

## Escritas de si, pinturas de si: (auto)biografias de Clarice Lispector

Marcos Antônio Bessa-Oliveira

Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens -UFMS-BRASIL)

Edgar César Nolasco

Professor Doutor-UFMS-BRASIL

### Resumen

Nosso trabalho propõe tão-somente fazer uma leitura crítico-biográfica da produção pictórica –que se constitui de 22 quadros pintados, na sua grande maioria, entre os anos de 1975-76– e da produção literária de *Água viva*: ficção (1973) como escritas/pinturas de si da escritora Clarice Lispector. Como aporte teórico, valeremo-nos de estudiosos que contemplem essa relação entre literatura e pintura, bem como de estudiosos da crítica biográfica: Diana Klinger, Eneida Maria de Souza, Silviano Santiago, Leonor Arfuch, Jacques Derrida, entre outros, para estabelecermos a possível relação entre vida e obra nessas produções da escritora. Nesse sentido, pretendemos inscrever a produção artística dos 22 quadros, bem como o livro *Água viva* da artista Clarice Lispector, como obras que falam da própria escritora, e só assim será possível dizer que essa produção pode tratar-se de uma escrita de si e uma pintura que fala de si –Clarice Lispector– posto que entendemos, mediados pela crítica biográfico-cultural, que ali, nessas produções, têm-se marcas claricianas que nos permitem tal sugestão.

*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 ver através da memória de ter visto num instante passado. O instante é este. O instante é de uma iminência que me 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: 69

Pretendo, a partir de agora –considerando tudo que já se arrolara pela crítica brasileira sobre a obra de uma das escritoras mais importantes do Brasil– contar-lhes como será a visita que vou fazer ao acervo do arquivo, acervo aqui pensado como estoque de documentos e objetos guardados de pós-vida de um alguém, da escritora Clarice Lispector. Aquele arquivo sabe-se, não tem apenas guardados da Clarice Lispector escritora (vários foram os estudiosos e curiosos que estiveram dentro desse arquivo e disseram que tem uma vida lá dentro); apesar de ser um arquivo, como “Um Grande” arquivo no sentido de Michel Foucault para Francisco Ortega em *Amizade estética da existência em Foucault* (1999), aquele é intitulado, para a maioria das pessoas como o “Grande” arquivo da escritora. Nesse sentido, adianto que não vou àquele lugar em busca desse arquivo maior já “Bem” ou “Bom”, também de sentido foucaultiano, expostos pela crítica brasileira –arquivo morto de alguém também já morto–; vou atrás, nesta “visita”, de coisas bem mais escondidas nos prováveis porões da instituição “museológica”<sup>1</sup> Fundação<sup>2</sup> Casa de Rui Barbosa na cidade do Rio de Janeiro-Brasil.

1 A concepção do termo Instituição “museológica” –derivada direta da palavra museu– parte da ideia inicial de que os museus, como instituições arquivísticas, guardam documentos variados como registros históricos de pessoas e fatos importantes de determinado tempo já passado. Ou seja, normalmente, essa concepção, também histórica de museu, guarda registros de mortos. Portanto, uma instituição “museológica” aqui deve ser entendida como um arquivo morto no sentido mais amplo possível da história de arquivo como guardador de algo de um alguém morto. “mu.seu.s.m. 1 instituição responsável por coletar, conservar, estudar e expor objetos de valor artístico ou histórico 2 local onde tais objetos são expostos”. Cf. (Houaiss; Villar, 2008: 518).

2 O sentido do termo é partindo da ideia de que uma “Fundação”, em sentido arquivístico, deva prover um acervo para consulta do público interessado naquele arquivo, de que este arquivo guardado na “Fundação” que se torna fundamental para um estudo sobre a coisa, deva “servir” à sociedade maior interessada em qualquer coisa desse arquivo. Nesse sentido, quero que a Fundação Casa de Rui Barbosa na cidade do Rio de Janeiro – local onde é “arquivado”, no sentido restrito, parte do acervo biblio(bio)gráfico da escritora Clarice Lispector – seja compreendida como este espaço que deveria, mas não é, (des)arquivador desses documentos claricianos para consultas de estudiosos da obra da autora.

Quero contar-lhes como planejo essa visita sobre –como posse a ser tomada do arquivo– o acervo de Clarice Lispector porque entendo que é somente a partir desse meu olhar neles que poderei pensar na escritura e nas pinturas – como afirmei fui informado que no acervo têm pinturas de autoria de Clarice também – como produções que falam de si da artista. Ou seja, pensar essas duas produções artístico-culturais –a escritura de *Água viva* (1973) e as pinturas das telas (1960/70)– como partes do *bios* da própria Clarice Lispector que se suplementam. Essa ideia de escritura e pinturas de si como composição de uma “biopictografia” clariciana, partem da constatação que fiz ao percorrer em uma leitura mais detida nos escritos de Diana Irene Klinger em *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago (2007) que, tão logo comente a passagem da própria Clarice Lispector escritora que abre esta “contação” do que pode ser compreendido com uma provável visita que está prestes a ser descrita neste trabalho, farei jus em explicá-la.

A referida passagem da escritora que fora também pintora – ainda que amadora como atestam muitos dos seus estudiosos – que encima a este, me desperta para uma relação entre a escritura e a pintura, ou vice-versa para não dar ares dicotômicos, muito mais próxima do que práticas artísticas distintas que se estabelecem como interrelações; ou seja, ao deter-me apenas em parte das escritas, cito “na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo –e não ver através da memória de ter visto num instante passado”, (grifos meus),<sup>3</sup> percebo uma relação de vidas autorais nessas duas produções. Primeiro, porque Clarice Lispector escritora escreve o livro *Água viva* (1973) que tem como narradora uma pintora que quer ser escritora; em segundo lugar, nos anos de 1975 e 1976 a autora do livro vai pintar alguns quadros –a maioria dos 22 que produz na verdade– que fora descritos pela narradora daquele livro; até aí, nada de extravagante, poderia dizer. Contudo, e em terceiro lugar, posso afirmar depois da publicação de *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia* (2009) de Ricardo Iannace, que o processo de escritura e pintura em Clarice Lispector é muito mais além do que interrelações de práticas artísticas e/ou troca de personagens nessas práticas artísticas; como disse, trata-se de convergência de obra em vida e vida em obra.<sup>4</sup> Explico!

O livro de Iannace traz logo abrindo sua publicação a reprodução em imagens coloridas os 22 quadros de autoria de Clarice Lispector; lendo as informações catalográficas das reproduções das obras de Clarice Lispector, alocadas logo abaixo de cada um dos quadros, percebe-se pelas datas de realização dessas pinturas que o processo de pintura para a artista amadora abrange os anos de 1960 à 1976. Ou seja, o período de pintura em Clarice Lispector é muito mais extenso que os anos entre a publicação de *Água viva* e a pintura da maioria dos quadros como se pensava. Outro fator importante nesta explicação é que, o livro póstumo da escritora, *Um sopro de vida*:

---

Cf. “fun.da.ção [pl.: -ões] s.f. 1 base subterrânea sobre a qual se constroem edificações; alicerce 2 fig. ponto de partida para a organização e funcionamento de uma instituição, entidade etc. <fundação da revista, do clube> 3 criação de uma instituição privada ou do Estado que visa o interesse público e o benefício da coletividade 4 essa instituição”. (Houaiss; Villar 2008: 364). “Fundação” que se torna fundamental para um estudo sobre a coisa, deva “servir” à sociedade maior interessada em qualquer coisa desse arquivo. Nesse sentido, quero que a Fundação Casa de Rui Barbosa na cidade do Rio de Janeiro – local onde é “arquivado”, no sentido restrito, parte do acervo biblio(bio)gráfico da escritora Clarice Lispector – seja compreendida como este espaço que deveria, mas não é, (des)arquivador desses documentos claricianos para consultas de estudiosos da obra da autora. Cf. “fun.da.ção [pl.: -ões] s.f. 1 base subterrânea sobre a qual se constroem edificações; alicerce 2 fig. ponto de partida para a organização e funcionamento de uma instituição, entidade etc. <fundação da revista, do clube> 3 criação de uma instituição privada ou do Estado que visa o interesse público e o benefício da coletividade 4 essa instituição”. (Houaiss; Villar 2008: 364).

3 Quero tentar entender esta passagem que grifo: O que é não ver através da memória para Clarice Lispector? O que é ter visto num instante passado? Talvez no decorrer de toda a escritura desta pesquisa não venha conseguir a responder essas indagações. Contudo, busco uma resposta na minha escrita sobre ela por pura tentativa de não escrever ou pintar por ela, artista Clarice Lispector, mas uma tentativa de desmistificar, pela alusão ao tracejado da artista, algumas prováveis relações que estão atrás de uma memória e em um passado claricianos. Portanto, que somente é possível ser visto pela memória e pelo passado da artista que também são imateriais como o são esses.

4 Essa relação babélica entre escritura e pintura ou pintura e escritura com o *bios* da artista Clarice Lispector é melhor explorada em outros trabalhos que já tenho publicado. Aqui essa relação foi tomada primeiramente como “justificativa” de se pensar em um arquivo de vida e obra – pintura e escritura em Clarice Lispector – através de suas pinturas “guardadas” na Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro. Ou seja, um arquivo de vida na obra e uma obra que guarda um arquivo da vida que pode ser tratado a partir da exumação desse arquivo por essas obras. Diretamente falando, ao me dar ao trato com essas obras a anos arquivadas/guardadas na instituição museológica/fundação torno essa persona clariciana ativa/viva, portanto, trago para à contemporaneidade uma artista pintora por lidar com esse arquivo quase nunca exumado pela crítica da Clarice escritora.

pulsões (1978) também tem uma personagem, Ângela Pralini, que é pintora: diante disso então, temos a extensão do período de pintura em Clarice Lispector para mais dois ou três anos – inclusive para um período pós-morte da artista considerando este livro póstumo. Nesse sentido, temos aproximadamente um total que perfazem cerca de 18 anos e que podemos dizer que a pintura é da ordem de uma jovem prática artística na vida da escritora. Fato que nos permite questionar o amadorismo atribuído a Clarice-pintora!

Dessa forma, posso afirmar que a pintura e a escritura, nas suas devidas proporções, são de ordem de vida – do *bios* – de Clarice Lispector. Penso que, tomando *Água viva* como ponto de referência principal da pintura clariciana – já que se trata de parte de nosso objeto de estudo –, a autora-pintora primeiro pinta alguns quadros (1960-1973) antecipando a escritura de *Água viva*, depois escreve o livro (1973) descrevendo algumas dessas pinturas que realizaria em 1975 e 1976 que, por conseguinte, compõe o *universo da personagem de Um sopro de vida* de 1978 como afirmara sua biógrafa Nádia Battella Gotlib em 1995. Constata-se então, porque considero que as duas práticas artísticas para Clarice Lispector são parte do seu *bios* tanto quanto são da sua produção artístico-intelectual e que, por conseguinte, são *suplementares*, como advirto no título a este, do *bios* da autora como entre elas também para falar da escritora-pintora. Aproveitando o ensejo do comentário, estabeleço essa leitura de obra/vida suplementares entre si, as obras –escritura e pintura– e o *bios* clariciano, a partir do conceito de suplemento de Jacques Derrida como é demonstrado por Silviano Santiago no livro *Glossário de Derrida* (1976). Afirma-nos Santiago:

A lógica do suplemento, da diferença, se distingue, em Derrida, da lógica da complementaridade, ou da identidade, e da oposição binária em que se fundamenta a filosofia clássica, por não estabelecer um terceiro termo como solução para as oposições, ainda que desorganize este sistema. A compreensão do jogo suplementar (*jeu supplémentaire*), das substituições suplementares, só se torna possível fora do fechamento da metafísica da presença, isto é, no espaço da desconstrução que instala a possibilidade de configuração do signo (signo sem verdade presente) como suplemento e do estatuto da escritura como complementaridade. A ausência de centro e de origem é substituída por um signo flutuante — o suplemento — que se coloca numa determinada estrutura para suprir (*suppléer*) essa ausência e ocupar seu lugar temporariamente (Santiago 1976: 88).

Vê-se, a partir da ampla e necessária passagem de Santiago elucidando o “conceito” derridaiano de *suplemento*, que a existência de uma prática, pensando em meus objetos de estudo aqui desta pesquisa, independeria da existência uns ou dos outros para serem pensados como *suplementos* do *bios* e da prática artística da intelectual. Ou seja, o *suplemento* derridaiano permite-me entender que as pinturas e as escrituras apenas dependeram de Clarice Lispector para existirem, o que me permite dizer ainda que essas produções são parte do *corpus* de vida da artista escritora e pintora Clarice Lispector. Portanto, como eles são da ordem da existencialidade, ou melhor ainda seria dizer, da “materialidade” –os quadros são palpáveis em sentido lato, assim como as escrituras são legitimadas pela impressão em papel–, entendo que até poderiam ultrapassar qualquer dúvida que paire sobre as práticas artísticas e o *bios* de Clarice Lispector como não sendo uns *suplementares* dos outros. O *corpus* artístico, se posso assim dizer, de Clarice Lispector é constituído dessas três “grandes” obras *suplementares*: a escritura, a pintura e o *bios* de suas autoras.

O signo também não é da ordem da *verdade presente* para o *suplemento* derridaiano –penso naquela conclusão semiótica de que um signo demanda a compreensão de algo realmente existente em materialidade para existir ou gerar um signo–, portanto, os signos da escritora-pintora Clarice Lispector neste trabalho serão da *impressão* (Derrida. 2001); ou seja, ora far-se-ão da imagem autoral da própria Clarice Lispector impressa nas páginas da história literária brasileira, ora serão compostos das impressões –nos sentidos derridaiano também– que tenho da *persona* da escritora, ou ainda, dar-se-ão também das suposições ou proposições que farei a partir da visita

ao acervo dos arquivos de Clarice Lispector como pintora na Fundação. Contudo, sempre, todos estes signos, serão da ordem de construção de um *bios* pictográfico –pintura e escritura– de/ para erigir (auto)“biopictografias” claricianas neste trabalho que atendam a ideia de uma crítica biográfica cultural.

Jacques Derrida em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001) dá-nos uma ideia, ou melhor, três *sentidos*, para se tratar da *impressão* deixada por um alguém (no caso do filósofo ele lida com a impressão freudiana), sentidos que se condensam, do qual me valerei apenas de um desses *sentidos* para justificar a ideia que paira sobre a *impressão* que faço do nome Lispector. Diz-nos Jacques Derrida, no terceiro sentido, sobre a “impressão freudiana”:

“Impressão freudiana” quer dizer ainda uma terceira coisa que talvez seja a primeira: a impressão *deixada* por Sigmund Freud, a partir da impressão *deixada* nele, inscrita nele a partir de seu nascimento e sua aliança, a partir de sua circuncisão, através da história, manifesta ou secreta, da psicanálise, da instituição e das obras, passando pela correspondência pública ou particular, incluindo-se aí a carta de Jakob Shelomoh Freid à Shelomoh Sigmund Freud em memória dos signos ou penhores da aliança que acompanhava a “pele nova” de uma Bíblia. Quero falar da *impressão deixada* por Freud, pelo acontecimento que leva este nome de família, a impressão quase inesquecível e irrecusável, inegável (mesmo e sobretudo por aqueles que a negam) que Sigmund Freud *fez* sobre todo aquele que, depois *dele*, falar dele ou falar a *ele* e que deve, aceitando-o ou não, sabendo-o ou não, deixar-se assim marcar: em sua cultura, em sua disciplina, seja ela qual for, em particular a filosofia, a medicina, a psiquiatria e mais precisamente aqui, uma vez que devemos falar de memória e de arquivo, a história dos textos e dos discursos, a história das ideias ou da cultura, a história da religião e a própria religião, a história das instituições e das ciências, em particular a história deste projeto institucional e científico que se chama psicanálise. Sem falar da história da história, a história da historiografia. Seja em que disciplina for, não podemos, não deveríamos poder, pois não temos mais o direito nem os meios, pretender falar disso sem termos sido de antemão marcados, de uma maneira ou de outra, por essa impressão freudiana. É impossível e ilegítimo fazê-lo sem ter integrado, bem ou mal, de maneira consequente ou não, reconhecendo-a ou negando-a, isso que se chama aqui a *impressão freudiana*. (Derrida, 2001: 45-46)

A explicação derridaiana sobre a sua *impressão freudiana* para pensar o “mundo” é esclarecedora, como afirmei antes, da ideia que tenho sobre a *impressão* que faço do nome de Clarice Lispector, principalmente, da *pintora que queria ser escritora*. Tal *impressão* leva a marca do nome de família, como quis Derrida, bem como a marca deixada como *rastro* pelas pinturas e escritura de *Água viva*. Ainda na esteira de Jacques Derrida, para se “analisar”, falar, manipular, exumar, desarquivar essas pinturas claricianas, tem-se que levar em conta essa marca do nome Clarice Lispector.

Já quanto à ideia de “inscrição” de si próprio, como havia anunciado que explicaria, parte primeiro da constatação e do reconhecimento de fragmentos do *bios* autoral no corpo do “texto” ficcional e, da ideia de que a (auto)“pictografia” é a “materialização” desse sujeito ficcional constituído de fragmentos de “retratos”<sup>5</sup> perlaborados pelo sujeito autoral: ou seja, é a “indesassociação” do real do ficcional, de um suposto sujeito real de outro que se quer como sujeito ficcional, ou, ainda, não se separa a vida da obra. Portanto, para estudiosos como Diana Klinger é estabelecido um “pacto ficcional” entre autor e obra e leitor nos trabalhos de ficção que se “confundem” com autobiografias desses autores e sujeitos que leem os “textos” ficcionais desses autores. Diz a autora que “(...) a consideração de um texto como autobiografia ou ficção é in-

5 Sobre esses “retratos” – principalmente os de Clarice Lispector realizados por quatro amigos pintores – indico a litura de meu trabalho intitulado de “Retratos latino-americanos de Clarice Lispector: uma identidade diaspórica entre o texto e as telas” que a “(auto)“pictografia” é a “materialização” desse sujeito ficcional (Clarice Lispector) constituído de fragmentos de “retratos” que é (r)estabelecida através desses retratos a imagem “aura” do sujeito retratado e do sujeito que retrata.

dependente do seu grau de elaboração estilística: ela depende de que o pacto estabelecido seja “ficcional” ou “referencial” (Klinger, 2007: 12).

Para isso, levo em conta que Diana Klinger analisa obras de ficção contemporâneas que têm o estudo e reconhecimento “do retorno do autor” como ponto chave para suas pesquisas. Entretanto, no caso das referidas produções artísticas de Clarice Lispector –tanto as 22 pinturas como as escrituras de *Água viva* e *Um sopro de vida*– mesmo que obras já não tão contemporâneas como as analisadas por Klinger, é possível perceber que compartilham dos mesmos elementos que a estudiosa se valeu para classificar aquelas suas obras analisadas em seu livro e, denominá-las de escritas de si, portanto, autobiográficas. Diz-nos Diana Klinger que algumas das características dessas obras autobiográficas podem ser “uma presença marcante da primeira pessoa e um olhar sobre o outro culturalmente afastado” (Klinger, 2007: 12) –observa a autora– além de haver ainda, um atravessamento de “(...) uma fronteira cultural e escrevem sobre o outro mundo, subalterno” (Klinger, 2007: 12), características facilmente reconhecidas nas produções de Clarice Lispector. Além disso, ainda se levar em conta o ensaio de Giorgio Agamben intitulado por uma interrogação de “O que é o contemporâneo?”, no livro homônimo, veremos que o importante e urgente, é sermos, de alguma forma, contemporâneos ao tempo dos textos que lidamos com eles. Ou seja, o leitor –crítico ou não– é quem temporiza os textos que lida com eles<sup>6</sup> como pode ser entendido na passagem do filósofo:

E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que os permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”. É, do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós. (Agamben, 2009: 65-66)

No sentido que contemporaniza os textos, o filósofo italiano, é pertinente para pensar que aquela produção artística de Clarice Lispector datada das décadas de 1960 à década de 1980 pode fazer-se contemporânea aos anos iniciais do século XXI, bem como dos anos que virão, todas as vezes que alguém revirar ou manipular seus arquivos autobiográficos, como quer Klinger, ou (auto)“biopictográficos”, como quero, com a consciência de que estará contemporaneizando-os àquele tempo. Dessa forma, as leituras que Klinger propõe em textos contemporâneos da literatura para garantir que são escrituras autobiográficas, o mesmo posso dizer dos “textos” escritos e pintados por Clarice Lispector – ainda que readequando o termo para (auto)“biopictográficos” – já que esses trazem parcelas significativas do *bios* (in)verdades da autora; de outros sujeitos no *mundo subalterno*, bem como pelo que afirmou a pouco Agamben sobre o contemporâneo. Sobre o tema verdade X ficção ainda afirma Diana Klinger:

O tema é complexo, e nos depoimentos de muitos escritores se vislumbra uma intenção de intensificar a ambiguidade, quando eles sustentam uma ideia de “verdade da arte”, ou seja, da superioridade do texto artístico sobre o referencial. Por exemplo, em vários contos incluídos no seu último livro, *Histórias mal contadas* (2005), Silvano Santiago faz uma ficcionalização da sua experiência de jovem universitário brasileiro no seu primeiro contato com as sociedades francesas e norte-americanas nos anos 60. Para Santiago, é a própria ficcionalidade dos contos que os aproxima de certa verdade: “as histórias mal contadas são escritas por um falso mentiroso, bem semelhante ao narrador do meu último romance (...). A ficção nos aproxima muito mais da verdade do que o mero relato sincero do que aconteceu” (Ilha, 2005). Nessa perspectiva, a ficção seria superior ao discurso autobiográfico pois o escritor não tem como prioridade contar sua vida, mas elaborar um texto artístico, no qual sua vida é uma matéria contingente. (Klinger, 2007: 39)

---

6 “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo”. Cf. (Agamben 2009: 58-59).

Para Clarice Lispector –tanto na escritura quanto na pintura– sua verdade era inconscientemente pensada como intocada, pois ela somente se realizava enquanto verdade na *quarta dimensão* ou uma verdade inventada “Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada” (Lispector, 1998: 20).

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. é também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras –e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão. (Lispector, 1998: 10)

A título de bem pontuar esta questão entre uma suposta verdade ficcional –ou como quero uma (auto) *biopictografia* de Clarice Lispector a partir de “leituras” de suas pinturas e da escritura de *Água viva*–, posto que o instante do “aqui e agora”, ou como quis Clarice o “instante já” é perpétuo na sua produção artística, recorro-me também a mais uma afirmativa de Jacques Derrida sobre a questão da autobiografia como “verdade” de um instante Ocidental por pertencer a “um ato de memória”. Diz Jacques Derrida que

Seria possível fazer uma indagação análoga com relação a tudo aquilo que chamamos, no Ocidente, a autobiografia, qualquer que seja a singularidade de seu “aqui e agora”.  
– Você quer dizer que todo “aqui e agora” de uma autobiografia ocidental já é em memória do “aqui e agora” das Confissões?  
– Sim, mas elas próprias já eram, em seu presente mais selvagem, em sua data, em seu lugar, um ato de memória. (Derrida, 1995: 15)

Já que estou na pauta das explicações, vale dizer também, por onde passa minha ideia de *bios*, atravessada pelas escritas de si e pinturas de si –*suplementares*– de Clarice Lispector: *aprioristicamente* vale dizer que não posso afirmar que conseguirei explicar, ou mesmo exemplificar de maneira muito clara, a ideia do *bios* que tenho da artista Clarice Lispector; como disse, ele também é da ordem da minha *impressão* sobre a *persona* da artista. Principalmente, porque quase nada, para não dizer que não há nada que explore ao menos uma Clarice Lispector artista biografada – no sentido mais tradicional de biografias – nessa produção de *Água viva* e de suas pinturas; penso que poderia estar incorrendo em quase uma injustiça ao desconsiderar a escassa produção existente que se volta exclusivamente para essas obras. Outra questão que me faz recuar não conseguir “materializar” esse *bios* de Lispector-artista porque não há ideal universal de pintora, trata-se de uma junção de várias Clarices que rondam o imaginário cultural meu, seu e nosso na contemporaneidade. Vou preferir pensar, ou arriscar “expor” esse *bios* clariciano, como bem salientou Jurandir Freire Costa no prefácio ao livro de Francisco Ortega sobre o autor ser foucaultiano exemplar ao modo Francisco Ortega; quero tentar ser clariciano – das 22 pinturas e *Água viva* – ao meu modo, Marcos Antônio Bessa-Oliveira, de pensar os *bios* de Clarice Lispector pelas suas 22 pinturas e pela escritura de *Água viva*.

Almejo como uma possibilidade a ideia de meu *bios* da Clarice-pintora ser estritamente particular considerando as proposições das teorias da crítica biográfica cultura que vão afirmar que a inserção do sujeito leitor/espectador formula novas leituras a partir de suas *impressões* sobre aqueles “textos” do respectivo autor. Se o autor se vale da junção de vários textos outros –cartas, entrevistas, manuscritos etc.– para construir um novo texto; o leitor, principalmente, se investigador cultural, vale-se de fragmentos de vida, obra, relações pessoais reais e imaginadas e de suas próprias interpretações daquele texto e daquele autor para construção da biografia desse sujeito

autoral, portanto, do *bios* desse artista. Essas leituras da obra de Clarice Lispector, segundo Edgar C ezar Nolasco em *Restos de fic ao: a cria o biográfico-literária de Clarice Lispector* (2004), que também constata haver de certa forma um “pacto” entre as partes –leitor e escritor–, afirma que

Desse modo, o mundo da fic o clariciana se apropria do mundo, da vida, através de um pacto biográfico nem sempre autorizado pela escritora, porque sabemos que muito também se diz na fic o   revela daquele que escreve. Por outro lado, também podemos afirmar que Clarice Lispector tinha consciência dessa encena o do mundo da literatura, uma consciência tão peculiar com um jogo em que se ficcionaliza a própria vida. Por outro lado, o auto-retrato que vai criar para o outro, para a sociedade, enquanto pessoa civil, acaba sendo parte de sua própria imagem ficcional, da “persona” literária construída no interior de sua escrita.   como se seu relato pessoal tivesse sido descolado de sua fic o para melhor representar e apresentar essa última para o leitor. Aqui, o pacto de leitura se propõe, então, enquanto desconstru o da estrutura de “verossimilhança” da “biografia” tradicional (Nolasco 2004: 79).

Ainda que não seja a inten o dessa *parabiografia* (inscrevo este texto em uma rela o de proximidade a uma biopictografia de Clarice Lispector pintora, nunca como uma biografia, porque seria impossível ater apenas   prática da pintura para descrevê-la, bem como, não se trata de uma biografia real de Clarice Lispector), penso neste texto como (re)inven es de Clarice-pintora, transcrever vida e obra de forma fidedigna  , do ponto de vista que este trabalho se inscreve, trabalhar na cria o de mais uma gaveta no arquivo para guardar fatos ainda desarquivados sobre a pintora que escrevera livros.

Portanto, se por um lado tenho um restrito material crítico sobre essa produ o da pintora, por outro, tenho um vasto campo para investiga o que   a vida e as rela es dessa Clarice-pintora. Pois, na esteira de Eneida Maria de Souza “esta personagem, construída tanto pelo escritor quanto pelos leitores, desempenha vários papéis de acordo com as imagens, as poses e as representa es coletivas que cada época propõe aos seus intérpretes da literatura” (Souza, 2002: 116). Ou seja, contemporâneos como quis Diana Klinger; contemporâneos a cada tempo lido como prefere Giorgio Agamben; com grande produ o em vida artística ou pessoal e, no caso de Clarice-pintora com escasso material bibliográfico teórico-crítico sobre sua produ o, o que   modificado na proposi o que faço do meu *bios* dela –Clarice-pintora, Clarice-escritora e Clarice-mulher–   exatamente a minha *impressão* pessoal lendo todas essas outras já lidas pela crítica brasileira e estrangeira.

Ainda pensando a questão por um outro viés, me   mais dificultoso a escassez de trabalhos, seja de qualquer natureza –crítica, biográfica, literária, histórica etc.–, sobre essa produ o artística da artista Clarice Lispector para justificar a minha proposta do *bios* ou da *biopictografia* que faço delas – artista e mulher, posto que não encontro suportes anteriores para me ancorar em minhas leituras. Por conseguinte, a pretensa necessidade, ainda que por imagina o, que tenho de descrever este *bios* pelo que imagino também delas –Clarice pintora e escritora– me deixa completamente desamparado no meu próprio *bios* em rela o ao de Clarice Lispector. Ou seja, tratar da “Grande” escritura Clarice Lispector com a pretensão de um estudante de sua obra  , no mínimo, “entregar a alma ao diabo” da crítica.

Há em Clarice Lispector uma estreita liga o entre a vida e os pensamentos, traduzidos em obras artísticas, que constituem uma das razões que impedem muitas pessoas de abrirem-se para uma outra visada sobre suas obras –o biográfico, por exemplo– que   por onde exatamente pretendo vir a pensar esses arquivos claricianos. Desse esboço inacabado e inacabável do que penso sobre o *bios* clariciano –uma saída   inventar uma nova forma de “ler” Clarice Lispector como por uma biopictografia – a outra   valer-me de algumas palavras de Francisco Ortega sobre o pensamento ou da ideia de armadura protetora de si –a *ascese*–

para Foucault no meu trato aos “textos” de Clarice Lispector. Neste último caso, este texto que escrevo

(...) que aponta para a elaboração de uma relação não mormatizada (nem normatizável) [nem com Clarice] com alternativa às estratégias de subjetivação do poder disciplinar moderno e do bio-poder –subjetividade como decisão ético-estética, com cuidado de si, e não como objeto de um poder “des-cuidante”. O indivíduo possui a capacidade de efetuar determinadas operações sobre si para se transformar e constituir para si uma forma desejada de existência (Foucault denomina este processo ascese ou tecnologia de si). (Ortega, 1999: 23-24)

Uma (in)existência arquivística no texto-escritura clariciano da qual quero me valer para constituir e erigir um outro arquivo a partir do texto-tela, se não da ordem do meu próprio arquivo sobre Clarice Lispector escritora, para ordem da Clarice Lispector pintora, ainda que amadora.

Por conseguinte, este arquivo tem tanto o sentido de Clarice Lispector com relação ao tempo passado – para além-morte – que se quer presente

parei para tomar água fresca: o copo neste instante-já é de grosso cristal facetado e com milhares de faíscas de instantes. Os objetos são tempo passado?  
Continua a lua cheia. Relógios pararam e o som de um carrilhão rouco escorre pelo muro. Quero ser enterrada com relógio no pulso para que na terra algo possa pulsar o tempo. (Lispector, 1998: 40)

Tanto quanto esse meu arquivo sobre o acervo da artista –escritura de *Água viva* e suas pinturas– tem a ideia balizar do arquivo de Jacques Derrida em *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana em que o tempo arquivístico nunca é da ordem do passado morto, é em consonância com a ideia de uma arquivo que sofre do “mal” desse e do “mal” exposto ao se tratar das pinturas dessa artista e, no sentido, de que

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo (em *mal d'archive*). Escutando o idioma francês e nele, o atributo “*en mal de*”, estar com *mal de arquivo*, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se já bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem com pulsão de repetição, nenhum “mal-de”, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está já com mal de arquivo. (Derrida, 2001: 118-119)

Por tudo isso e mais um pouco, é que, mesmo que na imaginação, tenho que ir em busca do meu arquivo dela –Clarice Lispector artista pintora-escritora– guardados no seu acervo mais escondido no meu espaço, ainda que imaginário, da Fundação, da crítica brasileira, da Clarice-pintora, da Clarice-escritora, da Clarice-mulher, ou ainda, como sempre quis –de uma Clarice Lispector que é escritas de si própria em *Água viva*; pinturas de si mesma nos desenhos “mal” tracejados do conjunto de vinte e duas telas– que trabalham numa parceria *suplementar* na construção de uma, ou várias, (auto)biografias, (auto) *biopictografias* de prováveis, incessantes e intermináveis espectros derridaianos –não retornáveis a Clarice Lispector, mas retorno dela própria– de Clarice Lispector.

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio. 2009. "O que é o contemporâneo?". em *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Nicas-tro Honesko, Vinicius (trad.). Chapecó, SC, Argos.
- Costa, Jurandir Freire. 1999. Prefácio a título de diálogo", em Ortega. Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro, Edições Graal Ltda., pp. 11-20.
- Derrida, Jacques. 1995. *Salvo o nome*. Adan Bonatti, Nícia (trad.). Campinas, SP, Papirus.
- , 2001. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. de Moraes Rego, Claudia (trad.). Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- Fundação Casa de Rui Barbosa. 2010. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/default.asp>. Acesso em: 08 de dezembro de 2010.
- Foucault, Michel. 2009. "A escrita de si", em Foucault, Michel. *O que é o autor?*. Cascais, António Fernando e Cordeiro, Eduardo (trads.). Bragança de Miranda, José A. e Cascais, António Fernando (prefacio). 7. ed. Lisboa, Nova Veja, pp. 127.160. (Passagens).
- Gotlib, Nádia Battella. 1995. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo, Editora Ática.
- , 2009. *Clarice: uma vida que se conta*. 6. ed. rev. e aum. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- Houaiss, Antônio e Villar, Mauro de Salles. 2008. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. – 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro, Objetiva.
- Klinger, Daina Irene. 2007. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago*. Rio de Janeiro, 7Letras.
- Lispector, Clarice. 1978. *Um sopro de vida: pulsações*. 3. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- , 1998. *Água viva: ficção*. Rio de Janeiro, Rocco.
- Nolasco, Edgar César. 2004. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo, Annablume.
- Ortega. Francisco. 1999. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro, Edições Graal Ltda.
- Santiago, Silviano. 1976. *Glossário de Derrida*. Trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ, supervisão geral de Silviano Santiago. Rio de Janeiro, F. Alves.
- Souza, Eneida Maria de. 2002. "Notas sobre a crítica biográfica", em Souza, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte, Editora UFMG, pp. 111-121. (Humanitas).

## CV

MARCOS ANTÔNIO BESSA-OLIVEIRA É MESTRANDO DO PPG MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS NA UFMS-BRASIL, ONDE DESENVOLVE PESQUISA SOBRE A OBRA PICTÓRICA DE CLARICE LISPECTOR. É GRADUADO EM ARTES VISUAIS - HABILITAÇÃO EM ARTES PLÁSTICAS TAMBÉM PELA UFMS. TEM DIVERSOS ARTIGOS PUBLICADOS SOBRE AS PINTURAS E O LIVRO *ÁGUA VIVA: FICÇÃO DA ESCRITORA/PINTORA CLARICE LISPECTOR*. É EDITOR-ASSISTENTE DOS CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS.

EDGAR CÉZAR NOLASCO É PROFESSOR DA GRADUAÇÃO EM LETRAS E DO PROGRAMA DE MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS NA UFMS. É EDITOR-PRESIDENTE DOS CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS, É COORDENADOR DO NECC – NÚCLEO DE ESTUDOS CULTURAIS COMPARADOS – UFMS E ORIENTADOR DAS PESQUISAS.