

A escrita pictórica em
A Cidade Sitiada de
Clarice Lispector

Rejane Granato Santos*
Enilce Albergaria Rocha**

Resumo



presente estudo propõe um diálogo entre a escrita imagética do romance *A Cidade Sitiada*, de Clarice Lispector e a representação pictórica. No texto de Clarice ressaltamos a importância adquirida pelo sentido da visão como forma primordial de apreensão de uma “realidade” que se apresenta à personagem como inalcançável e/ ou ocultada. Esse dado nos permite a aproximação entre temáticas e imagens presentes no referido romance e a pintura européia do início do século XX, sobretudo no que tange às relações entre o sujeito e a “sua” exterioridade.

Palavras-chave: Escrita; Imagem; Pintura Expressionista.

As construções imagéticas da escritura de Clarice Lispector em seu diálogo consciente com a representação pictórica constitui-se um objeto

* Mestre em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

** Professora da Universidade Federal de Juiz de Fora.

de estudo ao mesmo tempo instigante e desafiador. Com efeito, as referências à pintura, não apenas enquanto forma de ver e de se relacionar com a realidade exterior, mas, também, enquanto gesto ou processo criativo são freqüentes na obra da autora brasileira. Em *Água Viva*, por exemplo, a voz da narradora que se apresenta inicialmente como pintora, relaciona diretamente o processo da escrita ao gesto da pintura:

Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por que – e porque não me interessa, a causa é matéria do passado – perguntarás por que os traços negros e finos? É por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma. O que pintei nessa tela é possível de ser parafraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical (LISPECTOR, 1998, p. 11).

Também em *A Hora da Estrela* o narrador por diversas vezes retoma essa imbricação entre os dois sistemas de representação explicando o seguinte: “Escrevo em traços vivos e ríspidos de pintura. Estarei lidando com fatos como se fossem as irremediáveis pedras de que lhe falei” (LISPECTOR, 1995, p. 32).

Considerando então essa permeabilidade entre a escrita de Clarice e a pintura, procuraremos apreender neste estudo algumas possibilidades de elaboração desse diálogo a partir do romance *A Cidade Sitiada*, escrito entre os anos de 1946 e 1948, durante a permanência da autora em Berna, na Suíça. Também neste romance encontramos a referência à pintura. Entretanto, desta vez, o ato de pintar nos parece estar associado a um certo modo de ver da personagem central do romance, conforme menciona a voz narrativa: “O difícil era que a aparência era a realidade. Sua dificuldade de ver era como se pintasse” (LISPECTOR, 1998, p. 101).

A grande incidência das metáforas, assim como a predominância do elemento descritivo, confere a essa narrativa um traço fortemente pictórico, fato esse que nos permitirá o estabelecimento de um diálogo com algumas pinturas pertencentes às vanguardas européias do início do século XX.

A narrativa de *A Cidade Sitiada* relata as experiências da adolescente Lucrécia Neves e suas relações com a cidade alegórica de S. Geraldo. A crise gerada pelas transformações sofridas por essa cidade em meio ao turbilhão do progresso recém instaurado permeia a narrativa contextualizada na década de 20. O reflexo dessa crise é introjetado pela personagem Lucrécia, a qual, sendo incapaz de elaborar conceitualmente a realidade circundante, só consegue estabelecer com o mundo exterior uma relação visual. Dessa maneira, a inaptidão lingüística de Lucrécia transcende a personagem e reflete o estranhamento que se abate sobre o habitante da cidade moderna diante das imensas novidades invasoras impostas pelo progresso.

Conforme já dissemos, algumas características desse romance, tanto no que diz respeito à sua estrutura formal quanto no que se refere ao conteúdo narrativo, permitem uma aproximação profícua com a pintura desenvolvida por alguns artistas europeus pertencentes à vanguarda européia do início do século XX. Pensamos que essa interação entre *A Cidade Sitiada* e os procedimentos técnicos e formais inaugurados por esses artistas, bem como o seu estranhamento em relação à nova realidade imposta pelo progresso industrial, podem ampliar nossa compreensão de alguns aspectos da escrita imagética presentes nessa narrativa.

No recorte analítico que desenvolvemos neste estudo buscamos efetuar um diálogo entre universos temáticos e estéticos comuns à escrita narrativa de *A Cidade Sitiada* e algumas pinturas ditas expressionistas. Entretanto, não pretendemos desenvolver uma análise sistemática deste movimento. Propomo-nos a analisar certos procedimentos pictóricos considerados como os mais representativos do Expressionismo europeu, buscando tecer um paralelo entre estes e a escritura imagética de *A Cidade Sitiada*. Esse diálogo abarcará tanto os aspectos formais quanto o conteúdo temático dos dois processos criativos colocados em paralelo, tendo em vista a grande possibilidade de convergência entre eles. Isso porquê, mesmo tendo sido escrito num período posterior ao da explosão das vanguardas européias, *A Cidade Sitiada* contém, em sua estrutura narrativa, uma proposta estética - alicerçada em um tecido fortemente imagético - muito semelhante àquela expressa por alguns dos principais artistas preconizadores dessas vanguardas. Essa semelhança torna-se compreensível se levarmos em consideração o foco temático da narrativa, pois o romance de Lispector retoma a questão crucial da arte européia em finais do século XIX e início do século XX: a transformação de uma cidade impelida pela ideologia do progresso. Assim como ocorreu com várias cidades européias, a cidade brasileira de S. Geraldo, alegorizada no texto de Clarice Lispector, também se vê transformada em suas bases para se ajustar à nova estrutura, cujos alicerces ideológicos se encontram no pensamento positivista predominante na época.

Mesmo considerando-se as devidas diferenças sociais, econômicas e culturais existentes entre o processo de modernização das cidades européias e aquele sofrido posteriormente pelas principais cidades brasileiras, podemos observar em ambos os cenários um ambiente opressivo e desumanizante. E é justamente no cenário europeu, onde originou-se o ideal de civilização cuja materialização primeira se encontra na imposição da ordem urbana moderna, que vêm à tona os primeiros sintomas de uma crise que coloca em cheque todas as bases da racionalidade estabelecida.

Então, como forma de reação à modernidade, no início do século XX, surge um grande interesse, por parte de alguns estudiosos e artistas, pelas manifestações expressivas mais livres e, por isso mesmo mais autênticas, em contraposição às concepções estéticas que vigoravam na época. Decorre daí uma enorme curiosidade em relação àquelas culturas cujo estágio de desenvolvimento, de acordo com os parâmetros europeus, ainda se encontrava em um nível "primitivo". As correntes artísticas surgidas nesse contexto refletem, portanto, os sintomas dessa crise e significam uma reação aos valores da sociedade burguesa. Sendo assim, a arte, em busca da livre expressão, desenvolve-se então a partir de um intenso interesse pela subjetividade, elemento praticamente anulado pelo sistema mecanicista decorrente do capitalismo industrial.

Walter Benjamin compara a estética expressionista à arte surgida no período Barroco. O filósofo afirma que essa proximidade pode ser detectada, sobretudo, na dimensão da linguagem e aponta a figura retórica do "exagero" como uma das analogias entre as criações do Barroco e aquelas que lhe são contemporâneas. Dessa forma, tece algumas semelhanças entre os dois períodos históricos precisando que:

Essas produções não brotam no solo de uma existência comunitária estável; a violência voluntarista de seu estilo procura, pelo contrário, mascarar pela literatura, a existência de produções socialmente válidas. Como o expressionismo, o Barroco

é menos a era de um fazer artístico que de um inflexível querer artístico. É o que sempre ocorre nas épocas de decadência (BENJAMIN, 1984, p. 77).

A associação com a decadência ou o colapso de uma época faz com que muitos críticos considerem tanto o Barroco quanto o Expressionismo manifestações artísticas atemporais, cujas características podem ser detectadas tanto na arte clássica grega quanto naquela que se desenvolve em nossos dias.

Retornando à narrativa que descreve a trajetória da cidade de S. Geraldo, encontramos na afirmação de Benjamin acerca do Barroco uma possível justificativa para uma escritura que, na tentativa de se livrar dos entraves da forma, atinge um grau de expressividade cujo resultado é uma espécie de reinvenção da própria linguagem. Esse processo se dá, principalmente, através da inserção de um grande número de imagens, cuja força expressiva acaba por gerar uma espécie de explosão da linguagem. Esse fato confere ao texto um alto grau de coesão entre a temática abordada, ou seja, as transformações sofridas pela cidade de S. Geraldo, e a forma significativa através da qual esta se manifesta. A onisciência presente na voz narrativa desse romance pretende transferir para a linguagem as vivências e as contradições que perpassam a relação entre a protagonista Lucrecia Neves e a cidade por ela habitada. O fato dessa relação se dar primordialmente a partir do olhar reforça uma certa impotência lingüística da personagem, cuja existência interior, conforme já afirmamos, não atinge um nível de elaboração suficiente para que a expressão verbal se torne possível: “Que diria então se pudesse passar, de ver os objetos a dizê-los... Era o que ela, com paciência de muda, parecia desejar. Sua imperfeição vinha de querer dizer, sua dificuldade de ver era como a de pintar. O difícil era que a aparência era a realidade” (LISPECTOR, 1998, p. 72).

A forma superficial – no sentido literal desse termo –, através da qual a personagem relaciona-se com a realidade, é transportada para o nível da linguagem. Assim sendo, a narrativa raramente ultrapassa a descrição exterior e o acesso ao universo interior das personagens só se torna possível a partir de aproximações ou pinceladas metafóricas. O emprego reiterado desse recurso no âmbito da narrativa reforça uma certa incapacidade da linguagem conceitual em dar conta da complexidade que envolve a experiência, tanto concreta quanto subjetiva: “O desejo de ir a um baile às vezes nascia, crescia e deixava espumas na praia” (LISPECTOR, 1998, p. 72).

Regina Pontieri, em sua análise desse romance, tece algumas importantes considerações acerca da relação que se estabelece entre a voz narrativa e a personagem Lucrecia. Segundo a autora, essa relação se constrói a partir de inúmeros desdobramentos que visam ao estabelecimento de mediações entre o olhar do narrador e a experiência vivida da personagem que busca descrever:

Para transubstanciar em linguagem a percepção do mundo se fazendo no próprio âmbito das coisas, isto é, num âmbito aquém ou além do verbal, a entidade enunciativa deve se munir dos elementos que estabeleçam as pontes possíveis com essa realidade. Como se trata daquilo que simplesmente aparece e que recusa explicações na medida em que escapa à teia com que a linguagem pretende capturar algo distinto dela por natureza, trata-se também de encontrar os mediadores adequados para operar essa “pesca milagrosa” (PONTIERI, 1999, p. 175).

Pontieri enfatiza, assim, os vínculos existentes entre a personagem e a realidade não-verbal estabelecidos a partir da identificação de Lucrecia com os animais e os objetos.

A aderência da personagem ao plano das coisas parece estar relacionada a uma certa afasia que a aproximaria da existência dos seres desprovidos da capacidade de expressão lingüística:

Com os sapatos na mão Lucrecia Neves entortou a cabeça e tentou sorrateira espiar a flor viva. Aproximou-se mesmo, cheirou-a desconfiada. Entonteceu de tanto inspirar, a própria flor entontecia aspirada – ela se dava! Mas chegando certo momento, – a pancada súbita do casco! – e o perfume tornou-se indevassável. Lá estava a flor exausta porém com o mesmo grau de perfume de antes... De que era feita a flor senão da própria flor. (LISPECTOR, 1998, p. 72, grifos nossos).

Assim, observamos que as metáforas presentes no texto, muitas vezes, são seguidas de alguma associação com o animal, e esta associação remete à recusa do *logos* enquanto representação simbólica do real e à necessidade de uma relação direta e sensível com a matéria mesma do mundo.

Tanto a protagonista quanto a voz narrativa que a descreve são impregnadas da matéria do mundo, misturando-se a ela. Esse fato aproxima, mais uma vez, a obra literária em questão da atitude assumida por alguns pintores de tendência expressionista. Segundo Argan, diante da realidade, o Expressionismo assume uma atitude “volitiva” que chega a ser opressiva. O teórico contrapõe essa atitude com aquela de cunho “sensitivo” que caracterizava a arte do Impressionismo:

Quer o sujeito assuma em si a realidade, subjetivando-a, quer projete-se sobre a realidade objetivando-se, o encontro do sujeito com o objeto, e, portanto, a abordagem direta do real, continua a ser fundamental. O Expressionismo se põe como antítese do Impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos realistas que exigem a dedicação total do artista à questão da realidade, mesmo que o primeiro a resolva no plano do conhecimento e o segundo no plano da ação. [...] Exclui-se, porém, a hipótese simbolista de uma realidade para além dos limites da experiência humana, transcendente, passível apenas de ser vislumbrada no símbolo ou imaginada no sonho (ARGAN, 1992, p. 227).

A abordagem da realidade sob a ótica expressionista deve portanto ocorrer de forma direta, ou seja, a verdade só pode ser atingida a partir do confronto imediato com o mundo concreto. Na narrativa de *A Cidade Sitiada*, esse confronto se dá a partir de uma fusão perturbadora e conflitante das personagens com a realidade exterior.

Pontieri reconhece, no olhar, um dos elementos constitutivos da narrativa. Conforme a autora, a partir do olhar, “apaga-se a dicotomia entre exterior e interior, restando soberano o real enquanto visível (PONTIERI, 1999, p. 144)”. O deter-se na superfície das coisas reflete, no romance, a forma como a personagem Lucrecia se relaciona com a exterioridade circundante. Para Pontieri, a narrativa enfatiza o espaço como exterioridade cênica com o objetivo de mostrar que exterior e interior são mais do que lados opostos de realidades diversas. Na verdade, os dois espaços se complementam como o avesso e o direito da mesma realidade. Nos termos da autora:

A Cidade Sitiada é uma tentativa radical de percepção e construção da alteridade, pelo espelhamento da pessoa na carne exteriorizada das coisas, permitindo ultrapassar a dicotomia eu mundo e, principalmente, uma concepção solipsista do intimismo. Eu e outro, se opõem entre si, como direito e avesso; e ambos são aquilo que se vê. Essa radicalidade subverte a forma usual de construção do mundo, alterando-a vertiginosamente e apontando para o humano como vidente-visível (PONTIERI, 1999, p. 85).

Esta ênfase dada ao olhar permite-nos uma aproximação significativa entre a escritura da narrativa e o campo das artes plásticas. Isso porquê nessa obra, a literatura extrapola as fronteiras de seu território, obrigando-nos a escorregar para aqueles campos expressivos que se constituem primordialmente através da visão.

Para abordar a questão do olhar em sua crítica ao naturalismo na pintura, o pintor expressionista alemão Franz Marc utiliza-se de um paralelo entre a construção da frase e o objeto da pintura sob uma ótica semelhante àquela detectada por Pontieri no texto de Lispector. O pintor diz o seguinte:

Os naturalistas fornecem o objeto. O predicado – o mais difícil e basicamente o mais importante – raramente é oferecido. O predicado é o componente mais importante na sentença do pensamento. O sujeito é sua premissa. O objeto é um eco insignificante, que especifica, banaliza o pensamento. Posso pintar o seguinte quadro: o corço. Pisanello os pintou. Mas posso querer pintar um quadro: “o corço sente” (MARC, 1993, p. 179).

O que Marc propõe, através da pintura, é mais que um espelhar-se na matéria das coisas; é uma tentativa de fusão absoluta com o mundo exterior. Esse fato nos remete, mais uma vez, ao romance de Clarice, em que a identificação com o plano das coisas se faz de forma tão intensa que a personagem em alguns momentos assimila as próprias características daquela exterioridade. Assim: “Nela e num cavalo a impressão era a expressão” (LISPECTOR, 1998, p. 23).

Tanto na narrativa de *A Cidade Sitiada*, quanto na pintura de Franz Marc, encontramos uma subversão da idéia cartesiana de consciência, segundo a qual o sujeito pensante tem acesso à realidade de uma forma distanciada e analítica sem com ela se misturar. Com efeito, as questões propostas pelo pintor apontam, ao contrário, para um deslocamento do sujeito para a matéria mesma do objeto:

Existe idéia mais misteriosa para o artista do que imaginar como a natureza se reflete nos olhos de um animal? Como um cavalo vê o mundo? E uma águia? E um corço? E um cachorro? Como é mesquinha, desalmada, a atitude por nós convencionalizada de dispormos animais em uma paisagem tal como a vemos, ao invés de nos aprofundarmos na alma do animal para tentarmos vislumbrar a forma como ele vê o mundo (MARC, 1993, p. 178).

A xilogravura *Corça em repouso* (**fig. 1**), realizada por esse artista, tenta expressar esse ideal de fusão absoluta com o objeto retratado:



Figura 1: Franz Marc, *Corsa em repouso*

Em *A Cidade Sitiada*, a atitude de adentrar-se na matéria mesma do objeto também está presente. Entretanto, esta parece expressar uma impossibilidade absoluta ou uma espécie de fixação na superfície das coisas, como se essa superfície fosse capaz de revelar, ela própria, a verdade contida na realidade.

Alguns temas recorrentes nas pinturas de Marc revelam uma exterioridade muito próxima daquela descrita no romance em análise como, por exemplo, a constante presença dos animais e das cenas urbanas. Em algumas pinturas, como é o caso, por exemplo, de *A pobre terra do Tirol* (**Fig-2**), os animais são representados como seres destoantes da paisagem urbana que os cerca e sua presença é aniquilada pelo ambiente circundante:

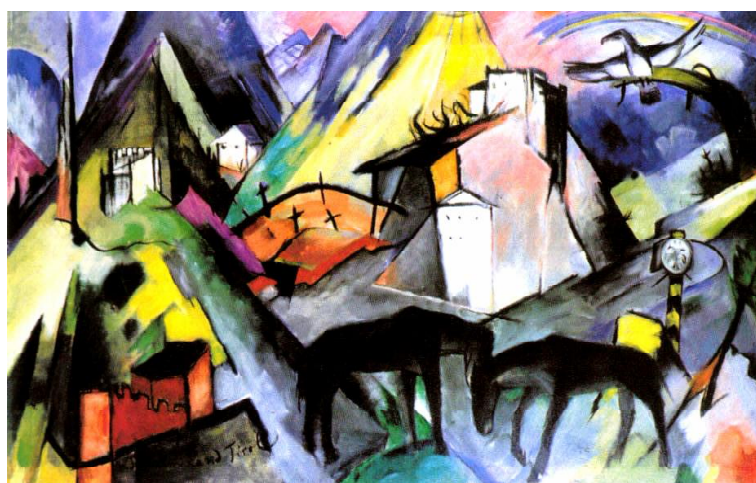


Figura 2: Franz Marc, *A pobre terra do Tirol* - 1913

Vejamos esse trecho, encontrado em *A Cidade Sitiada*, que descreve os cavalos em uma situação semelhante àquela retratada por Marc: “Noite alta vinha encontrá-los imóveis nas trevas. Estáveis e sem peso. Lá estavam eles invisíveis, respirando. Aguardando com a inteligência curta. Embaixo, no subúrbio adormecido um galo voava e empoleirava-se no bordo de uma janela” (LISPECTOR, 1998, p. 28).

Já em outras pinturas de Franz Marc, como ocorre em *À chuva* (**Fig. 3**), podemos verificar uma espécie de fusão entre a imagem dos animais e os elementos da cidade.

Isso ocorre também em *A Cidade Sitiada*: “Domingo de manhã o ar cheirava a aço e os cães ladravam para os que saíam da missa. E de tarde, nas primeiras angústias de domingo em cidade, as pessoas limpas na rua espiavam para cima: num sobrado alguém ensaiava o saxofone. Elas escutavam. Como numa cidade, já não se sabia para onde ir” (LISPECTOR, 1998, p.19).

Na pintura expressionista de Franz Marc encontramos também os animais retratados de forma idílica, como se pertencessem a um mundo inalcançável pela lógica humana. Este é o caso, por exemplo, do quadro *Grandes Cavalos Azuis* (**Fig. 4**):



Figura 3: Franz Marc, *À Chuva* - 1912



Figura 4: *Os grandes Cavalos Azuis* - 1911

Essas imagens idílicas se encontram também presentes no romance em análise. Com efeito, em alguns fragmentos do texto, os cavalos aparecem como possuidores de um reinado próprio, dotados de uma liberdade ao mesmo tempo invejada e temida pela consciência humana. Isso ocorre na narrativa quando os animais se libertam do domínio humano e se movimentam livremente no território que lhes é concedido, ou seja, “o morro do pasto”: “Até que um relincho de súbita cólera os advertia – por um segundo atentos – logo se espalhavam em nova composição de trote, o dorso sem cavaleiros, os pescoços abaixados até tocar no peito. Eriçadas as crinas; regulares, incultos” (LISPECTOR, 1998, p. 28).

Em algumas pinturas desse movimento estético, observamos também a temática que retrata um visível descontentamento com a situação caótica encontrada na metrópole, e, conseqüentemente, um crescente interesse por uma espécie de vida

“natural”. Os corpos humanos pintados por esses artistas parecem então querer se rebelar contra o aspecto cerceador e aprisionador da sociedade da época. Geralmente, esses corpos são posicionados numa paisagem que se contrapõe ao cenário da metrópole – isto é, na beira de lagos, nos bosques, ao redor da cidade – e, neles, percebe-se um predomínio quase absoluto dos elementos da natureza. Assim, as figuras humanas são retratadas como se estivessem em perfeita harmonia com o mundo em seu estado originário. Os quadros dos pintores Otto Mueller *Mulheres nuas ao ar livre* (fig. 5) e Erick Heckel *Dia cristalino* (fig. 6) refletem bem essa tendência:



Figura 5: Otto Mueller – *Mulheres nuas ao ar livre* – 1920

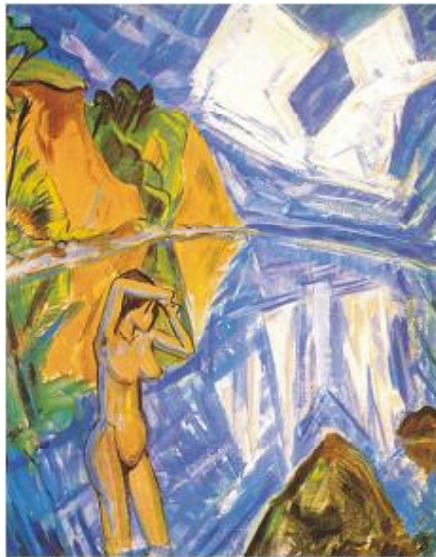


Figura 6: Erick Heckel – *Dia cristalino* – 1913

Também em *A Cidade Sitiada* a personagem, inúmeras vezes, busca essa aproximação com a natureza em seu estado puro. Esse fato pode ser percebido nos

“passeios” vespertinos em que Lucrécia, ao atravessar a cancela que indica o limite entre a cidade e o campo, se depara com uma liberdade quase inexistente no mundo urbano: “E no limiar de S. Geraldo eles se despojavam toscamente como podiam. Ficaram tão simples que se tornaram inatingíveis” (LISPECTOR, 1998, p.42).

A relação entre os artistas expressionistas e a metrópole é perpassada pelo conflito e pela inquietação interior. O pintor Geroge Grosz, em sua autobiografia *Ein Kleines ja und ein Grosses Nein* (Um Pequeno Sim e Um Grande Não) (FRANÇA, 2002, p.124), assinala os conflitos que a metrópole e a crise da modernidade introduziram na vida e na arte alemã. Esse artista retrata uma paisagem citadina já em meio ao caos. Suas pinturas mais marcantes pertencem a um período pós Primeira Guerra e, nelas, é possível detectar o pessimismo de uma sociedade já em estado de decadência, passados os arroubos entusiásticos que impulsionaram as grandes transformações geradas pela modernidade. Seu quadro *A cidade* (fig. 7) denota essa visão infernal da grande metrópole moderna:

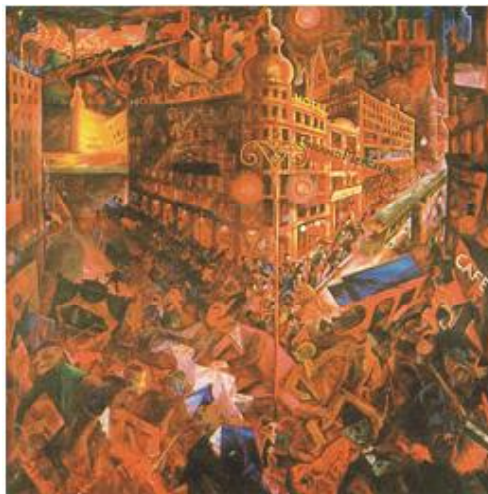


Figura 7: George Grosz – *A cidade* – 1917

O texto de Lispector, por sua vez, apresenta também imagens de uma visão pessimista e terrificante daqueles aspectos pulsantes do cenário urbano que se ocultam por detrás de sua superfície: “Lá estava a cidade. Suas possibilidades aterrorizavam. Mas nunca esta as revelou! Só uma vez ou outra um copo se partia” (LISPECTOR, 1998, p. 73).

Vários outros artistas do período retrataram essa dimensão perturbadora presente no ambiente urbano, como, por exemplo, Ludwig Meidner, nascido no ano de 1884, em Bernstadt, na Silésia. A obra desse artista judeu expressa um profundo ceticismo em relação à sociedade, além de um pessimismo extremo para com a humanidade. Seu desenho é marcado pela instabilidade das linhas e pela distorção das perspectivas, revelando um ambiente que se encontra à beira do colapso. Através de uma visão trágica da vida urbana, o artista retrata o homem numa situação de desamparo absoluto diante do ambiente concreto no qual ele se encontra (Fig. 8):



Figura 8: Ludwig Meidner - *A cidade incendiada* - 1913

Segundo Oliveira (2002, p. 553), a supervalorização do fator de ambientação na pintura expressionista tem como objetivo a apreensão dos estados d'alma a partir dos espaços exteriores. De acordo com a autora, a relação dos corpos com o cenário em que são inseridos denota ora a busca de uma certa unidade perdida, ora a impossibilidade desse encontro, ora a natureza ameaçadora e opressora do mundo ao qual se sucumbe.

Em conclusão, gostaríamos de ressaltar que nesta breve análise, apenas esboçamos mais uma dentre as possibilidades de leitura suscitadas pelo texto da autora brasileira, pois o diálogo entre a arte Expressionista e o romance *A Cidade Sitiada* extrapola as questões aqui delimitadas. Com efeito, a proximidade entre o contexto histórico de surgimento dessa arte e o tema da chegada da modernidade na cidade alegórica de São Geraldo, bem como a apreensão dessa exterioridade através do olhar da personagem Lucrecia e da voz narrativa no texto de Clarice apontam para o aprofundamento de um diálogo possível entre as construções imagéticas na narrativa de *A Cidade Sitiada* e os pressupostos teóricos e as características formais tanto da pintura quanto da gravura da estética expressionista.

Apesar deste estudo se restringir apenas a um recorte das convergências possíveis entre os movimentos da vanguarda européia e a escrita do romance em questão, esperamos estar contribuindo para a pesquisa interativa e dialógica entre a escrita literária e a imagem pictórica. Isto porquê consideramos como profundamente enriquecedora a análise dos procedimentos estéticos e temáticos comuns às artes plásticas e à literatura face às angústias e questionamentos históricos vivenciados pelos artistas - escritores e pintores - diante das transformações operadas pela modernidade.

Abstract

The present work aims at making a dialogue between the imagetic spelling of the novel *A Cidade Sitiada*, by Clarice Lispector, and its pictoric representation. In Clarice's text we highlight the importance acquired by the sense of sight as a primordial way of expressing a

“reality” which is presented to the character as something unachievable or even hidden. This data allow us make a closer study between the themes and images present in the referred novel and the european painting in the beginning of the XX century, mainly in what the relation between the subject and its external features is concerned.

Key words: Writings; Imagery; Expressionist Painting.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. In.:_____. *Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escritura*. Tradução Heloísa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. 2ª ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1971.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Charles Baudelaire: *Um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. 1ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v. 3).

FRANÇA, Maria Inês. A Inquietude do ato criativo. In.: GUINSBURG, J. (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva. 2002.

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Água-viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A hora da estrela*. 23ª. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

MARC, Franz. Como um cavalo vê o mundo. In.: CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. Expressionismo como modo de vida e moda. In.: GUINSBURG, J. (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva. 2002.

PONTIERI, Regina Lúcia. Clarice Lispector: *Uma Poética do Olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.