

# O diagrama da gruta: imagem e pintura em Clarice Lispector e Gilles Deleuze

**Lilian Hack**

Doutora em Artes Visuais<sup>1</sup>,  
com ênfase em História,  
Teoria e Crítica da Arte  
pelo PPGAV/UFRGS  
(2020), realizou pesquisa  
pelo PDSE/CAPES  
na UPJV, em Amiens,  
França (2018-2019).  
Investiga os processos  
de criação na escrita  
sobre arte e as relações  
entre palavra e imagem.  
lilianhack@gmail.com

## *Le diagramme de la grotte: image et peinture dans Clarice Lispector et Gilles Deleuze*

**Resumo:** Como enunciar a conflagração que dá lugar a uma imagem? Neste ensaio exploramos esta questão desde uma articulação oferecida pelo conceito de diagrama, tal como o lemos em *Lógica da Sensação*, de Gilles Deleuze, exibindo uma investigação do plano de forças que compõem as imagens de dois quadros pintados pela escritora Clarice Lispector, que possuem como tema a gruta. Nessa exploração, partilhando um recorte possível diante da complexidade dos processos de criação, teríamos um “diagrama da gruta”.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector; Gilles Deleuze; Pintura. Imagem; Diagrama.

**Résumé:** Comment énoncer la conflagration qui donne place à une image? Dans cet essai, nous avons exploré cette question à partir d'une articulation offerte par le concept de diagramme, tel que nous le lisons dans la *Logique de la Sensation* de Gilles Deleuze, montrant une investigation du plan des forces qui composent les images de deux tableaux peints par l'écrivain Clarice Lispector, qui ont pour thème la grotte. Dans cette exploration, partageant une esquisse possible devant de la complexité des processus de création, nous aurions un « diagramme de la grotte ».

**Mots-clés:** Clarice Lispector; Gilles Deleuze; Peinture; Image; Diagramme.

## **Ler Clarice com Deleuze**

Ler Clarice Lispector com Gilles Deleuze é um exercício de entrega a um pensamento das sensações, ao fluxo das palavras geridas pelas forças vertiginosas do devir e da imanência. O pesquisador Carlos Mendes de Sousa (2012) escreveu certa vez que Clarice Lispector é deleuziana. Há especulações que dizem que Deleuze é que é clariciano. No prefácio do livro de Simone Curi (2001) o filósofo Peter Pál-Pelbart sugere que seria possível acessar um devir-Deleuze em Clarice Lispector e um devir-Clarice em Gilles Deleuze. Sem dúvida Clarice Lispector produziu uma escritura nômade, como afirma Curi. Uma escrita fragmentária, composta por um método de bricolagem, por uma superfície de deslize ininterrupto das palavras em direção a um sentido sempre diverso daquele da sintaxe usual. Sua linguagem é aquela do desvio, do erro, como diria Maurice Blanchot (2011). Lemos Clarice Lispector e é como se ela nos lesse em suas palavras. E esse efeito surpreendente não depende de gêneros. Clarice Lispector rompe com toda identidade e nos convoca desde as mais insuspeitadas visões das coisas e acontecimentos. Deleuze, com sua filosofia da diferença, nos entrega ao mesmo plano de sensações.

Alheia aos gêneros, Clarice Lispector não produziu apenas literatura. Suas pinturas nos entregam a uma prática muito singular de elaboração que contudo não difere desse método improvisado e bricoleur que lemos em alguns de seus livros. Apesar da fragilidade técnica e da timidez com que tratou seus quadros, eles demonstram uma ousadia em relação à abordagem da matéria e dos materiais. E levantam questões muito interessantes desde a perspectiva das relações conceituais entre escrita e imagem, guardando aspectos

[1] A tese de doutorado intitulada *Escrever um sopra em papel de água viva: imagem e pintura em Clarice Lispector* está disponível aqui: <http://hdl.handle.net/10183/214321>.

ainda inexplorados acerca dos processos de criação visuais da escritora.

Neste ensaio nos dedicaremos a pensar duas de suas pinturas que contornam um mesmo “tema”: a gruta. Tentando nos aproximar de certos aspectos do processo de criação destas imagens, nos utilizaremos do conceito de diagrama, elaborado por Gilles Deleuze. Este filósofo nos mostrou muito bem como há um problema comum às artes, seja à pintura, literatura, música, etc., que é aquele da captura de forças. E o diagrama surge na confluência de diferentes forças e signos em relação. Desse modo, nos interessa investigar quais forças estão em relação na pintura de Clarice Lispector, e que repercutem também sobre sua escritura, desde signos a cada vez particulares.

Segundo a artista e filósofa Anne Sauvagnargues (2014), estudiosa da obra de Gilles Deleuze, e disseminadora de um pensamento sobre a ecologia das imagens, a força não é apenas potência, ela é imagem. Ela nos mostra como a imagem não se define por seu suporte, mas consiste em uma relação de forças, de ações e reações, a imagem é um composto de afectos e perceptos. E como a força, ela é necessariamente plural. Uma imagem isolada não tem nenhum sentido porque ela é uma relação de forças. Desde essa perspectiva, no presente ensaio, nos propomos pensar a imagem da gruta de Clarice Lispector em três movimentos: primeiro como uma “imagem vista”, uma cavidade explorada em seu interior. Segundo, como uma “imagem pintada”. E terceiro como uma “imagem escrita”. Estes três movimentos compõem o que nomeamos de diagrama da gruta. Certamente esse diagrama não se reduziria a estas três imagens que aqui exploramos, contudo, o recorte nos permitirá uma aproximação possível ao conceito de Deleuze e à obra de Clarice Lispector.

### **Uma imagem em três movimentos**

Em uma carta endereçada a suas irmãs, em novembro de 1950, Clarice Lispector conta como foi sua visita a uma caverna – uma gruta – situada nos arredores da cidade de Torquay, na Inglaterra, na época em que acompanhava seu marido, o diplomata Maury Gurgel Valente: “Ontem fomos ver umas cavernas antigas – milhões de anos pré-histórica. Foi muito bonito. Apesar de dar certa aflição. Saí de lá disposta a não me preocupar com coisas pequenas, já que atrás de mim havia tantos e tantos anos” (2007, p. 236). Provavelmente ela se referia à *Kent’s Cavern*, um complexo de cavernas que constitui um dos sítios paleontológicos mais importantes da Europa, por guardar alguns dos fósseis hominídeos mais antigos da região. Essa visita impressionada de Clarice Lispector registra o encontro com a pré-história, ciência relativamente nova na época, cujas investigações tiveram grandes desdobramentos sobre as produções artísticas modernas, especialmente depois da “descoberta” – ou reconhecimento histórico – das pinturas rupestres na *Grotte de Lascaux*, na França, e da *Cueva de Altamira*, na Espanha, poucos anos antes. O reconhecimento da datação pré-histórica destas pinturas provocou uma ebulição no campo da história e teoria da arte, promovendo debates sobre o conceito de imagem que repercutem, ainda hoje e de modo ainda pouco teorizado, sobre as práticas de muitos pesquisadores e artistas. É assim que temos o registro dessa visita de Clarice Lispector, desde a qual, podemos supor, ela teve contato direto com a gruta, com esse “interior de uma gruta”, e talvez até mesmo alguma informação acerca das pinturas rupestres recém reconhecidas. Essa é a imagem da gruta em seu primeiro movimento, vista de corpo inteiro pela escritora, desde um mergulho em seu interior.



Figura 1. Clarice Lispector. *Interior de gruta*, 1960. Técnica mista sobre madeira, 40 x 56 cm. Acervo do Arquivo de Literatura do Instituto Moreira Salles. Fonte: Arquivo pessoal.

Nos arquivos de Clarice Lispector sob guarda do Arquivo de Literatura do Instituto Moreira Salles e do Arquivo Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, ambos no Rio de Janeiro, entre os mais de vinte quadros que compõe o acervo iconográfico da escritora, há duas pinturas que tem em seus títulos uma referência à gruta. Respectivamente, *Interior de Gruta*, data de 1960, e é a pintura mais antiga que conhecemos desde seus arquivos (Figura 1). Já o quadro intitulado *Gruta*, possui uma datação ambígua, que marca o entretanto de 1973 a 1975 (Figura 2). Essa distância temporal entre os quadros pode explicar a diferença de tratamento dos materiais utilizados para pintar, as dimensões do suporte e a intensidade das cores. De resto os dois guardam muitas semelhanças. Se nos acercamos dos títulos, podemos dizer que Clarice Lispector nos entrega a uma dimensão pouco usual de uma paisagem. No primeiro quadro, estamos como que diante da gruta em sua entrada, ainda

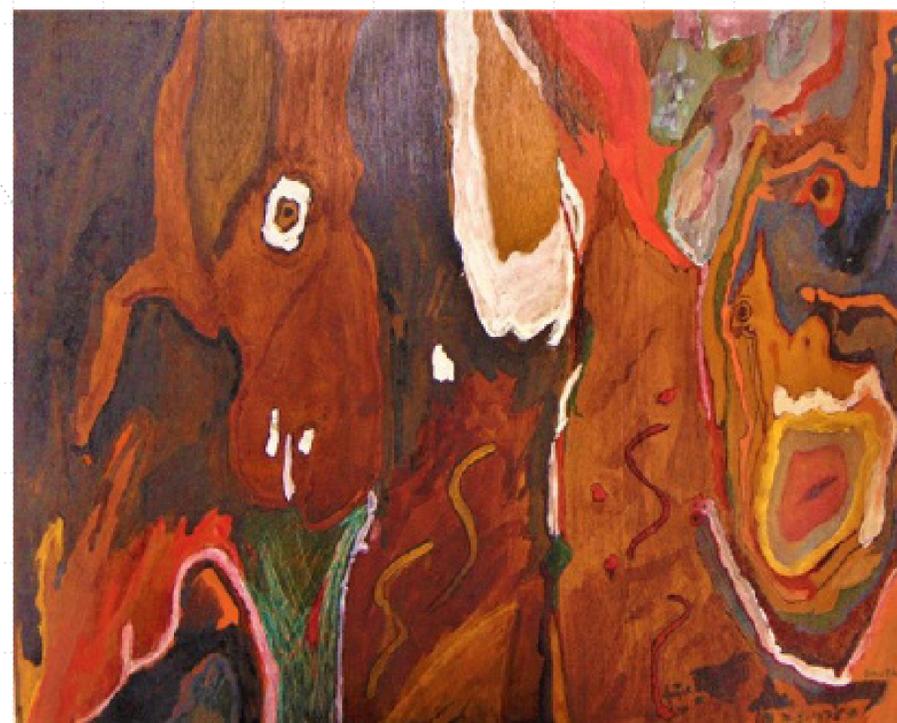


Figura 2. Clarice Lispector. *Gruta*, 1973-1975. Técnica mista, 40 x 50 cm. Arquivo Museu da Literatura Brasileira. Fonte: Arquivo pessoal.

que o título nos encaminhe a seu interior. Vemos pequenos seres que voam entre as camadas que compõem as paredes de uma caverna, pressentida pelas linhas e manchas de cor que elevam a sensação de certa perspectiva em direção a um interior. Podemos reconhecer ao menos três pequenas borboletas, duas delas bem desenhadas pela caneta esferográfica e depois coloridas pela caneta hidrográfica e por pinceladas de cor. No outro quadro, é como se víssemos com uma lente de aumento uma pintura incrustada nas paredes de uma gruta. Um cavalo em traços informes nos olha, e seres larvares se esgueiram pelas paredes, alguns em pinceladas bem detalhadas e outros em traços rápidos. É assim que Lispector registra a imagem da gruta em seus quadros. Temos essa imagem aparecendo em seu segundo movimento, como pintura.

Como terceiro movimento temos a imagem escrita. Nos romances *Água viva* e *Um sopro de vida*, acompanhamos personagens e

narrativas que se misturam ao que podemos reconhecer como registros da prática pictórica da própria escritora. A personagem de *Água viva* narra sua angústia frente à tentativa de colocar em palavras uma de suas pinturas, que podemos supor, corresponde ao quadro *Interior de gruta*, pintado por Clarice Lispector em 1960, como já mencionado, portanto antes da publicação desse romance, em 1973:

Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinteí – e não sei como. Só repetindo seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco. (LISPECTOR, 1998, p. 15-16).

Já em um fragmento de *Um sopro de vida*, lemos a personagem Ângela Pralini nos dar a medida da técnica utilizada pela própria Clarice Lispector para pintar, nos permitindo reconhecer o quadro intitulado *Gruta*, pintado em 1975:

Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira – pinho de riga é a melhor – e prestar atenção às suas nervuras. De súbito, vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco – mas mantendo a liberdade. Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta. É um modo genérico de pintar. E, inclusive, não precisa saber pintar: qualquer pessoa, contanto que não seja inibida demais, pode seguir essa técnica de liberdade. E todos os mortais têm subconsciente. (LISPECTOR, 1978, p. 56).

Vemos assim como a escritora vai da gruta visitada na década de 1950, à gruta pintada em 1960 e 1975, e depois à gruta escrita em

*Água viva* de 1973 e *Um sopro de Vida*, organizado e publicado por sua secretária e amiga Olga Borelli, em 1978, um ano após a morte de Clarice Lispector, em 1977. É assim que teremos essa imagem em três movimentos, o que desejamos reconhecer como um diagrama da gruta, um vai e vem de uma imagem plural, a cada vez produzida por uma nova relação de forças e por signos singulares. É importante ressaltar que esse diagrama não está representado na pintura, nem no texto, esse diagrama não é nem mesmo uma imagem sobre uma superfície, seja aquela da pintura ou do texto. A gruta pintada ou escrita não forma um diagrama. O diagrama é esse jogo complexo de relações que não encontram descanso em uma representação, mas antes percorrem, de uma ponta a outra, aquilo que movimentam as imagens e as palavras, e que numa conflagração, dará lugar à pintura da gruta assim como às passagens em que ela aparece no texto literário.

#### **O conceito de diagrama em Deleuze**

O conceito de diagrama se espalha pela obra de Gilles Deleuze e ganha a cada vez nuances diferentes. Ele aparece em seu livro sobre Foucault, assim como em *Mil Platôs*, escrito com Félix Guattari, e ainda em *Lógica da Sensação*, onde Deleuze pensa aspectos da pintura e da imagem desde a obra do artista Francis Bacon. Tendo em conta a noção de diagrama apenas deste último texto mencionado, em sua relação com as artes visuais, já percebemos como o estudo do conceito é complexo e passa por práticas distintas e muito interessantes para pensar especialmente os processos de criação.

É preciso observar que Deleuze define o conceito, neste livro, de um modo muito singular, a partir não apenas da pintura de Francis Bacon, mas também de suas palavras, daquilo que Bacon fala e escreve sobre seu trabalho visual, e igualmente de outros textos e referências visuais do pintor, tais como a fotografia. Portanto, Deleuze

toma todo esse campo complexo de relações utilizadas por Bacon para compor suas pinturas como um diagrama. Ou seja, o diagrama é assim compreendido como um trabalho preparatório, que inclui anotações escritas, outras obras vistas, esboços, todo um campo de imagens em relação, de modo que o ato de pintar surge como um *a posteriori*, um *après coup* desse trabalho. O filósofo escreve que essa operação preparatória ao ato de pintar é silenciosa, muitas vezes invisível, mas muito intensa. O diagrama pode ser entendido também como uma catástrofe no quadro, que é um caos e ao mesmo tempo germe de ordem e de ritmo. Ele é a pintura antes de pintar, seus “dados probabilísticos e figurativos”, dados sobre os quais o pintor irá trabalhar para efetivamente começar “o ato de pintar” (DELEUZE, 2007, p.102-103). O diagrama está, portanto, antes da pintura, relacionado ao campo de referências visuais e linguísticas, mas também *presente na pintura*, em seus dados materiais, nas manchas e traços involuntários, acidentais, que não se confundem com nenhuma representação: são traços não figurativos e não narrativos.

Segundo a pesquisadora brasileira Tatiana Roque (2015, p. 84), “a diagramática é um regime sob o qual uma realidade se engendra sem que seja necessário passar por qualquer mecanismo de representação”, isso significa que “a capacidade que possui uma ação ou um pensamento de produzir um efeito independentemente de uma representação consciente é dita diagramática”. O Diagrama, portanto, não é uma representação, mas um regime engendrado por uma realidade que independe de uma representação consciente. “O diagrama estabelece conexões, mas não com o objetivo de representar algo real, ele constitui um real porvir”, nos diz Tatiana Roque (2015, p. 84). Diríamos assim que o diagrama corresponde a uma forma de relacionar imagens, textos, experiências, de modo que ele não apenas organiza a percepção, mas lhe dá lugar

### O diagrama de Clarice

Exceto por dois quadros em tela, todas as outras pinturas de Clarice Lispector são feitas sobre tábuas de madeira de “pinho de Riga”, como ela nomeia esse material. A madeira oferece à Clarice Lispector o desenho de suas camadas, estas linhas que ela irá seguir, contornar e colorir com manchas em alguns quadros, especialmente nas duas grutas. Mas de onde surgem essas linhas da madeira? Elas surgem precisamente do corte diagonal ou vertical de uma árvore. Uma matéria vegetal. Elas surgem da sedimentação que constitui as camadas da madeira. É através da fenologia – estudo das relações entre os processos e ciclos biológicos e climáticos nas plantas – que descobrimos como se originam os anéis de crescimento anual das árvores. São sedimentações causadas pelos “fenômenos climáticos como precipitação, temperatura e luz, e fatores edáficos” – relacionado ao solo e à água do solo –, que afetam o crescimento das plantas. “Sob certas condições, um destes fenômenos ou fatores pode prevalecer sobre os outros e influenciar, de forma determinante, os mecanismos que regulam o crescimento das árvores” (Mattos, 1999, p. 3). Nesse processo é a água, em sua abundância ou escassez, um dos principais agentes que contribui para o crescimento, que contribui para a sedimentação das camadas de uma árvore.

É curioso notar que o vocabulário vegetal utilizado na descrição destas camadas que constituem a massa das árvores, suas paredes internas e externas – palavras como alburno e cerne, por exemplo – também se alterna ao vocabulário anatômico – córtex, medula, etc. Este mesmo vocabulário descreve as camadas de uma gruta, de uma caverna, como aquela visitada por Clarice Lispector em Torquay. O vocabulário da espeleologia – ciência que estuda a constituição química e física das grutas e cavernas – é arquitetural – sala, alcova, nicho, patamar –, mas principalmente anatômico – cavidade, divertículo,



Figura 3 e 4. Clarice Lispector. Detalhe do verso dos quadros *Interior de gruta* e *Gruta*, respectivamente. Vemos bem as linhas e manchas da madeira que serve como suporte da pintura. Fonte: Arquivo pessoal.

artérias, etc. Todo esse vocabulário que nomeia estas espacialidades minerais das grutas, e vegetais das árvores, é preciso reconhecer, fazem referência ao corpo. Poderíamos dizer que compreendemos estas espacialidade à nossa medida, uma medida humana. Ou então, que frequentamos estes espaços como corpos, como um corpo que percorremos, e portanto não apenas como uma superfície. A gruta é um corpo, a árvore é um corpo.

Essa superfície sobre a qual Lispector irá pintar é assim um corpo vegetal, uma massa corporal. Outro dado importante a ser notado é o de que essa matéria vegetal de que é feita a pintura de Clarice Lispector, a árvore, a tábua de madeira, carrega em suas nervuras a presença da passagem ou a ausência da água. Água viva. Assim as linhas que se formam, e que irão se assemelhar à gruta,



Figura 5. Clarice Lispector. Detalhe do quadro *Interior de gruta*. Podemos ver uma pequena borboleta logo acima da mancha branca. Fonte: Arquivo pessoal.

são estas camadas temporais de composição desse vegetal que estão impregnadas dessa passagem da água, passagem do tempo. O mesmo ocorre nas grutas, nessa gruta pré-histórica visitada por Lispector, constituída através de milênios de exposição à umidade, presença da água que provoca as manchas, texturas e densidades de suas camadas, que produz estalactites, cristalizações, etc.

São estes desenhos, marcas e manchas da madeira que Lispector irá seguir em muitos de seus quadros, como um esquema preparatório, um dado probabilístico, um clichê visual a afirmar ou subtrair. Como nos mostra Anne Sauvagnargues (2014, p. 223), “seguir não é absolutamente a mesma coisa que reproduzir, e nós não seguimos jamais para reproduzir. [...] Somos forçados a seguir quando estamos em busca das singularidades de uma matéria, ou antes de um material, e não



Figura 6 e 7. Clarice Lispector. Detalhes do quadro *Gruta*. Podemos notar o uso de diversos materiais de desenho e pintura: guache, acrílica, caneta esferográfica e hidrográfica. Fonte: Arquivo pessoal

descobrimo uma forma". Segundo a filósofa, "a arte, real, segue a matéria, e compõe com ela um novo encontro". Será desde essa perspectiva que poderemos pensar estas linhas seguidas na pintura de Clarice Lispector. E mesmo ao se libertar destas linhas, como ela o faz em algumas pinturas, a madeira permanece sendo uma superfície de contato, portadora de uma presença objetual, e não como um simples suporte para a pintura. A tábua de madeira é um corpo. Um corpo vegetal, um corpo mineral, um corpo virtual que a pintura não cessa de atualizar.

Estas linhas, manchas e marcas dos veios da madeira, oferecem um plano desde o qual é possível começar a pintar, possuir um chão, um "desde onde partir" a uma pintora que assume que "qualquer um pode seguir essa técnica", como ela escreve em *Um sopro de vida*,

pois "não se precisa saber pintar". Porém, "desde que não seja inibida", pois é preciso assumir um risco imenso em se deixar levar por essas marcas, por essa "técnica de liberdade", se "deixar levar pelo caos". É assim que o diagrama é esse caos deflagrado pelas linhas e traços da madeira, sobre as quais Clarice Lispector irá trabalhar, linhas e traços que ela irá seguir, interpondo e sobrepondo novos traços e manchas de cor de modo involuntário, acidental, livre, criando assim "traços assignificantes ou traços de sensações" (DELEUZE, 2007, p. 103).

Poderíamos dizer que Lispector usa os veios da madeira como uma pauta sobre a qual ela irá lançar manchas e elementos visuais. Se para seus datiloescritos ela usa a máquina de escrever, com estas tábuas de madeira ela irá inventar uma máquina de pintar. Ela entra na pintura através desse campo probabilístico, campo de possíveis, como se retirasse dessa matéria da madeira os elementos à sua pintura, como se testasse essa matéria numa operação preparatória ao ato de pintar, que não excederá a própria matéria do suporte, mas da qual ela irá, pouco a pouco, em outras pinturas, se liberar. O diagrama da madeira também oferece um caos a ordenar.

E considerando que Lispector pinta enquanto escreve *Água viva*, podemos imaginar a pintura como um diagrama da escritura, um esboço preparatório à escrita. Mas o contrário é também possível, se considerarmos que o maior número de pinturas da escritora será posterior à publicação desse livro, datando dos anos de 1975. *Água viva* é que seria um esboço antes de pintar, o livro sendo um diagrama preparatório às pinturas que virão. E é precisamente isso que registra Clarice Lispector em certo momento: "Escrevo-te como esboços antes de pintar". Mas pouco importa a ordem, pois escrever e pintar são experimentações, estados, devires em continuum, ambos fazem parte dessa iniciação, desse ritual preparatório à criação, dessa comunidade das artes que constitui a captura das forças – da sensação. Criação

que precisa vir, que exige passagem, e não vê diferenças entre um suporte e outro – a máquina de escrever ou a máquina de pintar.

Esse trabalho preparatório à pintura é também denominado por Deleuze como *hystérèsis* (histerese), termo utilizado para descrever a tendência de um sistema de conservar suas propriedades na ausência de um estímulo que as gerou. Vemos bem como Lispector se utiliza dessa possibilidade oferecida pela madeira sobre a qual pinta. Esse suporte oferece um estímulo – as condições necessárias – para desenvolver a pintura, e a pintura conservará desse estímulo alguns traços, algumas propriedades: a repetição das linhas dos veios da madeira, o contorno das formas, e mesmo a textura, exposta na absorção da tinta, mas também nos vazios, quando não há nada sobre a superfície, quando ela deixa a madeira visível entre as pinceladas de cor.

É desde essa complexa relação entre imagens e palavras que não representam, mas se constituem a partir de um devir, uma metamorfose *real nas e das formas*, que podemos ver estas duas pinturas da gruta de Clarice Lispector – e de forma remota todo seu conjunto de pinturas. O diagrama é essa relação complexa que vai da gruta vista à gruta pintada, passando pelo suporte que oferece estes traços e manchas das paredes de uma gruta, os veios da madeira, desembocando enfim nas palavras que lemos em *Água viva* e *Um sopro de vida*. Todo esse conjunto de relações que não se oferece como uma representação numa superfície determinada, mas está numa superfície, *está* nas imagens. Há uma conflagração de forças que dá lugar às imagens.

E a imagem não é aqui de modo algum aquilo que nos acostumamos a chamar de imaginário – como se fosse algo oposto ao real, algo mental, ilusório, abstrato, uma fantasia. A imagem é real porque produz efeitos reais sobre nosso corpo. Ela nos entrega às

sensações, que são reais. Sensações de desconforto, leveza, quaisquer que sejam. Como escreve Anne Sauvagnargues em *Deleuze et l'Art* (2014, p. 35): “A imagem é um modo da matéria, um movimento real, e o efeito da arte deve ser compreendido nesse plano. Longe de ser uma ficção da cultura, um critério antropológico, a arte toma a consistência e a inocência de um efeito de subjetivação, que faz palpitar afectos na matéria”. Clarice Lispector sente esse palpitar dos veios da madeira, essa pulsação de suas imagens, sem desprezar outros sentidos que lhe chegam, suas memórias corporais, e a exigência de elaboração destas experiências que encontram lugar na escrita.

### **Da pintura do clichê à semelhança informe**

Outra característica do conceito de diagrama elaborado por Deleuze é que ele desfaz o registro óptico da pintura. A figura surge de um trabalho manual, numa insubordinação ao olho. Isso porque o diagrama depende de todo um conjunto de traços manuais e “possibilidades de fato” que se elevam da pintura. O diagrama está ao mesmo tempo “na cabeça” do pintor, mas especialmente “na mão”. Ele está presente nas ideias caóticas que o circundam, mas especialmente nos gestos que levam imagens à pintura, e nos acasos e surpresas materiais que surgem no quadro. É nesse sentido que o diagrama é uma terceira via da pintura, como Deleuze escreve, ele não leva nem ao registro óptico da abstração de Kandinsky e Mondrian, por exemplo, nem ao “exclusivamente manual” do expressionismo abstrato de Pollock ou De Kooning. Se Bacon, e Cézanne antes dele, assim como muitos outros artistas abstratos modernos, lutam contra os dados figurativos, os clichês visuais, isso se passa porque, como Deleuze nos mostra, a figuração é um fato, ela existe antes mesmo da pintura: “Estamos cercados de fotos que são ilustrações, jornais que são narrações, de imagens de cinema, de imagens de televisão. Existem clichês

e estereótipos tanto psíquicos como físicos, percepções prontas, memórias, fantasmas” (2007, p. 57)

A radicalidade da afirmação de Deleuze está em suportar que pintar “é dramático”, porque a pintura já acontece muito além da tela branca, ela acontece num universo complexo de clichês com os quais o pintor entra em contato. Universo que ele não escolhe. Um pintor, e noutra extremidade, qualquer pessoa, não escolhe com quais imagens entrar em contato. As imagens nos invadem, é impossível escapar. O trabalho do artista está em transformar esse clichê em uma obra. Contudo não se trata de simplesmente deformar o clichê, de o maltratar, de o triturar como escreve Deleuze, de simplesmente transformá-lo em uma abstração. Mas de os convocar todos, de os acumular, de os multiplicar. Claro, essa é uma via possível, não universal, como ele afirma. Mas o que essa via sugere, no pensamento desse filósofo, é que o artista não é aquele que domina as imagens – no sentido de ser aquele que concentra sua produção em termos técnicos e criadores – nem aquele que é dominado por elas, mas aquele que as manipula. Essa manipulação, portanto, empenha um trabalho manual, e não apenas ótico. E empenha um trabalho de colocação de signos em movimento, signos em relação.

É contra esse registro estritamente ótico da arte que grande parte dos artistas modernos irão lutar. Se trata de permitir que a imagem seja percebida, sentida em todos os seus efeitos sobre os sentidos. Como nos mostra Anne Sauvagnargues (2014), se trata daquilo que Deleuze falou com Bacon, a imagem é motora não porque registra o movimento, ou porque está em movimento, mas porque age sobre os nervos, sobre o sistema sensorio-motor do corpo. Lispector escreve em certo momento: “quero pintar um quarteto de nervos” (1998). É nesse sentido que a pintura, a arte de modo geral, produz um modo de pensar que passa por afectos e perceptos, que inventa isso que incessantemente

nos tornamos a partir desse campo de forças sensorio-motor.

Precisamos incessantemente reivindicar que esse pensamento é tão fundamental a nossos modos de estar no mundo, de inventar mundos, um modo de conhecer que corresponde a um modo de criar. É nesse sentido que dizemos que “a pintura pensa”, porque a pintura acontece num campo complexo de signos e outras imagens em relação. Atingir essa dimensão sensorio-motora de nossa relação com o mundo não é tão simples e óbvio quanto parece, pois na maioria das vezes nossa capacidade de ser afetados está amortecida.

Clarice Lispector também manipula clichês em sua pintura. Ela não os escolhe, ou seja, ela trabalha com probabilidades que são dadas de antemão e que concernem a seu suporte de pintura antes que a tinta seja lançada no quadro. Nesse sentido é o acaso que designa um tipo de escolha, que não é necessariamente estética. Ou seja, Clarice Lispector não pinta sobre esse suporte premeditadamente, ou projetando sobre ele uma imagem ou uma figura pré-determinada, tendo em mente algum projeto estético. Lispector age sobre os dados visuais já presentes nesse diagrama, é afetada por eles, por suas sensações, e afirma essas afecções na pintura. Isso significa dizer que os dados probabilísticos oferecidos pela matéria com a qual trabalha tem uma importância fundamental na manipulação visual que fará de sua pintura. É assim que lemos em *Água viva* (1998): “Crio o material antes de pintá-lo, e a madeira torna-se tão imprescindível para minha pintura como o seria para um escultor”. E ainda: “Quando pinto respeito o material que uso, respeito-lhe o primordial destino”.

Quando Clarice Lispector anuncia “quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinteí – e não sei como”, como citado a pouco, ela se nega a escrever sobre a pintura se utilizando de uma metáfora, e reivindica uma metamorfose entre palavras e imagens. Ela não quer simplesmente descrever, o que

seria utilizar a palavra em seu nível elementar, representacional. Ela escreve na tentativa de dar palavra a essa *coisa* que é a pintura, essa *coisa* que é a imagem. E o pensamento que essas imagens produzem deve ser compreendido por extração e não por abstração. As imagens da gruta que Lispector pinta não surgem como uma abstração conseguida a partir de um trabalho sobre os veios da madeira, nem como uma abstração ensaiada e premeditada. Também não se trata de uma figuração da gruta visitada. A pintura age por extração do clichê: o que a permite encontrar a gruta na madeira, mais do que em sua figuração, mas em suas sensações. Por isso não cabe procurar definir a pintura de Clarice Lispector desde os conceitos de figuração ou abstração. Pois o sentido visado por esse registro de semelhanças é antes aquele da sensação: como apresentar a sensação? Como tornar presente a sensação através das formas, cores, linhas? Extrair do clichê uma imagem é proceder justamente no plano da experiência oferecida pela sensação, plano em que real e irreal se confundem, em que real e imaginário se interpenetram. Não há escolha entre um e outro. A pintura de Clarice Lispector, assim como sua literatura, nos inquieta justamente com esse jogo de indiscernibilidade entre estes planos do real e irreal.

E se quisermos avançar ainda um pouco mais, podemos pensar que o registro de semelhança que experimentamos diante da pintura de Lispector, especialmente diante das grutas, seria aquele de uma semelhança informe, tal qual a nomeia Didi-Huberman (2015) com Georges Bataille. O filósofo nos mostra que o informe é assumido como um trabalho das formas sobre a percepção das semelhanças, numa afirmação do “estésico (que convoca desejo, dor, repulsa, portanto os sentidos, as sensações) em lugar do estético (que convoca o gosto), e do sintoma (intratável) no lugar do simbólico (partilhável)” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 234). O conceito de informe permanece à margem de uma certa história da arte que sempre procurou por unidades, sem

admitir as falhas, quebras, os buracos na linguagem. De modo que não podemos associar, muito simplesmente, o conceito de informe de Bataille com o surrealismo de Breton, por exemplo. O surrealismo sim é um movimento sobre o qual a história da arte se apropriou, em boa medida de maneira bastante injusta, o mantendo muito bem localizado na modernidade. Mas o conceito de informe em Bataille escapa a essa apropriação historicista. Ele é um conceito que serve para desclassificar as formas, e não para as classificar. Um conceito que escancara a ruptura com a semelhança cristã, divina, com a própria semelhança humana por fim, em proveito de uma semelhança que reivindica uma metamorfose das formas, em que a semelhança entra no devir das formas, devir inominável, devir informe das formas, devir entregue às forças que se exercem sobre as formas. Como dirá Clarice: “Em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável”.

Não vemos as pinturas de Clarice Lispector sem nos sentir fustigados por suas imagens. Elas rompem nossa suposta intimidade ocular. Não se trata de dizer que as imagens são mais diretas do que as palavras, ou mais silenciosas do que estas. As imagens fabricam um ruído interminável sobre a superfície da linguagem. Pensar a pintura de uma escritora como Clarice Lispector, e mais do que isso, tentar mostrar que sua pintura pensa por imagens, por signos visuais que não se confundem com os signos linguísticos de sua literatura, convoca uma visada ampla de seus processos de criação, que se elaboram a partir de imagens diversas em relação, como tentamos mostrar aqui, dispondo para isso do conceito de diagrama. Mas sobretudo a pintura de Clarice mostra nossa fragilidade diante das palavras. Se ela exhibe em sua obra literária aquilo que a linguagem não dá conta, não consegue dizer, como argumentam alguns de seus críticos, devemos incluir aí suas pinturas, sua obra visual, suas imagens, que exibem uma linguagem sob o signo vertiginoso da sensação.

## REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CURI, Simone. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Logique de la sensation**. Paris: Editions de la différence, 1981.

\_\_\_\_\_. **Francis Bacon**. Lógica da Sensação. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe**: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Tradução Caio Meira e Fernando Scheibe. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

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

\_\_\_\_\_. **Minhas queridas**. Teresa Montero (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

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

MATTOS, Patrícia. **Identificação de anéis anuais de crescimento e estimativa de idade e incremento anual em diâmetro de espécies nativas do Pantanal da Nhecolândia, MS**. Tese (Tese em Engenharia Florestal do Setor de Ciências Agrárias). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/25399/T%20-%20MATTOS%2C%20PATRICIA%20POVOA%20DE.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 10 nov. 2019.

ROQUE, Tatiana. Sobre a noção de diagrama: matemática, semiótica e as lutas minoritárias. In: **Revista Trágica**: estudos de filosofia da imanência. Vol. 8 – nº 1 – pp.84-104, 2015. Disponível em: <<https://revistas.ufjr.br/index.php/tragica/article/view/26805>> Acesso em: 10 mar. 2020.

SAUVAGNARGUES, Anne. **Deleuze et l'art**. Paris: Presses Universitaires de France, 2014.

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector**: figuras da escrita. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.