
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O ENIGMA DA VISÃO: CLARICE LISPECTOR E MERLEAU-PONTY

Cícero Cunha Bezerra (UFS)
cicerobezerra@hotmail.com

RESUMO: O texto *Água viva* de Clarice Lispector e o *Olho e o espírito* da Merleau-Ponty tratam, entre outras coisas, da relação visceral entre o corpo e a vida. No caso de Clarice Lispector, embora o tema assumira toda a dramaturgia paradoxal e *caleidoscópica* muitas vezes destacada por seus críticos, é necessário o trabalho de *peneiramento* para que a temática venha à tona e permita um diálogo com o filósofo francês. Sendo assim, para este trabalho, parto do pressuposto de que temas como liberdade, vontade, unidade, morte, nascimento, tempo, convergem, na temática do corpo em duas dimensões (universal e particular) que poderiam ser definidas, respectivamente, como *bios* (orgânica) e *gráfica* (plástico-literária).

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Merleau-Ponty; Pintura; Filosofia.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Para Hans-Georg Gadamer, a arte literária possui uma relação privilegiada com a interpretação e é esse fato que a aproxima profundamente da filosofia (2010: 90). Filosofia aqui tomada em seus aspectos hermenêutico e fenomenológico. É bom deixar claro que fenomenologia e interpretação, embora em Husserl não seja assim, possuem, para Gadamer, um completo vínculo, posto que é a própria ideia de fenômeno, ou melhor, da impossibilidade de uma “percepção pura”, o que permite a ambas as formas de pensamento, o postulado de uma concepção do ver como algo que é “sempre já “apreender enquanto” (2010: 92).

Nesse sentido, em oposição à visão moderna, marcada por um tipo de reflexão que tem como base a dicotomia entre *subsistente* e *subjacente*, haveria uma *code-terminação*, já vislumbrada por Martin Heidegger, entre a linguagem conceitual e a nossa compreensão de mundo que, em última instância, é *pré-compreensão*, posto que os conceitos com os quais formulamos nossos pensamentos são sempre determinados previamente, isto é, na base da linguagem conceitual estaria sempre a ex-

perícia histórico-temporal (Gadamer 2010: 94) e, enquanto tal, interpretativa do mundo. Mas que importância tem essa observação para o tema aqui abordado? Sem adentrarmos nas consequências da análise gadameriana, o que nos importa é ressaltar que o encontro com um texto literário pressupõe sempre um perguntar e um responder, ou seja, um diálogo (Gadamer 2010: 101). Sendo assim, nossa aproximação entre Clarice Lispector e Merleau-Ponty configura-se, precisamente, como abertura para o diálogo e não como busca de classificação ou associação teórica entre ambos os autores. Embora a presença de Merleau-Ponty, principalmente no que se refere à sua noção de corpo, seja algo bastante trabalhado em diversos estudos claricianos, são poucas as análises que priorizam o aspecto enigmático do olhar como expressão extática da vida, mas também, o ato de criação e auto-criação, seja literário ou pictórico.

No seu último escrito antes da fulminante parada cardíaca, Merleau-Ponty escreveu: “O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível” (2004: 17). Compreender essa afirmação implica adentrar na distinção entre o modo de ver o mundo estabelecido pela ciência moderna e a experiência da arte, no caso específico da obra aqui analisada, a pintura. Segundo Ponty, a ciência, em seu esforço de operar e transformar, converteu todo ser em um “objeto geral”, isto é, reduziu o pensamento a uma experiência de apoderamento e de registro dos fenômenos que são, antes de tudo, frutos de um árduo trabalho técnico. Afirma ele: “Dizer que o mundo é por situação nominal o objeto X de nossas operações é levar ao absoluto a situação de conhecimento do cientista, como se tudo o que existiu ou existe jamais tivesse existido senão para entrar no laboratório” (Merleau-Ponty 2004: 14).

A definição dada para este tipo de pensamento é “operatório” que tem como fim a redução das criações humanas a um artificialismo que, nas palavras do autor, culminou em uma concepção de homem como um fato manipulável. A saída seria o estabelecimento de um *sobrevôo* em que o *pensamento do objeto* se converteria na *sentinela* que subjaz ao pensamento e aos atos de um corpo que não é máquina de informação, mas *historicidade primordial* que funda, no improviso, a alegria capaz de reconduzir a ciência ao seu estatuto de filosofia (Merleau-Ponty 2004: 15).

A escolha, portanto, de se pensar a relação entre o ‘ver’ e o “corpo” a partir das obras *Olho e o Espírito* de Maurice Merleau-Ponty e *Água viva* de Clarice Lispector, tem como motivação as constantes referências feitas pela escritora a uma profunda relação entre a palavra e a pintura como expressões de uma luta corporal *com e pela* vida: “quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinte – e não sei como” (Lispector 1998: 15).

Ao exercício de transcrever em palavras o sentido abissal da vida, Clarice Lispector associa a pintura com uma parte integrante de um processo de aproximação com o mundo que é visceralmente carnal. É como ouvir música, diz ela: “Vejo que nunca te disse como escuto música – apoio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espalhando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos” (Lispector 1998: 11).

Contrariamente ao ativismo do pensamento científico, a pintura, tanto para Clarice Lispector quanto para Merleau-Ponty, reúne o mundo sob o signo da *inocência criadora* a partir de uma atividade que excede a qualquer urgência além do ato mesmo de pintar. A relação do pintor com as coisas ocorre sempre no espaço instantâneo do já. No *instante-já*, as coisas são. Para Merleau-Ponty, há uma *ciência secreta* que mantém o processo criador do pintor. Algo como um impulso contínuo de ir mais além. Mas o que isso tem a ver com o “corpo” em Clarice Lispector? Responder essa questão é adentrar no núcleo da escrita clariceana, a saber, no *tecido vivo da vida* que é o tempo. “só no tempo há espaço para mim” diz ela em *Água viva* (Lispector 1998: 10).

OLHAR O ENIGMA

Benedito Nunes salientou que *Água viva* tanto pode ser uma referência a medusa marinha como também à *água batismal* (1995: 158). Lembraria que batismo também tem o sentido de morte e renascimento. Sendo assim, corpo e tempo se dão como expressões de uma alegria que é, por definição, instantâneo nascimento e morte. A consequência não poderia ser outra: escrever como pintar são atos vibratórios em que a palavra e a imagem se corporificam e exigem o esforço corporal de quem escreve e de quem ver. Diz Clarice Lispector: “Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma” (1998: 10).

Há uma frase do filósofo Parmênides de Eléia, tida por muitos historiadores como inaugurador da ontologia ocidental, que diz: “ser e pensar são o mesmo” (1973). Em *Água viva* a definição da existência se dá por uma outra via: “Vim te escrever. Quer dizer: ser” (Lispector 1998: 33, grifo meu). A escritura como movimento vital é o que define e, ao mesmo tempo, distingue a vida nos seus aspectos particular e universal. Particular como forma de vida humana que encontra na descrição de si mesma o seu modo de autoconsciência, dito de outra forma, na escritura, ou melhor, no encontro entre narrador e leitor, a vida se humaniza pelo ato da palavra.

Ao contrário, no aspecto universal, a vida é um movimento eterno: “Nasci assim: tirando do útero da minha mãe a vida que sempre foi eterna” (Lispector 1998: 32). Esse é o mistério da impessoalidade que *habita* no homem e que caracteriza a liberdade em seu aspecto incondicional, ou seja, involuntário e, por isso mesmo, trágico. Trágico no sentido de permanecer, enquanto vivamente pulsante condenada a existir, a “cortar o cordão”, a “comer a placenta” e deixar que o “Eu” seja: “Ninguém me ensinou a querer. Mas eu já quero. Fico deitada com olhos abertos ver o teto. Por dentro é a obscuridade. Um eu que pulsa já se forma. Há girassóis. Há trigo alto. Eu é” (Lispector 1998: 34).

Lispector usa a expressão “respiração do mundo” para se referir ao movimento eterno entre vida/morte. Merleau-Ponty, citando Valéry, afirma que o pintor “empre-

ga seu corpo” (2004: 16). Pintar é sacrifício de entrega plena ao mundo. É uma *transubstancialização*, diz ele: “o corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível” (Merleau-Ponty 2004: 16). O olhar e o mundo se complementam estabelecendo uma interação em que *aproximação* substitui *apropriação*. O corpo (vidente-visível) se aproxima, ao tempo que se abre, para o mundo.

Nesse movimento de abertura, que não é uma mera atividade subjetiva, o corpo olha o mundo e se olha, esse é o “enigma da visão” e diz o filósofo: “ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo” (Merleau-Ponty 2004: 17).

É importante observar a *não divisão* entre o senciente e o sentido (Merleau-Ponty 2004: 17). Não há oposição entre o ver e o visto. Em *Paixão segundo G.H.*, a escritora expressa de modo pontual essa *não divisão* entre vidente e visível quando diz: “O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas” (Lispector 2009: 65). A visão se faz no meio das coisas (Lispector 2009: 17). Com relação à pintura este “enigma” toma seus tons mais próprios. Qualidade, luz, cor, profundidade não existem senão na relação “tocante” com um corpo que lhes acolhe. Por essa razão seria difícil, segundo Merleau-Ponty, dizer onde o quadro está, isto é, qual o seu “lugar”. Diz ele: “meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser, vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo” (2004: 18).

O ENIGMA DO OLHAR

Ver “com” é a marca de um olhar de “dentro” e que torna os olhos não apenas receptores da luz, mas como um “dom” do visível. Em Clarice Lispector, o ato da visão é indissolúvel do corpo senciente, diz ela: “ouve-me então com teu corpo inteiro” (1998: 10). O pintor exercita a possessão do ver. É um exercício contínuo em que o mundo ao se mostrar interroga o olhar ou como diz Merleau-Ponty: “O olhar do pintor lhes pergunta como se arrojam para que haja de repente alguma coisa, e essa coisa, para compor um talismã do mundo, para nos fazer ver o visível” (2004: 21). Na interpelação as coisas “olham” para o pintor. P. Klee é citado como ilustração: “numa floresta, várias vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Certos dias, senti que eram as árvores que me olhavam, que me falavam” (Merleau-Ponty 2004: 22).

Um dos pontos de grande importância para o tema aqui tratado é a afirmação de que o olhar do pintor é “pré-humano”. Para Lispector, seu labor busca a parte intangível do real que, nas suas palavras, fica *atrás do pensamento* (1998: 12) e por isso é semelhante ao amor que, enquanto matéria viva, “não tem sentido humano” (Lispector 2009: 66). A pintura confunde todas as categorias do entendimento tais como essência e existência, imaginário e real, visível e invisível. Minha pintura, diz ela, não tem palavras: “fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino” (Lispector 1998: 27).

Diante da paradoxal situação, em que o objetivo e o subjetivo se desfazem, Merleau-Ponty chega a afirmar que, contrário a um cartesiano, que não se vê no espelho,

já que vê apenas o “exterior”, o rosto revela o que há de mais secreto. Quanto ao espelho, diz ele, “é o instrumento de uma universal magia que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim” (2004: 23).

No que se refere a Clarice Lispector, Edgar Cézár Nolasco observa: “No trabalho textual, ela também escreve/pinta formas inomináveis, restos acolhidos pela ficção, por meio de uma linguagem que busca representar o irrepresentável e exprimir o inominável” (2004: 97). Em *Água viva*, ela indaga sobre o que seja um espelho e sua resposta exige reflexão: “é o único material inventado que é natural” (Lispector 1998: 71). Enquanto instrumento criado, o espelho reflete imagens, ou melhor, é imagem e não corpo. No entanto, no seu vazio, o espelho é espelho e nada mais. Vê-lo em sua natureza própria implica uma *suavíssima delicadeza* de quem o observa deixando-o ser no seu vazio irrefletido. Diz ela: “é preciso entender a violenta ausência de cor de um espelho para poder recriá-lo, assim como se recriasse a violenta ausência de gosto de água” (Lispector 1998, p. 72).

Claude Lefort, no prefácio da edição do texto *La prose du monde* de Merleau-Ponty observa que, para o filósofo, o sentido de um livro não é dado simplesmente pelas ideias, mas pela variação sistemática e insólita dos modos da linguagem empregada (1969: iv). É isso, precisamente, o que faz Clarice Lispector. Diante da inelutável condição humana entre a culpa e a liberdade, só resta o risco do viver narrando-se e, ao narrar-se, refazer-se na reinvenção da linguagem: “E doidamente me apodero dos desvãos de mim, meus desvãos me sufocam de tanta beleza. Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca. E tudo isso ganhei ao deixar de te amar” (Lispector 1998: 17).

Para Benedito Nunes, o *autodilaceramento* que a escrita clariciana realiza como excesso (*hybris*) é margeado por uma contingência do ato de escrever que, em última instância, é *transgressão dos padrões correntes da linguagem* (1995: 154). Ousaria dizer que escrever, para Lispector, é lida, ou seja, é trato com a “matéria-prima” em que a autora escapole, salta, escamoteia diante de qualquer enquadramento ou classificação: *gênero não me pega mais* (Lispector 1998: 13). Esse “estado” de “perigosa liberdade” é estremeamento diante do vazio de respostas, ou melhor, é *temor e tremor* frente ao mistério que é o existir:

Eu que sou tudo isso, devo por sina e trágico destino só conhecer e experimentar os ecos de mim, porque não capto o mim propriamente dito. Estou numa expectativa estupefaciente, trêmula, maravilha, de costas para o mundo, e em alguma parte foge o inocente esquilo (Lispector 1998: 17).

Estamos diante do *mysterium tremendum* que, como observa J. Derrida, nos faz tremer, ou melhor, estremecer frente ao devir (2000: 57). É importante sublinhar, seguindo a análise derridariana, que estremeamento remonta a um passado irrecusável e a um futuro não antecipável, imprevisível, inapreensível. Diz ele: “Na repetição do que permanece indizível, trememos ante tudo por não sabermos de onde veio o golpe, de onde foi deferido (o bom ou o mau golpe, as vezes o bom como mau) e, por

não sabermos, o segredo reduplicado, vai continuar, recomeçar, insistir, repertir-se” (Derrida 2000: 58).

Em perfeito acordo com a análise de Derrida, Clarice Lispector ver na repetição do mistério, sob forma de continuação de uma escrita inacabável, a possibilidade da unidade entre a protagonista de *Água viva* e o mundo. A palavra é fincada no vazio descampado e, por isso mesmo, é anúncio (Lispector 1998: 44). É a “voz que clama no deserto” enquanto chamamento e entrega a um angustiante êxtase que por ser sempre novo é sempre o mesmo: “Oh vento siroco, eu não te perdôo a morte, tu que me trazes uma lembrança machucada de coisas vividas que, ai de mim, sempre se repetem, mesmo sob formas outras e diferentes. A coisa vivida me espanta assim como me espanta o futuro” (Lispector 1998: 48).

NO ÚTERO DO ENIGMA

Clarice Lispector vê na literatura a possibilidade de invenção do hoje como condição para o futuro. Uma invenção que é originariamente um adentrar na escrita como quem entra em uma caverna. *Útero do mundo* e, assim, fonte de vida, a escrita como a pintura, são um mundo amaranhado de palavras, cores, sílabas: *escrevo-te como um esboço antes de pintar* (Lispector 1998: 17). As palavras são “vistas” e surgem das profundezas da terra. Neste diabólico processo ocorre a transfiguração de terror em uma vida de símbolos: *encarno-me nas frases* “voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras” (Lispector 1998: 20).

Na transfiguração da realidade outra realidade é criada e, enquanto tal define aquele que a cria. Sobre esse processo Nolasco afirma tratar-se de uma *reapropriação de si*, ou seja, é Clarice Lispector em um movimento de autoconhecimento em que o vivido o ficcional se confundem (2004: 79).

Uma passagem expressa bem a relação entre os atos de escrever e pintar: *Os litros de sangue que circulam nas veias. Os músculos se contraindo e retraindo. A aura do corpo em plenilúnio* (Lispector 1998: 67). O mundo não está nunca diante do homem, mas ao redor e, neste sentido, a visão é uma questão central para a literatura, a filosofia e a pintura. Nessa mesma perspectiva, Merleau-Ponty observa que para o pintor jamais a visão é de um “fora”, isto é, de uma relação físico-óptica, mas é sempre um nascimento junto com as coisas e com o mundo (2004: 37). O mesmo pode ser dito com relação à literatura: “a medida em que sou captado por um livro, já não vejo as letras sobre a página, já não sei quando virar a página” (Merleau-Ponty 1969: 15).

É importante sublinhar que na *indiferenciação* entre sujeito e mundo, o espaço também perde o seu sentido tradicional. As coisas não estão **no** espaço, elas habitam, sem, no entanto estarem contidas. Diz ele: “Quando vejo através de espessura da água o revestimento de azulejos no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos, vejo-o justamente através deles, por eles” (Merleau-Ponty 2004: 37).

Clarice Lispector vê no transpasso de si um retorno para um terreno em que o humano cede lugar a uma *profunda alegria*. É o espaço da impessoalidade nomeado de “it” que longe de ser uma subjetividade é descrito como aquilo que *é comum a uma ostra*. É o consigo impessoal. Usando o exemplo da ostra ela diz: “não gosto é quando pingam limão nas minhas profundezas e fazem com que eu me contorça toda” (Lispector 1998: 28). É impossível, ao lermos com atenção um texto de Lispector, não nos darmos conta daquilo que Benjamin Moser nomeia de “regozijo com as palavras” (2011: 568). É o esvaziamento da linguagem pela desarticulação dos seus sentidos comuns sem, no entanto, perder sua compreensibilidade. No jogo entre revelação e ocultamento se evidencia o arremato contra os limites da linguagem: “Ao longo e toda a vida de escritora Clarice se batera contra os limites da linguagem; aqui, abandonando a inteligibilidade, ela os rompe inteiramente, alcançando o ideal a que Água viva tinha aludido, quando ela mirou não a mente, mas os sentidos” (Moser 2011: 567).

Assim como a linguagem esconde as bases dos conceitos de profundidade, espaço, cor, nesse velamento reside uma busca incessante do pintor por revelar a animação interna que faz, no visível, sua aparição. A forma externa não é o que dá forma e, em sendo assim, na esteira dos movimentos iniciados com o cubismo, é preciso romper com o invólucro. P. Klee, H. Matisse, Moore, Mondrian foram artistas que souberam utilizar a linha não geometricamente como reprodução das coisas sobre um certo vazio, mas como segregação, modulação de uma espacialidade prévia. No seu ensaio *Sobre a luz*, Paul Klee afirma: *enquanto a arte não se libertar do objeto, ela é descrição* (2001: 79). Mondrian diz: “Não concluirei que o círculo ou quadrado sobre a tela constitua, em algum sentido oculto, um símbolo religioso, mas antes: a capacidade dessas formas geométricas de servir como metáforas para o divino provém da qualidade viva, muitas vezes momentânea, que oferecem ao olho sensível” (2001: 13).

Em uma postura quase monástica, Clarice Lispector afirma que quando pinta ou escreve é anônima. Corpo anônimo no instante eterno do já. Para não se perder entre as coisas, que só são coisas, é preciso manter-se *livre na obscuridade criadora*. Ser *biográfica* e não *autobiográfica* e manter-se no fluxo da vida literária. Diz ela: “Eu sou é o mundo. Mundo sem tempo. A minha consciência agora é leve e é ar. O ar não tem lugar nem época. O ar é o lugar onde tudo vai existir. O que estou escrevendo é música do ar. A formação do mundo”; e conclui: “o que estou te escrevendo não é para se ler – é para se ser” (Lispector 1998: 34).

O erotismo se faz presente em *Água viva* como expressão de um mundo organicamente sensual. O que é vivo é erótico. Na sensualidade vital todas as coisas respiram e aspiram umas às outras e, no escândalo de maravilhamento, diz Lispector: “a única coisa que me espera é o inesperado” (1998: 51). Inversão do *Fragmento 18* de Heráclito de Éfeso? Segundo o filósofo: “Se não se espera, não se encontra o inesperado, sendo sem caminho de encontro nem vias de acesso” (Parmênides 1980: 57). Diria que é *confluência* na diferença. Na *não espera* presente na frase clariciana, encontra-se um aguardar que é, precisamente, o estado de liberdade que, nas palavras da autora, nem é *arbitrária nem libertina* (Lispector 1998: 31). Por ser uma união com tudo

a liberdade passa, necessariamente, pelo estar com as coisas e, por essa razão, não é prisão, mas comunhão: “Estou livre? Tem qualquer coisa que ainda me prende. Ou prendo-me a ela? Também é assim: não estou toda solta por estar em união com tudo. Aliás uma pessoa é tudo. Não é pesado de se carregar porque simplesmente não se carrega: é-se o tudo” (Lispector 1998: 31).

Sobre a relação corpo/mundo diz Merleau-Ponty:

Meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ela mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um nexos ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo. (2004: 17)

Finalmente, frente ao modelo cartesiano que subjugava a existência do real à *luz verdadeira do espírito*, o pintor, diz Merleau-Ponty, jamais tomaria como ilusório o seu modo de ver o mundo. O olhar tem como função abrir à alma ao que não é alma (Merleau-Ponty 2004: 42) ou, dito de outro modo, tornar presente o ausente. François Jullien, ao tratar do *não-objeto* na pintura, faz uma referência ao pensamento de Merleau-Ponty que me parece extremamente pertinente para o que está sendo dito aqui. Segundo ele, o pensamento de Merleau-Ponty aponta para uma experiência radical de uma percepção infinita que a pintura simplesmente prolonga (2003: 107).

No ato de ver convergem todos os aspectos do Ser. É fundamental compreender que não há contradição no fato de que uma imagem, por mais figurativa que seja, comporte sempre o seu aspecto de diferenciação sem, no entanto, deixar de ser real. As famosas maçãs de P. Cézanne jamais foram maçãs sem deixarem de ser maçãs mesmas. Para exemplificar essa *presença/ausência* Merleau-Ponty recorre a uma frase de P. Klee que diz: “sou inapreensível na imanência” (2004: 44).

Na continuidade de um espaço em que o ver e o visto se dão como o mesmo e o distinto, o que não sou eu se dá como simples ser. Para o filósofo, é próprio do visível ter um forro de invisível em sentido estrito em que ele torna presente na ausência:

Qualquer coisa visual, por mais individuada que seja, funciona também como dimensão, porque se dá como resultado de uma deiscência do Ser. Isso quer dizer, finalmente, que o próprio do visível é ter um forro de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como uma certa ausência (Merleau-Ponty 2004: 43).

Presença e ausência fazem parte de uma suscitação no fundo imemorial do visível que conduz a mão do pintor ao seu encontro. Na interpelação do mundo, o pintor sempre abre novos campos e modos para se exprimir e, nessa tarefa, a pintura sempre permanece como irrealizável na sua totalidade. Como consequência a idéia de uma pintura universal é sem sentido. Na vizinhança entre literatura e filosofia, encontramos o fato de que, tanto para o escritor como para o filósofo, escrita e pensamento se dão como diálogo da alma consigo mesma e, sendo assim, poderíamos

concluir que o mundo, assim como a vida, estarão sempre por pintar (Merleau-Ponty 2004: 45).

OBRAS CITADAS

- DERRIDA, Jacques. 2000. *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós.
- DINIS, Nilson Fernandes. 2003. “Na busca da percepção perdida: caminhos merleau-pontyanos em Clarice Lispector.” *Revista Letras* (Curitiba) 59 (jan.-jun.): 47-59.
- GADAMER, Hans-Georg. 2010. *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- GOTLIB, Nadia Batella. 2009. *Clarice: uma vida que se conta*. 6ª ed. São Paulo: EDUSP.
- HERÁCLITO. 1980. *Fragmentos - Origem do pensamento*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- IANNACE, Ricardo. 2009. *Retratos em Clarice Lispector: Literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. 1998. *Água viva*, Rio de Janeiro: Rocco.
- . 2009. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1969. *La prose du monde*. Paris: Gallimard.
- . 2004. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify.
- MOSER, Benjamin. 2011. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac & Naify.
- MAGALHÃES, R.C. A pintura na literatura. In: *Literatura e Sociedade*. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada. Nº 2, FFLCH, USP, 1992.
- NOLASCO, Edgar Cézár. 2004. *Restos de ficção, a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume.
- NUNES, Benedito. 1995. *O drama da linguagem, um leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática.
- PARMÊNIDES. 1973. *Fragmentos*. São Paulo: Abril Cultural.
- PONTIERI, Regina Lúcia. “Visões da alteridade: Clarice e Merleau-Ponty.” *Revista USP* 44 (dez.-fev.): 330-334. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/44a/04-regina.pdf>
- . *uma poética do olhar*, São Paulo: Atelier editorial, 1999.
- ROSSONI, Igor. 2002. *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector: uma literatura de vida e como vida*. São Paulo: UNESP.
- SÁ, Olga de. 2004. *Clarice Lispector, a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume.

SIQUEIRA, Joelma Santana. 2007. Uma discussão sobre o olhar do artista moderno na literatura e na arte. *Anais do Encontro Regional da ABRALIC: Literaturas, Artes, Saberes*. Disponível em http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/JOELMA_SIQUEIRA.pdf

THE ENIGMA OF THE VISION: CLARICE LISPECTOR AND MERLEAU-PONTY

ABSTRACT: *Água Viva* by Clarice Lispector as well as *The Eye and the Spirit* by Merleau-Ponty tell, among other things, the deep relationship between body and life. Concerning to Lispector's case, we can say that although the theme adopts all kaleidoscopic and paradoxical dramaturgy, aspects considered by many critics, it's necessary to be careful in order to bring out some aspects to enable a dialogue with the French philosopher. So, this work is based on the belief that themes like liberty, will, unity, death, birth, time, converge the theme of the body into two dimensions: universal and private, which can be defined, respectively, as bios (organic) and graph (plastic-literary).

KEYWORDS: Clarice Lispector; Merleau-Ponty; Painting; Philosophy.

Recebido em 19 de julho de 2012; aprovado em 20 de dezembro de 2012.