

CLARICE LISPECTOR E DOROTHEA TANNING: CONVERGÊNCIAS DA SUBSTÂNCIA EM “PRECIOSIDADE” E *THE GUEST ROOM*

Claudimar Pereira da SILVA ¹
Universidade Estadual Paulista – UNESP
claudimarsilva84@gmail.com

Paulo César Andrade da SILVA ²
Universidade Estadual Paulista – UNESP
pauloandrade@fclar.unesp.br

Resumo: O presente artigo objetiva a análise comparativa entre as obras de duas grandes artistas do século 20: a escritora brasileira Clarice Lispector (1920-1977), e a pintora surrealista norte-americana Dorothea Tanning (1910-2012). Desse modo, pretende-se analisar o conto “Preciosidade”, de Clarice Lispector, presente na antologia *Laços de Família* (1998), e a tela *The Guest Room* (1952), produzida na década de 1950 por Dorothea Tanning, no intuito de objetivar um possível diálogo semântico entre as duas obras. Trabalhamos com a hipótese de que ambas representam, de modos estética e metaforicamente distintos, o momento traumático de abuso sexual, na infância e adolescência. No final, teceremos considerações a respeito das convergências discursivas entre as duas obras selecionadas como *corpus* para o artigo.

Palavras-chave: Literatura. Artes visuais. Clarice Lispector. Dorothea Tanning.

CLARICE LISPECTOR AND DOROTHEA TANNING: CONVERGENCES OF SUBSTANCE IN “PRECIOSIDADE” AND THE GUEST ROOM

Abstract: This article aims a comparative analysis between the works of two great artists of the 20th century: Brazilian writer Clarice Lispector (1920-1977), and American surrealist painter Dorothea Tanning (1910-2012). In this way, we intend to analyze the short story “Preciosidade” by Clarice Lispector, included in the anthology *Laços de Família* (1990), and the painting *The Guest Room*, by Dorothea Tanning (1952), produced in the 1950’s, in order to objectify a possible semantic dialogue between the two works. We operate with the hypothesis that both represent, in aesthetically and metaphorically distinct ways, the traumatic moment of sexual abuse in childhood and adolescence. Finally, we will make some considerations about the discursive convergences between the two selected works as *corpus* for the article.

Keywords: Literature. Visual arts. Clarice Lispector. Dorothea Tanning.

1 Introdução

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP, *campus* de Araraquara, SP, Brasil. Atualmente desenvolve pesquisa sobre William Faulkner, sob fomento científico do CNPq.

² Professor do Departamento de Literatura da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), *campus* de Araraquara.

A permeabilidade entre literatura e artes plásticas sempre ofereceu terreno semântico fértil para o surgimento de possibilidades analíticas entre palavra e imagem. Os primeiros esboços de uma teoria específica que pudesse dar conta das relações entre pintura e literatura apareceram na *Arte Poética* de Horácio (2005), que estabeleceu o conceito de *ut pictura poesis*, isto é, as similaridades mobilizadas entre poesia e arte pictórica. A *Poética* de Aristóteles (2005), por seu lado, também estratificou um conjunto de preceitos que atrelavam a poesia à pintura, ambas enfeixadas pelo conceito de mimese, ou seja, a representação da realidade. Para Aristóteles, o poeta é um “[...] imitador, como o pintor ou qualquer outro artista plástico” (ARISTÓTELES, 2005, p. 48).

Dessa forma, literatura e pintura, como semioses convergentes no que tange à representação do real, guardam entre si inúmeras semelhanças e particularidades. Segundo Cortes (2009), “[...] o próprio ato de escrever pode ser interpretado como um ato de marcar, de gravar ou de rasurar. E, quando desprovido de sua normatividade, mais se aproxima do desenho e se afasta da leitura” (CORTES, 2009, p. 359).

G. E Lessing (1998), no fundamental estudo *Lacoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*, rejeita a *ut pictura poesis* conceituada por Horácio. Para o autor, as relações entre palavra e imagem se estabelecem a partir de uma tensão, calcada na relação conflituosa entre os métodos e meios de representação, específicos para cada tipo de linguagem. Assim,

a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado, então signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existam uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra (LESSING, 1998, p. 193).

Partindo de uma análise pautada no imagético, Anatol Rosenfeld (2006) utilizou a pintura do século XX para refletir sobre a concepção de romance feita até então. Rosenfeld mobiliza o conceito de desrealização, que “[...] se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível” (ROSENFELD, 2006, p. 76).

Para Rosenfeld, a pintura realista, originária do Renascimento e comprometida com a representação fiel e objetiva da realidade, foi progressivamente esboroadada em representações que se desobrigavam do compromisso de mimetizar as materialidades de maneira verossímil e objetiva. A pintura, assim, deixa de ser mimética, e passa a ser construída a partir de um movimento contínuo de subjetivação, na tentativa de expressar o mundo à sua volta: “[...] Em todos estes casos podemos falar de uma negação do realismo [...], designando a tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos” (ROSENFELD, 2006, p. 76).

Assim, para o crítico, este movimento de desagregação das formas realistas da pintura na projeção de subjetividades ocorreu também no romance, que teria aos poucos deixado de oferecer uma perspectiva materializada do real, dissolvendo-se na representação de subjetividades, na rarefação do enredo, na mobilização de símbolos e metáforas, na instabilidade temporal, no fluxo de consciência e monólogo interior, e na cristalização de narrativas poéticas e míticas. A literatura de Clarice Lispector, assim como

a de James Joyce, Virginia Woolf e William Faulkner, configura-se, desse modo, como desrealizada por excelência.

Nesse sentido, as relações entre literatura e artes visuais tornaram-se ainda mais estreitas a partir do modernismo literário e dos movimentos de vanguarda surgidos na Europa no início do século XX, como o dadaísmo, o expressionismo e o surrealismo. Para Aguiar & Silva (1990),

O texto poético passou a ser explorado visualmente e adquiriu características estruturais que o fizeram funcionar semioticamente, assemelhando-se ao texto pictórico. O texto poético deve ser lido e visto, segundo Mallarmé, o primeiro a conceber o poema como um objeto pictórico-verbal. Em *Um lance de dados* (1896), experiências são realizadas com o “poema que se desenvolve em cinco ou seis textos que se entrecruzam e se misturam, espalhados pelo espaço das folhas abertas, em blocos de frases como se as palavras fossem constelações no céu branco da página” (AGUIAR E SILVA, 1990, p. 165).

A partir do breve percurso teórico exposto, pretende-se agora a exegese de uma obra literária, analisada em confluência a uma tela, no intuito de mobilizar sentidos de convergência e divergência entre as duas obras. Trata-se do conto “Preciosidade”, de Clarice Lispector (1990) e da tela *The Guest Room* (1952), de Dorothea Tanning, obras que trazem narrativas implícitas em suas estruturas, que se revelam e se escondem, no pressuposto axial da representação de momentos traumáticos para as personagens, dentro da economia narrativa e pictórica que constroem.

2 “Preciosidade”, de Clarice Lispector: a construção imaginária

O conto “Preciosidade”, de Clarice Lispector, presente na coletânea *Laços de Família* (1990), é uma narrativa cuja configuração semântico-estrutural sustenta-se na representação do cotidiano de uma adolescente, cujo nome não é indicado pelo narrador heterodiegético (GENETTE, 1995, p. 243-4). A tarefa diária da personagem consiste em levantar-se de manhã para ir à escola: “Tinha quinze anos e não era bonita”, descreve o narrador, e em seguida, por meio de um jogo elíptico-anafórico constituído de frases curtas, penetra mais a consciência da adolescente: “Mas por dentro da magreza, a vastidão quase majestosa em que se movia como dentro de uma meditação. *E dentro da nebulosidade, algo precioso. [...] Que era intenso como uma joia*” (LISPECTOR, 1990, p. 103, grifo nosso).

Adentramos assim a “vastidão majestosa”, isto é, o mundo psíquico da personagem de “Preciosidade”. Julgamos que a “nebulosidade” mencionada pelo narrador seja uma referência ao período difuso da adolescência, no qual a identidade do indivíduo ainda manifesta-se obnubilada, sem contornos definidos. A utilização de frases curtas no trecho destacado coaduna-se às considerações de Nakagawa (2005), para quem “[...] as frases curtas e as palavras coloquiais da escritora [Clarice Lispector] são o inverso dos complexos sentimentos das personagens, temerosas com o perigo que pressentem no cotidiano banal” (NAKAGAWA, 2005, p. 28). Como veremos, a personagem realmente presente um perigo não nomeado.

Por meio da focalização interna fixa (GENETTE, 1995, p. 187-8), o narrador descreve o processo vivenciado pela personagem de acordar e arrumar-se para o colégio. No entanto, esta ação cotidiana reveste-se de um ritual rigidamente predeterminado, no

qual a adolescente acorda antes de todos, toma apressadamente o café, e sai de casa em uma hora específica, com o objetivo de evitar que nada de anormal transcorra em seu percurso até a escola. “Tudo isso aconteceria se tivesse *a sorte de ninguém olhar para ela*” (LISPECTOR, 1990, p. 103, grifo nosso):

Sob a luz acesa da sala de jantar, engolia o café que a empregada, se coçando no escuro da cozinha, requentara. Mal tocava no pão que a manteiga não amolecia. Com a boca fresca de jejum, os livros embaixo do braço, abria enfim a porta, transpunha a mornidão insossa da casa, galgando-se para a gélida fruição da manhã. Então já não se apressava mais (LISPECTOR, 1990, p. 104).

“Olhar para ela” refere-se aos olhares masculinos direcionados à personagem, já que esta se encontra em plena adolescência, atraindo dessa forma a atenção dos rapazes: “Embora *alguma coisa nela*, à medida que dezesseis anos se aproximavam em fumaça e calor, *alguma coisa estivesse intensamente surpreendida – e isso surpreendesse alguns homens*” (LISPECTOR, 1990, p. 105, grifo nosso).

Como é a *praxis* em muitas personagens femininas de Clarice, como Ana, do conto “Amor”, que tomava cuidado com “[...] a hora perigosa da tarde” (LISPECTOR, 1990, p. 31), isto é, o momento em que a inquietude ontológica se sobrepunha aos afazeres domésticos, a adolescente de “Preciosidade” teme, diariamente, a presença de operários no ônibus que toma para ir à escola:

Então subia, séria como uma missionária por causa dos operários no ônibus que “poderiam lhe dizer alguma coisa”. Aqueles homens que não eram mais rapazes. Mas também de rapazes tinha medo, medo também de meninos. Medo que lhe “dissem alguma coisa”, que a olhassem muito. Na gravidade da boca fechada havia a grande súplica: respeitassem-na (LISPECTOR, 1990, p. 104).

Na realidade, julgamos que a ansiedade da personagem em relação aos homens provém do incômodo causado pelo surgimento de sua própria sexualidade, componente já admitido por eles: “Mas até que os esquecesse, o desconforto. É que eles *“sabiam”*. E como também ela *sabia*, então o desconforto. Todos *sabiam* o mesmo. Também seu pai *sabia*. Um velho pedindo esmola *sabia*. A riqueza distribuída, e o *silêncio*” (LISPECTOR, 1990, p. 104, grifo nosso).

Além disso, a personagem teme que os rapazes “lhe digam alguma coisa” (1990, p. 104), isto é, a assediem, já que assim um novo elemento seria acrescentado à sua vida: a premência do desejo e da sexualidade. Desse modo, pode-se considerar que a personagem tenha construído uma espécie de redoma alienante sobre seu próprio corpo e, por extensão, sobre sua existência, evitando a consciência de que já não é uma adolescente, mas uma mulher. A partir desta hipótese, julgamos que ocorra na personagem a construção íntima da negação, isto é, a adolescente recorre a um arsenal de ações premeditadas que operam uma dualidade asseguradora: a de que não seria assediada pelos rapazes da rua, e como obstáculo na tomada de consciência acerca de sua sexualidade.

No entanto, Clarice Lispector cobra caro por essa alienação das personagens femininas em relação a si mesmas. Impiedosamente, Lispector as joga de encontro ao “selvagem coração da vida”, ao mundo de conceitos absurdos e embaralhados da existência, do qual elas procuram escapar, por meio de ações, gestos, e afetos do cotidiano.

Estruturalmente, “Preciosidade” desenvolve-se a partir de três eixos fundamentais: a delimitação de um espaçamento doméstico e cotidiano, característica recorrente em

outros contos que integram *Laços de Família*; a utilização da técnica do monólogo interior, uma narrativa cuja “[...] ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar [...] o estado psíquico das personagens (HUMPHREY, 1976, p. 3); e a manifestação do conceito de epifania, uma “[...] aparição instantânea e transfiguradora” (PICCHIO, 1989, p. 17), termo emprestado da nomenclatura religiosa, e que pressupõe uma revelação, um *insight*, normalmente desencadeado por um fato banal do cotidiano, e que conduz ao processo de tomada de consciência das personagens a respeito de sua condição ontológica. Assim, a personagem clariceana sofre os espasmos metafísicos da náusea existencial, e em seguida opera-se nela uma transformação libertadora, rumo a uma existência mais autêntica.

Em um dia específico, depois de arrumar-se para o colégio apressadamente, a adolescente sai de casa, e seu caminhar endurecido é sublinhado pelo narrador: “E então já não se apressou mais. A grande imolação das ruas. Sonsa, atenta, mulher de apache. Parte do rude ritmo de um ritual” (LISPECTOR, 1990, p. 109). Além disso, há a circunscrição de uma atmosfera onírica, causada pela manhã e pela neblina, na qual a personagem se insere:

Era uma manhã ainda mais fria e escura que as outras, ela estremeceu no suéter. A branca nebulosidade deixava o fim da rua invisível. Tudo estava algodoado, não se ouvia sequer o ruído de algum ônibus que passasse pela avenida. Foi andando para o imprevisível da rua. As casas dormiam nas portas fechadas. Os jardins endurecidos de frio. *No ar escuro, mais que no céu, no meio da rua uma estrela. Uma grande estrela de gelo que não voltara ainda, incerta no ar, úmida, informe. Surpreendida no seu atraso, arredondava-se na hesitação. Ela olhou a estrela próxima. Caminhava sozinha na cidade bombardeada* (LISPECTOR, 1990, p. 109, grifo nosso).

Como nas telas da pintora surrealista norte-americana Dorothea Tanning, pautadas em complexas representações imagéticas da adolescência e permeadas de símbolos psicanalíticos, a narrativa de Clarice também nos apresenta uma “floresta de símbolos” (PICCHIO, 1989, p. 18), no caso, a estrela “no meio da rua” (LISPECTOR, 1990, p. 108). Consideramos que, pela analogia mental construída pelo hábito de sair muito cedo de casa (lembramos que o planeta Vênus, popularmente conhecido como “estrela d’alva”, é o corpo celeste mais brilhante no firmamento, antes do amanhecer), a estrela metaforize as crises de ansiedade da adolescente em relação aos rapazes, já que o narrador a descreve como sendo “de gelo”, “úmida”, “informe” e “grande”, adjetivos que sublinham o medo da personagem e mobilizam uma semântica do desconforto.

No entanto, apesar de sair mais cedo de casa no intuito de não encontrar rapazes durante o percurso, o que ocorre é justamente o contrário: “Com os olhos franzidos pela incredulidade [...] de dentro do vapor, viu dois homens. Dois rapazes vindo. Olhou ao redor como se pudesse ter errado de rua ou de cidade” (LISPECTOR, 1990, p. 109).

A partir desse instante, o narrador constrói uma narrativa tensa, comprimida entre duas molas diegéticas: de um lado, a aproximação da garota, em cujo monólogo interior percebe-se não apenas o medo, mas o recurso a ferramentas racionalizantes (“Eles vão olhar para mim, eu sei, não há mais ninguém para eles olharem, eles vão me olhar muito!”), e de outro lado, os rapazes “[...] que também se aproximavam – então todos se aproximavam, a rua ficou cada vez um pouco mais curta” (LISPECTOR, 1990, p. 110). Ressaltamos que o medo experimentado pela garota opera como lente distorcida da

realidade enquanto caminha, pontuado pelo ruído insistente dos passos dos rapazes, como resgate traumático do instante:

Os sapatos dos dois rapazes misturavam-se ao ruído de seus próprios sapatos, era ruim ouvir. Era insistente ouvir. [...] Ela andava, ouvia os homens, já que não poderia olhá-los e já que precisava sabê-los. Ela os ouvia e surpreendia-se com a própria vontade de continuar (LISPECTOR, 1990, p. 110).

Os ruídos incômodos dos sapatos manifestam-se como metáfora para a urgência do corpo, desejo e sexualidade da adolescente, além do enfrentamento das sensações de medo: “Ela os ouvia e surpreendia-se com a própria vontade de continuar” (1990, p. 110). Em outra coletânea de contos de Clarice Lispector publicada em 1974, *A via crucis do corpo* (1998), uma das epígrafes feitas pela própria autora consiste no seguinte fragmento: “*Eu, que entendo o corpo. E suas cruéis exigências. Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante. O corpo grave*” (LISPECTOR, 1998, p. 7, grifo nosso). Assim, desejo e sexualidade, para as personagens de Clarice, manifestam-se como dimensões inescapáveis, articuladas à desestabilização existencial, por meio da epifania.

O tectonismo epifânico realiza-se quando a personagem, no momento em que passa ao lado dos rapazes, é assediada por eles, “[...] cujo papel predeterminado era apenas o de passar junto do escuro de seu medo” (1990, p. 110):

O que se seguiu foram quatro mãos difíceis, foram quatro mãos que não sabiam o que queriam, quatro mãos erradas de quem não tinha a vocação, quatro mãos que a tocaram tão inesperadamente que ela fez a coisa mais certa que poderia ter feito no mundo dos movimentos: ficou paralisada. [...] e então o primeiro dos sete mistérios cairia; eles que representariam apenas o horizonte de um só passo aproximado, eles não compreenderam a função que tinham e, com a individualidade dos que têm medo, haviam atacado. Foi menos de uma fração de segundo na rua tranquila (LISPECTOR, 1990, p. 112).

Pode-se considerar pelo trecho apresentado, que a epifania se desdobra no campo sensorial, sendo vivenciada a partir da violação, da angústia e do dilaceramento metafísico. Assim, as ressonâncias epifânicas são descritas pelo narrador em linguagem poética, metafórica, como os símbolos incrustados nas telas oníricas de Dorothea Tanning: “*Numa fração de segundo a tocaram como se a eles coubessem todos os sete mistérios. Que ela conservou todos, e mais larva se tornou, e mais sete anos de atraso*” (LISPECTOR, 1990, p. 112, grifo nosso):

Mas pela pressa com que a magoaram soube que eles tinham mais medo do que ela. Tão assustados que já não estavam mais ali. Corriam. “Tinham medo que ela gritasse e as portas das casas uma por uma se abrissem”, raciocinou, eles não sabiam que não se grita. Ficou de pé, ouvindo com tranquila loucura os sapatos dele em fuga (LISPECTOR, 1990, p. 112-3).

A partir deste incidente, a personagem não se configura mais como anteriormente, ocorrendo uma metamorfose no modo como enxerga a si mesma e ao mundo: “Devagar reuniu os livros espalhados pelo chão. Mais adiante estava o caderno aberto. Quando se abaixou para recolhê-lo, viu a letra redonda e graúda *que até esta manhã fora sua*”

(LISPECTOR, 1990, p. 114, grifo nosso). O que antes se delineava como um cotidiano milimétrico, delimitado pelo quadrilátero imposto pelo medo e pela negação íntima de sua sexualidade, rompe-se agora em pequenos deslizamentos aliviados. A personagem, ao chegar à escola, já se insere em uma outra existência, mais autêntica e imperativa:

Estava ali perdendo também a terceira aula, no longo banco do lavatório, em frente a várias pias. “Não faz mal, depois copio os pontos, peço emprestado os cadernos para copiar em casa – estou sozinha no mundo!”, interrompeu-se batendo várias vezes a mão fechada no banco (LISPECTOR, 1990, p. 115).

Além disso, o que antes se configurava como anulação existencial é substituído pelo comprometimento consigo mesma: “Voltou ao banco e ficou quieta, com um focinho. “Uma pessoa não é nada.” “Não”, retrucou-se em mole protesto, “não diga isso”, pensou com bondade e melancolia. “Uma pessoa é alguma coisa”, disse por gentileza” (LISPECTOR, 1990, p. 115).

A nova consciência da personagem sobre si mesma substancializa-se em seu desejo de ganhar sapatos novos, já que o barulho de seus sapatos atuou como um componente importante no momento do assédio vivenciado pela garota, o qual, como já apontamos, opera como resíduo traumático da situação: “Preciso de sapatos novos! Os meus fazem muito barulho, *uma mulher* não pode andar com salto de madeira, chama muito a atenção!” (LISPECTOR, 1990, p. 116, grifo nosso). Trocá-los metaforiza a admissão de sua sexualidade adolescente, e o desejo de vivenciá-la.

Dessa maneira, o processo vertiginoso de tomada de consciência da adolescente de “Preciosidade” é exposto de modo torturante, porém uma perspectiva ontológica mais verdadeira sempre é acenada, para os indivíduos de Lispector. Benedito Nunes (1976) ressalta as potencialidades de abstração filosófica das personagens clariceanas:

Os seres humanos que povoam o mundo imaginário de Clarice Lispector estão constantemente refletindo acerca do que sentem. Essa reflexão, como já sucede em *Perto do Coração Selvagem*, indo além da análise dos estados de consciência imediatamente experimentados, é uma interrogação sobre a experiência, uma indagação viva sobre o sentido dos atos, que acompanham o fluxo e o refluxo da vida interior (NUNES, 1976, p. 117-8).

A partir da análise do conto de Clarice Lispector, julgamos que a narrativa em questão cristaliza, em seu bojo, a representação de um momento traumático da adolescência da personagem, durante seu percurso até a escola. Por meio da técnica narrativa do monólogo interior, breves digressões filosóficas e um tecido semântico intrincado, Clarice constrói um enredo com o qual tentaremos estabelecer uma analogia, no caso à narrativa visual da tela *The Guest Room* (1952), da pintora surrealista Dorothea Tanning. Contemporânea de Clarice, os trabalhos de Dorothea exibem, em grande parte, condensações metafóricas do feminino, principalmente dos períodos da infância e adolescência.

3 “*The Guest Room*”, de Dorothea Tanning: a construção simbólica

Produzida entre os anos 1950 e 1952, a tela *The Guest Room* (Anexos), da pintora e escultora americana Dorothea Tanning, apresenta-se como construção figurativa bastante

complexa, na qual os componentes pictóricos são representados de modo aparentemente insular, no que tange às possibilidades de significação. No entanto, a fragmentação narrativa da tela coaduna-se às premissas estético-ideológicas do movimento surrealista, calcadas na recusa do controle exercido pela razão, na ausência de lógica das composições, e pautadas na lógica simbólico-estrutural do inconsciente (ARGAN, 1992, p. 360). A partir dessa premissa, operamos com a hipótese de que a obra traz imbuída, em sua tessitura imagética, uma narrativa implícita, ainda que fragmentária ou de teor onírico.

O espectador hipotético desta tela de Tanning direcionará sua atenção ao ponto de fuga da obra, isto é, o elemento que imediatamente capta sua atenção. Assim, à direita da tela, temos a representação de uma garota, de no máximo doze anos de idade, de pé, nua e magra, com os pés juntos e os braços soltos ao longo do corpo. A garota, apesar de ainda não apresentar pelos pubianos, situa-se no período de transição entre a infância e a adolescência, já que os seios estão em processo de crescimento.

Dorothea Tanning utilizou uma paleta de cores suaves para representar a adolescente, com o objetivo de sublinhar o processo de deslocamento entre infância e puberdade. Impassível, o olhar da garota recai em um ponto além do espectador, e suas expressões, ressaltadas pelos lábios apertados e curvados para baixo, são uma mescla de cansaço, tristeza, ressentimento e perplexidade. De acordo com Sarah Wilson (1989), a nudez feminina na obra de Tanning “[...] pode ser símbolo de violência, mas também da ferocidade dos encontros, do maravilhoso desejo dos seres humanos em afirmar sua ancestralidade sobre as forças da assim denominada civilização”³ (WILSON, 1989, p. 13).

Ao lado da garota, posiciona-se uma criatura fantástica: um anão, parado de maneira autoritária diante do espectador, usando calças e botas de vaqueiro, enquanto uma das mãos segura o cinto, a outra está apoiada em uma pequena mesa à frente dele. A cabeça pende levemente para a direita, em direção à garota. O componente ameaçador na figura do anão é o capuz cinza-claro que cobre sua cabeça, ocultando dessa forma sua identidade. A peça assemelha-se aos capuzes utilizados por carrascos na execução da pena de morte, ou pelas vítimas, no intuito de não enxergarem o momento da própria execução.

A figura do anão nos remete a dois artistas cujas obras também dialogam com as premissas do surrealismo, o primeiro no início do século XX, e o outro, contemporâneo, no contexto da década de 70. Assim, o belga René Magritte também representava personagens mascarados em suas telas, com os rostos cobertos por lençóis brancos. Segundo informações biográficas algo míticas, tal escolha se deve ao fato de Magritte ter presenciado, durante a infância, a retirada do corpo da mãe do rio Sambre, próximo a sua casa, depois desta ter cometido suicídio. O corpo de Adeline Magritte boiava no rio, com o vestido cobrindo-lhe o rosto, e essa imagem teria marcado a memória visual do pintor, tornando-se, em seguida, *motif* recorrente em seu trabalho (GOMBRICH, 2015, p. 590).

O segundo artista com o qual se pode estabelecer uma analogia com o quadro de Tanning é o cineasta norte-americano David Lynch, conhecido por construir narrativas visuais fragmentadas, não lineares, calcadas no mecanismo (i) lógico dos sonhos, trabalhando com símbolos em clave psicanalítica. Lynch roteirizou e dirigiu filmes como *Eraserhead* (1977), *Veludo Azul* (*Blue Velvet*, 1987), *A Estrada Perdida* (*Lost Highway*, 1996), *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*, 2001) e *Império dos Sonhos* (*Inland Empire*, 2006). No famoso seriado televisivo *Twin Peaks* (1991), há a presença do anão, como um ser capaz de nos guiar através de universos paralelos, dançando de maneira

³ “[...] may be symbolic of violence, but also of the ferociousness of encounters, of the wonderful will of human beings to prove their ancestry over the forces of so-called civilization” (WILSON, 1989, p. 13, tradução nossa).

bizarra em uma sala forrada de tapetes e cortinas vermelhas (mote visual sempre presente na estética de Lynch). Em *Mulholland Drive*, a figura corporativa de Mr. Roque, anão chefe de um grupo de mafiosos da indústria cinematográfica de Los Angeles, funciona como estrutura onisciente na diegese do filme.

Diante do anão encapuzado, há uma pequena mesa, contendo um lençol e quatro suportes com ovos quebrados, cujas cascas espalham-se pelo chão do quarto, aos pés do anão e da garota. Carruthers (2011) ressalta que em *The Guest Room* a desorganização do espaço assemelha-se aos restos de uma luta que tenha ocorrido em seu interior (CARRUTHERS, 2011, p. 141). No segundo plano da tela, há uma cama de solteiro, sobre a qual há outra garota, dormindo abraçada a uma boneca de grandes proporções. Instala-se um contraste entre a postura relaxada da garota que dorme e o olhar aberto e fixo da boneca, sua postura rígida e plastificada, além da ausência grotesca de parte de seu braço direito. Apesar de inserida em um segundo plano no que tange às relações hierárquicas da tela, a garota adormecida é fundamental para a compreensão dos sentidos do quadro.

Ainda neste segundo plano, envolto na atmosfera escura do cômodo, percebemos a presença de mais uma criatura fantástica, uma figura masculina vestida de preto, também encapuzada, segurando um pequeno bastão de madeira que contém uma esfera em cada extremidade. A figura sinistra parece encarar diretamente o espectador, apesar de ter o rosto escondido pela penumbra. Nas extremidades da tela, há duas portas abertas, atrás da qual observamos o reflexo da garota nua com os olhos vendados. É possível visualizar a maçaneta, mas não o seu mecanismo interno, comumente visível.

Nesse sentido, podemos considerar que a porta representada atrás da garota seja uma espécie de passagem falsa, onírica, como meio de entrada para um universo paralelo, aterrador e traumático, em companhia do anão da tela. Nossa hipótese corrobora o pensamento de Carruthers (2011), para quem “[...] [Dorothea Tanning] desenvolve os *motifs* das portas [...] para representar aberturas a outras realidades possíveis, atrás das quais alguma coisa fantástica ou ameaçadora se move, ameaçando explodir”⁴ (CARRUTHERS, 2011, p. 139).

Dorothea Tanning integra o grupo das grandes mulheres surrealistas do século XX, ao lado de artistas como Frida Kahlo, Remedios Varo, Leonor Fini, Dora Maar, Leonora Carrington, Louise Bourgeois, da escultora alemã Meret Oppenheim e da cineasta russo-americana Maya Deren. Como tais artistas, Tanning adicionou um componente importante em sua poética visual: a questão do feminino. Suas pinturas, na fase figurativa, são conhecidas por retratarem mulheres, especialmente adolescentes, em representações oníricas calcadas na estética do gótico.

Desse modo, julgamos que, apesar do evidente protagonismo da garota nua e do anão-carrasco no primeiro plano da tela, a chave para se compreender a narrativa implícita da pintura de Tanning reside no segundo plano da imagem, constituído pela figura da garota adormecida e pelo personagem soturno escondido na penumbra do quarto.

A partir dessa premissa visual, aventamos a hipótese de que *The Guest Room* nada mais é do que a representação do sonho que a garota adormecida da tela está vivenciando, transposto para o universo material no qual ela está inserida, isto é, o quarto, o que torna a composição pictórica, dessa forma, uma típica tela de teor surrealista, na qual sonho e realidade coexistem em um mesmo espaço. Assim, a adolescente nua que aparece no lado direito do quadro seria a representação onírico-imagética da garota que dorme, ou seja,

⁴ “She develops the *motifs* of doors [...] to represent thresholds into other possible realities, behind which something menacing or fantastic moves, and threatens to burst through” (CARRUTHERS, 2011, p. 139, tradução nossa).

ocorre um deslocamento de identidades dentro da tela, artifício recorrente na diegese dos sonhos (FREUD, 2010, p. 176-8). A nudez da garota tem a função de realçar o aspecto púbere da adolescência, mas possui também um caráter sexual, ainda que perverso e infantilizado.

Sigmund Freud (2010), ao analisar a gênese dos sonhos, estabeleceu o conceito de condensação, isto é, quando um conjunto heterogêneo de ideias, desejos e pensamentos manifestam-se no sonho, condensados em uma única representação (FREUD, 2010, p. 160-2). Torna-se patente, assim, que as duas garotas, os ovos quebrados, e os sinais de luta na textura amarfanhada do quarto, configuram-se como a representação condensada de um momento traumático de abuso sexual na infância, sendo que a figura do anão com o capuz, detentor de uma não-identidade, representa de maneira estilizada a figura do abusador, do agressor. Assim, a não-identidade do anão seria o “esquecimento” necessário provocado pelo mecanismo do recalque (ROUDINESCO, 1998, p. 647-49).

Há ainda a polissemia do ovo, usualmente associado ao feminino, à maternidade, à origem e às cosmogonias dos povos primitivos. Na tela, os ovos manifestam-se como representação do feminino, tanto em sua dimensão biológica (os ovários), quanto em seu aspecto histórico-cultural (o gênero). Sendo assim, podemos depreender os ovos quebrados na tela como a mimese do feminino criador e da agressão contra esse feminino, violência que destrói e fragmenta subjetividades possíveis.

Torna-se imprescindível ressaltar a importância figurativa do ovo na obra de Clarice Lispector, em narrativas obscuras como “O ovo e a galinha” (1998), ou na referência aos “ovários murchos” de Macabéa no romance *A hora da estrela* (LISPECTOR, 1998, p. 58-9). Em “O ovo e a galinha”, a narradora do conto entrega-se a especulações abstratas sobre a natureza do objeto-ovo, manchando o tecido da realidade com as nódoas do sonho:

Ver o ovo é impossível: o ovo é supervisível como há sons supersônicos. Ninguém é capaz de ver o ovo. O cão vê o ovo? Só as máquinas veem o ovo. O guindaste vê o ovo. – Quando eu era antiga, um ovo pousou no meu ombro. O amor pelo ovo também não se sente. O amor pelo ovo é supersensível. A gente não sabe que ama o ovo. – Quando morri, tiraram de mim o ovo com cuidado. Ainda estava vivo. – Só quem visse o mundo veria o ovo. Como o mundo, o ovo é óbvio (LISPECTOR, 1998, p. 49-50).

No segundo plano da tela de Tanning, a imagem sinistra do personagem encapuzado na penumbra do quarto, cuja representação remete à paramentação fantasmagórica utilizada pelos membros da organização racista norte-americana *Ku Klux Klan*, segura um pequeno bastão, com duas esferas de madeira em cada extremidade. Julgamos que a personagem seja uma representação do sono, tanto em seu aspecto escuro e difuso (o sono como zona cinzenta e imprecisa da inconsciência), quanto pelo bastão segurado por ela, que metaforiza, por meio de suas extremidades, o binarismo composto pelo estado de vigília *versus* sono, ou, se quisermos expandir as possibilidades de sentido, as polaridades entre adormecer e despertar, a forma e o informe, ou as pulsões de vida, morte e sexualidade.

Considerações finais

Clarice Lispector e Dorothea Tanning foram mulheres à frente de suas épocas, artistas que buscaram novas maneiras de expressão, em um mundo subjugado pelo masculino hegemônico e pelo patriarcado. Ambas construíram reflexões pertinentes sobre a mulher e o feminino. Tanto Lispector como Tanning compuseram obras nas quais o limiar entre sonho e realidade esboroa-se, em favor da construção de uma poética do imaginário, do inconsciente e do fluxo de vida interior de seus personagens.

Em ambas as obras, o conto “Preciosidade” e a tela *The Guest Room*, ocorrem construções simbólicas sobre a passagem da infância para a adolescência, período este marcado por profundas transformações no indivíduo, de ordem corporal, social e psicológica. O ponto nevrálgico em comum à tela de Tanning e o conto de Clarice é a cristalização de um momento traumático e violento, representado nas duas obras: o abuso sexual e as decorrentes construções imaginárias elaboradas para a sobrevivência psíquica do indivíduo diante do ocorrido.

Se em *The Guest Room*, a garota adormecida da tela elabora a representação onírica do abuso sexual como meio de recuperar o instante por meio de símbolos, em “Preciosidade”, o abuso sexual e a epifania decorrente dele possibilitam a consciência por parte da adolescente sobre sua sexualidade, de maneira agônica e conflituosa. Isto ocorre de maneira mais nítida e observável, se comparado à tela de Dorothea Tanning, ainda que a narrativa também se desenvolva a partir da sismologia subjetiva da personagem, em desdobramentos metafóricos que atingem o poético. E, finalmente, em ambas as obras, os enquadramentos predeterminados do que é sonho e realidade esfacelam-se, tornando-as, assim, narrativas imagéticas de grande beleza e complexidade.

Referências

AGUIAR & SILVA, V. M. **Teoria e Metodologia literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. Trad. Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

CARRUTHERS, V. Dorothea Tanning and her gothic imagination. **Journal of Surrealism and the Americas**. Vol. 5, n. 1-2, 2011. p. 134-158. Acesso em: 08/08/2017.

CORTES, C. Z. Literatura e pintura. In: **Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas**. Thomas Bonnici; Lúcia Osana Zolin (org.). 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009.

FREUD, S. **A Interpretação dos Sonhos**. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

GENETTE, G. **Discurso da Narrativa**. 3. ed. Lisboa: Veja, 1995.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

HUMPHREY, R. **O Fluxo da Consciência**. Trad. Gert Meyer. São Paulo: Mc Graw Hill do Brasil, 1976.

LESSING, G. E. **Lacoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LISPECTOR, C. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A Via Crucis do Corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

NAKAGAWA, S. Y. **Contos de Clarice Lispector e Guimarães Rosa**. 237 f. Tese de Doutorado (Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista, *campus* de Araraquara.

NUNES, B. A estrutura dos personagens. In: _____. **O Dorso do Tigre: ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 93-139.

PICCHIO, L. S. Epifania de Clarice. **Remate de Males**, Revista do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP. Edição especial em homenagem a Clarice Lispector, Campinas, n. 9, 1989.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto e Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROUDINESCO, E; PLON, M. **Dicionário de Psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

WILSON, S. Between lives. In: _____. **Dorothea Tanning: Between Lives – Work on Paper**. London, Runkel-Hue Williams, 1989.