

ESTUDOS INTERARTES: A PRESENÇA PLÁSTICA NOS ROMANCES *AS ONDAS*, DE VIRGÍNIA WOOLF, E *ÁGUA VIVA*, DE CLARICE LISPECTOR

Maria Helena de Queiroz (UEMS)

Joyce Alves (FINAV/UFGD-CAPES)

RESUMO: A proposta deste artigo parte da leitura atenta dos romances *Água viva*, de Clarice Lispector, e *As ondas*, de Virginia Woolf, sob a luz dos Estudos Interartes e com o propósito de apontar, não apenas semelhanças entre estas narrativas, mas principalmente as diferenças, já que a crítica literária comparada tende a equiparar estas duas escritoras sob a ótica das relações de fonte e influência, consideradas aqui ultrapassadas. O aspecto plástico impera nos romances e, graças a isso, é possível identificar as particularidades de cada obra.

Palavras-chave: Estudos Interartes; Literatura; pintura; *Água viva*; *As ondas*.

SUMMARY: The article's proposal starts from the accurate reading of the Clarice Lispector's novel *Água viva* and *The waves*, by Virginia Woolf, under the light of the Interartes Studies and intends to point out, not just similarities between the narratives, but first and foremost its differences, once the literary critics tend to equalize these two writers under the relations between source and influence, both considered to be obsolete. The plasticity is a word of order in these romances and, thanks to this, is possible to identify their particularities.

Key-words: Interarts; literature; painting; *Água viva*; *The waves*.

1. Introdução

Diante do aparente desequilíbrio existente entre a teoria e a prática em Literatura Comparada, lembramos o pensamento de Harry Levin, justamente por consistir numa forma de conscientização em torno da “crise” provocada por esse desacordo na Literatura Comparada: “Debatemos interminavelmente sobre problemas puramente esquemáticos. (...) Resumindo, a substância de nossa busca comum é comprometida por um excesso de ênfase na organização e na metodologia” (LEVIN, 1994, p. 292). O exercício comparativo propriamente dito, em que se contraponham escritores e obras literárias ou uma arte e outra, consiste em uma prática mais edificante do que as discussões puramente teóricas. Daí a proposta deste estudo que se arrisca a uma

leitura analítica de *Água viva* (1973), de Clarice Lispector (1920-1977) e *As ondas* (1931) de Virginia Woolf e a possibilidade de diálogo com as artes plásticas sob o amparo do comparativismo.

Durante muito tempo, os Estudos Interartes foram classificados como uma modalidade do Comparatismo, campo em que tal estudo encontra solo fértil, conforme afirma Claus Clüver, “enquanto a Literatura permanecer como o ponto de referência dominante, há boas razões para considerar o Comparativismo como o espaço adequado para os Estudos Interartes” (CLÜVER, 2008, p.13). E ainda:

São as formas mistas – textos e gêneros textuais multimídias, mixmídias e intermídias ou intersemióticas – cujo tratamento começa, normalmente, com a investigação das relações entre os diversos elementos sógnicos e midiáticos neles contidos, independente do campo de interesse maior em que são estudados (CLÜVER, 2006, p. 19).

Portanto, pretendemos aqui apontar relações interartísticas entre as obras de Clarice Lispector e Virginia Woolf, sob a luz dos Estudos Interartes e Intermídias.

2. A LITERATURA PLÁSTICA DE CLARICE LISPECTOR

O biógrafo Benjamim Moser, que dedicou seus estudos à vida e obra de Clarice Lispector, com pertinência afirma que *Água viva*, de 1973, “pode ser aberto em qualquer página, assim como uma pintura pode ser observada de qualquer ângulo, e pulsa com uma sensualidade que lhe dá um apelo emocional direto e inigualado” (MOSER, 2009, p. 465). A correspondência entre a literatura de Clarice Lispector e outras artes pode ser notada já em seus primeiros trabalhos, como em *O lustre* (1945) e *A cidade sitiada* (1949), em que a linguagem plástica e o desejo tátil das personagens de entrar em contato com a matéria visual permitem decodificar imagens nas entrelinhas dessas obras.

Por conseguinte, a ausência de enredo, característico na narrativa de Clarice e marcada pela composição narrativa fragmentária, consiste numa espécie de fuga aos moldes tradicionais. “Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo”, afirma Rosenfeld (1996, p. 80) O que ele quer dizer é que, assim como ocorre na pintura moderna essa nova literatura não tem compromisso com o empírico e, como já dito, rompe-se com o modelo tradicional.

Assim como Rosenfeld, Mário Praz também observou este aspecto de interpenetração de tempo e espaço nas narrativas modernas e concorda: “A revolta contra a perspectiva tradicional que prevalecera na pintura europeia desde a Renascença produziu as bem conhecidas interseções de tempo e espaço no cubismo” (PRAZ, 1982, p. 216). Assim, a rejeição à perspectiva na pintura moderna está para a interpenetração de tempo e espaço na literatura, e vice-versa, o que aproxima essas duas artes: “Os paralelos entre as artes visuais e a literatura (...) parecem-me muito pertinentes; aqui, os campos estão mais pertos um do outro, e pode-se argumentar com base no caso de pintores que são também bons escritores e de escritores que sabem desenhar” (PRAZ, 1982, p. 226).

A citação de Praz logo acima nos obriga lembrar que Clarice Lispector pintou suas próprias telas entre as décadas de 60 e 70, trabalho que resultou em vinte e dois quadros, dado que não se pode ignorar tendo em vista a relação de suas obras com a pintura e possíveis aspectos de propriedade de uma sobre a outra. A escritora tinha consciência das relações entre tempo e espaço nas artes como se nota no seguinte trecho de *Água viva*: “quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo” (LISPECTOR, 1998, p. 60).

Benjamim Moser afirma que Clarice enfatiza a presença das artes em *Água viva* quando transforma a narradora, que era uma escritora nos primeiros manuscritos do livro, numa pintora: “na época, ela própria estava se aventurando na pintura. *Água viva* está repleto de alusões à pintura e à sua conexão com a criação” (MOSER, 2009, p. 463). Também Nádía Gotlib vai destacar esse aspecto principalmente no que diz respeito ao fato de que a escritora “reconstrói” a obra após interromper outras duas versões:

Essa colagem de registros variados amplia o leque das virtualidades intertextuais, possibilitando uma correspondência entre as várias artes – literatura, música, pintura, por exemplo -, em função de uma semelhante postura ou práxis artística, que despreza anteriores princípios reguladores da obra. (GOTLIB, 1995, p. 411)

No espaço de seu apartamento ou ateliê, a personagem-pintora de *Água viva* resolve se aventurar pelo mundo da escrita, na tentativa de captar um *instante-já* através de imagens criadas por ela como se estivesse pintando. Essa tentativa é frustrada já que a personagem não consegue captar esse instante presente, imediatamente transformado em passado: “estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidivo não é mais porque agora se tornou um novo instante-já que também não é mais” (LISPECTOR, 1998, p. 9).

Segundo Magalhães (1997, p.69), apesar de o poema apresentar exemplos de transposição de quadros ou de formas específicas das artes visuais, “é na prosa que a utilização literária da pintura deu os seus frutos mais interessantes”. Os escritores reconheceram nas artes plásticas a originalidade e o conteúdo humano sutil das imagens e perceberam uma nova forma de abordagem artística. Clarice Lispector exprime, por intermédio da epígrafe de Michel Seuphor, em *Água viva*, a necessidade de liberdade e de diálogo entre as artes: “Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura - o objeto - que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito” (SEUPHOR *apud* LISPECTOR, 1998, p. 7).

Essa ideia vem acrescentar ao pensamento de Balzi (1992, p.49), de que quando o poeta descobre que as palavras de seu vocabulário e suas combinações normais não são suficientes para descrever com exatidão certos momentos de uma imagem ou algumas nuances de um sentimento, ele escolhe palavras que mesmo não tendo relação lógica entre si, quando unidas, podem gerar no inconsciente do leitor a sensação desejada como uma imagem, por exemplo.

Um dos temas recorrentes no livro *Água viva* é exatamente o processo de criação artístico do escritor e do pintor e suas proximidades: “na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não através da memória de ter visto num instante passado” (LISPECTOR, 1998, p. 69). O fato de Clarice estar pintando suas próprias telas enquanto escrevia essa obra aumenta a proximidade das duas artes.

2.1 O impressionismo

Para os pintores impressionistas, segundo Strickland (2004, p.96), a cor não seria uma característica intrínseca, permanente, de um objeto, mas muda constantemente de acordo com os efeitos da luz, do reflexo ou do clima sobre a superfície do objeto. Além disso, a pintura impressionista se diferencia das demais, pois depende da participação do espectador para poder completar seu resultado. A natureza visível, em sua mutabilidade, é uma grande metáfora do instável e ilimitado no sentimento e pensamento do eu inconstante.

Deste modo, os pintores que se despojaram de todas as preocupações com motivos e ação para se concentrar no diretamente visível, precederam os escritores com interesses semelhantes. Clarice Lispector demonstra estar ciente de que os pintores abriram os olhos dos poetas para as qualidades do visível:

Neste instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de

perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida. Meu estado é o de jardim com água correndo. Descrevendo-o tento misturar palavras para que o tempo se faça. **O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha** (LISPECTOR, 1998, p.16) (grifo nosso).

Percebemos neste fragmento o interesse da escritora pela luz, próprio do pintor e, neste caso, por se tratar de “reflexos do sol na água”, do impressionista. Em outros momentos esse interesse pela luz também se manifesta, como em: “agora está amanhecendo e a aurora é de neblina branca nas areias da praia” (LISPECTOR, 1998, p.13). Destacamos aqui uma percepção típica do pintor impressionista diante do ambiente físico e da cor.

No livro de Clarice Lispector, através de sua força plástica, identificamos outros exemplos em que pode ser observado traços da técnica impressionista, especialmente aqueles em que se manifesta o desejo de captura do instantâneo, do elemento fugaz, esforço que se verifica no decorrer de toda a narrativa:

Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não através da memória de ter visto num instante passado. O instante é esse. O instante é de uma iminência que tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo que eu o vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante. (LISPECTOR, 1998, p.69)

Em muitos momentos da narrativa, em que a narradora busca o fugidio, a sensação de incapacidade de retê-lo se manifesta: “ah este flash de instantes nunca termina. Vou acabá-lo deliberadamente por um ato voluntário. Mas ele continua em improviso constante, criando sempre o presente que é futuro” (LISPECTOR, 1998, p.86). Trata-se exatamente daquilo que sentimos diante de um quadro impressionista, que retém uma cena em movimento prestes a desaparecer para dar origem à outra. Comum à pintura e à literatura nesse momento é a importância das sensações como se nota em *Água viva*: “luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações” (LISPECTOR, 1998, p. 22).

2.2 O abstracionismo

No que se refere ao aspecto subjetivo dos movimentos artísticos, Strickland (2004, p. 128) afirma que a arte moderna passou a se concentrar menos na realidade visual externa e mais na visão interna. Isso não só na pintura como na literatura conforme se verifica nos estudos de Mikhail

Bakhtin (2002). O movimento libertou a forma das regras tradicionais e livrou as cores de representar com precisão os objetos. O livro *Água viva* de Clarice Lispector se aproxima dessa corrente conforme verifica Ricardo Iannace (2009), principalmente em suas crônicas que, segundo ele, “pressupõe atenção aos assentamentos reservados a essa tendência da arte; o solto ponto de vista mostra-se um corolário paradoxal na extração do abstrato” (IANNACE, 2009, p. 53-4).

Os primeiros trabalhos de Clarice como pintora são da década de 60, período em que boa parte das suas crônicas e contos, que posteriormente seriam publicados em *A legião estrangeira* (1964) e *Para não esquecer* (1978), já possuíam no íntimo de suas narrativas uma tendência plástica, o que confirma a ideia de que há muito a escritora já demonstrava interesse por desenvolver paralelamente à sua escritura trabalhos em torno das artes plásticas.

A defesa da desarmonia em pintura, e também na narrativa, característico em *Água viva*, aproxima este romance da arte abstrata, bem como da pintura produzida por Clarice Lispector no mesmo período em que compunha o livro. Num belo trecho que aponta as variações de tempo e espaço em um mesmo plano, a personagem de *Água viva* afirma: “O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado” (LISPECTOR, 1998, p.15).

Giacomo Balla (1871–1958), pintor italiano, reproduz em sua tela *Velocidade abstrata* (**Fig. 1**) esse instante, de que fala Clarice Lispector, em que o carro toca com suas rodas o chão. No quadro de Balla, o movimento circular, recorrente também no romance, é nítido dando a ideia de continuidade. O uso da cor preta e branca reforça a objetividade do movimento, conforme se nota:

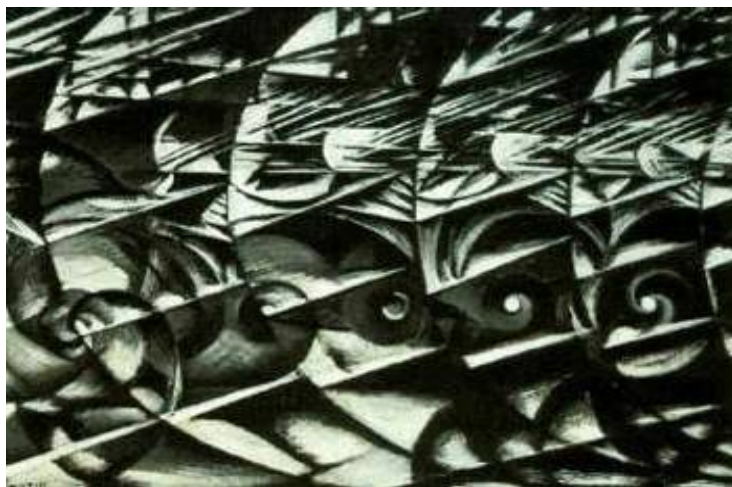


Fig. 1: *Velocidade Abstrata* (1914) – Giacomo Balla

O cubismo na obra aparece quando a personagem tenta representar através da linguagem escrita os objetos em todas as suas faces geométricas colaborando com a ideia de interpenetração de tempo e espaço: “Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidocópio” (LISPECTOR, 1998, p. 14). Em outro momento, a personagem-pintora revela:

Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por que – e porque não me interessa, a causa é matéria de passado – perguntarás por que os traços negros e finos? [...] O que pinto nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical. (LISPECTOR, 1998, p.10)

A questão que aparece no final do fragmento e sua resposta indicam a crença da escritora na correspondência das artes.

A tela de que fala a narradora pode ser a mesma que Clarice Lispector pintou, e que foi datada de sete de maio de 1976 (**Fig. 2**), e presenteada por Clarice ao também escritor Autran Dourado (1926). Nota-se que os desenhos na tela lembram um grupo de medusas ou águas-vivas unidas por seus tentáculos em um imenso mar vermelho. O movimento rotativo e as interligações das figuras reforçam a noção de continuidade.



Fig. 2: *Sem título* (1976) – Clarice Lispector

Além da recorrência às formas redondas, a relação entre palavra e imagem, o interesse pelo processo de criação artística, Clarice Lispector reconhece que as artes dialogam apesar de suas especificidades e do componente técnico que as distinguem. Em *Água viva*, ao “pintar” diferentes

flores, Clarice Lispector se mostra atenta à expressividade da cor. Trata-se de um longo trecho que se inicia com a apresentação de seu propósito: “quero pintar uma rosa”. Em seguida, revela: “as brancas são a paz de Deus” e “as amarelas são de um alarme alegre” (LISPECTOR, 1998, p. 52). Ao falar do cravo, adverte: “tem uma agressividade que vem de certa irritação. Os cravos vermelhos berram em violenta beleza. Como transplantar o cravo para a tela?” (LISPECTOR, 1998, p. 52). A personagem é atraída pela ousadia da cor e com ela se identifica: “estou cheia de acácias balançando amarelas” (LISPECTOR, 1998, p. 17) e “vivo a madrugada azulada que vem com o seu bojo cheio de passarinhos” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

A narradora-pintora se entrega às duas artes de modo que essas duas habilidades se comuniquem: “Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo. Eu corpo-a-corpo comigo mesma” (LISPECTOR, 1998, p. 10).

3. A PLASTICIDADE N’AS ONDAS DE VIRGÍNIA WOOLF

As ondas, datado de 1931, é o sexto romance da escritora britânica Virginia Woolf, sendo considerado pela crítica sua obra prima. Neste livro, seis personagens narram fatos e sensações na forma de monólogo interior que desencadeia o fluxo de consciência, principal recurso empregado na narrativa moderna e bastante presente nas obras de Virginia Woolf.

O romance não é dividido em capítulos, porém possui trechos breves grafados em itálico (conforme a edição lida e citada nas referências) que introduzem nove etapas da narrativa. Esses pequenos trechos introdutórios revelam percepções de um observador que capta cenas da natureza em momentos distintos. Esses trechos retomam o pensamento de Schapiro (2002) em que as sensações que expressa por intermédio de uma linguagem altamente plástica nos dão a impressão de estarmos diante de quadros impressionistas em que um determinado momento é revelado de acordo com a luz e o ambiente a que se refere.

O que, a princípio, devemos chamar atenção, é para os longos trechos introdutórios, aos quais nos referimos acima, que funcionam como abertura de um novo capítulo, podendo ser considerados como nove quadros de um mesmo cenário: o de ondas na praia. Eles resultam de um trabalho idêntico ao do pintor impressionista que tenta captar uma mesma paisagem em diferentes momentos do dia. Como não convém, pela extensão dessas partes (que corresponderia a mais ou menos dez páginas do livro), transcrevê-las aqui, faz-se necessário pelo menos destacar o início de cada uma delas para que nosso pensamento fique claro. Assim, poderemos observar as modificações de uma paisagem marítima de acordo com a luminosidade do dia. Vale observar

também, o percurso temporal que se manifesta, bem como a sugestão de movimento. Optamos por preservar o itálico dos trechos:

1. ***O sol ainda não nascera. O mar não se distinguia do céu, exceto por estar um pouco encrespado, como um tecido que se enrugasse. Gradualmente, conforme o céu alvejava, uma linha escura assentou-se no horizonte, dividindo o mar e o céu, e o tecido cinza listrou-se de grossas pulsações movendo-se uma após outra, sob a superfície, perseguindo-se num ritmo sem fim*** (WOOLF, 2004, p. 5 – grifo nosso).
2. ***O sol ergueu-se mais. Ondas azuis, ondas verdes derramam um rápido leque sobre a praia, circundando as pontas dos cardos marinhos, depositando poças rasas de luz aqui e ali na areia. Atrás de si, as ondas deixaram uma tênue orla negra*** (WOOLF, 2004, p. 21 – grifo nosso).
3. ***O sol ergueu-se. Barras amarelas e verdes tombaram na praia, dourando os flancos do bote carcomido e fazendo o cardo marinho e suas folhas duras reluzirem azuis como aço. A luz quase perfurava as ondas tênues, balouçantes, correndo em forma de leque sobre a praia*** (WOOLF, 2004, p. 55 – grifo nosso).
4. ***O sol, alto, não mais recostado no colchão verde, a lançar raios vacilantes, através de jóias liquefeitas, expôs seu rosto e olhou direto por sobre as ondas*** (WOOLF, 2004, p. 81 – grifo nosso).
5. ***O sol atingira seu ponto mais alto. Não era mais entrevisto e advinhado por sugestões e fulgurações, como se uma jovem pousasse em seu colchão verde-marinho a frente com jóias de brilho liquefeito, as quais lançam setas de luz opalina que caem e relampejam no ar indeciso como flancos de um delfim que salta, ou o brilho de uma lâmina que cai*** (WOOLF, 2004, p. 110 – grifo nosso).
6. ***O sol já não estava no meio do céu. Sua luz inclinava-se, caindo oblíqua. Aqui apanhava a quina de uma nuvem e a incendiava numa fatia de luz, uma ilha esbraseada sobre a qual nenhum pé poderia pousar. Depois outra nuvem era colhida pela luz, e outra, e mais outra, de modo que as ondas abaixo eram***

flechadas por dardos de plumas de fogo, disparados ao acaso pelo fremente azul
(WOOLF, 2004, p. 123 – grifo nosso).

7. ***Agora o sol baixara mais no céu. Ilhas de nuvens adensavam-se atravessando-se diante do sol***, de modo que subitamente as nuvens se tornavam negras, e o trêmulo azevim-do-mar perdia seu azul tornando-se prateado, e sombras estendiam-se como panos cinza sobre o mar. As ondas já não visitavam as poças mais distantes, nem atingiam a linha preta e salpicada, irregularmente dermacada na praia. A areia era de um branco perolado, macio e lustroso (WOOLF, 2004, p. 135 – grifo nosso).
8. ***O sol baixava. A rija pedra do dia fendera-se, e a luz se derramava pelas fissuras. Vermelho e ouro saltavam pelas ondas em rápidas setas, com plumas de escuridão.*** (...) Mas as ondas, aproximando-se da praia, vestiam-se de luz, e desabavam numa prolongada concussão, como um muro ruindo, um muro de pedra cinzenta, sem uma única fresta de luz (WOOLF, 2004, p. 155 – grifo nosso).
9. ***O sol declinara. Não se distinguem mar e céu.*** As ondas, ao quebrarem, derramavam na praia seus leques alvos, enviavam alvas sombras para o recesso das cavernas sonoras, depois rolavam de volta, suspirando por sobre as pedras (WOOLF, 2004, p. 176 – grifo nosso).

Considerando os fragmentos transcritos acima, bem como tantos outros dispersos na narrativa, é possível afirmar que *As ondas* pode ser visto como uma pintura impressionista ou uma série delas. Ora, não erramos em encontrar nos nove trechos selecionados verdadeiros “quadros” construídos a partir da palavra e não do desenho. Na obra de Virginia, que contém força plástica, encontramos vários outros exemplos em que se pode notar características da pintura impressionista.

Verificamos nessas passagens introdutórias acima citadas um caráter circular que é próprio da vida, diferente em suas partes, uma vez que fixam uma paisagem em momentos distintos, daí a característica impressionista que as cerca, o início e o fim são o mesmo, ou seja, a indefinição entre céu e mar. Assim temos ***O sol ainda não nascera. O mar não se distinguia do céu e o sol declinara. Não se distinguem mar e céu.*** Entre o primeiro e o último instante fixado pela mente criadora da artista, uma série de imagens, cores, luz ou ausência desta desfilam na mente do leitor

como se estivesse numa galeria diante de diferentes quadros realizados a partir de uma mesma temática.

O narrador desses trechos introdutórios de *As ondas*, por diversas vezes, também chama a atenção do leitor para o exercício do olhar e para a criação de imagens puramente mentais, como o trecho que se segue indica: “aqui há quadros. Aqui há frias madonas entre pilares. Que elas façam repousar a incessante **atividade do olho da mente**, a cabeça com ataduras, os homens com cordas, de modo que eu possa encontrar algo não visual” (WOOLF, 2004, p. 116 – grifo nosso).

Sobressaem, ainda, imagens puramente mentais, abstratas, uma vez que estamos lidando com pintura que se faz com a palavra. O que não nos resta dúvida, é de que uma inquietação frente ao pictórico está presente na produção literária de Virginia Woolf, que a leva a escrever: “lá vão elas borbulhando – as imagens: como um camelo (...) um abutre” (WOOLF, 2004, p. 28).

A ideia de instabilidade e de efemeridade da vida, assunto que tem interessado artistas e poetas em diferentes épocas também se manifesta no texto. Essa temática interessou do mesmo modo os impressionistas, que se dedicaram a eternizar o movimento muitas vezes imperceptível ao simples olhar. Esse pensamento aparece em construções de grande força plástica no livro em questão, como se lê no trecho: “Se este céu azul pudesse durar para sempre e, ainda, em escolhi o amarelo ou o branco, a luz ou a sombra, o gesto ou a imobilidade que melhor servem” (WOOLF, 2004, p. 165).

No fragmento que se segue, observamos o quanto o “ver” e o “visto”, bem como o interesse em fixá-lo se manifesta: “**Vejo** alguma coisa que se move – talvez uma **nódoa de sol num quadro**” (WOOLF, 2004, p. 41 – grifo nosso). Três questões devem ser observadas aqui: primeiramente a atitude de “ver”, primordial na técnica da pintura; num segundo momento, por intermédio da luminosidade refletida no objeto, um traço impressionista e, por último, o emprego do termo “quadro”, pertencente ao vocabulário pictórico.

Vale lembrar que para os impressionistas, as figuras não devem ter contornos nítidos pois o desenho deixa de ser o principal meio estrutural do quadro, passando a ser a mancha, a nuance, a cor, o que se verifica nas construções: “a rigidez do dia se desfez; está sombreado de cinza, verde e ferrugem” (WOOLF, 2004, p. 75).

Há ainda n`*As ondas* a valorização da cor, dos efeitos tonais, de atmosfera. É possível observar na obra de Virginia Woolf vários momentos em que a linguagem textual se assemelha à da pintura, como no trecho que se segue, tendo em vista o destaque conferido à forma, a cor, a exploração do olhar:

O nevoeiro paira sobre os charcos. O dia está hirto e rígido como uma mortalha de linho. (...) A essa hora, tão cedo, penso que sou o campo, que sou o celeiro, que sou as árvores; são meus os bandos de pássaros e esta lebre nova que salta no último instante, quando quase piso nela. Meus são a garça que estende preguiçosamente suas grandes pernas; (...) a andorinha intrépida que despenca do céu; o leve rubor do céu, e o verde em que esse rubor se desvanece: - tudo é meu. (WOOLF, 2004, p. 73)

Lembrando a expressividade da cor recorrente na obra do pintor holandês Vincent Van Gogh, Virginia Woolf se identifica com cores quentes como se nota na passagem: “O ardor amarelo dentro de mim. Estas são palavras amarelas, palavras flamejantes” (WOOLF, 2004, p. 15). A narrativa plástica de Virginia Woolf dialoga também com as obras do pintor francês Auguste Renoir (1841-1919) (**Fig. 3**), na descrição do ser como exemplificado abaixo: “entre resplandecentes mulheres verdes, rosa, cinza-pérola, distingue-se os corpos eretos dos homens. São brancos e negros; estão encaixados em suas roupas com profundas ranhuras” (WOOLF, 2004, p. 77).



Fig. 3: *Le Moulin de la Galette* (1876) – Auguste Renoir

Em outro trecho, é possível identificar um diálogo interartístico quando uma das personagens compara o movimento das ondas com um grupo de cavalos. O pintor britânico Walter Crane (1845-1915) possui uma tela intitulada *Poseidon, e os cavalos do mar* (**Fig. 4**) que pode ser tranquilamente comparado à passagem de Virginia abaixo citada.

As ondas eram de um macerado azul-profundo, exceto pelo desenho dos diamantes em seus dorsos, que freiriam como dorsos de grandes cavalos que vibram os músculos quando se movem. As ondas tombavam; recuavam e tombavam novamente, como o baque surdo de um grande animal pateando. (WOOLF, 2004, p. 112)

Eis a tela de Crane:



Fig. 4: *Poseidon, e os cavalos do mar* - Walter Crane

Em muitas passagens do romance, determinados vocabulários e expressões que são próprias da pintura chamam a atenção do leitor e comprovam a sensibilidade de Virginia Woolf pelas artes plásticas. Exemplifica essa afirmativa os seguintes trechos: “estamos **emoldurados** pela neblina” (WOOLF, 2004, p. 11 – grifo nosso) e “deixem-me tentar **fixar o momento**” (WOOLF, 2004, p. 29 – grifo nosso). Em um trecho maior identificamos: “Mas por que impor meu **desenho** arbitrário? Por que salientar isto e **dar forma** àquilo e formar **figurinhas** como os homens de brinquedos vendidos em bandejas na rua? Por que selecionar isto no meio de tudo – **detalhes?**” (WOOLF, 2004, p.140 – grifo nosso).

Como já dissemos, a expressividade da cor, própria de Van Gogh que, em carta ao irmão Theo confessou usá-la para exprimir sentimentos, é uma constante na narrativa de Virginia Woolf. É o que observamos em fragmentos como: “a **luz violeta** no anel (...) vai e vem, trespassando a **mancha negra** na página branca do Livro de Orações” (WOOLF, 2004, p. 24 – grifo nosso).

O desejo de transformar o texto escrito em imagens que desabrocham na mente do leitor e o de fazer com que a palavra alcance os efeitos que são próprios da pintura, pode ser evidenciado ao longo de todo o romance. Sobre esse aspecto vale transcrever o trecho que se segue: “Fico atônito quando afasto o véu das coisas com palavras, e constato o quanto mais, infinitamente mais, observei do que consigo dizer. Enquanto falo, **as imagens não cessam de borbulhar dentro de mim**” (WOOLF, 2004, p. 63 – grifo nosso). Essa construção verbal parece realçar o quanto as palavras às vezes são insuficientes para dar conta das imagens que brotam da mente da escritora, daí uma espécie de insatisfação com o seu objeto de trabalho, ou seja, a escrita. Outro fragmento desperta nossa atenção quanto ao interesse pela imagem:

Agora enchei meu espírito de imagens (...) Gosto de paisagens com torres sobre campos cinzentos. (...) **Deixemos que exista este banco, esta beleza e eu, por um instante, embebido em prazer.** Arde o sol. Vejo o rio. Vejo árvores manchadas e crestadas pelo sol do outono. Barcos flutuam no verde, no vermelho. (WOOLF, 2004, p. 60 – grifo nosso)

O trecho destacado na citação acima sugere a atitude contemplativa própria do artista, que compõe a sua obra a partir de um exercício de observação e de sensibilidade. Essa ideia perpassa também o fragmento que se segue:

Estamos sentados na sala italiana da National Gallery e colhemos fragmentos. Duvido que Ticiano jamais tenha sentido esse rato roer. Pintores vivem vidas de metódica absorção, acrescentando um traço a outro traço. Não são como poetas – bodes expiatórios; não estão acorrentados a um rochedo. Daí o silêncio, a sublimidade. Mas o silêncio pesa sobre mim – a perpétua solicitação do olhar. (WOOLF, 2004, p. 116)

Ao falar da cor vermelha no final do trecho, a escritora faz referência à técnica do pintor italiano Ticiano que, segundo Strickland (2004, p. 38) pintava primeiramente a tela inteira de vermelho “para dar calor ao quadro”. Isso mostra que Virginia tinha conhecimento sobre as técnicas utilizadas por alguns pintores em suas obras. O trecho permite ainda um diálogo entre o processo de criação artístico do pintor e do escritor semelhante à reflexão que aparece na narrativa *Água viva*, de Clarice Lispector.

A escritora não segue a estrutura e convenções tradicionais da técnica narrativa, mas como uma escritora impressionista, ela desconsidera o enredo, subordinando-o ao estado de alma da personagem, o que é uma característica comum ao romancista moderno. Na obra de Virginia Woolf, a caracterização das personagens e as ações são elementos secundários. O que importa na realidade é captar a sua vivência interior e a complexidade de sua psicologia, fato que resulta numa narrativa introspectiva e numa espécie de monólogo interior, em que muitas vezes percebe-se o envolvimento do narrador, o que dificulta estabelecer as fronteiras entre este e os demais personagens.

Esta centralização na mente da personagem contribui para a digressão, a fragmentação dos episódios e o desencadeamento do “fluxo de consciência”, isto é, a expressão direta dos estados mentais, nos quais parece manifestar-se diretamente o inconsciente, do que resulta certa perda da sequência lógica. Não raro, esses processos são marcados por uma narrativa que contém força plástica:

A rigidez da madrugada diminui. O dia se põe em movimento. A cor retorna. O dia ondula amarelo em todos os trigais. (...) Mas quem sou eu recostada neste portão? Às vezes penso que não sou uma mulher, mas a luz que cai neste portão, neste solo. (...) Não posso esvoaçar docemente, misturando-me com outras pessoas. (WOOLF, 2004, p. 74)

De certo modo vemos aqui o desejo de se transformar, pois em alguns momentos a personagem não consegue expressar com palavras o que poderia, de acordo com seu ponto de vista, expressar com as tintas, com a luminosidade do dia. Isso confirma ainda o pensamento de Bakhtin (2002, p. 425) de que “um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação.”

Ao estudarmos esse romance, observamos que grande parte de seu discurso narrativo se comunica com procedimentos típicos da pintura. Foi sob esse viés que decidimos canalizar nossa visão para essa linguagem plástica. Em muitos trechos da narrativa, que foram transcritos no decorrer desse texto, verificamos que a autora consegue atingir efeitos semelhantes aos da pintura.

4. DIÁLOGOS ENTRE CLARICE LISPECTOR E VIRGÍNIA WOOLF

Em *As ondas* não há uma “personagem-pintora” como em *Água viva*, mas personagens que, na tessitura verbal caminham e contemplam a natureza e seus movimentos, e o resultado é uma construção narrativa plástico-visual. Eis o ponto em comum entre essas duas obras: o viés “escritura-pintura”. Nota-se este diálogo no seguinte trecho do romance de Virginia Woolf: “Ideias fragmentam-se mil vezes para cada vez que formarem uma espera inteira. Partem-se; caem sobre mim. Em linhas e cores” (WOOLF, 2004, p. 117). Virginia com seu modo “delicado” de escrever-pintar com palavras, o que se equilibra melhor com o impressionismo e Clarice uma maneira mais direta, “bruta”, que se assemelha à arte moderna, em especial, o expressionismo. Clarice era possuidora de uma agressividade e ligeireza das quais Virginia não era dotada, considerando até o estigma de mulher “frágil” limitada pela depressão que lhe acometeu por toda a vida. Nota-se que a pintura impressionista dá essa ideia de fragilidade, de algo prestes a se desmanchar, a se transformar.

Outra abordagem feita por Clarice Lispector em *Água viva*, e que também foi apontada por Virginia Woolf em *As ondas*, se refere às imagens observadas através da janela de um trem em movimento, o que nos leva a pensar no visível como forma de abordagem das sensações instantâneas e fugidias. Em *Água viva* temos a seguinte passagem: “Isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e fazendo: é história de instantes que fogem como os

trilhos fugitivos que se vêem da janela do trem” (LISPECTOR, 1998, p. 67). Enquanto a personagem Jinny, de *As ondas*, narra o seguinte trecho: “Sento-me aconchegada no meu canto, indo para o norte, nesse trem-expresso trovejante, tão brando, porém, que alisa sebes e alonga colinas. (...) O horizonte sempre se fecha num ponto; e sempre o abrimos novamente” (WOOLF, 2004, p. 48).

Lembremos que *As ondas* gira em torno do desenvolvimento de seis personagens - três homens e três mulheres -, que passam da adolescência à idade madura. Pautados nisso é preciso observar que o que impera no romance é o modo de construção do texto que se assemelha a técnicas empregadas no impressionismo, no seu campo temático e na ideia de movimento, que interessou os impressionistas: a necessidade de captar as mudanças encontradas na natureza e no homem, se preferirmos à instabilidade da vida. Além, é claro, da exploração da cor, da imagem, do interesse pela atividade do pintor e da proposta de estabelecer um paralelo entre a escrita e a pintura, conforme afirmamos anteriormente. É, portanto, evidente que o termo impressionismo também é usado para descrever obras de literatura. Autores como Virginia Woolf escreveram trabalhos impressionistas, pois esta descreve suas impressões e emoções. Assim também é possível dizer que, tanto Clarice Lispector quanto Virginia Woolf, cada uma em seu tempo, pintam suas narrativas e permitem interpretações múltiplas para suas obras o que torna ainda mais vasto e rico e conjunto de suas obras.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em defesa ao pensamento de Levin (1994, p. 292), de que os debates puramente teóricos são maiores do que os reais exercícios de comparação, surge este estudo que se arrisca a uma leitura analítica de *Água viva*, de Clarice Lispector e *As ondas*, de Virginia Woolf, cujo fio condutor é o diálogo entre essas duas narrativas e as artes plásticas. Vale lembrar que a correspondência entre a maneira que se escreve e a pintura não constitui em traço específico desses dois romances, estando ele presente em grande parte da produção literária das autoras em questão.

Por tratar-se de composições praticamente esvaziadas de enredo e fragmentárias, *Água viva* e *As ondas* se distanciam do modelo tradicional de romance, assim como a perspectiva tradicional que prevaleceu desde a Renascença deu lugar a interpenetração de tempo e espaço na pintura moderna. Isso demonstra que tanto Clarice quanto Virginia acompanharam as transformações estéticas ocorridas no século XX, fato que as experimentações poéticas sobre as quais debruçaram revelam.

No entanto, em termos técnicos, o trânsito entre o processo criador do pintor e do escritor preocupou muito mais a romancista brasileira, visto que, em *Água viva*, não raras vezes os aproxima: “na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não através da memória de ter visto num instante passado” (LISPECTOR, 1998, p. 69). Já na produção da inglesa, é sobretudo a força plástica que emana de sua escritura que chama a atenção do leitor. De qualquer modo, ambas demonstram estarem atentas às qualidades do visível, além do interesse pela luz, cor, movimento, forma, componentes típicos da pintura.

A linguagem plástica de *As ondas* é construída com delicadeza e refinamento, característicos da pintura impressionista, e a temática central dessa estética, a natureza, é também a desse romance. Os trechos que “abrem” os nove capítulos do livro dão a “impressão” de estarmos diante de quadros impressionistas, cujas ondas, em contato com a areia da praia, surgem aos olhos do leitor de modos distintos, numa diversidade de nuanças, linhas e cores que refletem as variações da luz do dia.

Alguns traços do impressionismo também se verifica na composição de Clarice Lispector, *Água viva*, mas a tessitura verbal de que o romance é feito se aproxima mais de um modo cubista de representar: “quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo” (LISPECTOR, 1998, p. 60). A defesa da desarmonia em pintura, e também na narrativa, característico em *Água viva*, aproxima, de igual maneira, este romance do abstracionismo.

Diante do exposto, o aspecto plástico impera nas narrativas aqui analisadas, o que as torna semelhantes, embora seja possível identificar as suas particularidades, fato que as diferencia e lhes confere originalidade. Em estudo comparativo pode ocorrer, contudo, comentário redutor, ultrapassado, que tende a equiparar escritores e obras sob a ótica das relações de fonte e influência.

Sabemos que a crítica que acompanhou o surgimento do primeiro livro de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, bem como os romances que se seguiram, insistiu em ver neles a “influência” de James Joyce, de Virginia Woolf, dentre outros. Mesmo nos dias atuais, ainda há quem se recuse a ver que o diálogo entre os autores consiste em tarefa edificante desde os tempos mais remotos, e que essa prática não deve ter como propósito o de discorrer sobre uma obra em detrimento de outra. É o que tentamos fazer nesse estudo, sublinhando não só as semelhanças mas também as diferenças existentes nessas duas grandes obras da literatura ocidental.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Annablume Editora, 2002.

BALZI, Juan Josué. *O impressionismo*. São Paulo: Ática, 1992.

BORGES, Jorge Luis. Borges oral. In: *Obras completas*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 1999.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. In: *Literatura e sociedade*. Revista de teoria literária e literatura comparada. N. 2, São Paulo, 1997, p. 37-55.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Trad. Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 2001.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: Uma vida que se conta*. 3. Ed. São Paulo: Ática, 1995.

IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

LEVIN, Henri. Comparando a literatura. Trad. Monique Balbuena. In: *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

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

MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. A pintura na literatura. *Literatura e sociedade*. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada. Nº 2, São Paulo, 1997. p. 68-88.

MOSER, Benjamim. *Clarice*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: CosacNaify, 2009.

NUNES, Benedito. A resposta de Clarice. In: GULLAR, Ferreira; PEREGRINO, Julia (curadores). *Clarice Lispector: A hora da estrela*. São Paulo: Museu da Língua Portuguesa, 2007. p. 54-58.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexão e percepções*. São Paulo: CosacNaif, 2002.

STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Trad. Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

WOOLF, Virginia. *As ondas*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.