências igualmente inusitadas se sucedem em todo o decorrer da narrativa. Várias são as imagens que vão aparecendo isoladamente ou compondo estranhas cenas, como por exemplo, “os cavalos de Napoleão estremeciam impacientes. Napoleão sobre o cavalo de Napoleão estava parado de perfil. Olhava para a frente no escuro. Atrás toda a tropa em silêncio” (LISPECTOR, 1998, p.98). Ou ainda “estava tão adormecida que se tornara enorme. Arrastando o corpo, procurando. Quando viu os cascalhos do riacho, começou a ouvir. S. Geraldo estava extremamente doce e zumbindo...”(LISPECTOR, 1998, p.99). A narrativa se estrutura sobre várias possibilidades de sobreposições de tempo e espaço, como acontece nos sonhos.

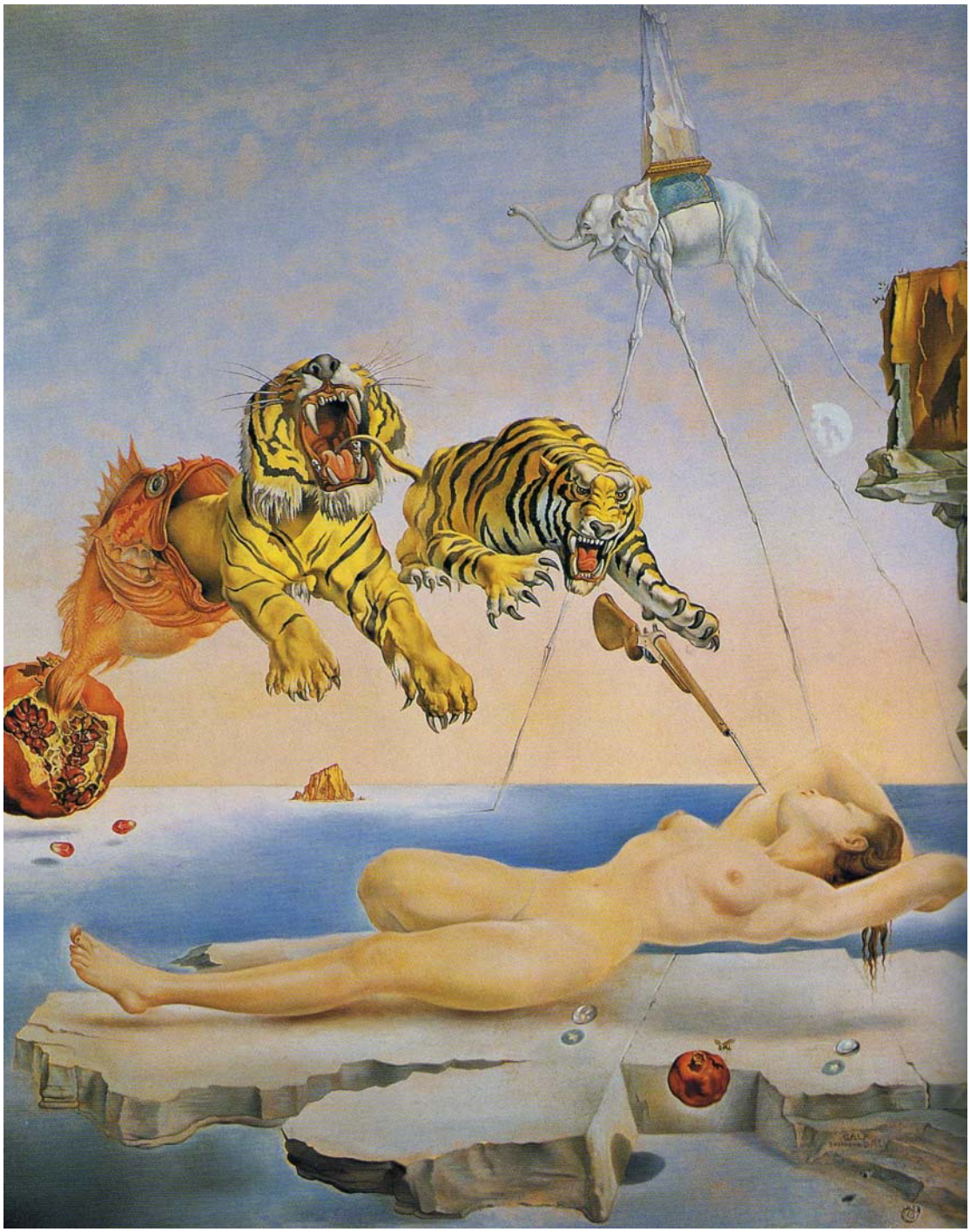
Semelhante ao texto woolfiano, a protagonista sonha e experimenta uma cadeia ininterrupta de imagens. Por conta disso, ambos os textos se apropriam das características típicas do movimento surrealista. Imagens, tempo e espaço se sobrepõem sem que haja uma interferência direta do consciente racional.

Por analogia, estas cenas dialogam com uma tela de Salvador Dalí. Trata-se de *“O Sonho causado pelo vôo de uma abelha em volta de uma romã, um segundo antes do despertar”* (1944)

Assim como acontece nos trechos analisados, a tela apresenta uma personagem feminina. No quadro, ela se encontra deitada sobre o fragmento de um rochedo, que parece flutuar por sobre mansas águas que se estendem até o infinito. Também a moça não se encontra totalmente repousada sobre a pedra, mas flutua sobre ela.

Do lado esquerdo, há uma grande romã partida. Do interior da fruta saem algumas sementes e um peixe de cuja boca se origina um tigre feroz, que por sua vez dera origem a um outro felino. As imagens sugerem uma inusitada seqüência de estranhos fenômenos: de dentro do fruto se origina um peixe, de seu interior um animal e do interior desse um outro.  À frente da moça, flutuam alguns objetos,

dentre eles uma romã, desta vez em tamanho menor, e sobre esse fruto, uma abelha.



Além dessas imagens, há também a de um elefante branco com enormes pernas aracnídeas. Afora o fragmento, ao lado direito da tela, de um rochedo.

Apesar das estranhas imagens, bem como do terror que poderia suscitar a imagem do tigre que parece estar prestes a atacar a personagem, o rosto da moça

não mostra espanto ou medo. Portanto, podemos entender as imagens como surgidas do sonho da personagem e não da exterioridade que a cerca.

Salvador Dalí, comentando essa tela, afirma se tratar da representação do sonho de sua mulher, Gala. O pintor diz que nessa obra desejou

> imaginar, pela primeira vez, a descoberta por Freud do sonho típico de longa efabulação, conseqüência da instantaneidade de um acidente que provoca o despertar. Do mesmo modo que a queda de um varão sobre o pescoço de alguém que dorme, provoca simultaneamente o seu despertar de um longo sonho que termina com o corte da guilhotina, o barulho da abelha provoca, neste caso, a picada do ferrão que despertará Gala (apud NÉRET, 2006, p. 76).

Assim, o delírio de Rachel, o sonho de Lucrécia ou da personagem da tela de Dalí prefiguram as principais propostas do Surrealismo: representar artisticamente as imagens do subconsciente.

Em Virginia Woolf, Clarice Lispector e Salvador Dali, a imagem extrapola seu sentido tradicional, que tem como ponto de partida a similitude com o real concreto. Tanto os textos quanto o quadro aproximam, de forma surpreendente e repentina, termos que são inconciliáveis fora do âmbito do sonho e do delírio.

### 3.2 O Quarto de G.H. e A Paixão Segundo Jacob: espaços de intimidade e paixão.

> Vou logo explicando o que quer dizer “vida íntima”. É assim: vida íntima quer dizer que a gente não deve contar a todo mundo o que se passa na casa da gente. São coisas que não se dizem a qualquer pessoa. (A Vida Íntima de Laura – Clarice Lispector)

Muitos são os elementos estruturais que se articulam e compõem uma obra literária, como por exemplo, o foco narrativo, a personagem, o enredo, o tempo e o espaço. Dentre eles, talvez o menos valorizado pelos estudiosos seja o espaço, que é visto como elemento fundamental da arte pictórica, ficando para a arte literária o domínio do tempo.

No entanto, não raras vezes, o espaço assume relevada importância em determinados textos literários. Freqüentemente, a espacialidade se torna o elemento central de uma obra. Em certas narrativas o espaço não é apenas um ornamento de fundo, uma simples descrição de lugares ou ambientes, mas exprime sentidos múltiplos podendo ser até mesmo o centro e a razão de ser da obra.

Do mais simples ao mais complexo texto literário, em maior ou menor grau de importância, o espaço sempre se faz presente, pois ele, por definição, é o local onde acontece a ação numa narrativa. Ele pode ser físico, psicológico ou apenas figurar na memória de um personagem. Além disso, sua variabilidade está ligada a recorrência das ações, sendo possível pensarmos na seguinte equação diretamente proporcional: quanto menos fatos houver, menos variação de espaços; quanto mais acontecimentos, maior a afluência deles.

Diversas são as funções que o espaço pode assumir em uma narrativa, uma delas se refere à interação entre espaço e personagem. Esses dois elementos podem se influenciar mutuamente, ou seja, o espaço pode ser desencadeador de

pensamentos, emoções e transformações da personagem, ao passo que esta também pode provocar eventuais modificações no espaço.

Deste modo, tanto o espaço quanto as personagens podem ser caracterizados com maior riqueza de detalhes descritivos, ou ter suas referências diluídas na narração. De qualquer forma, sempre é possível identificar-lhe as características principais, com maior ou menor clareza.

Outra importante função do espaço é a de fixar o tempo, dando origem a um local ou locais psicológicos. Isto se dá pela confluência de tempo e espaço, assim, a aproximação entre a temporalidade e a espacialidade criam o ambiente da narrativa. Nesse caso, o espaço pode vir a ser a projeção dos conflitos vividos pelas personagens, ou ainda entrar em choque com elas.

Inúmeras são as possibilidades de representação de espaços na literatura, contudo, poderíamos dividi-los em duas formas gerais: espaços abertos e espaços fechados. Geralmente, as narrativas introspectivas dão preferência a espaços únicos e fechados, sendo que as narrativas de ação, como os romances policiais, por exemplo, preferem espaços variados e abertos.

Uma das representações mais comuns do espaço se refere à casa e seus cômodos. Isto se dá por conta do valor de intimidade que a moradia simboliza. É na residência que acontece a partilha da privacidade entre as pessoas. Não se convida qualquer um para este lugar, aceita-se apenas a presença de pessoas amigas, confiáveis e muito próximas do modo de ser e de viver do dono da casa.

Não importa como ela seja, simples ou um palácio, para qualquer pessoa, a casa sempre será o lugar predileto no mundo. Ela continuamente se apresenta como o universo primeiro, o cosmos para se viver bem e feliz. Na residência todos se sentem seguros, protegidos, confiantes em si mesmos, em seus projetos e sonhos. Segundo Bachelard (2005) “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua profundidade” (BACHELARD, 2005, p.26).

Conforme apontado, muitas podem ser as funções exercidas pelo espaço em uma obra literária. Esse elemento pode alcançar uma alta posição de importância na narrativa. Para discutirmos essa questão, selecionamos dois romances modernos

cujo espaço é o centro desencadeador de transformações, mudanças e ações das personagens. Trata-se de *A Paixão Segundo G.H.,* de Clarice Lispector e *Jacob's Room,* de Virginia Woolf. Em ambos os romances, a espacialidade assegura, simultaneamente, a unidade e o movimento da narração. Nos dois textos, o quarto assume papel de suma importância, no entanto, a função desse mesmo elemento é diferente em cada uma das obras.

Além da importante relação entre espaço e personagem, os textos apresentam ricas e detalhadas descrições que estabelecem o diálogo das narrativas com outras artes. Este procedimento narrativo atua em ambos os textos como formador de sugestivas imagens que aproximam narração e visualidade.

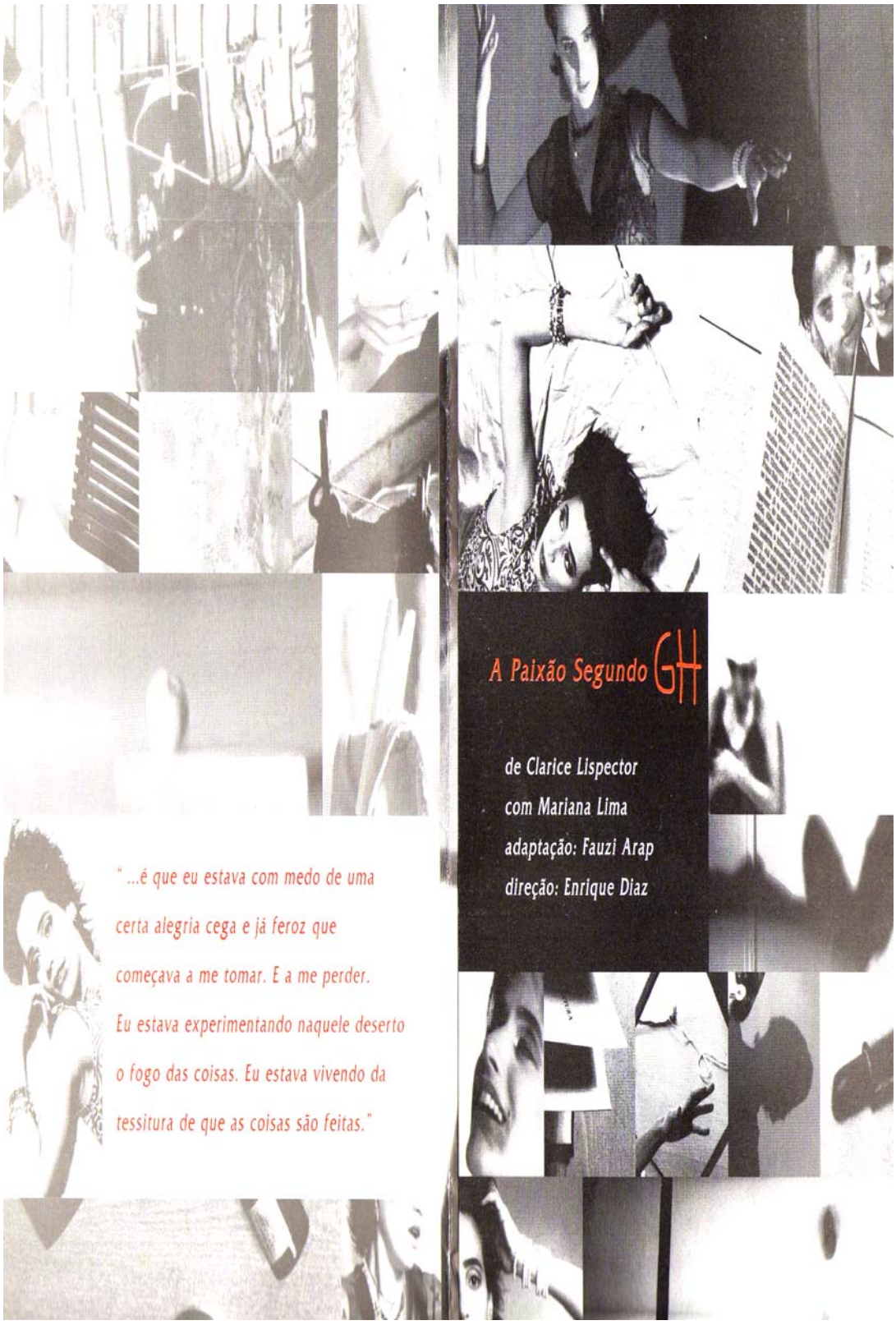
Lúcia Helena Viana (1998) aponta em seu estudo a respeito das pinturas de Clarice Lispector, que *A Paixão Segundo G.H.* marca o início de um processo narrativo cada vez mais interessado em expandir, pela experimentação da linguagem, o campo da narrativa. É a partir deste romance que a autora começa a romper os limites textuais, seja no que se refere aos gêneros literários já canonizados, seja pela relação, cada vez maior, entre escritura e outras artes.

A presença das relações interartes neste romance clariceano, também foi percebido por Emília Amaral (2005). A pesquisadora enfatiza o imagético presente no texto. Para ela, o processo de auto conhecimento da personagem G.H. ocorre por meio de imagens deflagradas pelo olhar, sendo este o elemento principal a desencadear o percurso de rememoração que conduz a personagem a um tempo da ancestralidade, no qual ver e ver-se se interpenetram. Ressalta ainda que todas as experiências e ações da personagem são deflagradas pela visão.

Além das imagens, outro ponto de diálogo entre o romance e as outras artes se faz presente por meio dos constantes apelos a efeitos evocativos de outras artes. A narrativa tende a ultrapassar os limites da linguagem uma vez que recorre aos paralelos entre texto e efeitos estéticos próprios da escultura, da pintura e da música.

Outro aspecto importante percebido por Amaral refere-se a dramaticidade instaurada na narrativa pelo diálogo estabelecido entre a narradora personagem e um "tu", invocado pela protagonista como aquele que acompanhará G.H. em todo o seu percurso.

A semelhança entre texto e drama, proporcionada pela linguagem, foi também notada por Fauzi Arap que em 2002 adaptou o texto para o teatro.




Segundo o dramaturgo, a dramaticidade é um dos elementos mais importantes nas narrativas de Clarice Lispector, sobretudo em *A Paixão Segundo*

*G.H.* que nas palavras do dramaturgo: “é uma obra ímpar, e tenho a vaidade de ter sido um dos primeiros a vislumbrar seu potencial teatral”.

Na pista da experimentação clariceana, Arap converteu o romance em peça, fugindo das características tradicionais da representação teatral. Na montagem, o espectador é convidado a participar do drama. O espetáculo não acontece em um palco, mas em um amplo cenário que representa o apartamento da protagonista.

A encenação tem início em uma sala luxuosamente ornamentada, onde o público se acomoda nos sofás e cadeiras espalhados no ambiente. Em seguida, a personagem abre uma grande porta, da qual surge um longo corredor a ser percorrido pela personagem que convida, por meio de gestos, os espectadores a acompanhá-la.

Passa-se então por uma cozinha, uma lavanderia e chega-se enfim ao quarto da empregada Janair, espaço no qual a peça alcança seus melhores momentos dramáticos. Esse procedimento causa uma sensação de cumplicidade entre público e personagem. Parece-nos que o dramaturgo elege os espectadores como aqueles que representam o papel do “tu” constantemente invocado por G.H. no decorrer do romance.

A presença das outras artes também caracteriza o romance *Jacob’s Room*, de Virginia Woolf, ponto no qual nos firmamos para a análise comparativa.

Em 1922, a autora inglesa já havia publicado, além de muitos ensaios, dois romances e um livro de contos. À época da publicação deste texto, a crítica apontou aspectos considerados inovadores, como o uso de técnicas narrativas que visavam a representar o fluxo de consciência dos personagens, a fragmentação do tempo e a rarefação do enredo.

Paralelamente a essas observações, figuravam também muitos ensaios críticos que reafirmavam o caráter tradicional de *The Voyage Out* e de *Night and Day,* os dois primeiros romances de Virginia Woolf. Nesta perspectiva, Jacob’s Room representa um marco na carreira literária da escritora inglesa, uma vez que esse romance aprimora suas técnicas narrativas além de ampliar o diálogo entre texto literário e outras artes, conforme se verá.

A autora sempre demonstrou preocupação exagerada para com a recepção crítica de seus livros, em parte isso se deve ao fato de ela também ser ensaísta e

crítica literária. Segundo Leonard Woolf, marido da escritora, sempre que algum livro woolfiano era publicado, a autora passava por longos períodos de crises maníaco depressivas deflagradas pela indignação dela diante dos ensaios publicados a respeito de suas obras. Conforme registrado por Quentin Bell, biógrafo da autora.

O livro que antecede *Jacob's Room*, é a coletânea de contos intitulada *Monday or Tuesday*. Para muitos críticos, é a partir dessas narrativas que a escritora começa ousar cada vez mais em sua experimentação de linguagem. Além disso, apontam que os textos mantém fortes relações com as outras artes, sobretudo com os movimentos de vanguarda.

Logo após a publicação da coletânea de contos, a autora passa a se dedicar a escrita do seu terceiro romance, que seria, comparado aos dois primeiros, o mais ousado. Ela inicia seu trabalho por volta do mês de fevereiro do ano de 1922. Em seu diário há um importante apontamento acerca de seu projeto literário para *Jacob's Room.*

> Desta vez, vou escrever o que quero: & eles (os críticos) que digam o que quiserem. Meu único interesse como escritora reside, começo a perceber, em uma estranha individualidade, justamente a qualidade que respeito? (WOOLF, 1989, p.82)

Essa nota soa como um desabafo da autora para com a opinião crítica que tanto a perturbava. Há várias anotações em seus diários, e mesmo publicações ensaísticas, que revelam, como dissemos, a preocupação de Virginia Woolf acerca da opinião crítica sobre seus livros.

Esse trecho de seu diário mostra que ao iniciar seu terceiro romance, a escritora deseja libertar-se do receio que sentia para com a leitura crítica. Seu projeto de literatura começa então a seguir um rumo diverso do até então praticado por ela. A partir desse livro, a autora procura experimentar cada vez mais em sua obra, sendo *Jacob's Room* o marco desse processo.

Se Virginia Woolf registra em seu diário o desejo de se libertar do sentimento de opressão para com os críticos, Clarice Lispector, que também se preocupava com as opiniões acerca de sua obra, inclui uma interessante nota que antecede a narrativa de *A Paixão Segundo G.H.* dirigindo-se diretamente aos leitores:

> A Possíveis Leitores

> Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria (LISPECTOR, 1995, p.13).

Esta proposição revela a clareza que Lispector tinha sobre seu fazer literário, tantas vezes mal compreendido pelos críticos, que buscavam em seus textos um sentido definido e objetivo. Aqui, a escritora “liberta-se” do receio de ser julgada como hermética e seleciona seus possíveis leitores.

À época do lançamento de *Jacob’s Room*, no ano de 1922, Rebeca West, romancista e crítica, escreve um dos primeiros ensaios acerca desse romance woolfiano. Em seu texto crítico, West afirma que o terceiro livro de Virginia Woolf deveria ser lido como um texto que expandia os limites do gênero romanesco tradicional. Segundo a ensaísta, o livro apresentava amplo diálogo com as outras artes, sobretudo com a pintura. A importância das descrições espaciais, com seus detalhes de cores e formas é um dos fatores a possibilitar o diálogo entre texto e imagem pictórica.

Para a ensaísta, as inúmeras imagens presentes no texto fazem deste uma espécie de portifólio, ou seja, um conjunto de “quadros” que representam momentos da vida do protagonista.

Além desses “quadros verbais”, apontamos um outro meio pelo qual o texto dialoga com a pintura. Trata-se da presença de personagens pintores que figuram no romance. O primeiro deles é o Sr. Charles Steele que aparece no primeiro capítulo do livro a executar, ao ar livre, seu trabalho de composição de uma tela.

O capítulo se inicia com uma bela imagem da Sra. Betty Flanders, mãe de Jacob, a escrever uma carta ao capitão Barfoot, um senhor casado com uma mulher que sofria de uma grave doença que a deixara paralisada em uma cama.

Betty e Barfoot se amam, no entanto não consumem esse amor pelo fato de ele estar “preso” a um casamento, ainda que limitado apenas pela convenção social, já que não se relaciona afetivamente com a esposa, há muito enferma.

O romance se inicia com uma cena na qual Betty escreve uma epístola para o capitão Barfoot que se encontra numa missão em Scarborough, cidade das proximidades da Cornualha.

Em meio a atividade de escrita, a mulher é acometida pela emoção que a leva ao choro. Interrompido o ato de escrever, a senhora ergue o olhar e observa a paisagem que se apresenta em sua frente. As lágrimas que lhe enchem os olhos fazem com que a imagem seja percebida de maneira distorcida. Tem-se portanto a impressão de que ela observa uma tela impressionista, ou seja, um quadro cujas imagens são imprecisas, ou melhor, sugestivas.

> Slowly welling from the point os her gold nib, pale blue ink dissolved the full stop; for there her pen stuck; her eyes fixed, and tears slowly filled them. The entire bay quivered; the lighthouse wobbled; and she had the illusion that the mast of Mr Connor's little yacht was bending like a wax candle in the sun. she winked quickly. Accidents were awful things. She winked again. The mast was straight; the waves were regular; the lighthouse was upright; but the blot had spread [15] (WOOLF, 1999, p.3).

Ao olhar a baía com os olhos marejados o que se tem é a impressão de que tudo oscilava a sua frente, o mar, o farol, o iate e seu mastro. As imagens ficam portanto distorcidas, como se pretendia fazer no movimento impressionista, criando nela "a ilusão" imagética. A leitura do trecho possibilita a "montagem" mental de um quadro impressionista, conforme se demonstrou.

Após este momento de "visão", a personagem retoma sua atividade finalizando a carta para em seguida chamar os filhos, que se encontram brincando na praia, para junto de si com o propósito de que retornem para casa.

Nos arredores, encontra-se um amigo da família, o Sr. Charles Steele. Trata-se de um pintor que observa a paisagem e pinta seu quadro. No instante em que a Sra. Flanders evoca os meninos, o pintor é interrompido em sua atividade pela

[15] Brotando lentamente do bico da sua pena de ouro, a pálida tinta azul dissolveu o ponto final; pois sua caneta parou ali; seus olhos tornaram-se fixos, lágrimas inundaram-nos devagar. A baía inteira oscilou; o farol cambaleou; e ela teve a ilusão de que o mastro do pequeno iate do Sr. Connor se inclinava, como uma vela de cera ao sol. A Sra. Flanders pestanejou depressa. Acidentes eram coisas terríveis. Piscou de novo. O mastro estava ereto; as ondas, regulares; o farol, em pé; mas o pingo de tinta se espalhara.

presença de Archer, irmão mais velho de Jacob, que corre em busca do caçula que distraído não ouvira o chamado da mãe.

Com o grito e a passagem de Archer, o pintor “suspended his paint-brush”[16](WOOLF, 1999, p.4) para em seguida olhar a mulher e prosseguir com seu trabalho. Neste momento, o narrador descreve a tela que está sendo pintada por Charles. Mais uma vez parece se tratar de uma pintura impressionista, uma vez que a composição é feita por meio de toques e pinceladas que vão compondo a imagem de maneira sugestiva e imprecisa.

> Steele struck the canvas a hasty violet-black dab. For the landscape needed it. It was too pale – grays flowing into lavenders, and one star or a white gull suspended just so – too pale as usual. The critics would say it was too pale, for he was an unknown man exhibiting obscurely, a favorite with his landladies’ children, wearing a cross on his watch chain, an much gratified if his landladies liked his pictures – which the often did”. [...] he was pleased by the effect of the black – it was just that note which brought the rest together, and so, having found the right tint, up he looked and saw to his horror a cloud over the bay[17] (WOOLF, 1999, p.5).

Além dessa descrição do quadro, o capítulo apresenta ricas descrições do espaço no qual se encontram os personagens. Como se disse, eles estão à beira mar, cercados pela bela paisagem onde figuram ao longe algumas rochas, a riqueza marítima com suas algas e recifes, além da bela iluminação solar que dá a tudo uma coloração viva.

No capítulo dois, merece destaque uma passagem na qual a Sra. Flanders em companhia dos filhos, Archer, John e Jacob, sobe até o topo de uma montanha da qual visualiza a paisagem litorânea. Mais uma vez, é possível perceber que a

[16] Suspendeu no ar seu pincel de pintor.
[17] Steele deu à tela um rápido toque negro-violeta. A paisagem pedia-o estava pálida demais – cinzas diluindo-se em lavandas, e uma estrela ou gaivota suspensa ao acaso - , pálida demais como de costume. Os críticos diriam que estava tudo pálido demais, pois era um desconhecido expondo em galerias obscuras, favorito dos filhos de seus senhorios, usando uma cruz na corrente do relógio, muito grato quando os senhorios apreciavam seus quadros – e seguidamente eles os apreciavam. [...] contente com o efeito do negro – era exatamente aquele nota que dava unidade ao resto, e assim, tendo encontrado a tonalidade certa, olhou para cima e viu com horror uma nuvem sobre a baía.

descrição traz o pictórico para o texto, compondo mais um “quadro verbal”, conforme vimos tratando.

> For there was a magnificent view – moors behind, sea in front, and the whole of Sacarborough from one end to the other laid out flat like a puzzle [18] (WOOLF, 1999, p.17).

Pela leitura desse fragmento, é possível visualizar a paisagem como se esta formasse uma tela. Essa passagem resume o pictórico e segue-se a isso a descrição detalhada dessa imagem.

> The entire gamut of the view’s changes should have been known to her; its winter aspect, spring, Summer, and autumn; how storms came up from the sea; how the moors shuddered and brightened as the clouds went over; she should have noted the red spot where the villas were building; and the criss-cross of lines where the allotments were cut; and the diamond flash of little glass houses in the sun. Or, if details like these escaped her, she might have let her fancy play upon the gold tint of the sea at sunset, and thought how it lapped in coins of gold upon the shingle. Little pleasure boats shoved out into it; the black arm of the pier hoarded it up. The whole city was pink and gold; domed; mist-wreathed; resonant; strident[19] (WOOLF, 1999, p.18).

Se no primeiro fragmento a visão panorâmica é descrita sucintamente, nessa passagem afloram os detalhes de cores, formas, volumes que compõem a tela antes apresentada de forma resumida.

Assim como acontece nesse exemplo, muitas outras descrições aparecerão no interior da narrativa, compondo, conforme apontado por Rebeca West, ricas imagens que fazem do romance um verdadeiro portifólio, como se disse anteriormente.

---

[18] Pois descortinava-se um panorama magnífico – atrás os pântanos, à frente o mar, e Scarborough inteira, de uma ponta a outra, estendendo-se plana como um quebra-cabeças.

[19] Toda a gama das mudanças na paisagem devia ser sua conhecida; o aspecto hibernal, a primavera, o verão, o outono; as tempestades subindo o mar; os pântanos tremendo e iluminando-se quando as nuvens passavam por cima; devia ter notado a mancha vermelha onde estavam edificadas as vilas; o ziguezague de linhas onde estavam marcando os loteamentos; e a reverberação de diamante nas pequenas estufas de vidro ao sol. Ou, se detalhes como estes lhe escapavam, talvez ela extraísse prazer da coloração dourada do mar ao anoitecer, vendo esse ouro decompor-se em moedas que rutilavam nos seixos. Barquinhos de passeio boiavam dentro dele; o braço negro do quebra-mar o armazenava. Toda a cidade era rosa e ouro; ogival; brumosa; ressonante; estridente.

Além de Charles Steele, há outros personagens pintores que também refletem sobre suas obras e os modos de composição de suas telas. Srta. Eliot é a segunda personagem pintora a figurar no texto. Depois surge a Srta Rosseter, que pinta aquarelas. Aparecem também os pintores Gibson, Mallinson, admirador e seguidor do estilo de Velásquez, e ainda Nick Bramham, especialista na arte do retrato.

Se em *A Paixão Segundo G.H.* não figuram personagens pintores que refletem sobre sua arte, tem-se por sua vez, a pintura deixada pela empregada Janair no quarto que ocupara, no qual acontecerá toda a viagem interior de G.H.

Ao entrar no dormitório da empregada, a protagonista se depara com os desenhos feitos a carvão e reconhece neles a representação de sua figura, vista pelos olhos da criada. Para G.H., a pintura forma um mural, como aqueles feitos pelos homens primitivos nas cavernas. Lembramos que por diversas vezes a personagem principal chama aquele espaço de gruta, caverna, sarcófago, o que vem reforçar a idéia de que o quarto não é apenas um lugar de repouso, mas o local onde tudo se torna miticamente primordial.

> Na parede caiada, contígua à porta – e por isso eu ainda não o tinha visto – estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão. Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia. Em alguns trechos o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro. Um tremor seco de carvão seco (LISPECTOR, 1995, p.43).

Observando os desenhos, a personagem mergulha num passado mítico, no qual a pré-história se anuncia pela visão das imagens que aos seus olhos se configuram como “três aparições de múmias. À medida que mais e mais me incomodava a dura imobilidade das figuras, mais forte se fazia em mim a idéia de múmias” (LISPECTOR, 1995, p.43).

Pelas imagens na parede, o espaço magicamente se altera, tornando-se “caverna oculta”. Por essa passagem, apresenta-se no texto uma clara alusão à arte primitiva do período paleolítico, no qual a arte não era praticada como mímesis, mas como desejo de se aprisionar o homem, ou o animal representado na realidade,

conforme observado por Yudith Rosembaum “a imagem (na arte primitiva) é a coisa, a escrita é o real, anulando-se o intervalo e a distância inevitáveis ao ato de representar” (ROSENBAUM, 1999, p.159).

Segundo a estudiosa, a pintura deixada por Janair se mostra como uma espécie de mensagem enigmática que lança a personagem na descoberta de sua “desumanidade”. Nesse espaço mágico as fronteiras entre realidade e arte são diluídas e G.H. é assim transportada para os primórdios da expressão artística, período no qual a arte não é vivida como deleite estético, mas como força demiúrgica. Dessa maneira, no interior de um quarto urbano, a personagem reviverá o instante primeiro da arte das cavernas.

Como se observa, essas obras apresentam pontos de convergência muito importantes. Acresce aos exemplos mencionados, a questão da posição social dos protagonistas, a aura de mistério que os envolve, bem como sua complexidade psicológica. Em *A Paixão Segundo G.H.* a personagem principal é uma burguesa, artista plástica e moradora de um apartamento de cobertura no Rio de Janeiro. A personagem deseja relatar uma experiência vivida e inicia a narrativa apresentando sua moradia:

> [...] como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o living. Tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística (LISPECTOR, 1995, p.34).

Apesar de refletir alguns aspectos de G.H., sua casa é apenas um lugar de residência, não há identificação total entre o espaço e a personagem. A identidade entre ambos só acontecerá no momento em que a protagonista, surpreendida pela demissão de sua empregada Janair, entrar no quarto da criada. Por conta disso, G.H. se vê forçada a arrumar a casa, algo que na sua condição de burguesa ainda não fizera, mas que sentia ser sua verdadeira predestinação.

Assim, apesar de morar em um apartamento de “semiluxo”, G.H. percebe que sua real vocação é para a arrumação de casas, conforme dito por ela: “não pertencesse eu por dinheiro e por cultura à classe a que pertenço, e teria

normalmente tido o emprego de arrumadeira numa grande casa de ricos, onde há muito o que arrumar" (LISPECTOR, 1995, p.37).

Organizar a casa significa basicamente reconstruí-la. Cada vez que uma mulher se propõe a limpar, varrer, lavar, esfregar os móveis, ela está reconstruindo os objetos e o lar, dando-lhes vida nova. Para Bachelard (2005), apenas o ser feminino tem a capacidade de construir a casa enquanto espaço íntimo, ao passo que o homem tem maior habilidade na construção material e física da casa.

É isso que a personagem começa a sentir, pois ao iniciar a organização do apartamento, o que se inicia na verdade é a viagem de transformação interior, pois ela não apenas renovará e recriará a morada, mas se encontrará consigo mesma. Conforme apontado por Gotlib, a arrumação "torna-se uma lenta, gradativa e dolorosa desarrumação do quarto, da vida, de tudo. Implica num irremediável e fatal enveredar-se pelos múltiplos espaços em profundidade [...]" (apud LISPECTOR, 1995, p.5). No ato de ordenar a casa G.H. sente e descobre que "o prazer sempre imediato de arrumar uma casa me era tão grande que, ainda quando sentada à mesa, eu já começara a ter prazer no mero planejar. Olhara o apartamento: por onde começaria?" (LISPECTOR, 1995, p.37)

Além disso, é pelo ato de limpar a casa que a personagem sente que esta lhe pertence, ou seja, mais uma vez reconhece que entre ela e o espaço há uma certa distância que começa a ser diminuída "há muito tempo meu apartamento não me pertencia tanto" (LISPECTOR, 1995, p.28).

É interessante notar que a personagem escolhe o quarto como local propício para iniciar a limpeza do lar, isto é, optou pelo lugar de maior intimidade em uma residência. No entanto, G.H. não começa a organização pelo próprio dormitório, mas pelo de Janair, a empregada. Assim, é no espaço de intimidade alheia que a personagem sofrerá seus momentos epifânicos de transformação interior. O aposento da empregada passa a representar o universo interior da protagonista e tanto o espaço quanto à interioridade da personagem lhe são desconhecidos.

G. H. tem uma falsa imagem do quarto de Janair, ela imagina um lugar destinado ao depósito de coisas velhas e inúteis e que por isso deveria estar sujo e mal cuidado. Porém, ao abrir a porta do cômodo a personagem se surpreende, pois se depara com um "quarto que tinha uma ordem calma e vazia [...] tratava-se agora

de um aposento todo limpo e vibrante como num hospital de loucos de onde se retiram os objetos perigosos" (LISPECTOR, 1995, p.42).

Ao entrar no quarto, a protagonista adentra em seu universo interior e tanto uma entrada quanto a outra acontecem de maneira lenta e gradativa. "Eu hesitava à porta" (LISPECTOR, 1995, p.45). A personagem não invade o aposento de maneira brusca, mas fica por um certo tempo parada à porta do dormitório, hesitante e pensativa. É dali que ela observa o formato do aposento, sua cor e seus poucos objetos.

Quando, enfim, entra no quarto, seus primeiros momentos são de estranhamento, para ela o espaço não pertence ao seu apartamento, é como se fosse uma outra casa, estranha a ela:

> É que apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada. Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia (LISPECTOR, 1995, p.49).

Esse trecho mostra como o espaço íntimo alheio repele a protagonista, assim como é repulsivo o mergulho em sua interioridade, pois a personagem não compreende de início o que se passou com ela naquele local, mas deseja relatar o fato por ela vivenciado.

Assim como a personagem clariceana, o protagonista de Jacob's Room é um burguês, que, apesar de não trabalhar, estuda em Cambridge, faz viagens para Londres, Paris e Grécia. Conforme mencionado, G.H é uma escultora, ou seja, conhece e pratica artes. Jacob também é envolvido com o universo artístico, porém sua criação está ligada a literatura, afinal trata-se de um ensaísta.

Tanto em Clarice Lispector quanto em Virginia Woolf, o quarto mantém o sentido primeiro de espaço íntimo e em ambas as obras representam a interioridade dos protagonistas. No entanto, há uma diferença substancial entre os romances analisados. No texto clariceano, a personagem não foge do espaço íntimo, mas entra nele e aceita correr os riscos de se auto conhecer, questionar-se sobre vida e morte, o bem e o mal, Deus e o diabo. Desta forma, o quarto se transforma em uma espécie de campo de batalha, onde se dá "simultaneamente o encontro com o outro,

consigo mesmo e, no sentido mais geral, encontro com o “outro sentido” das coisas” (GOTLIB, 1995, p.359).

Ao contrário de G.H., Jacob foge de sua interioridade representada pelo quarto, por conta disso, este espaço é geralmente apresentado sem sua presença. Pelas descrições de seu dormitório temos uma idéia do caráter e dos gostos do personagem. É o que percebemos na primeira descrição do quarto de Jacob em Cambridge:

> Jacob’s room had a round table and two low chairs. There were yellow flags in a jar on the mantelpiece; a photograph of his mother; cards from societies with little raised crescents, coats of arms, and initials; notes and pipes; on the table lay paper ruled with a red margin – an essay, no doubt – “Does History consist of the Biographies of Great Men?” There were books enough; very few French books, but then anyone who’s worth anything reads just what he likes, as the mood takes him, with extravagant enthusiasm. *Lives of the Duke of Wellington*, for example; Spinoza; the works of Dickens; the *Faery Queen*; a Greek dictionary with the petals of poppies pressed to silk between the pages: all the Elizabethans. His slippers were incredibly shabby, like boats burnt to the water’s rim. Then there were photographs from the Greeks, and a mezzotint from Sir. Joshua – all very English. The works of Jane Austen, too, in deference, perhaps, to someone else’s standard. Carlyle was a prize. There were books upon the Italian painters of the Renaissance, a Manual of the Diseases of the Horse, and all the usual textbooks. Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker armchair creaks, though no one sits there (WOOLF, 1999, p.48).[20]

[20] O quarto de Jacob tinha uma mesa redonda e duas cadeiras baixas. Havia lírios amarelos numa jarra sobre a lareira; uma fotografia de sua mãe; cartões de diversas sociedades com pequenas meias-luas, brasões, iniciais; bilhetes e cachimbos; sobre a mesa, papel pautado com margem vermelha – sem dúvida, uma dissertação: “A História consistirá em biografias de grandes homens?”. Mas havia muitos livros; poucos franceses; qualquer pessoa de algum valor lê apenas o que aprecia, conforme seu estado de alma, com imenso entusiasmo. Vidas do duque de Wellington, por exemplo; Spinoza; as obras de Dickens; O Faery Queen; um dicionário de grego com pétalas de papoulas comprimidas em seda nas páginas; todos os Elisabetanos. Os chinelos dele eram incrivelmente cambaios, como barcos queimados na beira da água. Depois, havia fotos dos gregos, uma gravura de Sir. Joshua – tudo muito inglês. As obras de Jane Austen também, talvez por deferências ao gosto de outra pessoa. Carlyle fora um prêmio. Havia muitos livros sobre pintores italianos da Renascença, um Manual de enfermidades de eqüinos, e todos os livros-texto de costume. O ar num quarto vazio é lânguido, mas inflando a cortina; as flores fenecem no vaso. Uma fibra da cadeira de balanço estala,

Esta citação é muito importante, pois se trata da primeira apresentação do quarto de Jacob. É a partir dela que se tem conhecimento de alguns traços característicos do personagem: seu amor pela literatura, filosofia, cultura grega bem como pela arte em geral. Por meio do grande número de postais advindos de diversas partes do mundo, evidencia-se que Jacob cultiva muitas amizades e o retrato da mãe, ao lado de um vaso de flores sobre a lareira, revela seu bom relacionamento familiar, sobretudo seu afeto filial.

Desta forma, o que se tem sobre o personagem é aquilo que o quarto apresenta por meio dos objetos nele presentes, o que faz de Jacob um personagem tão complexo e misterioso quanto o clariceano, porém em Virginia Woolf, o protagonista não se revela nunca. Enquanto G.H. tenta, num esforço tremendo, relatar o que se passou com ela, Jacob silencia, sendo preciso "adivinhar-lhe" os pensamentos por meio de suas atitudes e gestos. Durante toda a narrativa o que se tem sobre ele é a alta freqüência de imagens e visões poéticas que não chegam a se concluir.

Outro ponto que merece destaque na citação acima mencionada é o fato de que as duas últimas frases são repetidas, palavra por palavra, no capítulo final do romance, no qual encerra-se a narrativa com nova descrição do quarto da personagem. Nesta parte, o dormitório não está vazio, mas encontra-se em seu interior Dick Bonamy, personagem cuja relação com Jacob é extremamente ambígua, sendo mostrada muitas vezes como uma paixão homossexual.

Diferentemente do romance clariceano, *Jacob's Room* é narrado em terceira pessoa. Esse narrador, assim como os demais personagens, não consegue penetrar no universo interior do protagonista, uma vez que este foge dos momentos de auto-reflexão. Vale ressaltar que a narração é dupla, pois em certos momentos o narrador revela os pensamentos interiores de Jacob e em outros tenta adivinhar os mesmos por meio de reflexões acerca das atitudes e comportamentos da personagem.

Poucas são as cenas nas quais Jacob ocupa o quarto, mas todas elas apresentam um ponto em comum: Jacob se transforma, quando dentro do dormitório, ele se torna um ser silencioso, meditativo e introspectivo, mas diferentemente de G.H, sua vida interior não é revelada. Além disso, o personagem

---

embora não haja ninguém sentado nela. (De agora em diante, todas as traduções do texto de Virginia Woolf serão retirados do volume traduzido por Lya Luft – WOOLF, 2003, p.41)

geralmente permanece olhando o exterior pela janela, como se o quarto o repelisse. Tem-se a impressão de que o protagonista tem medo de adentrar em sua interioridade.

> A window tinged yellow about two feet across A line combated the White fields and the black trees... At six o'clock a man's figure carrying a lantern crossed the field… A raft of twigs stayed upon a stone, suddenly detached itself, and floated towards the culvert… A load of snow slipped and fell from a fir branch… Later there was a mournful cry… A motor car came along the read shoving the dark before it… The dark shut down behind it (WOOLF, 1999, p.134).[21]

Nessa e em outras passagens do romance, o que se nota é que o protagonista, mesmo estando dentro do dormitório, prefere olhar o espaço externo visível pela sua janela, o que importa são os detalhes exteriores que são vistos e escutados por ele, dessa forma, sua interioridade nunca é revelada, pois o protagonista se amedronta diante de tal possibilidade.

Esse medo estende-se também a outros personagens. Jacob tem muitos relacionamentos amorosos, no entanto, não passam de envolvimentos físicos. Assim como foge do encontro consigo mesmo, o personagem não permite que outros invadam seu universo interior. Há uma cena, por exemplo, que mostra o protagonista em companhia de Florinda, uma moça muito bela, porém extremamente ignorante e vulgar.

Ao entrar no espaço de intimidade de Jacob, a garota nota nele uma exacerbada reclusão, uma vez que não mais conversa com ela, além de ter sua feição alterada. Pela sua atitude, evidencia-se o fato de que para Jacob:

> in spite of defending indecency, Jacob doubted whether he liked it in the raw. He had a violent reversion towards male society, cloistered rooms, and the works of the classics; and was ready to turn with

[21] Uma janela pintada de amarelo, com dois pés de diâmetro, era a única coisa a enfrentar os campos brancos e as árvores escuras...Às seis, o vulto de um homem carregando uma lanterna atravessou o campo... Um feixe de ramos secos encalhou no bueiro... Um bloco de neve escorregou e caiu de um ramo de abeto... Mais tarde, um grito lamentoso... Um automóvel veio pela estrada, impelindo a escuridão à sua frente... As trevas fecharam-se novamente atrás...(WOOLF, 2003, p.110)

> wrath upon whoever it was who had fashioned life thus (WOOLF, 1999, p.110).[22]

Algo semelhante acontece entre Jacob e Simeon, um rapaz, também estudante em Cambridge, cuja amizade com o protagonista é permeada por ambigüidades, sobretudo no que se refere à sugerida homossexualidade. Há uma cena na qual o rapaz se encontra no quarto de Jacob e a intimidade toma conta do aposento com tal força que as palavras entre eles se tornam desnecessárias e no silêncio íntimo ambos se comunicam e se entendem, pois no dormitório o que se sobrepunha era:

> […] the intimacy, a sort of spiritual suppleness, when mind prints upon mind indelibly.
>
> […] But intimacy – the room was full of it, still, deep, like a pool. Without need of movement or speech it rose softly and washed over everything, mollifying, kindling, and coating the mind with the luster of pearl, so that it you talk of a light, of Cambridge burning, it's no languages only (WOOLF, 1999, p.59).[23]

Essas citações podem ser tomadas como referência ao que acontece em muitas das cenas do romance. Como se nota, em ambos os trechos o narrador inicia a apresentação da interioridade do protagonista, porém o percurso interior é abruptamente interrompido, ou seja, não há como em G.H. a continuidade da introspecção. Em Clarice há o uso de um recurso narrativo muito interessante que sugere o fluxo ininterrupto do relato da narradora protagonista. No romance, todos os capítulos iniciam-se com a última frase do capítulo anterior, assim, é como se a fala da personagem fosse contínua, não havendo cortes ou interrupções.

Em *Jacob's Room* o procedimento é outro. No interior de cada capítulo aparecem espaços em branco, todos eles são cortes na ação e no tempo. Esses são interrompidos e longos períodos de tempo são deixados para trás. Portanto, o que predomina no texto são as cenas e imagens poéticas que não se aprofundam e nem

---

[22] Apesar de defender a indecência, Jacob não tinha certeza de apreciá-la sem refinamento. Tinha uma propensão intensa para a sociedade masculina, quartos fechados e obras clássicas; e sentia-se disposto a voltar-se com veemência para quem levasse esse tipo de vida (WOOLF, 2003. p.89).

[23] [...] a intimidade, uma espécie de maleabilidade espiritual, da mente imprimindo-se, indelével, sobre outra mente. [...] Mas a intimidade – o aposento estava pleno dela, quieto e profundo como uma piscina. Sem necessidade de movimento ou fala, ela erguia-se branda, recobrindo tudo, amaciando, iluminando e revestindo a mente com o lustro de uma pérola, de modo que, se você fala de uma luz, de Cambridge ardendo, não é apenas a linguagem (WOOLF, 2003, p.49).

chegam a uma conclusão. Além disso, diferentemente de Clarice, Virginia apresenta outros espaços além do quarto do protagonista.

No inicio do romance, por exemplo, são mostrados os dormitórios de alguns alunos e professores da Universidade de Cambridge, onde Jacob é enviado para concluir seus estudos. As descrições revelam coisas que fazem parte da intimidade dos personagens. É neste espaço de isolamento que os personagens se revelam, mostram do que gostam e o que pensam da vida e das relações afetivas.

Ao apresentar espaços exteriores e coletivos, o narrador enfatiza, em contraste aos espaços fechados, a impossibilidade de se reconhecer o outro. Há uma significativa passagem que mostra Jacob no interior de um ônibus lotado. Neste local é como se cada um estivesse só e impossibilitado de se revelar:

> The proximity of the omnibuses gave the outside passengers an opportunity to stare into each other's faces. Yet few took advantage or it. Each had his past shut in him like the leaves of a book known to him by heart; and his friends could only read the title, James, Spalding, or Charles Budgeon, and the passengers going the opposite way could read nothing at all – save 'a man with a red moustache', 'a young man in grey smoking a pipe" (WOOLF, 1999, p.85).[24]

Essa passagem revela a temática central da obra, ou seja, por mais que se tente não é possível conhecer o outro, seus pensamentos e sua vida interior, a não ser que este a revele. G.H. tenta entender o que se passou com ela "estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender" (LISPECTOR, 1995, p. 15) e faz o que pode para verbalizar sua experiência, ao passo que Jacob se omite, foge deste momento de revelação. Desta maneira, enquanto G.H. procura se expor, Jacob tenta se esconder de si mesmo e daqueles que o cerca.

Jacob não aceita o desafio de se conhecer, muito menos admite que a partir do olhar do outro seja possível compreender-se. G.H. faz uma longa e dolorosa viagem mística e interior a partir do encontro consigo mesma e do confronto com

[24] A proximidade dos ônibus dava aos passageiros a imperial oportunidade de se olharem uns nos rostos dos outros. Mas poucos tiravam proveito disso. Cada um tinha seus próprios problemas a remoer. Cada um trazia o passado trancafiado dentro de si, como páginas de um livro conhecido de cor; e os amigos só podiam ver o título, James Spalding, ou Charles Budgeon, e os passageiros que seguiam em direção oposta não podiam ler coisa alguma exceto 'homem de bigode vermelho','rapaz de cinza fumando cachimbo' (WOOLF, 2003, p.71).

uma barata, um inseto repugnante que no entanto a leva a percorrer o mais intimo se si. É por meio desta criatura e do espaço do quarto que G.H. faz seu percurso interior “O quarto, o quarto desconhecido. Minha entrada se fizera enfim. A entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata. A barata que enchia o quarto de vibração enfim aberta” (LISPECTOR, 1995, p. 63).

Em Clarice Lispector, o espaço do quarto, mais que o confronto entre a personagem e a barata, é o desencadeador de toda a introspecção “Não fora eu quem repelira o quarto, como havia por um instante sentido à porta. O quarto, com sua barata secreta, é que me repelira. [...] e agora eu entendia que a barata e Janair eram os verdadeiros habitantes do quarto” (LISPECTOR, 1995, p. 53). O que se evidencia no romance é a força que o espaço pode exercer sobre a personagem, é a partir desse lugar de intimidade, ainda que alheia, uma vez que o dormitório é da empregada, que G.H faz seu percurso introspectivo. A protagonista quer limpar o quarto, lavar as paredes, o chão, arrumar o armário, mas na verdade, em todas essas ações o que se procura é organizar-se interiormente como mulher e pessoa humana.

Não é gratuitamente que a barata se encontra dentro de um armário, afinal, esse objeto, assim como o quarto, é símbolo e imagem de intimidade. Todo ser humano tem necessidade de manter segredos e o armário, com suas divisões e gavetas, representa o lugar propício para se guardar coisas valiosas e secretas. O que se deposita em seu interior são objetos que de alguma maneira tem valor, afinal, “O espaço interior do armário é um espaço de intimidade, um espaço que não se abre para qualquer um” (BACHELARD, 2005, p.91).

Assim, mais uma vez G.H invade o espaço íntimo alheio e, a partir dele, encontra sua própria intimidade. Além de penetrar no quarto de Janair, não apenas abre o armário, como também “entra” nele “tentei abri-lo (o armário) um pouco mais, porém a porta ficava impedida pelo pé da cama, onde esbarrava. Dentro da brecha da porta, pus o quanto cabia de meu rosto [...] de encontro ao rosto que eu pusera todo dentro da abertura” (LISPECTOR, 1995, p.51).

Para Bachelard (2005), o armário é o espaço de organização da casa, o lugar de ordem que “protege toda a casa contra uma desordem sem limite. Nele reina a ordem, ou antes, nele a ordem é um reino” (BACHELARD, 2005, p.92). No entanto, G.H. se surpreende ao abrir este móvel, pois percebe que nele vive um inseto e ao

invés de encontrar ordenação, o armário desencadeia uma “desorganização profunda” (LISPECTOR, 1995, p.18).

Em *Jacob’s Room*, o campo de batalha é outro e a desorganização é algo imanente da caracterização do personagem, este é vazio de corporeidade. As percepções que o narrador e as demais personagens têm sobre Jacob, são de fora para dentro, e não de dentro para fora, como em G.H. O que predomina no texto woolfiano é um vácuo entre as descrições espaciais e as projeções do leitor a respeito da obra.

Ao final do romance, o protagonista é enviado para lutar na guerra, resultando em sua morte. A descrição do corpo morto do protagonista é feita não como se tratasse de um ser, mas se fixa nas imagens externas: suas roupas, seus sapatos e suas cartas disponíveis a leitura de qualquer pessoa. Ou seja, não há corporeidade do protagonista, durante todo o romance ele continua sendo um mistério, um ser ambíguo, cuja própria sexualidade se apresenta como algo indeciso e vago. Desta maneira, é o espaço do quarto que assume a condição de personagem, e não Jacob.

Como já dissemos anteriormente, o quarto exerce funções diferentes em *A Paixão Segundo G.H* e em *Jacob’s Room*. Em ambos os textos o quarto continua sendo a imagem de intimidade, no entanto, em Virginia Woolf o espaço é o que melhor representa o protagonista; é a partir dele, e apenas por meio dele, que se torna possível traçar um perfil da personagem. Apesar de representar e corporificar Jacob, o espaço íntimo do quarto é repulsivo para o protagonista, em toda a obra este cômodo é o lugar das paixões, dos encontros íntimos. Jacob sempre leva para seu quarto mulheres e homens que de alguma maneira satisfazem seu desejo de paixão, ou seja, é um lugar íntimo mas aberto apenas temporariamente para o outro.

O mesmo não ocorre no texto clariceano, neste, o espaço de intimidade alheia é desencadeador de todo um auto-conhecimento da vida íntima da protagonista. E o sentido da paixão em G.H. é múltiplo, pois não apenas se refere ao amor que se vai revelando em solidão e na ausência do amado, mas também, e sobretudo, assume o sentido de “via crucis”, ou “via dolorosa”, como bem observado por Olga de Sá na edição crítica do romance. A ensaísta aproxima o texto do universo bíblico, explicitamente parodiado na narrativa:

> Embora o título seja decalcado sobre as narrativas da paixão de Cristo, significando sofrimento, não é esta a expectativa do leitor comum. Acostumado a entender o termo “paixão” em sentido erótico, sua expectativa frustra-se quando, ao invés de uma experiência amorosa de G.H., encontra-se diante de uma experiência com a barata (apud LISPECTOR, 1996, p. 220).

Desta maneira, o que se evidencia é que em Virginia Woolf o quarto é o local da intimidade, bem como o espaço em que se consomem as paixões eróticas vividas por Jacob, ao passo que em Clarice Lispector, o quarto é lugar da paixão no sentido bíblico de sofrimento e dor.

Outro ponto que singulariza o romance clariceano se refere à função exercida pelo espaço, pois é a partir dele que se tem início toda a introspecção da personagem, sendo o confronto com a barata, bem como sua devoração, apenas o ápice da viagem interior. Assim, tudo ocorre por conta da relação entre espaço e personagem, identificação e repulsa ente eles. Desta maneira, o quarto é o elemento que centraliza e expande a narrativa. Ao arrumar este lugar a protagonista dá nova ordem a própria vida. O ato de entrar no quarto é representação da entrada em si mesma.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta inicial deste trabalho objetivou a comparação entre a obra de Clarice Lispector e de Virginia Woolf tendo como foco central a relação que ambos os textos mantém com o pictórico. Para tanto pensou-se traçar um ponto homólogo entre a pintura e a literatura. Desta forma, o que se apresentou como elemento fundamental para a aproximação entre as duas formas de expressão artística foi a imagem, que apesar de ser o ponto em comum para as duas artes não se apresenta de forma idêntica na pintura e na literatura.

Conforme apontamos no corpo da pesquisa, a imagem pictórica liga-se à visualidade apresentada no quadro e cuja formação origina-se na distribuição de formas e cores distribuídas no espaço bidimensional da tela, ao passo que no literário a imagem se forma através da narração intimamente ligada a descrição. Com isso os textos presentificam a imagem pictórica no literário criando o que chamamos de “quadros verbais”.

Durante o desenvolvimento deste trabalho percebemos que o diálogo entre texto e pintura ocorreu sob diversas formas. Ambas as escritoras demonstraram durante suas vidas grande interesse pelas artes plásticas e buscaram “afinar” suas obras com algumas propostas ligadas aos movimentos de vanguarda artística, como por exemplo o cubismo e o surrealismo.

Além disso, os textos analisados possibilitaram, por meio de suas técnicas narrativas, que se traçassem algumas alusões a telas de pintores famosos como Degas, Monet, Picasso, Miró, Salvador Dalí, dentre outros.

Acreditamos, portanto, que este trabalho desenvolveu de maneira satisfatória a sua proposta inicial, ou seja, aproximar, por meio da imagem, a literatura clariceana e a woolfiana. Além disso, a pesquisa abriu espaço, conforme evidenciado no capítulo final, para possíveis trabalhos que visem traçar paralelos entre os textos das autoras com outras artes além da pintura, como por exemplo o drama.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

DE CLARICE LISPECTOR:

**Perto do Coração Selvagem.** São Paulo: Rocco, 1998.

**O Lustre.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

**A Cidade Sitiada.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

**Laços de Família.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

**A Maçã no Escuro.** 9ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

**A Legião Estrangeira**: contos e crônicas. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

**A Paixão Segundo G. H.** 18ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

**A Mulher que Matou os Peixes.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

**Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

**Felicidade Clandestina.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

**Água Viva.** 12aed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

**Onde Estivestes de Noite.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

**A Via Crucis do Corpo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

**A Vida Íntima de Laura.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

**De Corpo Inteiro.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

**A Hora da Estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

**Um Sopro de Vida.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

**Como Nasceram as Estrelas.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

**A Bela e a Fera.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

**A Descoberta do Mundo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

**Correspondências.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

**Outros Escritos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

**Entrevistas.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SOBRE CLARICE LISPECTOR:

ALMEIDA, Joel Rosa de. **A Experimentação do Grotesco em Clarice Lispector:** Ensaios sobre Literatura e Pintura. São Paulo: Nankin: Edusp, 2004.

AMARAL, Emília. **O Leitor Segundo G.H.:** Uma Análise do Romance "A Paixão Segundo G.H. de Clarice Lispector. Cotia: Ateliê, 2005.

ANDRADE, Ana Luiza. A Escritura Feita Iniciação Feminina: Clarice Lispector e Virginia Woolf. **Língua e Literatura,** São Paulo, v.15, p.9 – 21, Ano XII. 1986.

ARÊAS, Wilma. O Sexo dos Clowns. **Tempo Brasileiro,** Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.145 – 153, janeiro/março. 1991.

BRASIL, Assis. **Clarice Lispector:** Ensaio. Rio de Janeiro: Simões, 1969.

CÂMARA, Elisabete. Clarice Lispector e Virginia Woolf: Dois Enigmas e um Mistério. In: PONTIERI, Regina. (org). **Leitores e Leituras de Clarice Lispector.** São Paulo: Hedra, 2004.

CASTRO, Sílvio. Clarice Lispector. In:_____. **A Revolução da Palavra:** Origens e Estrutura da Literatura Brasileira Moderna. Petrópolis: Vozes, 1976. p. 263 – 267.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. **Eu Sou Uma Pergunta:** Uma Biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FILHO, Adonias. O Conto e o Monólogo. In:_____. **Modernos Ficcionistas Brasileiros.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965. p.81 – 83.

FRONCKOWIAK, Ângela. O Ato de Narrar em "A Paixão Segundo G.H.". In: ZILBERMAN, Regina et al. **A Narração do Indizível.** Porto Alegre: EDIPUC, 1998, p.65 – 74.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice:** Uma Vida que se Conta. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

LINS, ÁLVARO. A Experiência Incompleta: Clarice Lispector. In:_____. **Os Mortos de Sobrecasaca:** Obras, Autores e Problemas da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 186 – 193.

MARTINS. Gilberto Figueiredo. Clarice e a Crítica. **Cult,** São Paulo, n. 5, p.57 – 60, dezembro, 1997.

MARTINS, Wilson. Uma Voz. **O Estado de São Paulo,** São Paulo, 26 nov. 1960. Suplemento Literário, p. 7.

MOISÉS, Massaud. Clarice Lispector Contista. In:_____. **Temas Brasileiros.** São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961. p. 119 – 124.

NOLASCO, Edgar Cezar. Clarice e a Crítica Biográfica. In:_____. **Restos de Ficção:** A Criação Biográfico-literária de Clarice Lispector. São Paulo: Annablume, 2004. p. 75 – 138.

NUNES, Benedito. A Paixão de Clarice Lispector. In:CARDOSO, Sérgio... (et al.). **Os Sentidos da Paixão.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 269 – 282.

NUNES, Benedito. Do Romance ao Conto. In:_____. **O Drama da Linguagem:** Uma Leitura de Clarice Lispector. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

NUNES, Benedito. O Mundo Imaginário de Clarice. In:_____. **O Dorso do Tigre:** Ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 61 – 139.

OLIVEIRA. Maria Elisa de. A Presença do Tempo Vertical nos Romances de Clarice Lispector. In: 3º CONGRESSO ABRALIC. 1992, Niterói. Anais. São Paulo: Edusp, 1995. p.296 – 301.

OLIVEIRA. Solange Ribeiro de. Aspectos Barrocos do Romance de Clarice Lispector. In:_____. **A Barata e a Crisálida.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1985. p. 31 – 44.

PASOLD, Bernadete. Temas e Técnicas Narrativas nos Romances de Virginia Woolf e Clarice Lispector. In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, 2º.,1987, Belo Horizonte. **Anais.** Belo Horizonte: Imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1987. p. 817 – 830.

PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector:** Uma Poética do Olhar. Cotia: Ateliê, 1999.

ROSENBAUM, Yudith. O Pathos da Criação. In:_____.**Metamorfoses do Mal:** Uma Leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Edusp, 1999, p.147 – 174.

SÁ, Olga de. **Clarice Lispector:** A Travessia do Oposto. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2004.

SÁ, Olga de. **A Escritura de Clarice Lispector.** 3ª ed. Lorena: Vozes, 2000.

SANT'ANA. Affonso Romano de. Laços de Família e Legião Estrangeira. In:_____. **Análise Estrutural de Romances Brasileiros.** Petrópolis: Vozes, 1973.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes. **Tempo Brasileiro,** Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.49 – 64, janeiro/março. 1991.

SOUSA. Carlos Mendes de. Do Desenho, da Escultura e da Pintura. In:_____. **Clarice Lispector:** Figuras da Escrita. Minho: Universidade do Minho, 2000. p. 270 – 321.

SPERBER, Suzi Frankl. Sobre o Conceito de Vanguarda. **Remate de Males,** Campinas, v.12, p.117 – 129, 1992.

VARIN, Claire. A Paixão Segundo G.H.: O Quarto Interior. In:_____. **Línguas de Fogo:** Ensaios Sobre Clarice Lispector. São Paulo: Limiar, 2002. p. 132 – 136.

VIANNA. Lúcia Helena. O Figurativo Inominável: Os Quadros de Clarice Lispector (ou Restos de Ficção). In: ZILBERMAN, Regina et al. **A Narração do Indizível.** Porto Alegre: EDIPUC, 1998. p. 49 – 64.

WASSERMAN, Renata Ruth. Clarice Lispector Tradutora, em "A Paixão Segundo G.H." In: ZILBERMAN, Regina et al. **A Narração do Indizível.** Porto Alegre: EDIPUC, 1998, p.75 – 92.

DE VIRGINIA WOOLF:

**The Voyage Out.** London: Penguin Books, 1992.

**A Viagem.** Trad. Lya Luft. São Paulo: Siciliano, 1993.

**Noite e Dia.** Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

**Monday or Tuesday.** New York: Dover, 1997.

**Jacob's Room.** New York: Oxford University Press, 1999.

**O Quarto de Jacob.** 2ª ed. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

**A Room of One's Own.** London: Penguin Books, 1993.

**Three Guineas.** London: Penguin Books, 1993.

**Mrs. Dalloway.** London: Wordsworth, 2003.

**Mrs. Dalloway.** Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1980.

**Ao Farol.** Trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

**Orlando.** London: Wordsworth, 2003.

**Orlando.** 2ª ed. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

**The Waves.** London: Wordsworth, 2000.

**As Ondas.** 2ª ed. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

**Flush: Memórias de um Cão.** 2ª ed. Trad. Ana Ban. Porto Alegre: L&PM, 2003.

**The Pargiters.** London: The Hogarth Press, 1978.

**Os Anos.** Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

**Entre os Atos.** Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

**Moments of Being.** London: The Hogath Press, 1980.

**Freshwater: A Comedy.** London: Harvest Book, 1985.

**A Casa de Carlyle e Outros Esboços.** Trad. Carlos Tadeu Galvão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

**The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf.** London: Harvest Book, 1985.

**Contos Completos.** Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

**Cenas Londrinas.** Trad Myrian Campelo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

**The Diary by Virginia Woolf.** Volume Two. London: Harvest Book, 1980.

**The Diary by Virginia Woolf.** Volume Three. London: Harvest Book, 1980.

**The Letters of Virginia Woolf.** Volume Two. London: Harvest Book, 1981.

**The Letters of Virginia Woolf.** Volume Three. London: Harvest Book, 1981.

**Os Diários de Virginia Woolf.** Seleção e Tradução José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SOBRE VIRGINIA WOOLF:

ALVES, Soraya Ferreira. **A Escritura Semiótico-Diagramática de Virginia Woolf:** Interfaces Comunicativas. 2002, 150p. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2002.

BEER, Gillian. **Virginia Woolf:** The Common Ground. London: U.M.Press, 1996.

BELL, Quentin. **Virginia Woolf:** Uma Biografia. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

BETTANY, Lewis. Middle Aged Sensualists. In: MAJUMDAR, Robin & MCLAURIN, Allen. (org). **Virginia Woolf:** The Critical Heritage. New York, Routledge, 1997.p.98.

BODENHEIM, Maxwell. Underneath the Paint in Jacob's Room. In: MAJUMDAR, Robin & MCLAURIN, Allen. (org). **Virginia Woolf:** The Critical Heritage. New York, Routledge, 1997. p.109 – 111.

CAUGHIE, Pamela. The Artist Figure in Woolf's Writings: The Satus and Function of Art. In:_____. **Virginia Woolf & Postmodernism:** Literature in Quest & Question of itself. Chicago: Illinois Press, 1991. p. 28 – 61.

CHILD, Harold. About Kew Gardens. In: MAJUMDAR, Robin & MCLAURIN, Allen. (org). **Virginia Woolf:** The Critical Heritage. New York: Routledge, 1997. p. 66 – 67.

CURTIS, Vanessa.**As Mulheres de Virginia Woolf.** Trad. Tuca Magalhães. São Paulo: A Girafa, 2005.

DESALVO, Louise A. Shakespeare's Other Sister. In: MARCUS, Jane. (org). **New Feminist Essays on Virginia Woolf.** Lincoln: UNP, 1981. p. 61 – 81.

DUSINBERRE, Juliet. Women and Printing. In:_____. **Virginia Woolf's Renaissance:** Woman Reader or Common Reader?. Iowa: Iowa Press, 1997.

FORSTER, E. M.. Visions. In: MAJUMDAR, Robin & MCLAURIN, Allen. (org). **Virginia Woolf:** The Critical Heritage. New York, Routledge, 1997. p.68 – 70.

FRY, Roger. An Intentional Parody. In: MAJUMDAR, Robin & MCLAURIN, Allen. (org). **Virginia Woolf:** The Critical Heritage. New York, Routledge, 1997. p.70- 71.

GEORGE, W. L. A Painter's Literatura. In: MAJUMDAR, Robin & MCLAURIN, Allen. (org). **Virginia Woolf:** The Critical Heritage. New York, Routledge, 1997.p.82 – 84.

GORDON, Lyndall. **Virginia Woolf:** A Writer's Life. New York: Oxford Press, 1988.

LEHMANN, John. **Virginia Woolf.** Trad. Isabel do Prado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

LITTLE, Judy. Jacob's Room as Comedy: Woolf's Parodic Bildungsroman. In: MARCUS, Jane. (org). **New Feminist Essays on Virginia Woolf.** Lincoln: UNP, 1981. p.105-124.

MACARTHY, Desmond. Affable Hawk. In: MAJUMDAR, Robin & MCLAURIN, Allen. (org). **Virginia Woolf:** The Critical Heritage. New York, Routledge, 1997. p.89 – 91.

MAJUMDAR, Robin & MCLAURIN, Allen. **Virginia Woolf: The Critical Heritage.** New York: Routledge, 1997.

MARDER, Herbert. **Feminismo e Arte:** Um Estudo sobre Virginia Woolf. Trad. Fernando Cabral. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

MEPHAM, John. **Virginia Wolf:** Criticism in Focus. New York: St. Martin's Press, 1992.

MEYEROWITZ, Selma. GAT is to Conlole us?: The Politics of Deception in Woolf's Short Stories. In: MARCUS, Jane. (org). **New Feminist Essays on Virginia Woolf.** Lincoln: UNP, 1981. p, 238 – 252.

MICHAEL, Whitworth. Virginia Woolf and Modernism. In: SUE, Roe & SELLERS, Susan. (org). **The Cambridge Companion to Virginia Woolf.** London: Cambridge Press, 2000.

NATHAN, Monique. **Virginia Woolf.** Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

PONTIERI, Regina. Virginia Woolf Leitora de Ficção Russa. **Literatura e Sociedade,** São Paulo, n. 9, p.164 –177. 2006.

POOLE, Roger. **The Unknown Virginia Woolf.** London: Cambridhe Press,1990.

STRACHEY, Lytton. The Romantic Element in "Jacob's Room". In: MAJUMDAR, Robin & MCLAURIN, Allen. (org). **Virginia Woolf:** The Critical Heritage. New York, Routledge, 1997.p.93 – 94.

SUE, Roe. The Impact of Post-impressionism. In:_____. **The Cambridge Companion to Virginia Woolf.** London: Cambridge Press, 2000.

WEST, Rebecca. New Statesman. In: MAJUMDAR, Robin & MCLAURIN, Allen. (org). **Virginia Woolf:** The Critical Heritage. New York, Routledge, 1997. p.100 – 102.

GERAL:

ARISTÓTELES. **Arte Poética.** Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret,

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In:_____. **O Óbvio e o Obtuso:** Ensaios sobre Fotografia, cinema, pintura, teatro e música. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p.27 – 43.

BOS, Jean-Baptiste Du. Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura. In: LICHTENSTEIN. Jacqueline. (org). **A Pintura:** Textos Essenciais vol. 7 O paralelo das artes. São Paulo: Editora 34, 2005. p.60 – 73.

BOSI, Alfredo. **Reflexões Sobre a Arte.** São Paulo: Ática, 1985.

BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal. O espaço. In:_____. **O Universo do Romance.** Coimbra: Almedina, 1976. p. 130 – 169.

BRUNEL, P; PICHOIS, C.L & ROUSSEAU, A.M. **Que é Literatura Comparada?** São Paulo: Perspectiva, 1995.

BURGESS, Anthony. **A Literatura Inglesa.** 2ª ed. São Paulo: Ática, 2001.

CALVINO, Ítalo. Visibilidade. In:_____. **Seis propostas para o próximo milênio.** 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 95 – 114.

CANDIDO, Antonio. Literatura como Sistema. In:_____. **Formação da Literatura Brasileira.** Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada.** 4ª ed. São Paulo: Ática, 2003.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco Narrativo e Fluxo da Consciência:** Questões de Teoria Literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CLUVER, Clauss. Estudos Interartes. **Literatura e Sociedade.** n. 2 FFLCH. DTLLC, 1997.

COLI, Jorge. **Vincent Van Gogh:** A Noite Estrelada. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COMPAGNON. Antoine. **O Demônio da Teoria:** Literatura e Senso Comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

DAICHES, David. O Dilema de Platão. In:_____. **Oposições da Crítica em Face da Literatura.** Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1976. p. 13 – 30

_____; A Solução de Aristóteles. In:_____. **Oposições da Crítica em Face da Literatura.** Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1976. p.31 – 55.

D'ANGELO, Biagio. **História Híbrida da Literatura: uma questão de gêneros.**

D'ONOFRIO, Salvatore. Vertentes da Narrativa Moderna. In:_____. **Literatura Ocidental:** Autores e Obras Fundamentais. São Paulo: Ática, 1990. p.430 – 443.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura:** Uma Introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EVANS, Ifor. A Moderna Prosa Inglesa. In:_____. **História da Literatura Inglesa.** Trad. A. Nogueira Santos. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 373 – 415.

FOKKEMA, Douwe & IBSCH, Elrud. Sistemas Literários. In:_____. **Conhecimento e Compromisso:** Uma Abordagem Voltada aos Problemas dos Estudos Literários. Porto Alegre: UFRGS, 2006. p. 157 – 172.

GOMES, Álvaro Cardoso & VECHI, Carlos Alberto. **Introdução ao Estudo da Literatura.** São Paulo: Atlas, 1991.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte.** Rio de Janeiro: LTC, 1999.

_____. **Arte e Ilusão:** Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GREENBERG, Clement. A crise da pintura de cavalete. In:_____. **Arte e Cultura.** Trad. Otacílio Nunes. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2001. p. 164 – 167.

GROULIER, Jean-François. Descrição e interpretação. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. (org). **A Pintura:** textos essenciais vol.8. São Paulo: Editora 34, 2005. p.9 – 20.

GUILLÉN, Cláudio. **Literature as System**. Princeton. PUP, 1971.

HITCHOCH. Susan. **Joan Miró.** London: Lisma, 2005.

IANNACE, Ricardo. **Retratos em Clarice Lispector:** Literatura, Pintura e Fotografia. 2004. 160p. Tese de Doutorado em Literatura Comparada e Teoria da Literatura – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

KOTHE, Flávio R. Paródia & Companhia.**Tempo Brasileiro,** Rio de Janeiro, n.62, p.97 – 113, julho/setembro. 1980.

LEBRUN, Gerard. O conceito de Paixão. In:_____. **Os Sentidos da Paixão.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 16 – 34.

LESSING. Gotthold Ephraim. Laocoonte. In: **A Pintura:** Textos Essenciais vol. 7 O Paralelo das Artes. São Paulo: Editoda 34, 2005. p.81 – 93.

JR. Davi, Arrigucci. O Monstro Prosaico e Subrime. In:_____. **O Cacto e as Ruínas.** São Paulo: Duas Cidades, 2000. p.21 – 86.

MAGALHAES, Roberto Carvalho de. A Pintura na Literatura. **Literatura e Sociedade.** n. 2 FFLCH. DTLLC, 1997.

MATHEY, François. **O impressionismo.** Trad. Raul Correia. São Paulo: Verbo EDUSP, 1976.

MCLUHAN, Marshall; PARKER, Harley. **O Espaço na Poesia e na Pintura Através do Ponto de Fuga.** Trad. Edson Bini, Márcio Pugliesi, Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, 1975.

MENDILOW, A. A. As Artes Temporais e Espaciais. In:_____. **O Tempo e o Romance.** Porto Alegre: Globo, 1972.

MICHELI, Mario de. **As Vanguardas Artísticas.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MOISÉS, Leyla Perrone. A Crítica Biográfica. In:_____. **Falencia da Crítica.** São Paulo: Perspectiva, 1973. p.51 – 60.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários.** 10ª ed, São Paulo: Cultrix, 2001.

NÉRET, Gilles. **Salvador Dali.** Taschen, 2006.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. **Poesia e Pintura:** Um Diálogo em Três Dimensões. São Paulo: UNESP, 1999.

PAZ, Octávio. A Imagem. In:_____. **Signos em Rotação.** 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.37 – 50.

PLATÃO. **A República.** Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

PRAZ, Mário. **Literatura e Artes Visuais.** São Paulo: Cultrix, 1982.

READ, Herbert. **Uma História da Arte Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROSENFELD. Anatol. Literatura e Personagem. In:_____. **A Personagem de Ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 10 – 49.

_____. Reflexões Sobre o Romance Moderno. In:_____. **Texto/Contexto.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

SÁ, Olga de. & MOREIRA Walter. **Recomendações para Apresentação de Trabalhos Acadêmicos, Dissertações e Teses ao Programa de Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.** Lorena: GRAFIST, 2005.

SAVERNINI, Erika. O Cinema de Poesia segundo Luis Buñuel. In:_____ **Índices de um Cinema de Poesia.** Belo Horizonte: UFMG, 2004, p.59 – 71.

SCHAPIRO, Meyer. Impressionismo e Literatura. In:_____. **Impressionismo:** reflexões e percepções. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p.286 – 317.

TYNIANOV, J. Da Evolução Literária. In:_____. **Teoria da Literatura:** Formalistas Russos. Porto Alegre: Globo, 1973. p.105 – 118.

VINCI, Leonardo da. Tratado de Pintura**.** In: **A Pintura:** Textos Essenciais vol. 7 O Paralelo das Artes. São Paulo: Editoda 34, 2005. p.17 – 27.

WARREN, Austin & WELLEK, René. **Teoria da Literatura.** Coimbra: Europa América, 1960.

CRÉDITO DAS IMAGENS

**p. 32**

Van Gogh, *Os comedores de batata,* 1888.

http://www.pictorico.com br. Acesso em: 12 de janeiro de 2007.

**p. 60**

Vanessa Bell, *Virginia Woolf sentada,* 1912.

http://www.pictorico.com.br. Acesso em: 12 de janeiro de 2007.

**p. 65**

De Chirico, *Retrato de Clarice,*

http:/www.pictorico.com.br Acesso em: 15 de março de 2007.

**p. 69**

Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon,* 1907.

READ, Herbert. **Uma História da Pintura Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 69.

**p. 73**

Pablo Picasso, *Moça diante do espelho,* 1932.

ALVES, Soraya Ferreira. **A Escritura Semiótico-Diagramática de Virginia Woolf:** Interfaces Comunicativas. 2002. 150p. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2002. p. 71.

**p. 79**

Fra Angélico, *Anunciação,* 1431.

ALMEIDA, Joel Rosa de. **A Experimentação do Grotesco em Clarice Lispector.** São Paulo: Edusp, 2004. p. 244.

**p. 80**

Clarice Lispector, *Medo,* 1976.

VIANNA, Lucia Helena. O Figurativo Inominável: Os Quadros de Clarice Lispector. In: ZILBERMAN, Regina. (org). **Clarice Lispector:** a narração do indizível. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998. p. 57.

**p. 81**

Clarice Lispector, *Gruta,* 1976.

VIANNA, Lucia Helena. O Figurativo Inominável: Os Quadros de Clarice Lispector. In: ZILBERMAN, Regina. (org). **Clarice Lispector:** a narração do indizível. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998. p.58.

**p. 87**

Edward Munch, *O Grito,* 1895.

READ, Herbert. **Uma História da Pintura Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 57.

**p. 91**

Leonardo Da Vinci, *Santa Ceia*

http://www.pictorico.com.br/images. Acesso em 24 de maio de 2007.

**p. 93**

Renoir, *Frutos do Midi,* 1881.

CIVITA, Vitor. **Os Grandes Artistas:** Romantismo e Impressionismo. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 48.

**p. 106**

Edgar Degas, *Cavalos diante da Tribuna,* 1868.

SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo:** Reflexões e percepções. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 70.

**p. 107**

Monet, *O Tamisa abaixo do Westminster,* 1871.

SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo:** Reflexões e percepções. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 78.

**p. 119**

Joan Miró, *O Carnaval do Arlequim,* 1924.

HITCHOCH, Susan. **Miró.** London: Lisma, 2005. p.15.

**p. 122**

Salvador Dalí, *O Sonho causado pelo vôo de uma abelha em volta de uma romã, um segundo antes do despertar.* 1944.

NÉRET, Gilles. **Salvador Dali.** Taschen, 2006. p.2.

**p. 127**

Folder de divulgação da peça realizada pelo Sesc Belenzinho – São Paulo, no ano de 2003.