



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 23 - dezembro de 2019**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2019i23p124-139>

## **Clarice Lispector e Virginia Woolf: trajetos e encruzilhadas**

## **Clarice Lispector and Virginia Woolf: courses and crossings**

*Solange Ribeiro de Oliveira<sup>1\*</sup>*

### **RESUMO**

Descartando afinidades estilísticas, este ensaio analisa aspectos temáticos comuns à obra de Virginia Woolf e de Clarice Lispector. Como tema central, recorrente na ficção de ambas, destaca a busca de uma realidade última, inatingível. Em *A Paixão segundo G.H.*, da escritora brasileira, e em *To the Lighthouse*, da romancista inglesa, os conflitos existenciais se entrelaçam com questões de gênero, sobretudo a alegada incapacidade da mulher para a criação artística. Entretanto, as protagonistas dos dois romances – a pintora em *To the Lighthouse*, e a escultora em *A paixão segundo G.H.* – acabam por encontrar na arte a plenitude que lhes foge na vida amorosa e social. Apesar dessa solução, as duas artistas ilustram a chamada “estética da castração”, permanecendo amadoras, sem jamais expor seus trabalhos. Como suporte da argumentação, o texto evoca reflexões de filósofos e historiadores da arte a respeito da função da criação artística na vida humana.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte e gênero; Clarice Lispector; Virginia Woolf

### **ABSTRACT**

Disregarding stylistic affinities, this essay analyses common thematic aspects underlying Virginia Woolf's and Clarice Lispector's novels. As the central theme, which is recurring in the fiction of both writers, the text emphasizes the search for an ultimate, unattainable reality. In the Brazilian writer's *The passion according to G.H.* and in Virginia Woolf's *To the Lighthouse*, existential conflicts are conflated with gender questions, including a woman's alleged incapacity for artistic creation. However, the protagonists of the two novels – the painter in *To the Lighthouse*, and the sculptor in *The Passion according to G.H.* – end up by finding in their art the plenitude that escapes them in their personal and social life. Despite this solution, both artists prefer to remain amateurs and never exhibit their work, thus illustrating the so-called “aesthetics of castration.” To support the argument, the text relies on reflections by philosophers and art historians on the role of artistic creation in human life.

**KEYWORDS:** Art and gender; Clarice Lispector; Virginia Woolf

<sup>1</sup> Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG; Estudos Literários; Programa de Pós-Graduação em Letras – Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil – [solanger1@uol.com.br](mailto:solanger1@uol.com.br)

Em *If this be treason: Translation and its Dyscontents: A Memoir*, Gregory Rabassa refere-se a Clarice Lispector como “[...] aquela pessoa rara, que se parecia com Marlene Dietrich e escrevia como Virginia Woolf.” (2005, p. 70)<sup>2</sup>. Seria imprudente repudiar totalmente essa aproximação entre a autora brasileira e a inglesa, já que tantos acadêmicos têm se dedicado à questão. Entretanto, a própria Clarice repelia a comparação. É o que lembra Benjamin Moser, seu minucioso biógrafo, quando cita suas palavras em *A descoberta do mundo*: “Não gosto que digam que tenho afinidade com Virgínia Woolf – e só a li depois de escrever o meu primeiro livro.” (2009, p. 12). No conjunto, concordo com nossa escritora. Do ponto de vista estilístico, encontro entre as duas romancistas mais diferenças do que semelhanças. A escrita de Clarice é muito mais difusa e sutil, espraia-se em miríades de subtextos que desafiam a leitura mais atenta. Virginia Woolf, pelo contrário, estrutura seus romances em recortes claramente identificáveis, por muito que, sob outros aspectos, se afastem da narrativa tradicional.

Se encontro dificuldade na aproximação estilística, não excluo afinidades temáticas, trajetos semelhantes, contornos comuns significativos, e até um encontro, que situo na função exercida pela arte na obra de ambas. Clarice Lispector e Virginia Woolf palmilharam trilhas comparáveis, claramente discerníveis, embora, como nas vidas humanas, só possam ser rastreadas *a posteriori*, pela leitura conjunta dos textos, encerrados com suas vidas. Tanto no que diz respeito aos temas, quanto a sua relação com a arte, os trajetos a que me refiro assemelham-se a linhas horizontais, aparentemente orientadas para frente, apesar de repetidamente cortadas. Quebradas, as linhas retomam a temática recorrente. Novamente interrompidas, redobram a tentativa, sugerindo um movimento em direção a um ponto final, previsivelmente inatingível.

Evidentemente, nem Virginia nem Clarice teriam concebido um plano inicial para sua ficção: como se vê em comentários assinados por ambas, sua escrita foi se desdobrando por caminhos imprevistos, sem implicar um projeto. Isso não impede o olhar crítico de, descontadas as metamorfoses estilísticas próprias de cada autora, vislumbrar no conjunto de suas obras claras recorrências, idas e vindas dos mesmos temas, caminhando em direções paralelas. É a isso que denomino um trajeto, espaço percorrido de uma a outra criação textual.

---

<sup>2</sup> “[...] that rare person who looked like Marlene Dietrich and wrote like Virginia Woolf.” RABASSA, Gregory. *If this be treason: Translation and its Dyscontents: A Memoir*. Nova York: New Directions, 2005, p. 70 *apud* MOSER, Benjamin. Clarice. Uma biografia. Trad. de Why This World. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 12.

Na ficção de Clarice Lispector, mediada por redes de imagens densamente entrelaçadas, a continuidade desponta em sua obsessão por questões onipresentes: a busca da subjetividade, da intencionalidade, a perplexidade da consciência face ao mundo exterior, a indissolúvel unidade entre sujeito e objeto, a mística ânsia pela inatingível “coisa em si”, o “neutro”, o *it*. A busca é incansavelmente perseguida por suas protagonistas, quase sempre jovens mulheres, acolhendo ocasionalmente um protagonista masculino, como Martim em *A maçã no escuro*. A mesma obsessão adeja o universo da Joana de *Perto do coração selvagem* (1943), que “tem o contorno à espera da essência” (p. 73), e da protagonista de *O lustre* (1946), primeiro esboço da escultora de *A paixão segundo G.H.* (2009). Moldando bonecos de barro, em busca da “escultura imanente”, a Virgínia de *O lustre* até certo ponto ressurge na Lucrécia de *A cidade sitiada* (1949), rodeada de seres que se debatiam em torno da realidade sem conseguir tocá-la. A angústia existencial, matizada pelo agnosticismo de Spinoza, ronda essas personagens e as das demais narrativas. A obra segue um traçado, ziguezagueante, pontilhado de avanços e recuos, idas e vindas, sucessivas tentativas de traçar uma linha, nunca descartada, mas invariavelmente quebrada pela consciência de jamais atingir um ponto final.

Algo semelhante ocorre com Virginia Woolf. Em seus nove romances a personalidade desponta conflituosa, multifacetada, incoerente, nunca vista da mesma forma por observadores diferentes, nem vivenciada de modo idêntico pelo mesmo indivíduo. Como as de Clarice, as protagonistas da escritora inglesa, também quase invariavelmente mulheres, debatem-se em permanente conflito, contínuas oscilações, altos e baixos emocionais, infundáveis angústias diante dos enigmas da vida humana e do universo. Como se lê em *To the lighthouse* (Rumo ao farol), “[p]arece impossível que com [...] fragmentos, possamos jamais compor um todo perfeito, ou ler, em cacos dispersos, as claras palavras da verdade.”(WOOLF, 1927, p. 148).

Impossível ou não, as personagens não cessam de buscar a almejada unidade espiritual. Sua busca, entretanto, não exclui temas correlatos. Os textos de Virgínia e, posso adiantar, também os de Clarice, mostram-se sucessivamente cortados por uma encruzilhada: as questões existenciais esbarram em aspectos sociais, sobretudo a condição da mulher e de seus conflitos numa sociedade ainda essencialmente machista. O modo como o problema se apresenta no conjunto das duas obras mostra-se demasiadamente amplo para a pretensão deste trabalho. Para delimitar-lhe o escopo, proponho ater-me à questão tal como se apresenta nos embates de personagens de duas

obras primas: em *To the lighthouse* (Rumo ao farol), de Virginia Woolf, a pintora Lily Briscoe, e, em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice, a protagonista/narradora, a escultora G. H. Nos dois casos, a encruzilhada a que me referi articula-se com a relação entre a criação artística e a condição feminina: é por meio da arte que as personagens lutam para resolver não apenas os conflitos existenciais como também questões sociais, inseparáveis de seu gênero.

Solitárias ambas, alheias à experiência da maternidade e do amor conjugal, Lily Briscoe e G.H palmilham trilhas adjacentes: em sua criação artística, deixam-se cercar pela chamada “estética da castração” (OLIVEIRA, p. 1994): apesar de viver intensamente sua arte, a pintora e a escultora não a assumem profissionalmente, permanecem amadoras, sem expor seu trabalho sequer à contemplação de amigos. Paradoxalmente, é nessa prática secreta que se reconciliam com sua condição de ser humano e, mais especificamente, de mulher.

A personagem de *Rumo ao farol*, Lily Briscoe, em férias com a família Ramsay nas ilhas Hébridas, integra a tradicional linhagem do artista solitário, nascido sob o signo de Saturno, caracterizado em obra clássica, *Born under Saturn* (WITTKOWER, 1963). Furtando-se à profissionalização e à união amorosa, a personagem vê seu isolamento de artista duplicado pela exclusão da mulher, a quem, num passado não muito longínquo, se questionava o gênio criador, conforme a irrespondível contestação de Linda Nochlin, no sempre citado texto “Why have there been no great women artists?” (“Por que não existiram grandes artistas mulheres?”) (NOCHLIN, 1988, p. 147-58).

Quando se inicia o romance, a pintora atingiu a idade simbólica de 33 anos, sugerindo a analogia com um Cristo feminino. Aos olhos de sua amiga, a bela Sra. Ramsay, Lily é “uma figurinha independente”, que “nunca se casaria” (WOOLF, 1927, p. 27)<sup>3</sup>, e cujo encanto, concentrado nos olhos amendoados, escapa aos homens menos sensíveis (WOOLF, 1927, p. 42)<sup>4</sup>. Lily não lamenta o fato, já que não aspira à companhia masculina. À distância, ela aprecia a “[...] radiância, a rapsódia, a autoentrega” que vê “[...] no rosto de tantas mulheres [...] um êxtase de empatia [...] a suprema beatitude ao alcance da natureza humana.” (WOOLF, 1927, p. 224)<sup>5</sup>. Na

<sup>3</sup> “she would never marry; [...] she was an independent little creature.”

<sup>4</sup> “Lily’s charm was her Chinese eyes, aslant in her white, puckered little face, but it would take a clever man to see it.”

<sup>5</sup> “[...] the glow, the rhapsody, the self-surrender, she had seen on so many women’s faces [...] a rapture of sympathy [...] the most supreme bliss of which human nature was capable.”

prática, a pintora não inveja essa ventura, não almeja a suposta realização da entrega feminina, que faria do autossacrifício a felicidade da mãe e da esposa. Diverge da Sra. Ramsay, para quem “[...] a mulher solteira perdeu o melhor da vida [...]: [Lily] gostava de estar só, gostava de ser ela mesma, não fora feita para aquilo.” (WOOLF, 1927, p. 77)<sup>6</sup>. A aliança da artista não é com o amor, mas com a arte: “[...] trocara a fluidez da vida pela concentração da pintura.” (WOOLF, 1927, p. 237)<sup>7</sup>. É-lhe penosa qualquer forma de aproximação, mesmo num ato singelo, como mostrar um quadro que está pintando, o retrato da Sra. Ramsay com o filho James no colo. Hesita em mostrar a tela até ao discreto e sensível amigo, o botânico William Bankes, pois nela deposita o mais íntimo de sua pessoa: “[...] ali se concentrava o resíduo de seus trinta e três anos, o depósito do viver de cada dia.” (WOOLF, 1927, p. 80-81)<sup>8</sup>.

Salta aos olhos do leitor que essa reclusão da mulher artista não é totalmente uma escolha: explica-se em parte pela rejeição social, a antiga crença na suposta incapacidade feminina para a obra criadora. Nem a bondosa Sra. Ramsay, anfitriã e protetora de Lily, supera o preconceito machista: “[...] não se podia levar a arte dela muito a sério [...]”, reflete (p. 26)<sup>9</sup>. Charles Tansley, outro hóspede do casal Ramsay, tem palavras mais contundentes: “[...] mulher não sabe pintar, mulher não sabe escrever.” (WOOLF, 1927, p. 75)<sup>10</sup>. Sem deixar de buscar na pintura a realização da qual se esquiva no cotidiano, Lily aceita docilmente sua dupla castração, a da mulher e a da artista. Estranhamente, faz da segunda uma compensação pela primeira. A função vicária da arte, a substituição do amor pela prática da pintura, explicita-se no momento em que vislumbra a solução para um problema técnico encontrado na finalização do retrato da Sra. Ramsay à frente de um jardim: “[...] ela deslocaria a árvore para o centro, e nunca precisaria casar com ninguém.” (WOOLF, 1927, p. 262)<sup>11</sup>.

Dispersas em todo o romance, as reflexões da pintora, mostram a intensidade de seu empenho em encontrar a fórmula adequada para projetar na tela sua visão. Desde o início, sua preocupação é com a forma pictórica, com “massas e linhas e cores” (WOOLF, 1927, p. 30)<sup>12</sup>, bem como a intenção de não imitar a pintura impressionista, em moda na ilha onde passa as férias desde que lá estivera o pintor Paunceforte. Para

<sup>6</sup> “[...] [...] an unmarried woman has missed the best of life [...] she liked to be alone; she liked to be herself; she was not made for that.”

<sup>7</sup> “[...] she exchanged the fluidity of life for the concentration of painting.”

<sup>8</sup> “[...] the residue of her thirty-three years, the deposit of each day’s living [...]”

<sup>9</sup> “[...] one could not take her painting very seriously [...]”

<sup>10</sup> “Women can’t paint, women can’t write [...]”

<sup>11</sup> “[...] she would move the tree further towards the middle [...] and would never need to marry anyone

<sup>12</sup> “[...] masses, lines, colours [...]”

Lily, a criação estética visa à busca do conhecimento, sobre si mesma e sobre os demais. Só pode ser expressada pela arte de vanguarda – o cubismo – que se afirmava na Europa à época da publicação de *To the lighthouse* (1927). A escolha da pintora explica-se pelo ideal do cubismo, representar todos os ângulos do objeto buscando atingir sua essência. Para Lily, as considerações técnicas sobre a prática pictórica subordinam-se à tentativa de apreender, em seu ídolo, a Sra. Ramsay, o mistério único do ser: “Em que ela era diferente? Em que consistia seu espírito, aquela coisa essencial, pela qual, se alguém encontrasse uma luva dela amarrada no canto de um sofá, reconheceria a luva, pelo retorcido dos dedos, como indiscutivelmente dela?” (WOOLF, 1927, p. 76)<sup>13</sup>. Além da beleza física, Lily busca em seu modelo algo mais secreto e verdadeiro, que definiria a amiga como um ser único: seria “[...] sabedoria”? Conhecimento? a ilusão da beleza, essa rede dourada, enganadora?” (WOOLF, 1927, p. 79)<sup>14</sup>.

Quando finalmente concorda em mostrar ao botânico William Bankes a tela iniciada, Lily responde a algumas perguntas do amigo. Discreto interlocutor, Bankes parece ter assimilado o princípio formulado por Louis Marin (1971): a função primordial da pintura não é a representação, mas a captação do invisível. Esse entendimento facilita a aceitação, por Bankes, da justificativa de Lily para uma forma triangular, roxa, destacada no quadro. A artista explica que de fato não pretende pintar um retrato da Sra. Ramsay, mas expressar a reverência inspirada pela amiga, associada à exploração do motivo da madona. Nessa cena, por um breve espaço de tempo, a pintora rompe sua solidão. Partilha com Bankes “[...] algo mais secreto do que tudo que já dissera ou mostrara” (p. 81)<sup>15</sup>. Momentaneamente, deixa de ser a artista solitária, que “[...] se proibiu o mundo, pelo fato de colocar entre ele e si mesma uma tela [...] lugar onde acaba a chamada realidade e onde começa o espaço da pintura.” (LOREAU, 1986, 173-74).

Cito parte do diálogo incluído na curta cena entre as duas personagens:

O que ela pretendia indicar com a forma roxa, triangular, logo ali? Perguntou [Bankes a Lily]. Era a Sra. Ramsay lendo para James, respondeu ela. Conhecia a objeção dele – ninguém poderia enxergar ali uma forma humana. Mas ela não estava tentando obter uma semelhança, disse. Por que razão ela os introduzira, então? [...] se lá

<sup>13</sup> How did she differ? What was the spirit in her, the essential thing, by which, had you found a crumpled glove in the corner of a sofa, you would have known it, from its twisted finger, hers indisputably?

<sup>14</sup> Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one's perceptions, half way to truth, were tangled in a golden mesh?

<sup>15</sup> [...] something more secret than she had ever spoken or shown [...]

naquele canto havia claridade, aqui, neste, ela sentia necessidade de sombra [...]. Mãe e filho, então – objetos de veneração universal... [...] poderiam ser reduzidos, refletia ele, a uma sombra roxa, sem irreverência. [...] Se a questão era uma relação de massas, claridades e sombras [...] gostaria que ela explicasse [...]. Ela mesma não conseguia ver, sem um pincel na mão. [...] assumiu outra vez a antiga postura do pintor [...] caindo novamente sob o poder daquela visão que um dia lobrigara claramente e agora tinha de procurar, tateando entre sebes e casas e mães e filhos. A questão era, lembrou, como ligar esta massa à direita com a outra à esquerda. Ela poderia fazê-lo, prolongando a linha do galho até o outro lado, ou preenchendo o vazio no fundo com um objeto (James, talvez), assim. Mas o perigo, se o fizesse, seria romper a unidade do conjunto. (WOOLF, 1927, p. 82-83)<sup>16</sup>.

Como se vê, respondendo às indagações de Bankes, Lily explica o problema técnico que a intriga: como eliminar um espaço vazio no centro da tela? Pensa inicialmente em preenchê-lo com uma representação da criança no colo da Sra. Ramsay. Vislumbra depois outra solução: “deslocar a árvore para o meio do quadro” (p. 128)<sup>17</sup>. O artifício coincide com o que historiadores da arte apontam em vários quadros de Cézanne (por exemplo, uma de suas *Banhistas*), onde um galho de árvore, ligando os lados da tela, equilibra a composição. A adoção desse expediente coincide com a compreensão, por parte da pintora, do papel vicário da arte como centro de equilíbrio espiritual, equivalente à realização do amor no casamento. “Não precisaria casar, graças a Deus [...]”. Traria a árvore bem mais para o centro. “Assim ficaria à altura da Sra. Ramsay (WOOLF, 1927, p. 266)<sup>18</sup>. Se sua amiga pratica a vida como arte, Lily pratica a

<sup>16</sup> “What did she wish to indicate by the triangular purple shape, “just there”? he asked.

It was Mrs. Ramsay reading to James, she said. She knew his objection — that no one could tell it for a human shape. But she had made no attempt at likeness, she said. For what reason had she introduced them then? he asked. Why indeed? — except that if there, in that corner, it was bright, here, in this, she felt the need of darkness. Simple, obvious, commonplace, as it was, Mr. Bankes was interested. Mother and child then — objects of universal veneration, ... — might be reduced, he pondered, to a purple shadow without irreverence.

But the picture was not of them, she said. Or, not in his sense. There were other senses too in which one might reverence them. By a shadow here and a light there, for instance. Her tribute took that form if, as she vaguely supposed, a picture must be a tribute. A mother and child might be reduced to a shadow without irreverence. A light here required a shadow there. He considered. He was interested.

The question being one of the relations of masses, of lights and shadows, which, to be honest, he had never considered before, he would like to have it explained — what then did she wish to make of it? And he indicated the scene before them. She looked. She could not show him what she wished to make of it, (...) without a brush in her hand. (...); becoming once more under the power of that vision which she had seen clearly once and must now grope for among hedges and houses and mothers and children — her picture. It was a question, she remembered, how to connect this mass on the right hand with that on the left. She might do it by bringing the line of the branch across so; or break the vacancy in the foreground by an object (James perhaps) so. But the danger was that by doing that the unity of the whole might be broken.”

<sup>17</sup> “by bringing the line of the branch across so”.

<sup>18</sup> “She need not marry, thank Heaven [...] She would move the tree rather more to the middle [...] now

arte como vida, existência vicária, capaz de oferecer uma forma de estabilidade: “no meio do caos, havia forma [...] esse eterno passar e fluir [...] se detinha e se estabilizava”. (p. 96)<sup>19</sup>. Quando, com uma pincelada, traça “uma linha, ali, no centro” (p. 267)<sup>20</sup>, a artista encontra o ponto de equilíbrio que lhe apazigua os conflitos.

Sob muitos aspectos a protagonista de Virginia Woolf assemelha-se à de *A paixão segundo G.H.* (1964), romance que pode ser lido como uma reflexão sobre a criação artística. A protagonista e narradora, a escultora G. H., revela em tudo a postura estética: sua casa é “uma criação artística” (LISPECTOR, 1964, p. 26), tem “a suave beleza que resultara de meu talento de arrumar” (LISPECTOR, 1964, p. 38). (Impossível não pensar aqui na Lucrécia de *A cidade sitiada*, absorva na disposição harmoniosa de seus bibelôs). Tal qual Lily – preocupada com a relação de massas, claridades e sombras – G.H. demonstra sua obsessão com aspectos formais: só até a quinta página do romance, a palavra “forma” aparece sete vezes, sendo, depois, substituída por denominações como “compreensão”, “formação humana”, “organização”, “humanização”, “terceira perna”, ou, de novo, simplesmente “forma”. Não sem razão: historiadores da arte como Herbert Read definem a obra como “forma trabalhada pela sensibilidade”, “fuga ao caos” (READ, 1968, p. 42), tema, que, acrescenta Read, já Platão relacionava com questões metafísicas. “Impossível não dissociar dessa concepção as palavras de Lily, “no meio do caos, havia forma”, tão semelhantes às de G.H., “uma forma contorna o caos”. Para a escultora, a forma artística revela-se na manifestação específica de uma função epistemológica muito geral, resultante da necessidade de seleção e apreensão, pela mente, de dados de uma realidade alucinantemente complexa. Essa obsessão convive com a recusa a qualquer forma convencional, “toda forma pré-estabelecida”, toda “construção”, toda “organização”, “todo “sentido”. G. H. sonha renunciar ao sistema, à tirânica moldura da cultura. Almeja despojar-se de suas “organizações” (LISPECTOR, 1964, p. 21), “olhar sem que a cor de meus olhos importe [...] ficar isenta de mim para ver” (LISPECTOR, 1964, p. 23), abrir mão do “tempero” (p. 140), chegar ao “inexpressivo”, ao “insosso”, à “coisa mesma” (p. 136), ao “inumano” (p. 152) – aspira, enfim, à visão direta do mundo, não mediada por uma interpretação cultural, que tente domesticar a aterradora complexidade da realidade imanente: o ideal da escultora é, em suma, o proclamado por

---

she could stand up to Mrs. Ramsay.”

<sup>19</sup> “[...] In the midst of chaos there was shape; this eternal passing and flowing [...] was struck into stability.”

<sup>20</sup> “[...] she drew a line there, in the centre”.



Husserl, atingir “a coisa em si”. Como Cézanne, procura a “estrutura latente”, o objeto liberto de seu recorte cultural. Nessa busca, tal qual a pintora de *Rumo ao farol*, permanece amadora, contenta-se com a “escultura esporádica” de uma “arte diletante” (p. 22). Ao mesmo tempo, apesar de sua “vida de homens”, esquivava-se à maternidade e à realização no casamento, lembrando a Lily de Virginia Woolf.

G. H. deixa transparecer que sua renúncia à realização profissional não resulta apenas de uma opção pessoal, muito menos de deficiências inerentes à condição feminina, mas de um velado interdito, inseparável de uma rígida estruturação social. É o que a personagem entrevê na estrutura vertical do luxuoso edifício onde ocupa a cobertura. “Financeiramente independente, vivia ‘no último andar de uma superestrutura’, na supercamada das areias do mundo” [...], onde tudo, “mesmo construído no ar, era um edifício sólido” (p. 64). Entretanto, os privilégios de G.H. não a cegam para a realidade social. Não vê no edifício onde reside um simples exemplo da “máquina de morar”, proposta por Le Corbusier. Inconscientemente engajada num exercício de semiótica urbana, a escultora intui que a organização do espaço vertical, como a de qualquer outro, jamais é neutra, surge sempre já impregnada de sentido: o tipo de construção que inclui seu apartamento expressa, antes de tudo, a superioridade a que se arroga a classe dominante.

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada ‘cobertura’. É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem nem sequer saber por que, me mudarei para outra elegância? Talvez. (LISPECTOR, 1964, p. 26).

G. H. demonstra, em suma, captar as mensagens espaciais de sua cidade-texto. Na dimensão vertical do edifício de 13 andares (número de claras associações emblemáticas), experimenta o complexo de Atlas, a sensação de, do alto, observar seres considerados inferiores (“de lá domina-se uma cidade”). Reconhece na construção vertical uma manifestação daquilo que Lefebvre identifica como “[...] arrogância, vontade de poder, exibição de virilidade militar e policial, dimensão fálica, análogo espacial da brutalidade masculina [...]” (1986, p. 3), “[...] que contradiz e domina a escura e temporal feminilidade [...]”, acrescenta Durant (1963 p. 187). Sensível a essa percepção, a escultora sente que, embora “por dinheiro e cultura” (LISPECTOR, 1964, p. 29), ocupe o topo da pirâmide social, tem nela um lugar secundário. O privilégio de

classe não exclui a subordinação do gênero, que por tanto tempo negou à mulher a formação acadêmica. O luxuoso apartamento de G.H. lembra a prisão dourada da odalisca: “Dessa civilização só pode sair quem tem como função especial a de sair. Mas não a uma mulher que nem sequer tem as garantias de um título.” (LISPECTOR, 1964, p. 59).

Resignada, a personagem introjeta a opinião de que a condição de escultora, mesmo amadora, seja “socialmente muito”. Não parece ressentir-se do fato de que seu amorismo pode dever-se à exclusão do gênero: por ser mulher, é-lhe vedado acesso irrestrito ao mundo da arte. Com uma complacência próxima do desdém, ele limita-se a tolerá-la “um pouco acima” do lugar tradicionalmente reservado à mulher: “[...] situou-me, tanto para os outros como para mim mesma, numa zona que socialmente fica entre homem e mulher.” (LISPECTOR, 1964, p. 22).

Nesse lugar ambíguo, G.H. concentra-se no exercício emblemático da prática artística que, até certo ponto, lhe é recusada. Alusões a diferentes períodos revelam sua familiaridade com a história da arte, da rupestre à cubista. Avesa a antigos parâmetros estéticos, declara ter perdido “todo um sistema de bom gosto”, rejeita o “jogo da beleza” (p. 79), repudia o culto ao original, valoriza a reprodução, a cópia: “A cópia é sempre bonita [...] sempre pareci preferir a paródia, ela me servia.” (LISPECTOR, 1964, p. 26). Sua sensibilidade é a de um artista abstrato, interessado em formas geométricas, como o “quadrilátero de branca luz” (p. 34) – o quarto da empregada Janair, onde vive a aventura iniciática que estrutura o romance. A fala da escultora lembra também o cubismo, com sua multiplicidade de pontos de vista. É o que demonstra seu esforço por abarcar uma perspectiva múltipla, apresentar-se ao mesmo tempo subjetiva e objetivamente, não apenas como ela própria se vê, mas do modo que imagina ser vista pelo outro: “[...] eu era um eu a quem o quarto chamara de ‘ela’. Como se eu fosse também o outro lado do cubo, o lado que não se vê porque se está vendo de frente.” (p. 56).

A artista nunca menciona uma obra sua, com exceção do que podemos considerar mini esculturas, “formas redondas de miolo de pão” (LISPECTOR, 1964, p. 25), pequenas esferas que, justapostas, compõem pirâmides e triângulos, num ateliê emblemático do universo: “no mundo eu podia colar uma bolinha de miolo na outra”:

O mundo era um lugar. Que servia para viver: no mundo eu podia colar uma bolinha de miolo na outra, bastava justapô-las e, sem

mesmo forçar, bastava pressioná-las o suficiente para que uma superfície se unisse à outra superfície, e assim com prazer eu ia fazendo uma pirâmide curiosa, que me satisfazia: um triângulo reto feito de suas formas opostas. Se isso tinha um sentido, o miolo de pão e meus dedos provavelmente sabiam. (LISPECTOR, 1964, p. 26).

Triângulo, pirâmide, esfera, elementos formais constantes, harmonizam-se com o anseio de G. H. por atingir a escultura imanente, expressão plástica da “realidade pura”, que, como Cézanne, a personagem busca na geometria. A respeito, lembro o comentário de Herbert Read:

Cézanne buscava sua forma no próprio objeto, e, com toda a paixão e integridade do gênio, lutava para revelar a estrutura latente em objetos naturais que o satisfaziam. Isso implicava na ênfase em planos, volumes e contornos que tendiam a dar a seus quadros uma organização geométrica: e o próprio Cézanne disse que a natureza poderia ser resumida no cilindro, na esfera e no cone, o que se aproxima muito das “superfícies sólidas” de Platão. (1955, p. 94).

A seu modo, como a Lily Briscoe de Virginia Woolf, a escultora de Clarice vislumbra na arte amadora a compensação por sua dupla castração, a da mulher e a da artista. A conciliação de “formas opostas” – triângulos formadas por círculos interligados – evoca a associação de Gilbert Durant entre o círculo e o quadrado, integrados na mandala:

O círculo mandálico é antes de tudo centro, fechamento místico, como os olhos cerrados do Buda. [...] É essa ubiquidade do centro que legitima a proliferação das mandalas como templos e igrejas dedicados – às mesmas divindades, com os mesmos vocábulos e algumas vezes as mesmas relíquias. (1963, p. 264-65).

Durant estende sua análise a outras formas redondas, incluindo a roda e suas diversificações culturais e ideológicas: a roda zodiacal, a suástica, os pontos cardeais e até a aldeia bororo, chegando à cruz, centro de contrários. O sociólogo analisa a figura da mandala, representação esquematizada do cosmos na arte oriental: como as “esculturas” de G.H., a mandala consiste em uma configuração de formas geométricas. Interessa-me sobretudo a ligação entre o círculo e o quadrado, contidos na mandala. Como nas “esculturas” de miolo de pão, “formas feitas de suas formas opostas”, são imagens do absoluto e da conciliação de contrários, que G.H., como os grandes místicos, almeja atingir. O que novamente evoca a palavra de Lefebvre: “[...] o caráter

de absoluto tem necessidade de uma marca. Gera formas e formas o recebem, a esfera, ou o triângulo, ou um volume racional, ocupado pelo princípio divino, ou, ainda, a cruz.” (1986, p. 274).

A importância da arte em *A paixão segundo G.H.* lembra a cada momento que se trata de um *Künstlerroman*, “[...] narrativa, exemplificada por *To the Lighthouse* de Virginia Woolf, onde problemas estéticos e técnicos, próprios de uma arte, se integram estruturalmente com o enredo, e onde soluções artísticas conduzem à solução de problemas também no plano humano” (OLIVEIRA, 1994, p. 5). Por outro lado, a insistência da protagonista nas formas geométricas, privilegiadas em suas “esculturas”, harmoniza-se com conceitos arquetípicos. A preferência pelo triângulo, a esfera, a pirâmide, trai algo que, segundo Herbert Read, subjaz a toda arte geométrica, da neolítica à bizantina e ao cubismo: o impulso para a abstração, para, do amorfo, destilar e trazer à luz “[...] algo simples, limitado, fixo, permanente e eternamente válido. A intenção não era suprimir, mas dominar, o conteúdo da vida, obrigá-lo a submeter sua ascendência física ao poder da vontade criadora – ao impulso humano de manipular e remodelar o mundo.” (1955, p. 41).

G. H. busca realmente algo “simples, permanente”, uma “[...] forma que se forme sozinha, como uma crosta que por si mesma endurece [...]” (LISPECTOR, 1964, p. 31), mas “sem forçar”. Apaixonadamente, busca a imanência, a realidade não mediada pela cultura. Resiste ao impulso de manipulação e remodelamento, típico da arte convencional, que através dos séculos, vem interpretando o mundo, impondo-lhe sua vontade criadora.

Entre as imagens escolhidas pela escultora para suas “obras”, destaco a do círculo, outro traço que a aproxima de Virginia Woolf (OLIVEIRA, 2010, p. 147). A sugestão de um objeto circular, emblemático da luta pela integração interior, ronda toda a ficção da romancista inglesa. A propósito, lembro a reflexão de Lily Briscoe:

Talvez existissem amantes que tivessem o dom de apoderar-se dos elementos das coisas, agregá-los, conferir-lhes uma inteireza que não têm na vida, transformando uma cena, um encontro entre pessoas (agora ausentes e separadas) numa dessas coisas redondas e compactas sobre as quais o pensamento adeja e brinca o amor. (WOOLF, 1927, p. 223)<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> “There might be lovers whose gift it was to choose out the elements of things and put them together and so, giving them a wholeness not theirs in life, make of some scene, or meeting of people (all now gone and separate) one of those globed compacted things over which thought lingers and love plays.”

No diário de Virginia Woolf, a “coisa redonda” desponta como um globo de prata, que resume o objeto perseguido por suas personagens: “[f]ico me perguntando se não somos hipnotizados pela vida, como uma criança por um globo de prata [...]. Gostaria de tomar esse globo em minhas mãos, apalpá-lo, senti-lo docemente, redondo, macio, pesado, e assim segurá-lo, dia após dia [...]”. (WOOLF, 1955, p. 86)<sup>22</sup>.

O simbolismo é transparente: tal como, na linha curva que contorna um círculo, todos os pontos são equidistantes do centro, assim também os traços da personalidade integrada organizam-se em torno de uma referência fulcral, como o amor, o trabalho, ou a arte. Imagem arquetípica, o objeto redondo povoa o imaginário de artistas e pensadores. “Todo ser parece em si mesmo redondo”, sugere Karl Jaspers. “A vida é provavelmente redonda”, continua Van Gogh. “A vida é redonda”, afirma Joe Bousquet. “Uma noz me arredonda todo”, prossegue La Fontaine<sup>23</sup>. No imaginário universal, a imagem não cessa de renovar-se, assumindo formas variadas em cada geração. A lenda surgida nos últimos anos da segunda guerra mundial, referente a objetos redondos, conhecidos como “discos voadores”, foi tomada por Jung como projeção de um conteúdo psíquico – completude, ou integridade – simbolizada em todas as épocas por um círculo. Segundo o filósofo, “esse boato visionário, encontrado em muitos sonhos de nosso tempo, representa uma tentativa, feita pelo inconsciente coletivo, de, com um símbolo consolador, preencher as cisões destes tempos apocalípticos”. (JUNG, 1964, p. 91).

Na obra como na vida, Virginia Woolf e Clarice Lispector partilham seu interesse pela imagem do objeto circular e, muito especialmente, pela arte. Virginia manteve fortes vínculos com o mundo artístico, que incluía, no grupo de Bloomsbury, sua irmã, a pintora Vanessa Bell, seu cunhado, o crítico Clive Bell, e o pintor Duncan Grant. Foi amiga do também pintor Roger Fry, que a retratou, e cuja obra crítica é, na Inglaterra, considerada a mais influente desde John Ruskin. Nos romances, avultam figuras de artista – Lily Briscoe em *To the Lighthouse*, Miss La Trobe, a dramaturga de *Between the Acts*, texto de 1941, publicado logo após o suicídio da escritora. Destaco especialmente *The Waves* (1931), notável pela profusão de iconotextos<sup>24</sup> – textos

<sup>22</sup> “I ask myself whether one is not hypnotized, as a child, by life [...] I should like to take the globe in my hands and feel it quietly, round, smooth, heavy, and so hold it day by day [...]”

<sup>23</sup> Apud BACHELARD, 1964, p. 65.

<sup>24</sup> Apoio-me na conceituação de Liliane Louvel, em *Nuanças do pictural*, que define o iconotexto como “o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapictorialidade textual”.

verbais descritivos, que poderiam ser transpostos para a pintura (LOUVEL, 2012, p. 47) –, que, com suas referências pictóricas e sinestésicas, convidam a um estudo comparativo com *Água viva* (LISPECTOR, 1973).

Quanto a Clarice Lispector (que teve seu retrato pintado por Giorgio Chirico), sua correspondência revela um intenso interesse pela arte. Na ficção, esse interesse espalha-se por toda a obra. Haja vista as personagens artistas de *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*, e, mais especificamente, as referências à arte abstrata, evidenciadas desde a epígrafe desse romance. Posteriormente, Clarice volta ao figurativo, quando confessa “cair de quatro nos fatos”, e celebra o artista primitivo, o Olímpico de *A hora da estrela*. Clarice arriscou-se também a praticar a pintura, buscando nela o “globo de prata” que ronda a ficção de Virginia. Em 1975, executou um conjunto de 18 quadros sobre madeira, quase todos preservados na Fundação Casa de Rui Barbosa e expostos pela primeira vez no Instituto Moreira Salles em 2009. As telas foram analisadas por Carlos Mendes de Sousa no livro de 2013, *Clarice Lispector: Pinturas*. Trata-se de obras abstratas, algumas de cores sombrias, outras vivamente coloridas. Os títulos – “Raiva”, “Ecuridão e luz: Luta sangrenta pela paz”, “Sem sentido”, “Medo”, “Explosão”, “Tentativa de ser alegre”, “Caos das metamorfoses” – sugerem o extravasar de emoções violentas. É o que indica a fala da própria Clarice, citada por Marcelo Bortoloti (2009, p. 173): “[...] eu conseguira pôr para fora, quem sabe se magicamente, todo o medo pânico de um ser no mundo”. Aos 54 anos, já próxima da morte, a escritora, deprimida, preocupada com questões financeiras, dizia-se cansada da literatura e decidida a parar de escrever. Segundo Benjamin Moser, autor de sua biografia, *Why this world* (2009), seus quadros podem remeter a aspectos mais profundos e ocultos de sua vida. O que eles inegavelmente revelam é que, tal como Virginia Woolf e suas personagens, Clarice buscou na arte o ponto de equilíbrio que a vida parece ter negado a ambas.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. (1964). **The Poetics of Space**. Trad. Maria Jolas. New York: The Orion Press, 1964.

BORTOLOTI, M. As pinturas da esfinge. **Veja**, São Paulo, 02/9/2009, p. 132-33.

DURANT, G. **Les Structures Anthropologiques de l’Imaginaire**. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

JUNG, C. G. Approaching the Unconscious. *In*: JUNG, C. G. **Man and his Symbols**. New York: Dell Publishing Co. 1964, p. 3-94.

LEFEBRE, H. **La Production de l'Espace**. 3ème édition. Paris: Anthropos, 1986.

LISPECTOR, C. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

LISPECTOR, C. **O lustre**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

LISPECTOR, C. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Sabiá/MEC, 1964.

LISPECTOR, C. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

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

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

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

LOREAU, M. **La peinture à l'œuvre et l'énigme du corps**. Paris; Galimard, 1986.

LOUVEL, L. Nuanças do pictural. *In*: DINIZ, T. F. N. (Ed.). **Intermedialidade e estudos interartes**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012, p. 47-69.

MARIN, L. **Études Sémiologiques**. Paris: Klincksieck, 1971.

MOSER, W. **Clarice**: uma biografia. [Título original: **Why This World**. A Biography of Clarice Lispector.]. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

NOCHLIN, L. Why have there been no great women artists?. *In*: NOCHLIN, L. **Women, art and power and other essays**. Boulder, Colorado: Westview Press, 1988, p. 147-58.

OLIVEIRA, S. R. de. A mulher enquanto artista: a estética da castração em Lya Luft, Clarice Lispector, Virginia Woolf. *In*: FUNCK, S. B. (Ed.). **Trocando ideias sobre a mulher e a Literatura**. (Universidade Federal de Santa Catarina, 1994, p. 309-315).

RABASSA, G. **If this be treason**: Translation and its Dyscontents: A Memoir. Nova York: New Directions, 2005.

READ, H. **Icon and idea**. The function of art in the development of human consciousness. London: Faber and Faber Limited, 1955.

READ, H. **The meaning of art**. New York; Washington: Preager Publishers, 1968.

SOUSA, C. M. de. **Clarice Lispector**: Pinturas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

WITTKOWER, R.; WITTKOWER, M. **Born under Saturn**: The Character and Conduct of Artists: Documented History from Antiquity to the French Revolution. London: Weidenfeld and Nicolson, 1963.

WOOLF, V. **To the lighthouse**. New York: Harcourt, Brace & Company, 1927.

WOOLF, V. **The waves**. London: The Hogarth Press, 1931.

WOOLF, V. **Between the acts**. London: Between the acts, 1941.

WOOLF, V. **A writer's diary**. WOOLF, L. (Ed.). London: The Hogarth Press, 1959.

*Data de submissão: 25/07/2019*

*Data de aprovação: 20/08/2019*