

ARTES COMPARADAS E PARATEXTUALIDADE:
GOTAS RUBRAS EM *ÁGUA VIVA*,
DE CLARICE LISPECTOR¹

*Comparative arts and paratextuality: crimson drops
in Água Viva, by Clarice Lispector*

Joyce Alves*

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos**

RESUMO

Este artigo tem por finalidade analisar a obra *Água viva*, de Clarice Lispector, enquanto representativo *corpus* de leitura na ampla produção literária da escritora brasileira. Assim, a escolha de *Água viva* decorre da constatação de que esta obra foi produzida já no momento de reconhecida maturidade da produção literária de Clarice, atingindo o ápice de seu particular projeto artístico, principalmente por fazer coincidir o encontro entre práticas artísticas dessemelhantes, como se verifica na análise da escritura poética e da produção plástico-visual, vistas em um mesmo esquadro ou disjuntivamente. Para tanto, o enfoque do trabalho baseia-se na análise semi-discursiva procurando na intermedialidade, enquanto vertente dos estudos

1 Este artigo é resultado de um trabalho maior (de mesmo título) desenvolvido como Dissertação de Mestrado em Literatura e Práticas Culturais, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, e defendida em Dezembro de 2012.

* Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD.

** Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD.

de Literatura Comparada, elos de intermediação entre esferas artísticas produtoras de sentidos frequentemente confluentes e/ou iridescentes. Valendo-se desta perspectiva, portanto, o trabalho explora produções de sentidos utilizados de uma escritura plurissignificativa dentro de um projeto rarefeito em gotas rubras e páginas abandonadas, resultando em uma leitura em mosaico caleidoscópico: a própria *Água viva*.

Palavras-chave: *Literatura Comparada; paratextualidade; Água viva.*

ABSTRACT

This paper analyzes the work *Água viva*, by Clarice Lispector, at the same time representing the broad literary production of this Brazilian writer. Hence, the choice of *Água viva* arises from the fact that this work was already acknowledged by others at the time of its literary production, thus reaching the pinnacle of her particular art project. This was done to frame the encounter between dissimilar artistic practices, seen in the same square or disjunctively, by the analysis of the poetic writing and the plastic-visual production. To achieve its goal, this work is based on the semi discursive analysis of comparative literature, searching for factors of the artistic spheres which produce a particular sense and are often confluent and/or iridescent. Through this perspective, this work explores the formation of feelings within a literary work of varied meanings and a rare and unusual project of thin crimson drops and abandoned pages, thus resulting in a kaleidoscopic mosaic reading: *Água viva* itself.

Keywords: *Comparative Literature; paratextuality; Água viva.*

1. INTRODUÇÃO

As pesquisas na área dos estudos comparados, em seu redimensionamento contemporâneo, têm se voltado para a multiplicidade de abordagens e para o trânsito entre as disciplinas. Com o objetivo de ultrapassar as fronteiras disciplinares e ampliar os campos de estudo na área do comparatismo, essas pesquisas identificam os possíveis diálogos entre artes,

culturas e ciências, graças ao solo fértil do campo de atuação denominado Literatura Comparada. Assim, o domínio de múltiplas áreas de conhecimento e o trânsito entre essas áreas são fatores que têm movido comparatistas a se empenharem em novas descobertas e possibilidades de estudo. Ora, diante dessa variabilidade, cabe-nos questionar: por quais caminhos seguiriam, portanto, os estudos comparados?

Dentre a abundante produção teórica e diversificadas reflexões frequentemente divergentes, inclusive considerando “o fim do comparatismo”, é possível reconhecer, na discussão sobre o assunto, uma nuançada posição que recobriria a prática de “comparar” na atualidade. Como chama a atenção, por exemplo, a autora de “O comparatismo à beira do fim: tensões do híbrido poético”, Rita Bittencourt, em iluminador conceito da atividade comparatista:

Comparar, então, significa fazer do próprio fim um objeto de leituras, dramatizando-o e tornando-o capaz de, no limiar do impossível e da morte, gerar textos, combinações, relações que considerem a própria ausência de linhas estáveis, de receitas e de respostas totalmente visíveis e coerentes, como lugares de produção de sentido. (BITTENCOURT, 2010, p. 145)

Em sintonia com esta ideia, Tania Franco Carvalhal também procurou justificar a preocupação em torno de certas práticas dos estudos comparatistas, assinalando no ensaio “Encontros na travessia”, que: “(...) entendemos, então, cada vez mais que não é possível pensar em campos de saber estanques, conclusos e fechados em si mesmos, pois o que se acentua é a natureza híbrida dos diversos domínios do conhecimento e da expressão artística, sua inter-relação” (CARVALHAL, 2005, p. 177).

Sob esta mesma luz, Eneida Leal Cunha (1996), retomando a discussão, em ensaio de título instigante, “Literatura Comparada: alternativa institucional ou contingência finissecular?”, tenta responder a outras indagações referentes aos estudos comparados ao retomar as famosas propostas de Italo Calvino para os estudos do nosso milênio. Segundo ela, portanto, *leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade* são propostas apropriadas e engendradas nos caminhos do comparatismo contemporâneo, principalmente a última delas, uma vez que “o mais peculiar dos estudos de Literatura Comparada é a sua definição prévia de um trabalho com o múltiplo, com a presença simultânea de elementos ou objetos heterogêneos” (CUNHA, 1996, p. 25). Por conseguinte, sem perder de vista esta ideia de multiplicidade, queremos destacar a importância da *visibilidade* como uma das propostas de Calvino:

Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma facul-

dade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens. (CALVINO, 1990, p. 107)

Da nossa perspectiva, fica claro que na proposta de Calvino o objetivo central é chamar a atenção para o elemento da contemplação visual ou imagético, isto é, para a temática do olhar. Mais do que ler e decodificar os elementos de uma narrativa, é preciso “pôr em foco” a representação imagética do “texto” e sua multiplicidade visual. Além da Semiótica, os denominados Estudos Interartes, vertente do comparatismo, privilegiam esse tipo de análise em que se identificam os possíveis diálogos entre texto e imagem, literatura e artes visuais. Estudos que vêm crescendo e ganhando espaço promissor na Literatura Comparada a partir do século XX, mas que reluzem possibilidades surgidas já na Antiguidade Clássica.

Aos *olhos* do artista moderno, o aguçamento visual colabora para a relação interartística de suas produções, principalmente em prol de sua relação com o mundo. Do mesmo modo, consideramos importante a relação estabelecida entre a obra artística, o texto e o leitor. Por isso, apresentaremos (brevemente) a seguir a trajetória desses estudos bem como seu aperfeiçoamento enquanto modalidade mutável do comparatismo. Ilustraremos de forma prática as correspondências interartísticas e paratextuais presentes na obra *Água viva* (1973), da escritora brasileira Clarice Lispector, enquanto representativo *corpus* no conjunto de sua obra.

2. ESTUDOS INTERARTES: DAS RAÍZES CLÁSSICAS AOS MOVIMENTOS CONTEMPORÂNEOS

Os Estudos Interartes identificam e analisam a correspondência das artes de um modo geral. Além disso, pode-se dizer que carregam a noção de completude de uma arte pela outra – e mais, a mistura de recursos utilizados por artistas para compor suas obras, o que tem enriquecido esses estudos. De acordo com Gonçalves (1997, p. 56), para que seja possível tal identificação é necessário “caminhar no sentido favorável da procura, instigar os pontos nevrálgicos que a determinam, rondar as pegadas que indicam o esboço do objeto”. Isto é, embasar-se no princípio da *percepção*, sem a qual é impossível aproximar-se dos objetos de desejo. Assim, o escritor, leitor, compositor e/ou pesquisador dos Estudos Interartes deve reconhecer que a sensibilidade perceptiva na composição de seus escritos é de elevada importância para a valorização do contemplativo visual das narrativas.

Deste modo, muitos escritores reconheceram nas artes plásticas a originalidade e o conteúdo humano sutil das imagens, além de perceberem uma nova forma de abordagem artística. Acrescente-se a essa ideia a ênfase de Balzi (1992, p. 49), ao afirmar 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.

Também concorda a escritora e ensaísta Virginia Woolf ao chamar a atenção para a necessidade do artista em se comunicar com outras artes no momento da criação, além de frisar o desapego por parte do escritor com relação à palavra, que, por sua vez, já não é suficiente para o artista (contemporâneo) que pretende compor uma obra capaz de despertar todas as áreas de sua própria sensibilidade; ela interroga: “Que poeta coloca a pena no papel sem antes ouvir uma canção em sua mente?” (WOOLF, 2009, p. 206). Citação que nos remete à seguinte passagem de *Água viva* (1973), de Clarice Lispector, em que a personagem-pintora, agora escritora, intui em um de seus momentos de inspiração: “Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. É música de câmara. Música de câmara é sem melodia. (...) O que te escrevo é de câmara” (LISPECTOR, 1998, p. 47).

Contudo, no quesito tempo-espaço em literatura, a recepção se dá na forma inversa, principalmente nas narrativas modernas, pois o tempo necessário para a leitura é maior que o tempo da contemplação visual, imediatamente captada pelo leitor da imagem. Isso porque, segundo Luiza Lobo, os autores das narrativas modernas buscam no fluxo interior contínuo a “contraface” do tempo cronológico: “O fluxo da consciência é uma busca de união até certo ponto ilusória entre a dimensão espaço-temporal externa e a ordem do discurso interna que surge na literatura como aparentemente ilógica” (LOBO, 1993, p. 40). O recurso denominado *fluxo de consciência* é recorrente (voltando aos exemplos anteriores) nas obras de Virginia Woolf e Clarice Lispector, decisivo na construção do foco narrativo de seus textos. Lobo estabelece, ainda, uma relação entre o surgimento do fluxo contínuo do pensamento na literatura e o impressionismo pós-guerra, criado, segundo ela, para a desagregação do “eu-social”:

(...) o fluxo de consciência é uma resposta ao acirramento das contradições entre ciências e arte que, deflagradas na segunda metade do século XIX, inicialmente sob a capa do impressionismo, ou da ênfase na narração, assumem, após a Primeira Guerra Mundial, sua face declarada do fluxo de consciência. (LOBO, 1993, p. 42)

No que se refere, por exemplo, à imortal citação de Horácio – *ut pictura poesis*, presente na *Epístola aos Pisões* e largamente propagada por seus discípulos –, o comparatista das significações das linguagens, Claus Clüver, esclarece deslindando sua problemática interpretação:

A velha metáfora da “irmandade das artes” é para eles uma tentativa de camuflar uma incompatibilidade e uma velha rivalidade: *pictura* não é *ut poesis*, e chamar uma pintura de “poema silencioso” ou descrever um poema como “pintura que fala” não é um enunciado retoricamente elegante, mas uma afirmação da superioridade da poesia. (CLÜVER, 1997, p. 43)

Vê-se assim que Clüver sustenta o fato de que as artes não são autossuficientes ou autônomas e que as análises intertextuais podem tornar ainda mais possível que os textos literários sejam objetos dos estudos interartísticos, incluindo os textos não verbais, sem discriminar a superioridade de uma ou de outra.

Contudo, é preciso levar ainda em consideração que nem toda arte plástica parte de um referente concreto, como é o caso, por exemplo, do abstracionismo ou do surrealismo, movimentos que tomariam o inconsciente e o elemento onírico como inspiração, o que também viria a ocorrer na literatura. Mais recentemente, na década de 80, surgiram pesquisas como as de Mário Praz (1982) e Étienne Souriau (1983) voltadas para as correlações entre artes visuais e literatura, identificando pontos de convergência e divergência entre ambas as esferas artísticas. Praz, por exemplo, estabelece analogias interartísticas levando em consideração as relações de interpenetração espaço-temporal; afirma que os paralelos entre a literatura e as artes visuais são 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”, afirma Praz (1982, p. 226). Souriau, por sua vez, baseando-se no pressuposto de que cada arte possui sua individualidade, procura observar as semelhanças e as diferenças entre modalidades artísticas diferentes; ele afirma que *nada mais evidente do que a existência de um tipo de parentesco entre as artes*, e concorda com Mário Praz ao dizer que “muitos poetas encontraram assuntos de inspiração, nos salões de pintura ou nos museus” (SOURIAU, 1983, p. 16).

Com efeito, escritores brasileiros, como Clarice Lispector, buscaram em obras de outros artistas inspiração e motivação para compor suas próprias narrativas. Clarice escreveu crônicas inspiradas em trabalhos do pintor alemão Paul Klee, dando inclusive o nome do artista a uma de suas crônicas. Em seu romance *A cidade sitiada* (1949), fez alusão à escultora

francesa Camille Claudel, quando a própria personagem, Lucrecia, esculpe bonecos de barro. O mais interessante, neste caso, é não apenas relevar o campo da cultura popular de um artista, mas dar atenção a um tipo de texto que até então não se levava em conta: “um texto em que se encontram simultaneamente signos de diferentes sistemas de signos”, observa Clüver (1997, p. 46) com muita propriedade.

Assim, os Estudos Interartes, enquanto vertente da Literatura Comparada, não possuem uma metodologia específica. Daí, Zênia de Faria (1997, p. 100) afirmar que, apesar da certeza de tratar-se de um campo de exploração promissor, “poucas vezes, porém, o escritor, o teórico e o crítico se reuniram em um único indivíduo para teorizar sobre essa relação entre as artes”. Caberia, entretanto, ao estudioso Claus Clüver destacar-se na tentativa de delinear os próprios caminhos dos Estudos Interartes (independente do comparatismo literário) com uma ampla produção sobre o assunto e suas ramificações, como os estudos intermediáticos e da intermedialidade.

3. INTER *TEXTUS*, INTER ARTES, INTER MÍDIAS

Esse subtítulo procura incidir sobre a substantiva ideia de intertextualidade desenvolvida por Clüver na atualidade dos estudos de interconexão entre linguagens artísticas. Nesse campo de pesquisa, à medida que se aprofundam os Estudos Interartes surgem novas possibilidades de análise dentro da vertente comparatista. Um dos ramos volta-se para a intermedialidade, campo transdisciplinar que se debruça sobre os signos ou textos de mídias variáveis. Incorporando às pesquisas as tradições dos Estudos Interartes e as discussões sobre os Estudos das Mídias modernas, acompanhadas pelas Artes Novas ou Mídias Digitais, surge a necessidade de se compreender que tipo de diálogo se estabelece entre essas diversas linguagens. Sobre essa nova modalidade de nomenclatura reconhecida pelo seu caráter de interconexão, e que é ainda recente para o mundo acadêmico, Claus Clüver afirma:

A necessidade de reconceber os “Estudos Interartes” como “Estudos da Intermedialidade” ou “Estudos Intermediáticos” surgiu tanto da percepção de que havia acontecido uma gradativa mudança na orientação teórica e nas práticas do discurso interdisciplinar quanto da aproximação entre as áreas dos Estudos Interartes e dos Estudos das Mídias. (CLÜVER, 2008, p. 212)

Com isso, Clüver salienta ainda que a expressão “literatura e outras artes” já pode ser considerada inapropriada diante do fato de que, nos congressos da década de 90, onde se reuniram especialistas dos estudos

interartísticos, foram apresentados trabalhos em que a palavra se apresenta como elemento “subalterno” na criação artística moderna. Ou seja, os Estudos Interartes, na sua expressão tradicional, não abrangem mais todos os interesses atuais desses estudos, porque partem especialmente das análises literárias em correlação com outras artes. Porém, a Literatura, enquanto ponto de referência para esses estudos, não perde sua “liderança” – pelo contrário, tem se adaptado às novas tendências criadoras e com elas privilegiando as propostas inter- e transdisciplinares.

Se antes os estudos comparatistas pautavam-se pela comprovação hipotética de fontes e influências, em que valia mais identificar quem era o autor por trás dos escritos de outro autor, na atualidade esse tipo de análise tem levado em consideração uma miríade de “pré-textos”, pois entre esses há outros textos de impossível identificação de forma isolada. E o que pode ser identificado, porém, não pertence apenas a uma literatura específica, mas relaciona-se às artes e mídias diferentes; o fato é que, como observa Compagnon, além do que está escrito há referentes múltiplos que podem ser reais ou não:

A referência não tem realidade: o que se chama de real não é senão um código. A finalidade da mimêses não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. O realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade. (COMPAGNON, 1999, p. 110)

De fato, Compagnon assevera o entendimento de que o que é representado na literatura ultrapassa os limites de uma pseudo - ilusória - imitação do seu referente, sendo, portanto, a soma de todos os textos com os quais o sujeito artista teve contato. Em concordância, Jean Pouillon vai ainda mais longe, quando associa a criação mimética imaginária ao elemento psicológico por meio da imaginação que, segundo ele, “não consiste nessa imitação de uma realidade que ela se esforçaria em vão por igualar, como nos poderia fazer crer uma definição truncada e mal compreendida; é, pelo contrário, a representação fiel do real psicológico” (POUILLON, 1946, p. 37). A palavra “imaginação”, de origem latina (*imaginatio*), designa exatamente a faculdade de formar imagens ou representações mentais, ou seja, de representar de forma imagética um determinado referente, real ou não.

Ainda sobre esse aspecto, Clüver (2006, p. 14) argumenta que o repertório de que dispomos e que utilizamos para a construção e interpretação dos textos é composto por várias mídias: “foi decisivo para uma parte das exigências que se associam hoje aos Estudos Interartes o reconhecimento recente de que a intertextualidade sempre significa também intermedialidade”.

Aliás, Clüver (2006, p. 15) apresenta quais são os tipos de representações textuais, as quais podem ser, inclusive, imagéticas: “um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como ‘textos’ que se ‘lêem’; o mesmo se pode dizer de selos postais, uma procissão litúrgica e uma propaganda de televisão”. Assim, além de reconhecer a Semiótica como disciplina auxiliar nas operações dos Estudos Interartes, Clüver nos leva à reflexão sobre a recepção desses textos intermediáticos: se por um lado o leitor constrói com todo o seu repertório crítico cultural o significado de uma narrativa, por outro esse mesmo leitor passa a ser aquele que contempla visualmente uma leitura instantânea, em especial nas relações entre mídias, como o exemplo específico da fotografia.

Por conseguinte, apesar de reconhecer que a arte cinematográfica inovou no que diz respeito à apresentação espaço-temporal de uma obra, Benedito Nunes esclarece o sentido do tempo na leitura visual e na leitura verbal; a primeira se traduz em tempo menor que a segunda: “quando o espaço é dominante, a temporalidade é virtual (...), quando o tempo é dominante, a espacialidade é virtual” (NUNES, 1988, p. 11). E explica:

As artes visuais colocam-nos diante de algo estático, mas através de atos sucessivos de percepção, como os que posso endereçar a um quadro, passeando nele o meu olhar, ou a uma estátua, movimentando-me em torno dela. Do mesmo modo, a fruição das artes temporais demanda uma certa espacialidade: da localização e altura dos sons à distribuição dos timbres e à ordenação vertical simultânea dos acordes na música e da distribuição dos signos linguísticos na cadeia linear das frases à direção da leitura e à remanência do texto como local de atualização dos significados. (NUNES, 1988, p. 11)

De tudo que se disse até aqui, cabe anunciar, no caso da produção verbo-visual, a relevância dos estudos acerca da *semiótica do paratexto*², e em particular o estudo das relações entre elementos paratextuais ou perigráficos, tais como as capas, as contracapas de livros e demais elementos textuais como as epígrafes e o próprio título das obras. O fato é que é possível elaborar uma representação visual através de um texto verbal graças às multifaces e à interrelação midiática. Clüver (2006, p. 19), inclusive, chega a afirmar que “textos puramente multimídias

2 O termo *paratexto* foi criado por Gérard Genette em sua obra *Palimpsestes*, de 1981. Partindo deste trabalho, Genette escreveu alguns ensaios em que trata precisa e isoladamente de cada um destes elementos que, segundo ele, compõe a “borda” de um livro: “nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações”. Elementos que devem ser considerados como parte do produto final: o livro. Cf. GENETTE (2009, p. 9).

são relativamente raros – dependendo, de certo modo, das condições nas quais se recebe o texto e se observam isoladamente suas partes textuais”. Nesse sentido, seguiremos com o estudo das relações paratextuais, principalmente no que concerne ao elemento visual da obra *corpus* deste trabalho: *Água viva*, de Clarice Lispector.

4. ESTUDOS PARATEXTUAIS E AS VERSÕES DE *ÁGUA VIVA*, DE CLARICE LISPECTOR

Para abrir as reflexões em torno dos estudos paratextuais, chamamos a atenção para a citação abaixo, em que, nas palavras de Paulo Nolasco dos Santos, são destacados os elementos editoriais circundantes de uma publicação, como o nome do autor e o título de uma obra, rodeando-a de sentidos variáveis e, ao mesmo tempo, dialogando com o texto em si. Segue a referida passagem:

Todo INÍCIO é fantasmagórico, enigmático, da ordem do confuso e do arrebatamento. Várias são as formas de iniciação. Vários são os ritos de passagem que **emolduram** o ser como o ar nas esquadrias de uma janela. O que é da ordem do início é avassalador, informe, matéria-prima, pedra sem burilamento. Prelúdio de coisa pronta e acabada, o texto assinado e encimado por um título, na sua escolha definitiva. (SANTOS, 2008, p. 273 – grifo nosso)

Metaforizada na citação pela expressão “emoldurar” (em destaque), no sentido daquilo que esquadra o texto como sendo também parte deste, assim como uma pintura tem na cor e formato de sua moldura aliados de comunicação, a noção de diálogo entre textos e entre sentidos também é suscitada por Clarice Lispector em passagem do livro *Água viva*, publicado em 1973, a saber: “Um mundo fantástico me rodeia e me é. Ouço o canto doido de um passarinho e esmago borboletas entre os dedos” (LISPECTOR, 1998, p. 67). Sob esta perspectiva, nos é sugerido que o elemento *livro*, bem como o *sujeito-autor*, encontra-se amparado e envolvido por um mosaico textual – juntos compõem um todo, isto é, a grande obra “pronta e acabada”.

Gérard Genette foi quem instaurou a expressão *paratexto* com o propósito de se referir ao que ele chama de *acompanhamento*, *extensão* e *conduta variáveis* que impedem que um texto se apresente em “estado nu” ao grande público (GENETTE, 2009, p. 9). Em *Paratextos editoriais* (2009), recentemente traduzido para o português, do original *Seuils* (1987), Genette (2009, p. 9) define paratexto como sendo “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público”. Quer dizer, todo o aparato editorial de uma publicação, a arte da

capa, a disposição do nome do autor e do título do livro nesta capa, o prefácio e as dedicatórias, as ilustrações e a epígrafe da obra acabam compondo o objeto resultante de uma produção textual enquanto paratexto.

Também o teórico Antoine Compagnon, baseado em estudos da obra de Genette, chama de *perigrafia* toda a composição periférica de um livro, e esclarece:

Sua periferia, o que não está nem dentro nem fora, compreende toda uma série de elementos que o envolvem, como a moldura fecha o quadro com um título, com uma assinatura, com uma dedicatória. São outras tantas entradas no corpo do livro: elas desenham uma *perigrafia*, que o autor deve vigiar e onde ele deve se observar, porque é primeiramente nos arredores do texto que se trama sua receptibilidade. (COMPAGNON, 1996, p. 70)

Portanto, os vários textos midiáticos que envolvem a obra somam-se em completude ao texto maior e servem de portal de “entrada” para o leitor que aceita o desafio de entrar em contato com a obra em si.

Para tratar desse assunto de forma prática, analisaremos sob o aspecto paratextual a obra *corpus* deste trabalho, o livro *Água viva*, de Clarice Lispector, publicado após um rigoroso trabalho de reorganização tanto do texto quanto da própria composição periférico-editorial do livro. Tais fatores aumentam as possibilidades de analogia entre esta obra e outras modalidades artísticas e midiáticas.

4.1 OS ELEMENTOS PARATEXTUAIS DE *ÁGUA VIVA*

O livro *Água viva*, de Clarice Lispector, foi publicado em 1973 após sofrer várias alterações em sua estrutura arquitetural e no âmbito de composição narrativa. Assim, de acordo com Nádia Gotlib, autora de vários estudos de fôlego sobre a obra clariceana no Brasil, em 1971 “já havia uma versão, bem mais extensa que a definitiva, que levava o título *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*” (GOTLIB, 1995, p. 409). O manuscrito teria sido enviado ao professor Alexandrino Severino³ para que fosse traduzido para o inglês. Severino, por sua vez, relata que:

3 Alexandrino E. Severino, professor da então Vanderbilt University, nos Estados Unidos, é autor do ensaio “As duas versões de *Água viva*”, publicado na revista *Remate de males* da UNICAMP em 1989, onde revela dados contidos nos manuscritos de *Água viva* a que teve acesso no período em que Clarice Lispector iniciara a obra. Cf. SEVERINO (1989).

Essa primeira versão trazia o título de **Atrás do pensamento: Diálogo com a vida** mas passou a chamar-se mais tarde, **Objeto Gritante** ou simplesmente **Objeto**. As duas versões diferem sobretudo na inclusão de aspectos biográficos. A versão de 1971 sofreu profundas alterações, para que dela fossem extraídas referências demasiado pessoais. O resto, o âmagô do livro, já se encontra na primeira versão. (...) O resultado de **Água viva**, cuja obra é salientada pela justaposição das duas versões, de onde se depreende que a escritora aqui atingiu um dos pontos mais altos de sua ficção. (SEVERINO, 1989, p. 116, grifos do autor)

Diante das palavras de Severino, nota-se que Clarice Lispector retomou o manuscrito e fez consideráveis alterações, ao que ela mesma justifica: “Interrompi-o porque não estava atingindo o que eu queria atingir. Não posso publicá-lo como está. Ou não o publico ou resolvo trabalhar nele. Talvez daqui a uns meses eu trabalhe no *Objeto gritante*” (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 1995, p. 409). “Objeto gritante” seria o título da segunda e maior versão daquele que chegaria a ser *Água viva*. A versão final é, portanto, menor que os outros manuscritos, ao que, porém, Benjamin Moser (2009, p. 457) afirma: “sua brevidade e sua aparente simplicidade mascaram vários anos de luta”, conforme os relatos da própria Clarice:

Esse livrinho tinha 280 páginas; eu fui cortando – cortando e torturando – durante três anos. Eu não sabia o que fazer mais. Eu estava desesperada. Tinha outro nome. Era tudo diferente... Era ***Objeto gritante***, mas não tem função mais. Eu prefiro ***Água viva***, coisa que borbulha. Na fonte. (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 1995, p. 410, grifos nossos.)

Clarice Lispector, durante o seu trabalho de concatenação do então *Água viva*, reflete sobre a importância de elementos que compõem a edição de um livro e suas respectivas funções exatamente com a finalidade de completar a obra em sua magnitude. Isso acontece, como se evidencia na citação acima, em especial no trecho em destaque, quando da escolha do título final para o livro. Um título em que “borbulhem” significados; para Clarice, este, mais que transparecer os objetivos da obra, deveria deixar claras a efervescência e a vivacidade com que a narrativa foi composta. Olga de Sá, autora de *A escritura de Clarice Lispector* (1979), defende que a proposta do título final é atingida, pois, segundo ela, “água viva”

é também medusa, corpo mole, gelatinoso, transparente e sem consistência, urticante, provida de pelos pungentes nos tentáculos marginais, com os quais dá picadas ardidas na pele do homem e dos animais chegando a causar queimaduras dolorosas. É, portanto,

água, mar, medusa, fogo, matéria viva escaldante, plasma plástico e cromático. Clarice retoma suas primitivas raízes, mais livre, mais desimpedida, aderente quanto é possível ao discurso, ao desenho do texto, que aspira a ser pintura, música, fotografia, escultura, significante, puro jogo de sons e de formas. (SÁ, 1979, p. 265)

De fato, as palavras de Olga de Sá vêm concordar com as de Compagnon (1996, p. 71) quando este afirma que “a função primeira do título é a de referência. Ele evoca todo um texto por um signo que o compreende, sem que este seja sobrecarregado de alguma outra prioridade”. A prioridade de *Água viva* seria, portanto, menos comercial e mais elemento paratextual que se soma à obra em si.

Sobre esse mesmo aspecto, contudo, Genette afirma que a intitulação de uma obra é tão complexa quanto aparenta e seu comprimento ou tamanho não revela tal complexidade. E ainda: “A identificação é, na prática, a função mais importante do título” (GENETTE, 2009, p. 77). O estudo da titulologia⁴, segundo Genette, tem como um dos principais fundadores Leo Hoek, nome também familiar aos Estudos Intermídias por sua análise chamada de “transposição intersemiótica” de uma obra. Com base no que Hoek escreveu sobre a aplicação do título, Genette afirma com muita propriedade que “o título tal qual o entendemos hoje é, de fato, (...) um objeto artificial, um artefato de recepção ou de comentário, imposto arbitrariamente pelos leitores, pelo público, pelos críticos, pelos livreiros, pelos bibliógrafos” (GENETTE, 2009, p. 55).

Portanto, Clarice Lispector percebe o quão carregado de sentidos e funções é o título e, por isso, na medida em que a escritora faz alterações no texto maior, ela reconhece que é necessário que haja mudanças também e principalmente com relação ao título, em respeito especialmente ao público leitor (com quem a narradora-protagonista dialoga constantemente ao longo da narrativa); conforme afirmativa de Zizi Trevisan, autora de *A reta artística de Clarice Lispector* (1987), “o texto [*Água viva*] surge como um corpo cuja matéria prima (física) é passível de modelagem” (TREVISAN, 1987, p. 31). Ou seja, a mutabilidade da própria narrativa de *Água viva* requer que toda a sua periferia a acompanhe em transformação e engenho apensar de seu aspecto alienado de composição, como se nota na capa do manuscrito final desta obra (Figura 1):

4 Segundo Genette, esta é, ultimamente, a disciplina mais ativa dos estudos paratextuais e foi assim batizada por Claude Duchet, sendo, portanto, o estudo dos títulos e tituladores de obras. Cf. GENETTE (2009, p. 55).

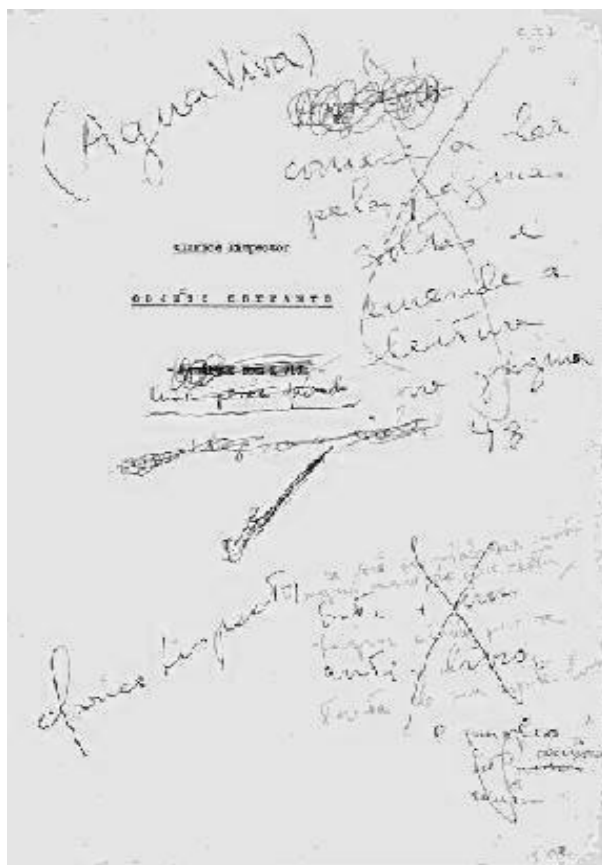


Figura 1 – Folha de rosto do manuscrito final de *Água viva*⁵

Na Figura 1 tem-se uma pré-capa do texto nu, ou seja, sem um aparato editorial, apesar de que nesta já figuram o nome do autor e o(s) título(s). Todavia, Genette ainda considera importante a arte da capa (selo) das edições do livro, em especial a primeira publicação: “O lugar do selo é o peritexto editorial: a capa, a página de rosto e seus anexos, que apresentam ao público, e depois ao leitor, muitas outras indicações, editoriais ou auto-

⁵ Cf. GOTLIB (2009, p. 396). Nota-se datilografado o título da versão anterior: *Objeto gritante*.

rais” (GENETTE, 2009, p. 27). Nesse sentido, voltemo-nos novamente aos estudos de Leo Hoek para refletir sobre a comunicação possível entre estes textos periféricos e o grande texto. De acordo com Clüver, Hoek estabelece esquemas de relação entre textos de mídias diferentes, como, por exemplo, entre a arte da capa e o texto em si. Assim:

A adaptação cinematográfica ou operística, o poema sinfônico, a *ekphrasis* e a resenha de um balé exemplificariam a *relation trans-médiale* (a transposição de um texto em texto auto-suficiente num sistema sógnico diferente), e ilustrações de livros (como também emblemas e títulos de textos não-verbais) seriam exemplos do *discours multimédial* (a justaposição de textos auto-suficientes compostos num sistema sógnico diferente). (CLÜVER, 1997, p. 46)

Portanto, no caso da arte da capa temos uma relação de discurso multimidiático em que os textos, verbais e visuais, são justapostos de forma independente, porém unindo-se com o propósito de abraçarem um resultado final: o livro finalmente editado e pronto para a publicação. Nas palavras de Compagnon, “o nome do autor e o título, na capa do livro, procuram antes situar este último no espaço social da leitura, colocá-lo corretamente numa tipologia dos leitores, porque meu primeiro contato com um livro passa por esses dois signos” (COMPAGNON, 1996, p. 74). Ou seja, mais do que um caráter estético, a arte da capa e todo o seu conjunto paratextual estabelecem uma relação de mediação entre o público leitor e a obra em si; a expressão *multimídia* contempla exatamente a noção de múltiplos caminhos.

A primeira edição do livro *Água viva*, de Clarice Lispector, saiu pela Editora Arte Nova em 1973. Na capa (Figura 2), nota-se uma imagem que toma quase todo o espaço visual sendo, portanto, o texto de maior expressão no anúncio do livro. A sequência de círculos entrelaçando-se transmite a ideia de multiplicidade e interconexão entre as partes de um todo. Mas, em verdade, a figura sugere com maior grau de convencimento as sucessivas imagens obtidas por um caleidoscópio, objeto aludido por Clarice em várias passagens de *Água viva*, como no exemplo seguinte: “Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio” (LISPECTOR, 1998, p. 14).



Figura 2 - Capa da primeira edição do livro *Água viva*, de 1973

Nota-se, ainda, que o título, disposto em grafia maior que as demais inscrições, aparece na parte superior da capa. A expressão “ficção”, considerada parte do título (subtítulo), figura no canto esquerdo inferior e o nome da editora no inferior direito. De acordo com Genette, “no regime atual, o título comporta quatro locais quase obrigatórios e sofrivelmente redundantes: a primeira capa, a lombada, a página de rosto e a página de anterrosto, em que, em princípio, ele aparece sozinho numa forma às vezes abreviada” (2009, p. 63). Assim, sobre a disposição do nome do autor na capa, Genette explica que, em verdade, é desnecessária a assinatura deste autor na capa das edições considerando ser mais elegante que este apareça apenas na folha de rosto ou ainda de forma muito discreta na capa:

“o princípio dessa variação na aparência é simples: quanto mais o autor é conhecido, mais seu nome é exibido” (GENETTE, 2009, p. 40). Portanto, usa-se da “glória” do autor para a divulgação popular da obra ao invés de apresentar ao grande público, através do título, uma prévia do conteúdo narrativo propriamente dito.

Clarice Lispector nunca se considerou popular, pois, segundo ela, os leitores e a crítica consideravam sua literatura de difícil compreensão: “Bom, me chamam até de hermética. Como é que eu posso ser popular sendo hermética?” (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 1995, p. 457). Apesar de ter sido publicado já na década de 70, período em que Clarice atinge um grau elevado de maturidade escritural, *Água viva* traz, em sua primeira capa editorial, o nome da escritora de forma sutil na parte inferior do título em letras menores e sem distinção de minúscula e maiúscula, correspondendo, por um lado, à teoria de Genette, e por outro confirmando as hipóteses de Clarice a respeito de sua “não popularidade”.

Contudo, levando ainda em consideração os paratextos da primeira edição do livro, Olga de Sá afirma que “a pintura da capa do livro, segundo a epígrafe de Michel Seuphor escolhida pela autora, não ilustra nenhum objeto e quer parecer-se com a música. Pintura-evocação de sonhos que se tornam pensamentos, de traços que se tornam existência” (SÁ, 1979, p. 265). Sá reforça para nós o fato de que, de todos os elementos perigráficos de *Água viva* até aqui apresentados, é a epígrafe sem dúvida a de maior importância para este estudo, seja pela comunicabilidade entre a citação escolhida por Clarice e os demais elementos paratextuais do livro, seja pela constante evocação do trecho ao longo da narrativa de *Água viva*.

4.2 A “EPÍGRAFE-MOLDURA” DE *ÁGUA VIVA*

Dentro dos estudos paratextuais, a epígrafe de uma edição ganha destaque por sua autossuficiência. As considerações a seguir visam à apresentação da página de abertura de *Água viva*, mais especificamente à epígrafe subscrita a essa página, que Clarice Lispector citou a partir da obra *Abstract painting* (1964), de Michel Seuphor, artista e crítico de arte abstrata. A citação é a seguinte:

However there had to be a painting wholly liberated from dependence on the figure, the object – a painting which like music, does not illustrate anything, does not tell a story, and does not launch a myth. Such a painting is content to evoke the incommunicable

realms of the spirit, where dream becomes thought, where the sign becomes being.⁶ (SEUPHOR, 1964, p. 156-7)

No caso específico de *Água viva*, a personagem protagonista é uma pintora; boa parte da narrativa tem como espaço o ateliê desta que pretende agora não apenas pintar, mas escrever livremente. A não dependência do objeto, do figurativo, explícito na epígrafe do livro, é uma das principais características da pintura abstrata – a literatura clariceana possui, pelo seu cerne narrativo em monólogo interior e/ou em fluxo de consciência, esta mesma abstração. A personagem pretende, portanto, através da escrita atingir o mesmo nível de expressividade abstrata com que pinta suas telas.

A ânsia da personagem-pintora de captar o substrato último da palavra presentifica a epígrafe na narrativa, ou seja, a citação é evocada de forma alusiva a cada página registrada pela personagem e a cada lançar de tintas da escritora-pintora. Em contrapartida, Genette (2009, p. 135) afirma que, apesar de estar “no aguardo de sua relação com o texto”, a epígrafe no início de uma obra estaria pouco ligada com o conteúdo desse texto, sendo a escolha dos autores desta citação original mais significativa do que a própria epígrafe.

Do mesmo modo, atribuindo também valioso grau de importância à epígrafe de um livro, Compagnon afirma que ela é “a citação por excelência, a quintessência da citação, a que está gravada na pedra para a eternidade, no frontão dos arcos do triunfo ou no pedestal das estátuas. Na borda do livro, a epígrafe é um sinal de valor complexo” (COMPAGNON, 1996, p. 79). A epígrafe é, portanto, uma elegante entrada na enunciação e sua ligação com a grande obra, enquanto modalidade perigráfica, é maior que a dos outros elementos paratextuais, apesar de ser, de certo modo, independente. Em passagem de elevado grau de beleza e pertinência Compagnon observa:

O autor mostra as cartas. Sozinha no meio da página, a epígrafe representa o livro – apresenta-se como seu senso ou seu contrasenso –, infere-o, resume-o. Mas, antes de tudo, ela é um grito, uma palavra inicial, um limpar de garganta antes de começar realmente a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé (...). Base sobre a qual repousa o livro, a epígrafe é uma extremidade, uma rampa, um

6 Clarice Lispector assim traduz o trecho nas primeiras páginas de *Água viva*: “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. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.” Cf. LISPECTOR (1998, p. 7).

trampolim, no extremo oposto do primeiro texto, plataforma sobre a qual o comentário ergue seus pilares. (COMPAGNON, 1996, p. 80)

A respeito das funções da epígrafe, Genette faz as seguintes considerações: a primeira seria “uma função de comentário, às vezes decisiva – de esclarecimento, portanto, e como tal de justificativa, não do texto, mas do *título*” (GENETTE, 2009, p. 141); a segunda função, e também a mais comum, é quando a epígrafe consiste em um comentário do texto, “cujo significado ela precisa ou ressalta indiretamente” (GENETTE, 2009, p. 142); quanto à terceira função, o próprio teórico considera de cunho “oblíquo”, quando a mensagem da citação é considerada “duvidosa”.

A citação de Seuphor, assumindo o lugar de epígrafe no texto clariceano, ilustra uma reflexão em torno do referencial artístico e sua representação de cunho figurativo ou abstrato. Considerando-se que *Água viva* traz no cerne de sua narrativa um alto teor de escritura abstrata, pode-se dizer que esta epígrafe dialoga com as frequentes alusões ao inconsciente do sujeito-narrador clariceano e à sua instabilidade contínua, como, dentre outras, na seguinte passagem: “o real eu atinjo através do sonho. Eu te invento, realidade. E te ouço como remotos sinos surdamente submersos na água badalando trêmulos” (LISPECTOR, 1998, p. 74). Passagens como esta contemplam as seguintes palavras de Zizi Trevisan sobre o processo narrativo de Clarice:

A linguagem lispectoriana confirma a teoria linguística de Edward Lopes sobre o processo de significação das palavras: o símbolo não se refere ao mundo do objeto em si (“*denotatum*”), mas a uma dada compreensão mental dele (“*designatum*”). Em outras palavras, o processo de significação não relaciona um signo e um objeto mas sim relaciona signos entre si. (TREVISAN, 1987, p. 159)

Portanto, se nos atentarmos para a posição sgnica da epígrafe e retomarmos ainda a noção de signo que, segundo Benveniste (*apud* LOPES, 1980, p. 41), tem a função de “estabelecer uma relação de significação entre alguma coisa e alguma outra coisa”, temos então um texto que aponta para fora dele, ou melhor, para dentro do texto maior, para seu sentido mais amplo. Clarice Lispector havia selecionado ainda outras quatro epígrafes para *Água viva*, porém, assim como consideráveis trechos de seus manuscritos anteriores foram eliminados, também as perigrafias introdutórias perderam a função à medida que a autora fazia alterações no livro, conforme Roncador:

É interessante notar que a própria Clarice tenha incluído em “Objeto gritante” duas epígrafes (num total de quatro) que aludem à

relação desse manuscrito com a pintura: uma delas, de autoria do pintor e fotógrafo surrealista Man Ray, e outra, escrita pelo historiador de arte Michel Seuphor (...). Também é significativo que por esse tempo Clarice estivesse começando a pintar, e que a narradora-protagonista de *Água viva* também fosse uma pintora. (RONCADOR, 2002, p. 39)

Além de chamar a atenção para a necessidade de Clarice de introduzir seu leitor na leitura que o acompanharia, Roncador destaca o fato de que as epígrafes estão relacionadas com as artes plásticas – assevera que a autora de *Água viva* estava também se aventurando pelo mundo da pintura e por isso conduz a personagem pelo caminho da composição plástica. Ao que Moser confirma quando diz que “ela [Clarice] vinha tateando a pintura desde a época de *Água viva*. Nas primeiras versões do manuscrito, a narradora é uma escritora; na versão publicada ela foi transformada numa pintora” (MOSER, 2009, p. 511). Estamos diante, portanto, de uma personagem pintora que resolve se aventurar no emaranhado mundo da escritura e de uma Clarice escritora que pretende agora atingir a máxima de sua composição abstrata na pintura.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ler *Água viva*, pura e simplesmente no seu âmago literário, é tarefa que requer persistência, sensibilidade e disposição artística, haja vista que o leitor tem papel fundamental na construção simultânea da narrativa que compõe esta obra, além da sagacidade pela “sobrevivência” ao atravessá-la. Neste sentido, a Literatura Comparada, em processo de travessia e aperfeiçoamento, hoje se depara com um embate entre cultura letrada e cultura audiovisual – nas palavras de François Jost (2006, [s/p]), a primeira utiliza-se da metáfora para designar uma descrição neutra e objetiva, enquanto que a segunda demonstra o foco de sua perspectiva de forma direta e não descritiva.

Com o surgimento dos Estudos Intermidiáticos, enquanto “herança” das relações interartísticas oriundas do comparatismo, põem-se em prática as abordagens intertextuais, em que as mídias, na sua variabilidade, são lidas como texto e representação artística. Mais que isso, trata-se do movimento em trânsito entre tais modalidades: “O sentido próprio deste movimento é que ele não se efetua no interior da intermedialidade, se ao menos nós a atemos às mídias como eu, mas que ele trata da passagem da arte às mídias.” (JOST, 2006, [s/p]).

Como buscamos demonstrar neste trabalho, a análise intermediária não consiste apenas em afirmar a existência do diálogo entre as artes

e mídias. Nenhuma arte é pura, no sentido de que a construção se faz pela soma das partes circundantes da criação. O interesse é identificar *como*, o tipo de diálogo e/ou ligação existente entre artes e mídias. No caso de *Água viva*, um dos tipos de diálogo estabelecidos na obra é paratextual, ou seja, parte dela para ela mesma, da periferia para o âmago da narrativa – além, é claro, do evidente fato de que a autora, Clarice Lispector, estava tateando pela pintura, enquanto que a personagem do livro era a pintora que se aventura pelo mundo da palavra. O entremeio das artes mescladas sublinha a possibilidade de construção e reconhecimento do *pluri*, ou seja, do caráter heterogêneo da construção artístico-literário.

REFERÊNCIAS

- BALZI, Juan José. *O impressionismo*. São Paulo: Ática, 1992.
- BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. O comparatismo à beira do fim: tensões do híbrido poético. In: SCHIMIDT, Rita Terezinha (org.). *Sob o signo do presente: intervenções comparatistas*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2010. p. 137-148.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARVALHAL, Tania Franco. Encontros na travessia. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n. 7, Porto Alegre: ABRALIC, 2005, p. 169-182.
- 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.
- _____. Intermedialidade e estudos interartes. In: NITRINI, Sandra (org.). *Literaturas, artes, saberes*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; ABRALIC, 2008. p. 209-227.
- _____. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. In: *Aletria*. Jul./Dez. 2006. p. 11-40. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002113.html>. Acesso em: 15 ago. de 2011.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- _____. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Tradução de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- CUNHA, Eneida Leal. Literatura Comparada: Alternativa institucional ou contingência finissecular?. In: CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida Maria de (org.). *Literatura comparada: Ensaios*. Salvador: Editora UFBA, 1996. p. 19-25.
- FARIA, Zênia de. Sobre Mallarmé e as artes. In: *Literatura e sociedade*. Revista de teoria literária e literatura comparada. n. 2, São Paulo, 1997. p. 100-108.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas. In: *Literatura e sociedade*. Revista de teoria literária e literatura comparada. n. 2, São Paulo, 1997. p. 56-68.

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

_____. *Clarice fotobiografia*. São Paulo: Edusp, 2009.

JOST, François. "Das virtudes heurísticas da intermedialidade". *Cerrados On-line*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UNB. Ano 15, n. 21, Brasília, 2006. Disponível em: <<http://dc123.4shared.com/img/t8VLXiBl/preview.html>>. Acesso em: 5 nov. de 2012.

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

LOBO, Luiza. A ficção impressionista e o fluxo de consciência. In: _____. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 37-47.

LOPES, Edward. *Fundamentos da linguística contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 1980.

MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. A pintura na literatura. In: *Literatura e sociedade*. Revista de teoria literária e literatura comparada. n. 2, São Paulo, 1997. p. 69-88.

MOSER, Benjamin. *Clarice*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1982.

RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2002.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. Páginas em que as artes lêem a si próprias. In: BONICCI, Thomas; FLORY, Alexandre Villibor; PRADO, Márcio Roberto (org.). *Margens instáveis: tensões entre teoria, crítica e história da literatura*. Maringá: Eduem, 2011. p. 41-63.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. O paratexto de Clarice Lispector, ou uma história de leitura. In: GOMES, André Luís (org.). *Clarice em cena: 30 anos depois*. Seminário Internacional. *Anais...* Brasília: UnB, 2008. p. 273-280.

SEUPHOR, Michel. *Abstract painting: fifty years of accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollock*. New York: Dell, 1964.

SEVERINO, Alexandrino E. As duas versões de *Água viva*. *Remate de males*. Revista do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP n. 9, Campinas, 1989. p. 115-118.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix, 1983.

TREVISAN, Zizi. *A reta artística de Clarice Lispector*. São Paulo: Pannartz, 1987.

WOOLF, Virginia. Literatura e pintura: Walter Sickert, uma conversa. In: *Revista Serrote*. Instituto Moreira Salles, n. 3. São Paulo, 2009. p. 196-207.

Submetido em: 24/01/2013

Aceito em: 07/10/2014