

As pinturas de Clarice Lispector

Entre Arquivo e Imagem

Lilian Hack
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO

O pequeno conjunto de quadros pintados pela escritora Clarice Lispector entre os anos de 1960 e 1970, analisados desde a contemporaneidade dos arquivos através dos quais os acessamos, colocam questões conceituais não apenas ao campo da literatura, mas também da pesquisa em arte. Acreditamos que pensar estas pinturas passa por problematizar a presença da imagem na obra visual e literária da escritora, mas também em seus singulares aspectos materiais e plásticos. Neste artigo, nos propomos enunciar algumas questões desde reflexões sobre o conceito de imagem em autores como Derrida, Deleuze e Didi-Huberman, frente a inquietações metodológicas pertinentes ao campo da História e Teoria da Arte.

Palavras-chave

Clarice Lispector. Pintura. Imagem. Arquivo.

*

RÉSUMÉ

Le petit ensemble de tableaux peints par l'écrivain Clarice Lispector entre 1960 et 1970, analysés depuis les archives contemporaines par lesquelles nous y accédons, posent des questions conceptuelles non seulement dans le domaine de la littérature, mais aussi dans la recherche en art. Penser ces peintures implique de problématiser la présence de l'image dans l'œuvre visuelle et littéraire de l'écrivain, mais aussi dans ses aspects matériels et plastiques uniques. Dans cet article, nous proposons d'énoncer quelques questions issues de réflexions sur le concept d'image chez des auteurs tels que Derrida, Deleuze et Didi-Huberman, confrontés à des préoccupations méthodologiques pertinentes dans le domaine de l'histoire et de la théorie de l'art.

Mots-clés

Clarice Lispector. Peinture. Image. Archive.

Clarice Lispector pintou uma série de quadros entre os anos 1960 e 1970. Apesar da atenção dedicada pela crítica literária da escritora a estas pinturas, elas insistem em escapar às classificações e a circular num campo difuso. Se, como escreve o pesquisador Mendes de Sousa¹, a obra literária de Clarice se oferece como um *não lugar* na literatura brasileira, diríamos que sua pintura está entregue a um *não lugar* em sua obra. É custoso afirmá-las como parte de seu processo de criação literária, e menos convincente ainda elegê-las às categorias definidas pela história da arte. Contudo, a materialidade da pintura de Clarice Lispector é de uma riqueza fascinante para aquele que se interessa pelo processo de criação visual e pelas imagens que emergem desse processo, pelo jogo de forças que se compõe na superfície pintada. Além disso, sua escrita oferece pistas ao processo de criação visual em sua relação com a palavra que permanecem, ainda, pouco exploradas.

Dar a ver algumas destas questões é o que deseja a pesquisa de doutorado em curso (2016-2020) junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e que apresenta, neste artigo, um pequeno fragmento de seu processo. Articulados às questões propostas pelo XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: inquietações e estratégias da História da Arte, evidenciamos que esta pesquisa se lança a um desassossego provocado pela tênue e vibrante linha de relações entre literatura e arte que se experimenta diante dessa obra visual da escritora. A estratégia que assumimos frente a essa inquietação é pensar a pintura desde as teorias contemporâneas sobre a imagem que tem provocado mudanças significativas no campo da História da Arte, reconhecendo novos objetos e métodos de pesquisa.



Figura 1. Clarice Lispector. Interior de Gruta, 1960. Acrílica, guache, caneta esferográfica e hidrográfica sobre madeira. 30,7 x 56 cm. Fonte: Arquivo de Literatura do Instituto Moreira Salles.

¹ SOUSA, 2000, p. 22: “Clarice Lispector é a primeira mais radical afirmação de um *não lugar* na literatura brasileira”.

Pintura, literatura e imagem em Clarice Lispector

Em *Interior de Gruta* (Figura 1), que se encontra nos arquivos de Clarice Lispector sob guarda do Instituto Moreira Salles (IMS), reconhecemos a data de 1960². Já a pintura *Gruta* (Figura 2), sob guarda do Arquivo Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (AMLB/FCRB), possui uma dupla-datação, 1973-1975. Sabemos assim que Clarice realiza estas pinturas no período em que escreve os datiloescritos e fragmentos que irão compor um de seus mais importantes romances: *Água Viva*, de 1973, que tem como personagem difusa uma pintora que faz sua iniciação na escrita. Essa personagem, como podemos ler em diversos trechos, escreve sobre sua pintura e sobre a dificuldade de a colocar em palavras. Se em *Água Viva* Clarice explora essa passagem da pintura à escrita, em *Um sopro de vida*, de 1978 – romance póstumo organizado por Olga Borelli, cujos fragmentos também datam deste período de entrega à pintura – ela registra o processo de composição de suas pinturas, de seu “modo de pintar”, como ela escreve. Portanto, torna sua escrita um rastro de sua pintura, e não o contrário. Nossa hipótese é de que podemos ler estes romances como textos que registram fragmentos sobre a própria prática de Clarice Lispector em sua pintura. Assim, seria preciso ler estes romances desde a perspectiva da pintura. Ou seja, se trata de reconhecer os registros da pintura que aparecem de forma subterrânea e diluída nos textos literários de Clarice, e que, contudo, não correspondem a essa obra literária num sentido comparativo.

É preciso compreender que quando um pintor registra seu processo, essa escrita deflagra uma nova etapa desse trabalho, pois com ela o pintor assume uma determinada prática, assume sua experiência com o acaso afirmando acontecimentos experimentados na pintura, o que permite o reconhecimento destes escritos enquanto parte do processo de criação visual, enunciando questões desde o interior desse processo. Dentro do campo da pesquisa em arte o reconhecimento dos escritos de artistas como registro de suas obras vem crescendo desde a modernidade, e muitas vezes o próprio registro é considerado a obra ou parte integrante desta. É claro que os artistas fazem seus registros muitas vezes premeditadamente em composição com sua obra ou como forma de a apresentar em exposições, etc., mas outras tantas não. Cabe assim à pesquisa histórica, crítica e teórica da arte investigar nestes textos os processos de criação vivenciados pelos artistas e lhes conferir um valor dentro de sua obra. Contudo, diante da obra literária e visual de Clarice Lispector é preciso cautela, pois se ela explicitou claramente suas reticências frente à crítica e os desejos de classificação de sua literatura, isso se estende à suas pinturas. Avançar sobre elas no desejo de elevá-las às classificações de que dispõe a história da arte – a crítica por vezes se refere a estas pinturas como abstratas ou figurativas, dentro de uma estética surrealista, concreta ou expressionista etc. – seria agir da mesma forma deplorada pela escritora. Além disso, elas resistem por si sós a estas classificações.

Retomando a hipótese apresentada acima, seria preciso ler Clarice Lispector a partir de uma outra perspectiva. Ler textos como *Água Viva* a partir de sua pintura, e não o contrário, pode oferecer imagens inesperadas e ao mesmo tempo ampliar ainda mais a complexidade de seu processo de criação, a complexidade de sua obra. Portanto, trata-se de inverter o lugar desde onde lemos, de procurar por uma outra posição de leitura e de enunciação da pintura. Isso implica em admitir que, ao escrever sobre a pintura, Clarice não o faz de modo retórico, mas mergulhada – mesmo que seja em uma única pintura – na experiência desse processo de criação e nas difíceis contradições que envolvem a passagem da imagem à palavra, e que lançam a linguagem ao jogo crítico da

² Descobrimos a data apenas na insistência de a localizar na transparência da tinta, pois Clarice cobre essa área do quadro. Ela assina novamente em caneta esferográfica no verso.

representação. Isso porque, como nos mostra a crítica desenvolvida por pensadores como Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Georges Didi-Huberman, não se pode supor uma substituição dos signos visuais pelos signos verbais, impondo uma hierarquia velada entre palavra e imagem. Hierarquia que não é alheia à própria iconologia, que também se submete a ela. Seria preciso antes admitir que a abertura à qual nos entrega a imagem lança a linguagem a uma elaboração incansável. Trata-se de fugir de uma crítica comparatista, representacional, para ir em direção à exterioridade da imagem, ao fora da linguagem, e à pintura enquanto sensação. O que se subleva nesse encontro entre a pintura e sua subterrânea intimidade com os textos é uma estreita relação da escrita com a imagem, conceito que é ainda pouco explorado na obra de Clarice, e que abrange questões que podem contribuir tanto ao campo da pesquisa visual, como ao campo da pesquisa literária. Desse modo, queremos afirmar que pensar a pintura de Clarice Lispector passa por pensar a presença da imagem em sua obra visual e literária.



Figura 2. Clarice Lispector. Gruta, 1973-1975. Acrílica, guache, caneta esferográfica e hidrográfica sobre madeira. 39,7 x 50,2 cm. Fonte: Arquivo Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Uma sombra acompanha a surpresa do encontro com estas pinturas: Clarice jamais expôs seus quadros em vida, sequência que lhes daria o mesmo reconhecimento de obra que a publicação de seus livros ofereceu. A partir da doação gradual do espólio da escritora por seus herdeiros ao AMLB/FCRB e ao IMS, que teve início logo após a morte de Clarice, no final dos anos 1970, estas pinturas tornaram-se pouco a pouco conhecidas pelos pesquisadores. Em 2009 a exposição *Clarice Pintora*³, organizada pelo IMS, exibiu dezesseis quadros pertencentes ao acervo das duas instituições. Mas de certa forma,

³ Catálogo consultado no arquivo do IMS. Informação disponível em: <https://ims.com.br/2017/09/25/exposicoes-no-ims-rio/> e também em: http://www.rioecultura.com.br/expo/expo_resultado2.asp?expo_cod=1327 Acesso em: 29/11/2019.

pode-se considerar que foi apenas nos últimos quinze anos que alguns pesquisadores fizeram as pinturas de Clarice figurar como um dos temas centrais de suas investigações.

Contudo, raras e breves pesquisas foram desenvolvidas desde o campo das artes visuais. Essa dificuldade diante da pintura e de sua relação complexa com a obra literária pode ser justificada pelo próprio posicionamento da escritora, que em certas ocasiões e em entrevistas, tratou sua pintura como algo que fazia para relaxar do exercício de escrita. O que permitiu à crítica tratá-las como passatempo, abandonando a potencialidade destas imagens como parte da complexa obra da escritora. Mas é preciso notar que Clarice não deixou de mencionar estas pinturas em conferências e em entrevistas, de se deixar fotografar ao lado delas, assim como de assinar praticamente todos os seus quadros, muitas vezes os oferecendo como presente a amigos, com dedicatórias, como se fossem uma espécie de talismã, o que lhes confere o desejo de registro e reconhecimento.



Figura 3. Clarice Lispector. Cérebro adormecido, 1975. Acrílica, guache, caneta esferográfica e hidrográfica sobre madeira. 29,1 x 39,7 cm. Fonte: Arquivo Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Além disso, a experiência de Clarice com a pintura é tateante, breve, mas não pueril. Ela conhecia e era amiga de muitos dos grandes artistas plásticos de sua época, frequentava seus ateliês, comentava suas exposições e obras nas crônicas que publicava no *Jornal do Brasil*, os entrevistava para a *Revista Manchete* etc., desde onde sabia colocar questões cruciais diante do processo de criação visual, como alguém que reconhecia profundamente os problemas e dramas artísticos experimentados na pintura moderna. Mas é ainda mais importante notar que a escritora pinta interessada numa materialidade, o que se evidencia pela escolha repetida do suporte de madeira e pelo método que desenvolve diante de sua superfície em alguns dos quadros, seguindo seus veios e linhas como uma espécie de diagrama, como podemos ver nas pinturas *Interior de Gruta* e *Gruta* (Figuras 1 e 2) e em *Cérebro Adormecido* (Figura 3), ou simplesmente

fazendo dessa materialidade o suporte para uma experiência de ver surgir imagens que surpreendem seu próprio olhar, como acontece em *Medo* (Figura 4). E se Clarice afirma sua pintura descolada de sua literatura, é desde essa exigência que seus quadros demandam ser olhados. Eles não podem ser observados como um desdobramento de seu processo de criação literária, mas como uma experiência frente ao processo de criação visual, percorrendo diferentes níveis de relação com a palavra e com a imagem.



Figura 4. Clarice Lispector. *Medo*, 1975. Acrílica, guache, caneta hidrográfica sobre madeira. 30,2 x 39,7 cm. Fonte: Arquivo Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

O sentido é um sopro – a pintura no arquivo

Como já afirmado, os quadros de Clarice Lispector se encontram sob a guarda dos Arquivos Literários do IMS (dois quadros) e do AMLB/FCRB (dezessete quadros), ambos no Rio de Janeiro. Há ainda três quadros, dos quais se tem notícia, que foram doados pela própria escritora a amigos e que se encontram em suas coleções particulares: à escritora Nélida Piñon, à artista Maria Bonomi, e ao dramaturgo, já falecido, Autran Dourado⁴. No curso desta pesquisa, foram realizadas duas consultas, uma em junho de 2017 e outra em setembro de 2019. Em ambas, a consulta se concentrou sobre as pinturas da escritora, mas foram também examinados os datiloscritos inéditos *Monólogo com a vida* e *Objeto gritante* (que são reconhecidos como parte do processo de composição de *Água Viva*. Mas que contudo, guardam uma diferença crucial: não mencionam as pinturas tal como lemos em *Água Viva*) alguns recortes de jornais e outros documentos, como entrevistas e ensaios sobre a escritora.

Esse acesso à pintura que passa pelo arquivo exige reconhecer que este se torna parte da pintura da escritora, ou melhor, o arquivo se torna uma dobra da pintura de

⁴ Quadro recentemente leiloado pela família do dramaturgo, e que se encontraria agora no acervo pessoal de Nélida Piñon (BELTRÃO, 2019).

Clarice Lispector frente à contemporaneidade desde a qual a olhamos. Isso implica em assumir que a pintura de Clarice está submetida a seu arquivo. Diferente de outras obras visuais que um pesquisador pode acessar em museus, galerias e mesmo em acervos ou coleções particulares, a pintura de Clarice está entregue a seu arquivo literário – ainda que o IMS e o AMLB/FCRB também conservem acervos iconográficos e outros objetos museais, a descrição arquivística que define o acervo de Clarice Lispector a insere dentro dos arquivos literários. Portanto, é inelutável passar pela presença deslocada que a pintura experimenta frente a esse contexto. O confronto com as condições de conservação e acesso a estas pinturas coloca questões conceituais ao presente desde o qual as acessamos, questões que desejamos explorar a seguir.

Digamos que para que uma imagem tenha um valor icônico, um valor enquanto imagem, é preciso partir da hipótese de que qualquer um a pode olhar sem saber nada dessa imagem, ou seja, sem saber a qual gênero essa imagem corresponde, nem sobretudo o que ela supostamente representa. É isso o que sugere Jacques Derrida, em uma conversa com diversos pesquisadores, registrada no livro *Trace et archive, image et art*⁵, onde ele pergunta: será que a imagem pode ser olhada sem exigir uma referência? Este é o critério: “a imagem deve valer por ela mesma sem garantia de referência, sem referência”⁶. Derrida enuncia estas questões diante do filme-documentário, realizado pela cineasta Safaa Faty, sobre o período de sua infância na Argélia, que tem desdobramentos fundamentais na trajetória do filósofo. Mas ele se pergunta se o filme tem valor por ele mesmo, se faz sentido para aquele que não conhece essa trajetória, para aquele espectador sem nenhuma referência. Ou seja, se a imagem pode ser vista a despeito destas referências e de seu valor documental. A resposta de Derrida é: “Isto não é um documento, não é um documentário, é também uma ficção. (...) Portanto, olhamos para ele como uma ficção”⁷.

Poderíamos nos colocar as mesmas questões diante das pinturas de Clarice Lispector. Seria possível olhá-las, enquanto espectadores, tendo qualquer referência em reserva? Contudo, de antemão, o lugar desde onde as olhamos hoje é aquele do arquivo, de modo que encontramos estas imagens já submetidas ao nome da escritora, à sua literatura, à sua biografia, e diante de uma imensa fortuna crítica. Elas estão mergulhadas em sua referência. Entretanto, nem por isso estas pinturas deixam de inquietar profundamente seus espectadores, colocando em reserva qualquer nomeação. Não é sem estranhamento que mesmo o mais aguçado crítico de sua literatura, o mais dedicado arquivista, olha estas pinturas. E esse é o momento em que elas perdem qualquer referência, caem numa suspensão de sentidos. A pintura de Clarice causa tamanho desconforto que ao olhá-las temos a sensação de transpor um limite, transpor uma intimidade. O que se passa é que nos colocamos diante de algo perturbador ao pensamento, ao corpo, experimentando assim uma indiscernibilidade entre ambos frente à sensação. Mas seria justamente nesse ponto de não compreensão, de suspensão do saber, de suspensão da palavra, e de vibração vital do corpo, de uma intensidade visceral da sensação, seja ela de estranhamento, repugnância ou de fascinação, que fazemos uma experiência da imagem, como diria Maurice Blanchot⁸, que sabemos que estamos diante de uma imagem.

A imagem toca em um plano não-discursivo da linguagem, algo que em nossa cultura intelectual, tão imensamente rendida à racionalidade discursiva que parece

⁵ DERRIDA, 2014. Este texto encontra-se traduzido no livro *Pensar em não ver* (2012), contudo nos utilizaremos da versão em francês, traduzida por nós.

⁶ Idem, p. 39: “l’image doit valoir pour elle-même, sans garantie de référence, sans référence”.

⁷ Idem, p. 38: “Ceci n’est pas un document, ce n’est pas un documentaire, c’est aussi une fiction”.

⁸ *O Espaço literário*, 2011.

imbuída de a tudo explicar, recebe grande resistência. Perceber e suportar o fato de que estamos constantemente sendo subjetivados por imagens e concomitantemente produzindo imagens que não solicitam a palavra ou o registro discursivo, é um grande tabu social e cultural. Entregar-se à imagem, sem requerer destas uma referência, um jogo de representação simbólica ou causal é experiência rara. E, frequentemente, nem mesmo os regimes discursivos da arte são bem-sucedidos nessa tarefa de respeitar o tempo das imagens e sua semiótica própria. De respeitar seu sopro. Essa suspensão não significa uma ausência de sentido niilista – um nada faz sentido – porque quando algo não faz sentido – nesse registro de uma racionalidade discursiva – é aí que ela é elevada ao sentido, como diria Clarice: “E acontece o seguinte: quando estranho uma pintura é aí que é pintura. E quando estranho a palavra é aí que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida aí é que começa a vida. Tomo conta para não me ultrapassar”⁹. Nesse ponto as coisas são elevadas a um estatuto muito próprio da experiência com o sensível, com as sensações, são elevadas à imagem. Imagem que não é o duplo das coisas, mas ela mesma uma coisa. A imagem é um sentido. Ou melhor, “o sentido é um sopro”: “Quando eu procuro demais um ‘sentido’ – é aí que não o encontro. O sentido é tão pouco meu como aquilo que existe no além. O sentido me vem através da respiração, e não em palavras. É um sopro”¹⁰.

Isso não significa que não possamos falar da imagem, tentar remontar à essa experiência muito singular da imagem através da palavra. Escrever sobre a imagem é um movimento que pode redobrar a experiência diante dela, potencializando ainda mais sua presença, momento em que escrever pode ser igualmente um gesto de elevação da palavra à imagem, tornando as palavras mesmas uma imagem. Como escreve Derrida:

E quando não compreendemos tudo de uma linguagem, o que acontece todo tempo, mesmo quando somos muito inteligentes e cultivados, não compreendemos jamais tudo, isso quer dizer que a palavra funciona como uma imagem. Ela guarda sua reserva discursiva, sua reserva de pensamento, sua reserva teórica, filosófica, tudo o que vocês quiserem, mas ela está lá antes como imagem e é isso o que faz obra.¹¹

É nesse sentido que podemos ler o que Clarice escreve sobre sua pintura em *Água Viva* e *Um sopro de vida*. Nestes textos toda tentativa se concentra em fugir da descrição da pintura pelo texto, em fazer ruir a representação, pois não se trata de levar a pintura ao texto ou o texto à pintura, mas de fazer ambos vibrarem frente à imagem, frente ao sensível em estado bruto, real, em “estado de água correndo”¹². Sem deixar em reserva a materialidade própria de sua pintura, sua semiótica singular.

A pintura de Clarice não é um documento de seu processo de criação literária, não é um puro elemento biográfico, fruto de uma “investigação interior”, de um passatempo. A pintura de Clarice é visceral, entregue a uma exterioridade radical, feita com materiais encontrados diante das mãos: o suporte de madeira, o esmalte de unhas, a parafina derretida, a caneta esferográfica. Se Clarice escreve no enfrentamento com o real, isso se passa também *diant*e da pintura, *na* pintura, frente à sua realidade e materialidade concretas. Todos estes elementos lançando a pintura a seus “fatos

⁹ LISPECTOR, 1998a, p. 83

¹⁰ LISPECTOR. *Apud*: Borelli, 1981, p. 79.

¹¹ DERRIDA, 2014, p. 40: “Et quand on ne comprend pas tout d'un langage, ce qui arrive tout le temps, même quand on est très cultivé, on ne comprend jamais tout, ça veut dire que le mot fonctionne comme une image. Il garde sa réserve discursive, sa réserve de pensée, sa réserve théorique, philosophique, tout ce que vous voudrez, mais il est d'abord là comme une image et c'est ça qui fait ouvrir”.

¹² LISPECTOR, 1998a.

materiais”, como diria Deleuze¹³. Nesse ponto o signo da pintura é tomado como afeto e relação de forças, como pura sensação, e suplanta o significante linguístico, ou qualquer registro simbólico. Se trata de assumir que estas pinturas, que estas imagens, não querem *dizer* nada, mas dão a pensar. Ou seja, as imagens não são privadas de inteligibilidade, mas elas não podem ser reduzidas a uma significação unívoca, e ainda menos a uma significação discursiva que seria sua verdade, sua explicação. É preciso não submeter as imagens que se elevam da pintura de Clarice à discursividade de sua obra literária.

Pode-se argumentar, em contraposição, o fato de que Clarice intitula suas pinturas, sempre cuidadosamente, na maioria das vezes numa borda dos quadros, junto de sua assinatura e da datação, numa “inserção textual” indiscutível. Mas essa escritura presente na superfície do quadro, diz precisamente de uma sensação provocada pela própria imagem. Isso é evidente nas afirmações da própria Clarice, como frente ao quadro “Medo”:

É uma tela pintada de preto tendo mais ou menos ao centro uma mancha terrivelmente amarelo-escuro e no meio uma nervura vermelha, preta e de amarelo-ouro. Parece uma boca sem dentes tentando gritar e não conseguindo. Perto dessa massa amarela, em cima do preto, duas manchas totalmente brancas que são talvez a promessa de um alívio. Faz mal olhar este quadro.¹⁴

A pintura, a imagem, como nos mostra Deleuze, trabalha sobre a sensação. Por isso ela é real, e opera efeitos reais sobre o corpo: “uma imagem não representa uma realidade suposta, ela é ela mesma toda sua realidade”¹⁵. E se quando falamos de imagem pensamos logo em imaginário, será preciso ter em conta que o imaginário “não é irreal, mental e subjetivo, mas propõe uma indiscernibilidade relativa entre real e irreal”¹⁶, de modo que o pensamento não está separado das imagens, e por isso não pode ser significado por elas com um conteúdo abstrato que as representaria – o que corresponde ao conceito de imaginário na psicanálise e de simbólico para a iconologia. Clarice afirma: “Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade”¹⁷.

Vendo a pintura no arquivo, não podemos saber dos efeitos sentidos pela própria Clarice diante das imagens que produziu, mas reconhecemos os efeitos que elas produzem em nós, os efeitos de tempo que elas produzem no redimensionamento de sua própria obra. A imagem nunca cessa de produzir seus efeitos, pouco importa sua afasia, sua precariedade técnica, a fragilidade de seus materiais e a economia de suas formas. A imagem nos dá a pensar aquilo mesmo que ela cala, que ela silencia. É como se, frente à imagem, estivéssemos míopes: uma gagueira da visão. Miopia que é a própria intervenção espacial, temporal, necessária diante da imagem, se a compreendemos em sua anacronia. Trata-se de ver de perto, num olhar debruçado, e não ao longe, num sobrevoo¹⁸. É nesse olhar de mergulho, de proximidade, de queda, que Clarice pinta sua mariposa amarela (Figura 4), num rodopio irrefreável que se movimenta veloz em nossa direção.

¹³ DELEUZE, 2007.

¹⁴ LISPECTOR, *Apud*: Borelli, 1981, p. 57.

¹⁵ DELEUZE, 2016, p. 199.

¹⁶ SAUVAGNARGUES, 2006, p.36, tradução livre do original em francês.

¹⁷ LISPECTOR, 1998b, p 19.

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, 2015.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELTRÃO, Catherine. *Clarice, Nélida e os vasos comunicantes*. In: ArtenaRede. Disponível em: <<http://artenarede.com.br/blog/index.php/clarice-nelida-e-os-vasos-comunicantes/>> Acesso em: 28/11/2019.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

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

Catálogo de exposição. *Clarice Pintora*. Liliana Giusti Serra (org. e curadoria). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

_____. *Dois regimes de loucos. Textos e entrevistas (1975-1995)*. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

DERRIDA, Jacques. *Trace et Archive, image et art*. Paris: INA Éditions, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pensar debruçado*. Lisboa: Editora YMAGO, 2015. Edição do Kindle.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1978.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da escrita*. Col. Poliedro 3. Braga: Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos, 2000.