

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS**

Jacy Cristina Antunes de Queiroz Gonçalves

**DESREALIZAÇÃO E TRANSCRIÇÃO EM *MADAME BOVARY*, DE GUSTAVE  
FLAUBERT E *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*, DE CLARICE LISPECTOR.**

**GOIÂNIA  
2019**

JACY CRISTINA ANTUNES DE QUEIROZ GONÇALVES

**DESREALIZAÇÃO E TRANSCRIÇÃO EM *MADAME BOVARY*, DE GUSTAVE FLAUBERT E *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*, DE CLARICE LISPECTOR**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-graduação *stricto sensu*, Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para obtenção do título de mestra em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto

**GOIÂNIA  
2019**

G635d Gonçalves, Jacy Cristina Antunes de Queiroz  
Desrealização e transcrição em Madame Bovary, de  
Gustave Flaubert e A paixão segundo G.H., de Clarice  
Lispector / Jacy Cristina Antunes de Queiroz Gonçalves.--  
2019.

93 f.: il.

Texto em português, com resumo em inglês

Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica  
de Goiás, Escola de Formação de Professores e Humanidades,  
Goiânia, 2019

Inclui referências: f. 90-93

1. Flaubert, Gustave, 1821-1880 - Crítica e interpretação.
2. Literatura brasileira - História e crítica. 3.  
Lispector, Clarice, 1925-1977 - Crítica e interpretação.
4. Literatura francesa - História e crítica. I. Pinto,  
Divino José. II. Pontifícia Universidade Católica de  
Goiás - Programa de Pós-Graduação em Letras - 2019.  
III. Madame Bovary. IV. A paixão segundo G.H. V. Título.

CDU: 821.134.3(81)-31.09(043)

**DESREALIZAÇÃO E TRANSCRIÇÃO EM MADAME BOVARY, DE GUSTAVE  
FLAUBERT E A PAIXÃO SEGUNDO GH, DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação aprovada em 27 de março de 2019, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**



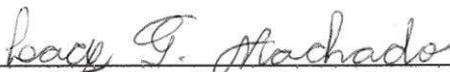
---

**Prof. Dr. Divino José Pinto**  
PUC Goiás / Presidente da Banca Examinadora



---

**Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro**  
UFU / Examinador Externo



---

**Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado**  
PUC Goiás / Examinadora Interna – Docente Colaboradora do MLET – PUC Goiás

---

**Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima**  
PUC Goiás / Examinadora Interna Suplente

---

**Profa. Dra. Waléria Batista da Silva Vaz Mendes**  
IFG / Examinadora Externa Suplente

## **AGRADECIMENTOS**

Inicialmente, agradeço a Deus que em nenhum momento me desamparou, sobretudo, nas horas de desespero, sempre esteve comigo. A Ele minha gratidão, por me dar a vida, saúde e capacidade de superação.

À minha família, meu esposo Maurício que em meio ao vale de lágrimas que o mestrado me trouxe, sempre me incentivou e animou. Aos meus filhos Isabella e Gustavo, que são a fonte viva do meu desejo de sempre querer ir além, por compreenderem os meus momentos de ausência de corpo e alma e, muitas outras vezes, presença de corpo, mas ausência de mente.

Aos meus pais, Divino e Oriêta, pelo amor doado e por terem transmitido a mim a prioridade aos estudos.

Aos meus irmãos Paulo César e Célia Regina, meus sobrinhos e afilhados, cunhadas e cunhados.

Ao meu querido professor Dr. Divino José Pinto, orientador e, sobretudo um grande amigo, que com imensa generosidade me adotou como sua orientanda e me possibilitou as oportunidades, capacitações e caminhos diversos que me conduziram até esse momento.

A todos os professores, os de hoje e os de outros tempos, que muito contribuíram para a conclusão dessa importante etapa da minha vida.

Aos professores do curso de Pós-Graduação em Letras, em especial ao professor Dr. Aguinaldo José Gonçalves, com quem iniciei as buscas que me ajudaram a dar rumo a essa pesquisa. À Prof.<sup>a</sup> Dra. Lacy Guaraciaba Machado e Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Teresinha, pelos ensinamentos e direção.

Aos meus colegas de Pós-Graduação, em especial aos meus amigos Alessandra, Wanice, Jussiara, Rosângela, Rodrigo, Marta e Lilian.

À minha amiga Leicina que muito me orientou nas várias etapas que compõe um curso de mestrado.

Aos colegas do Colégio Estadual Dona Genoveva Rezende Carneiro, de Itaguari, em especial a minha mentora intelectual Ireni Soares da Mota, pelo incentivo e apoio incondicionais.

Aos todos os funcionários do Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da PUC Goiás, pela atenção, solicitude e carinho para conosco.

Gostaria de agradecer também à Secretaria de Estado da Educação de Goiás, pela concessão de Licença para Aprimoramento Profissional que foi concedida para o desenvolvimento desta investigação: esse apoio foi crucial para a realização desta publicação.

Enfim, a todos que, direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho.

Meus sinceros agradecimentos!!!

## DEDICATÓRIA 1

Deus,  
razão do meu existir.  
À minha família:  
meu esposo Maurício,  
aliado de todas as horas  
e meus filhos,  
Isabella e Gustavo, frutos de  
mim.

Minha exigência é do meu tamanho, meu vazio é a minha medida.

Clarice Lispector

## **DEDICATÓRIA 2**

Essa dedicatória especial é o mínimo que posso fazer para externar minha gratidão ao estimado professor Dr. Divino José Pinto.

Minhas expressões se perderiam perante tamanha admiração e agradecimento. Apenas tento externar meu reconhecimento. Obrigada por confiar, e por me fazer acreditar, que isso daria certo.

Todo momento de achar é um perder-se a si próprio.

(Clarice Lispector)

Le mot surcharge la pensée, l'exagère, l'empêche même.<sup>1</sup>

(Gustave Flaubert)

---

<sup>1</sup> A palavra sobrecarrega o pensamento, o exagera, até mesmo o impede.

## RESUMO

Neste estudo, elegemos, como questão basilar, o processo de desrealização artístico-literária, tomando como objeto principal as obras, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert e *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector. Abordamos, assim, o realismo artístico-literário como desrealização, como processo que ilumina a realidade circunstancial, observando como este fenômeno se dá na obra de Gustave Flaubert e na de Clarice Lispector. Neste percurso crítico, destacamos dois modos singulares do fazer estético que produzem a escritura e que conduzirão nossos propósitos: trata-se das intensidades e das tensividades inventivas, da singularidade da proposta estética e da relação dialética entre historiografia e historicidade que, de maneira mais explícita apontam para os movimentos centrífugo e centrípeto, isto é, os movimentos da linguagem que reportam aos movimentos externos do mundo ou como se poderia dizer, da realidade empírica, e aquele que se dá no movimento da palavra que mergulha em si mesma, criando novos mundos.

**Palavras-chave:** Desrealização. *Madame Bovary*. *A Paixão Segundo G.H.* Movimentos transcriativos.

## ABSTRACT

In this study, we chose, as a basic question, the process of artistic-literary derealization, taking as main object the works, *Madame Bovary*, Gustave Flaubert and *A Paixão Segundo G.H.*, by Clarice Lispector. We approach artistic-literary realism as a derealization, as a process that illuminates the circumstantial reality, observing how this phenomenon occurs in the work of Gustave Flaubert and Clarice Lispector. In this critical path, we highlight two singular modes of aesthetic making that produce writing and that will lead to our purposes: these are the intensities and inventive tensions, the singularity of the aesthetic proposal and the dialectical relationship between historiography and historicity, which, more explicitly point to the centrifugal and centripetal movements, that is, the movements of language that report to the external movements of the world or, as one might say, empirical reality, and that which occurs in the movement of the word that plunges into itself, creating new worlds .

**KEY WORDS:** Derealization. *Madame Bovary*. *A Paixão Segundo G.H.* Transcreational movements.

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>  | <b>13</b> |
| <b>I. O REALISMO ARTÍSTICO-LITERÁRIO COMO DESREALIZAÇÃO.....</b>                      | <b>16</b> |
| 1.1 A Singularização do texto artístico-literário .....                               | 16        |
| 1.2 Historiografia e historicidade .....  | 18        |
| 1.3 A desrealização como fenômeno de criação.....                                     | 24        |
| <b>II. FLAUBERT E LISPECTOR: A ESCRITURA EM DOIS MODOS SINGULARES</b><br><b>.....</b> | <b>33</b> |
| 2.1. Flaubert e as singularidades da desrealização.....                               | 33        |
| 2.2. Lispector e as singularidades da desrealização .....                             | 46        |
| <b>III. DESREALIZAÇÃO E PROCEDIMENTOS TRANSCRITIVOS .....</b>                         | <b>62</b> |
| 3.1. Criação literária e tensões homológicas .....                                    | 62        |
| 3.2. Flaubert e Clarice: relações homológico-transcrutivas .....                      | 65        |
| 3.3. Desrealização, silêncio e vazio .....  | 79        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>  | <b>86</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>   | <b>90</b> |

## ÍNDICE DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| Figura 1- Movimento centrípeto.....                             | 27 |
| Figura 2- Movimento centrífugo.....                             | 28 |
| Figura 3 - Manuscritos Gustave Flaubert.....                    | 37 |
| Figura 4 - Manuscritos Gustave Flaubert.....                    | 38 |
| Figura 5 - Manuscritos Gustave Flaubert.....                    | 40 |
| Figura 6 - Manuscritos Gustave Flaubert.....                    | 41 |
| Figura 7 - Nota para títulos de A hora de Estrela.....          | 55 |
| Figura 8 - Rascunhos de Clarice Lispector.....                  | 56 |
| Figura 9 - Original manuscrito de A hora da estrela (1977)..... | 58 |
| Figura 10-Original manuscrito de Um sopro de vida (1978).....   | 59 |
| Figura 11- Imagem datiloscrita.....                             | 61 |
| Figura 12 - O Touro, 1945, Pablo Picasso.....                   | 70 |
| Figura 13- A Traição das Imagens, 1928-9, Rene Magritte.....    | 71 |
| Figura 14 - O Desespero, 1845, Gustave Courbet.....             | 77 |

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho tem como propósito explorar, criticamente, a desrealização artístico-literária nas obras *Madame Bovary* (2007), de Gustave Flaubert e, *A Paixão Segundo GH* (2009), de Clarice Lispector.

Desse modo, esta dissertação divide-se em três capítulos que se interligam temática e esteticamente, tendo a desrealização artístico-literária como fio condutor de nossas preocupações analíticas e críticas, isto é a desrealização artístico-literária, aproxima sobremaneira a câmera do real em busca da elucidação do referente e ao fazer isso acaba por exacerbar a própria realidade. Neste percurso crítico, destacamos dois modos singulares do fazer estético que produz a escritura e que conduzirá nossas intenções: trata-se das intensidades e tensividades inventivas que, de maneira mais explícita, apontam para os movimentos centrífugo e centrípeto.

Quando pensamos sobre a intensividade indagamos: de que modo se percebe essa intensividade no processo inventivo? O modo tenso de narrar, tanto de Flaubert quanto de Lispector, nos permite estabelecer uma relação tensiva entre os dois? Entendemos que, para que isso ocorra, faz-se necessário uma imersão no universo criativo desses dois autores para compreender a oscilação desses movimentos que culminará no modo centrípeto que, por fim, sempre conduzirá para o interior da obra.

Dessa forma, evidenciamos que a linguagem, mergulha, cada vez mais adentro, por meio dessa relação dialética entre a historiografia e a historicidade. A historiografia segue o padrão normal linear, a historicidade não. A historicidade vai imergir na linguagem e mostrar aquilo que a historiografia não revelou. Portanto, o trabalho com essa intensividade, com a presença tão marcante nessas obras, são espécies de emblemas no nosso tema. Trabalhar com isso é mostrar a tensividade inventiva. É o que gera o *frisson*<sup>2</sup>, não o *frisson* do pensamento, mas o da linguagem, quando a linguagem entra nesse redemoinho e fica produzindo mais e mais sentido. Essa relação entre fora e dentro alimenta o jogo estético.

O primeiro capítulo, *O realismo artístico-literário como desrealização*, nos trará uma explanação do texto artístico e seu caráter singular. Discutiremos também a historiografia e a

---

<sup>2</sup> Frisson: figurado (sentido) • figuradamente animação, vibração, comoção que toma um indivíduo ou um grupo de pessoas. Excitação intensa ou emoção forte que toma conta de uma ou várias pessoas, geralmente causando alvoroço; sensação, entusiasmo. Sentimento repentino de excitação ou de medo, geralmente por não saber o que está prestes a acontecer: Arrepio de frio; calafrio.

historicidade, item este que faz o texto ser arte, uma vez que é na historicidade do ser que a obra de arte se constitui, nos espaços vazios. Continuadamente trataremos o fenômeno da desrealização de acordo com Anatol Rosenfeld. Esperamos que o primeiro capítulo sirva de embasamento reflexivo e para o aprofundamento das nuances da desrealização artístico-literária nos capítulos dois e três, bem como para fontes de apoio para o trabalho em geral e para o primeiro capítulo em particular entre outros.

O segundo capítulo, Gustave Flaubert e Clarice Lispector: dois modos singulares de escritura têm como propósito apresentar as particularidades do modo inventivo de cada um dos autores. Procederemos à análise das singularidades que compõe a “fazedura” das obras selecionadas para tal estudo *Madame Bovary* (2007) e *A Paixão Segundo GH* (2009), bem como o modo a melhor compreender as questões básicas das realizações estéticas.

No Capítulo três abordaremos a *Desrealização e Procedimentos Transcriativos*, apresentando a desrealização, orientando-nos pelos procedimentos de transcrição artístico-literária na modernidade com o propósito de expressar a transfiguração do real. Para que se consiga a devida elucidação de temática tão complexa realizaremos na primeira parte uma reflexão teórico/crítica sobre a natureza da obra de arte, bem como da literatura e alguns de seus fundamentos mais decisivos, como a criação literária e tensões homológicas.

Operando nossa investigação em linhas de reflexão que se cruzam e, por vezes, se entrecruzam, alinhando prática e teoria, traremos à baila uma breve análise de obras do universo visual e verbal: as obras plásticas *O Touro* (1945) de Pablo Picasso, e *O Desespero* (1845) de Gustave Courbet; e o textos verbais *Madame Bovary* (2007) de Gustave Flaubert e *A Paixão Segundo G.H.* (2009) de Clarice Lispector. A segunda parte do terceiro capítulo se propõe a explorar as relações entre pintura e texto literário e seus processos de transfiguração do real e desrealização artístico-literária, tanto na obra plástica quanto no texto literário.

Para tornar possível a realização desta pesquisa buscamos, por fim, estabelecer algumas relações entre as obras escolhidas como *corpi* e o tema exposto, a desrealização artístico-literária evidenciando que os vazios das obras fazem com que elas se tornem espaço de profusão artístico-literária.

A abordagem principal é de natureza bibliográfica e possui como baliza principal os pressupostos críticos de Vitor Chklovski, Antônio Candido, Alfredo Bosi, Giulio Carlo Argan, Julia Kristeva, Paul Valéry, Roland Barthes, Paul Ricouer, Aguinaldo Gonçalves, Umberto Eco, bem como outros citados nas referências.

Com efeito, adotamos procedimentos metodológicos básicos para o desenvolvimento deste estudo: além de leituras críticas de teóricos da literatura, das artes plásticas, da semiótica e da intersemiótica.

## I. O REALISMO ARTÍSTICO-LITERÁRIO COMO DESREALIZAÇÃO

A diferença entre a arte e o acontecimento é sempre absoluta.

T. S. Elliot

Neste capítulo, propomos uma reflexão sobre o realismo artístico-literário como processo de desrealização. Partindo da observação do texto em sua acepção mais ampla, concebemos aqui a singularização como modo particular de construir o tecido da escritura, uma vez que é por meio da desautomatização que a arte se faz arte.

Continuadamente, abordaremos reflexões sobre a historiografia e a historicidade, salientando que é na historicidade que as expressões se constituem em arte, pela historicidade do ser e por suas motivações implícitas.

Por fim, salientaremos o fenômeno da desrealização, destacando tal procedimento nas escrituras: *Madame Bovary* (2007) e *A Paixão Segundo G.H.* (2009). Para fundamentar tal discussão aludiremos a Anatol Rosenfeld e alvitaremos indagações sobre questões de suma importância para pensar a narrativa.

### 1.1 A Singularização do texto artístico-literário

A Literatura e as artes, em geral, possuem formas inusitadas de configurar o real e destituí-lo de suas pretensas camadas de manifestação. Sendo assim, o texto artístico é singular, uma vez que possibilita despertar as diversas gamas de inventividade do objeto artístico.

Para o crítico Viktor Chklovski, em seu ensaio, “*A arte como procedimento*”, (1973), a intenção, na obra de arte, se assim se pode falar, não é a do autor, mas a de quem a frui: “O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos”. (CHKLOVSKI, 1973, p. 45)

O objeto artístico seja em obras verbais ou em obras de outros sistemas instigará a singularização, fazendo com que a observação seja mais prolongada, uma vez que busca sondar o indizível, passa por uma busca do processo de reinvenção por meio de fragmentos do

mundo. Uma vez em contato com o observador o objeto artístico produz sensações cuja percepção estende ao máximo suas impressões e acaba assim por criar um discurso elaborado, indo além da sensação que é cotidiana, sendo única, singular, acontecendo deste modo o que Chklovski (1973), nominou desautomatização.

Acerca desse tema, Chklovski (1973, p. 45) discorre ainda: “E eis que para devolver a sensação de vida para sentir os objetos, para provar que a pedra é pedra, existe o que se chama arte”.

Clarice Lispector, em seu livro *Água Viva* (1973) exemplifica a singularização. Nesse trecho Clarice elucida que a singularização da arte está naquilo que se busca na conotatividade das palavras.

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que é palavra. Quando essa não-palavra - a entrelinha- morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a o que salva então é escrever distraidamente. (LISPECTOR, 1973 p.11)

Lispector, ao citar a “*palavra como isca*” nos sugere que a arte é a possibilidade de ver o mundo como desrealização. E declara “*Quando essa não-palavra - a entrelinha-morde a isca, alguma coisa se escreveu*”. A arte não se realiza pelo equilíbrio e sim pela tensão que aproxima opostos, colocando-os em movimento e em atrito, tal qual ocorre com os embates de nossa própria vida, no nosso cotidiano. Toda forma de arte, portanto, expressa uma ideia, composta, realizada e modulada impreterivelmente pelos procedimentos específicos de seu sistema de linguagem.

Sobre o mesmo assunto Chklovski (1973) ressalta ainda:

Mas a singularização não é somente um procedimento de adivinhações eróticas ou de eufemismo; ela é a base e o único sentido de todas as adivinhações. Cada adivinhação é uma descrição, uma definição do objeto por palavras que não lhe são habitualmente atribuídas (exemplo: “Duas extremidades, dois anéis, e no meio um prego”. (CHKLOVSKI, 1973, p. 52)

As modulações operadas na linguagem, no momento mesmo da criação da obra de arte, no engendramento das especificidades e da unicidade de cada discurso, caracterizam a singularização que se faz por variados expedientes manifestados na transfiguração, na

fragmentação do real e na constituição do corpo linguístico do imaginário, além de muitos outros, que impactam de maneira direta os construtos da obra artístico-literária.

## 1.2 Historiografia e historicidade

No campo estético, o que nos move, em última instância, é a vida sentida, a vida imaginada que amplia, com seu sopro criativo, a vida vivida e a vida contada. O papel daquele que lança um olhar crítico sobre a obra de arte é o de superar a história, enxergar além do fato e do acontecimento, buscar pela historicidade, pelas motivações implícitas, ou seja, perceber que as obras de arte, independente do sistema de apresentação, é uma espécie de mosaico, colado a partir dos vários fragmentos, como é o caso do que se propõe neste trabalho, como *corpus Madame Bovary (2007)* e *A paixão Segundo G.H. (2009)*. São elas, histórias dos escombros da História, criadas num trabalho de escavação naquilo que a historiografia não conta. Quando se sai da historiografia, quando saímos do factual e entramos na historicidade é que acontece a desrealização.

Nesse sentido, os conceitos de historiografia e historicidade se fazem necessários. Amaral Lapa (1981), ao realizar uma revisão da historiografia brasileira contemporânea, dedicou uma parte da pesquisa à reflexão das considerações na prática historiográfica:

O conhecimento é o registro inteligente que o historiador procura fazer para compreender a realidade. A Historiografia é justamente o conhecimento crítico dessa representação e do processo que a determinou [...]. Dessa maneira, o objeto do conhecimento histórico é o que chamamos de História para efeito de nossas proposições [...]. Conhecimento histórico é que resulta do processo limitativo de conhecimento e reconstituição, análise e interpretação daquele objeto, vindo a Historiografia a ser a análise crítica do conhecimento histórico e historiográfico, e do seu processo de produção, reconhecendo, portanto, um conhecimento científico que se perfila pelos métodos, técnicas e leis da ciência histórica (LAPA, 1981, pp. 18/19)

A propósito do que se observa sobre a preocupação da historiografia e da historicidade, entendemos ser importante dar ênfase a certos aspectos daquela para melhor localizarmos no que efetivamente se pode apreender desta:

[...] a historiografia tem a ver com construção e interpretação, pois ela é o conhecimento historicamente localizado num contexto intelectual e numa estrutura socioeconômica, política e mental. A historiografia é toda produção do

conhecimento histórico (ou de outras áreas de conhecimento) referente a determinado tema e período Não é história (processo), nem é somente conhecimento histórico, mas o conhecimento situado na historicidade de seu acontecer, sendo história-processo na dimensão de sua contemporaneidade. A historiografia faz parte de um processo epistemológico e espelha a produção intelectual de certo momento do passado. Ela é um fragmento para compreendermos – numa preocupação de totalidade – esse passado. Na historiografia estão os anseios de uma época, as verdades que a dinâmica social das ideias desfigurará com o passar do tempo. Portanto, a historiografia, de produção intelectual, passa a vestígios de um determinado acontecer para quem a analise; portanto, o conhecimento histórico observado a partir de uma perspectiva de historicidade em processo torna-se objeto de análise ou história - processo no plano do vestígio escrito. (TORRES, 1996,56-57).

Entender a historiografia é importante para percebemos como a historicidade se dá num nível de tessitura intensamente estético literário, muito mais subjetivo, contudo é preciso compreender esse filão histórico. É perceber como a historicidade pode pinçar ali, num canto ou num estilhaço lá ao longe e dentro da historiografia perceber que a historicidade utiliza desse conhecimento histórico em seu benefício, mas, de certa forma, ela nega a historiografia como verdade, por que a historicidade vai discorrer de uma verdade que está na vida sentida, na vida experienciada, naquela vida que não se conta.

A historiografia é localizável no tempo e faz parte de um pensamento, traduz um pensamento, é um estilhaço para compreendermos uma inquietação de totalidade espaçada. O termo estilhaço dentro da historicidade é traduzido como semi-símbolo, a historicidade vai aproveitar desse estilhaço e criar semi-símbolos, aqueles símbolos quase imperceptíveis que estão na história e ninguém vê. É através da escrita que vanda pelo caminho, pelo submundo, pelas águas profundas da historicidade que percebe-se os estilhaços, não como um fato histórico, mas como o fato narrado, o fato contado esteticamente elaborado.

A respeito do desejo de totalidade a literatura entende que não é possível se ter a integralidade, pois o passado é impossível de ser totalmente apreendido, mas a literatura faz a presentificação desse passado através da escrita, e com esse procedimento literário traz toda a energia do passado que não veremos na história contada, mas veremos na narrativa. Como narrativa literária, aquilo o que não se vê na história contada será sentido na história narrada.

Na historiografia estão os anseios de uma época, é a pretensão que o homem tem de dominar a história do próprio homem. Essa vontade se transforma em escrita, e pela historicidade esse anseio se transforma em agonia, a angústia da palavra artística.

A verdade é que a dinâmica social das ideias desfigurará: essas vão sendo diluídas, isso para história trás um anseio, pois a dinâmica social escolhe fatos, um ou outro pelas mais

variadas intenções, ressaltando aquilo que é considerado construtivo. De certo modo a desrealização realiza muito mais.

Ressalta-se que, no transcurso da história, vemos a classe menos favorecida se desvanecer e assim, no fluxo dessa história, essa classe percebe todas as cenas com grande verdade, uma vez que ela sofre as suas consequências mais diretas. Contudo, sem imaginar, ou mesmo sem forças para compreender que é ela que poderia transformar o mundo. Porquanto, é através da arte, da literatura que se reúnem os fatos e traduzem-os de maneira estética, portanto, tudo o que está desfigurado é recapitulado pela arte. Desfigurado pela dinâmica da história, pela dinâmica do próprio esquecimento, entrando assim para a memória estética.

Concentraremos em uma historicidade que vem, portanto, a ser um fio condutor da narrativa que pretende desvelar lacunas localizadas nos e entre os espaços de experiências e horizontes de expectativas. A historicidade é, portanto, a chave para a compreensão da *pre-sença* do ser e não se propõe como temporal porque está na história, mas contrariamente, só pode entrar para a historiografia porque é temporal. (BARBOSA; REGO, 2017, pp. 3-5)

Para a historicidade, não existe apenas uma forma de compreender o mundo, ela não nasce com a pessoa, tampouco é definida para sempre. Ela é adquirida, é desnaturalizada, tudo que é natural não é legítimo do ponto de vista da historicidade, o que é natural pressupõe que não houve interferência do homem, e a coisa só se transforma em historicidade quando ela perde esse caráter estático e entra em movimento.

BARBOSA; REGO (2017) cita que “A historicidade é, portanto, a chave para a compreensão da *pre-sença* do ser”. Presença é aquilo que precede a essência, o ato de ser. Se for entrar para a historiografia tem que se limitar tempo espaço, certa linearidade, mas quando vai para a escrita, para a historicidade perde toda essa linearidade, e assim acontece a presentificação.

Eliot (1989) afirma que não se pode perder a consciência do passado. Estilhaços atuais de objetos e pessoas presentes agora. A Presentificação é o ato do agora, agora. Tudo que está acontecendo atualmente, na prática já aconteceu, mas na narrativa está acontecendo agora. Experiências vividas, muito tempo talvez à força da realidade e impondo até mais que as percepções reais.

Esse sentido histórico, que é o sentido tanto atemporal quanto temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que,

ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no seu tempo, de sua própria contemporaneidade. Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico e coeso, e não unilateral; o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras que a precedem. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. (ELIOT, 1989, p. 39)

A informação é ideológica, pois o discursante participa e está no processo de certa sociedade, portanto a ideologia expressa concretamente à historicidade de cada indivíduo que recria a história. O sistema de ideias está associado a "qualquer" obra ou meio intelectual que analise um determinado tema ou processo, estabelecendo para isso um indispensável referencial de pensamento.

Maria Teresinha Martins, no livro *O ser do Narrador* nos romances de Clarice Lispector trata dessa questão:

Como foi visto os romances clariceanos não estão comprometidos com a estrutura da narrativa tradicional. A diegese, portanto, não recebe, por parte da autora, os mesmos cuidados que receberia um romancista tradicional. Entanto ela não se descarta do ser; o que é fundamental às obras em questão não é a história, mas sim a **historicidade do ser** que se torna sujeito ao se fazer no tempo, de outra forma, o ser feito pela história que lhe pertence. (MARTINS, 2007, p. 168) Grifo nosso.

É na historicidade que as expressões se fazem arte, nos espaços vazios do texto. Quando o leitor é convocado pelo escritor a participar da criação de uma obra literária, temos a chamada “obra aberta em movimento”. Há uma infinidade de probabilidades interventivas por parte do leitor, porém, todo o controle das interferências fica sob o domínio da voz de autoria da obra. Roland Barthes (2014) explicita que:

O artista é por estatuto, um operador de gestos: quer produzir um efeito, e ao mesmo tempo não quer; os efeitos que produz não foram obrigatoriamente desejados por ele; são efeitos devolvidos, transtornados, fugidos, que regressam para cima dele e provocam desde então modificações, desvios, aligeiramentos do traço. O gesto do artista não quebra a cadeia causal dos actos, mas baralha-a, relança-a, até lhe perder o sentido (BARTHES, 2014, p. 162).

Independente de uma interação mais concreta ou não do fruidor, em relação às interferências de um texto, o escritor pode lançar mão de uma poética sugestiva, para dar à obra um interstício<sup>3</sup> que beneficie a vários níveis de fruição por parte do leitor. Segundo Umberto Eco,

[...] a obra que “sugere” realiza-se de cada vez carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do interprete. Se em cada leitura poética temos um mundo pessoal que tenta adaptar-se fielmente ao mundo do texto, nas obras poéticas deliberadamente baseadas na sugestão, o texto se propõe estimular justamente o mundo pessoal do interprete, para que este extraia de sua interioridade uma resposta profunda, elaborada por misteriosas consonâncias. Além das intenções metafísicas ou da preciosa e decadente disposição de espírito que move tais poéticas, o mecanismo frutivo revela esse gênero de “abertura”. (ECO, 1971, p. 46).

Eliot (1989) cita, em seu ensaio “Tradição e Talento Individual”, uma perceptibilidade em relação à arte de ler e desler a arte:

Pode-se explicar um poema investigando-se do que ele é feito e quais as causas que o formam; uma explicação pode ser uma preparação necessária para a compreensão. Mas, para compreender um poema é também necessário, eu diria que na maior parte das circunstâncias, que nos esforcemos para compreender o que a poesia almeja ser: [...] para compreender sua entelúquia”. (ELIOT, 1989, p. 158).

A vida de G.H e de Madame Bovary parecem com a vida de pessoas comuns. É a nova mimese. A palavra sendo a própria matéria narrada torna-se o elemento que permite descobrir o ser e o mundo. Todorov nos deu uma explanação a contento sobre essa nova mimese que se instaura na literatura:

Um postulado não necessita de provas; mas sua eficácia pode ser medida pelos resultados aos que se chega quando aceita. Como acredita que a organização formal não se deixa captar no nível das imagens próprias, tudo o que possa se dizer destas ultimas será aproximado. Terá que contentar-se com probabilidades em lugar de dirigir certezas e impossibilidades. (TODOROV, 1980, p.12)

Fúlvia Moretto (2007), na apresentação da obra *Madame Bovary* (2007) faz considerações pertinentes à personagem:

---

<sup>3</sup> Interstício: pequeno espaço entre as partes de um todo ou entre duas coisas contíguas;

Sabemos que é bonita e requintada. Flaubert nem mesmo nos faz ouvir seu diálogo com o pai quando é pedida em casamento. Somente no Capítulo IV, quando já casada com Charles, repentinamente ela nos é revelada. Emma nunca verá o mundo da realidade, vê-lo-á sempre através de ilusões e de fantasias. Emma viverá num mundo irreal onde somente conta a sua própria visão das coisas, baseada na qual tomará as decisões que a levarão aos devaneios e desenganos. (MORETTO, 2007, p. 9).

Emma Bovary “*nunca verá o mundo da realidade, vê-lo-á sempre através de ilusões e de fantasias*”, pela historiografia Emma seria uma mulher feliz e realizada de acordo com padrão de felicidade da época. No entanto não o é, a encantadora Emma fora desrealizada na obra de arte, pois é pela historicidade do ser, pela arte que ela se compõe. E essa transfiguração do real é a ação da transposição da historiografia para a historicidade. Emma passa pelo procedimento da desrealização, da amorfização do ser. A singular Madame Bovary de Flaubert traz com ela as angústias, o prenúncio dos novos tempos. “[...] todas as mulheres intelectuais lhe serão reconhecidas por haver elevado a fêmea a tão alta potência, tão distante do animal puro e tão próxima do homem ideal, e por tê-la feito participar desse duplo caráter de cálculo e devaneio que constitui o ser perfeito” (BAUDELAIRE, 1995, p. 570).

G.H. já no século XX vive as angústias do presente, fala do humano e do não-humano, sujeitos que fazem a narrativa fluir, mesmo sem acontecimentos exteriores notáveis. O destaque é sempre dado nos processos, nas memórias desvendadas no interior da personagem, procedimento chamado de fluxo de consciência, no relacionamento entre os indivíduos, e entre os indivíduos e o mundo ao seu redor. O fluxo de consciência estaria de fato, na economia do romance moderno. O êxtase e a angústia da personagem se dão ao desvendar que suas considerações sobre o mundo não eram a verdade única e absoluta:

O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. Eu passara a um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre – na era primeira da vida. [...] a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos (LISPECTOR, 2009, p. 68).

Lispector cita “*O mundo reivindicando sua própria realidade*”, e que realidade é essa? É a literatura utilizando a historiografia e fazendo historicidade. Ao afirmar que “não somos humanos”, G.H. constata que mesmo o que se conceitua como humano é passível de mudança. Pelas lentes da historiografia o ser se constitui humano independente das atitudes, é

algo natural, na historicidade não, ser humano é um processo de transfiguração do real, vai além do ser, é a historicidade do ser.

### 1.3. A desrealização como fenômeno de criação

Anatol Rosenfeld, em seu livro *Reflexões sobre o romance moderno* (1969), fundamenta seus postulados sobre o romance moderno, considerando três hipóteses: a importância de um *Zeitgeist*<sup>4</sup> em cada período da história, a importância que se deve atribuir ao *fenômeno da desrealização* na pintura do século XX; a manifestação dessas alterações constatadas na pintura e no romance, o que será objeto maior de nosso estudo.

No campo das artes, sugere que se deva considerar, como de excepcional importância, o fenômeno da desrealização que se observa na pintura e que, há mais de meio século, vem suscitando reações pouco amáveis no grande público. O termo desrealização se refere ao fato de que a pintura deixou de ser *mimética*, recusando a função de *reproduzir ou copiar a realidade empírica*, sensível. (ROSENFELD, 1969, p. 76) Grifo nosso.

Rosenfeld (1969) afirma que a pintura deixou de ser imitação na concepção tradicional do termo, cópia da realidade, o que também foi estendida a reflexão sobre o romance moderno. Ela passa a ser mimética no sentido contemporâneo – corroborando o que têm discutido vários teóricos, desde a ascensão do pensamento de Erich Auerbach – de concepção de mimese. Mimese deixa de ser o que se acreditou por longos anos, que a mimese seria a imitação da natureza do homem. Mimese hoje é vista como um exercício, uma manobra de criação.

Nesta ocasião, torna-se coerente o questionamento sobre uma célebre indagação: A vida imita a arte, a arte imita a vida?

A esse respeito, entendemos ser pertinente, remontarmos a Fernando Pessoa quando, poeticamente, coloca em tensão essa fronteira que na verdade não cria limites, mas sim pontos de intersecção:

---

<sup>4</sup> A hipótese básica que nos apoiamos é a suposição de que em cada fase histórica exista certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais (ROSENFELD, 2013, p.75)

## AUTOPSILOGRAFIA

O poeta é um fingidor  
 Finge tão completamente  
 Que chega a fingir que é dor  
 A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,  
 Na dor lida sentem bem,  
 Não as duas que ele teve,  
 Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda  
 Gira, a entreter a razão,  
 Esse comboio de corda  
 Que se chama coração.

(PESSOA, 1995, p 235)

Fernando Pessoa nos traz uma luz sobre esse processo de simulação da realidade. Os dois casos acontecem, tanto a vida imita a arte como a arte imita a vida, porém o trabalho do crítico está em compreender essa relação dialógica.

Northrop Frye (1973) apresenta na introdução de seu livro a atitude que o crítico literário deve ter:

Os axiomas e postulados da crítica, contudo, têm de nascer da arte com a qual trabalha. A primeira coisa que um crítico literário tem de fazer é ler literatura, para obter um levantamento indutivo de seu próprio campo e deixar seus princípios críticos se configurarem a si próprios apenas com o conhecimento desse campo. (FRYE, 1973, p. 14)

O olhar do crítico de arte deve abordar o objeto artístico, seja a pintura, seja a literatura. É um trabalho de transcrição o fato de escrever uma poesia, um conto, um romance, uma crônica, o autor já está transcribendo, pois ele é um tradutor, está traduzindo algo da história, traduzindo isso em linguagem. Linguagem do ponto de vista estético, do ponto de vista da elaboração e dessemantização. Dessemantizar, pois é tirar a palavra do sossego de significar e colocar a palavra no desassossego da significância. Isso é desrealizar. Como tentativa de captar e expressar através da linguagem as transformações da realidade que reflete a desagregação e o esvaziamento da essência do ser.

Ilumina-se por meio do romance, neste caso, o caráter sincrético que o próprio romance moderno em alto grau de modulação possui, através do qual observamos tensionados

seus determinantes formais de gênero e de natureza, antes, determinados pela tradição mimética clássica. Anatol Rosenfeld<sup>5</sup> esclareceria a contento tal questão:

O processo de atualização (...), não só modifica a estrutura do romance, mas até a da frase que, ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo da consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções “reais”. A narração torna-se assim padrão plano em cujas linhas se fundem, como simultaneidade, a distensão temporal (ROSENFELD, 1969, p. 83)

Consideramos aqui o termo atualização, utilizado por Anatol Rosenfeld, como umas das formas possíveis de transcrição. Pois em toda obra que é atualizada, mesmo sendo atualizada pelo próprio autor, acontece o procedimento de transcrição, uma vez que algo será acrescentado, porque mesmo que aconteça na obra de arte a supressão acrescenta sentido, assim as releituras consistem em um processo de transcrição, já que haverá um acréscimo no significado do sentido novo que a obra ganha. Se recortar, ou acontecer a supressão de uma parte ou mesmo se retirar uma item, do mesmo modo quanto a leitura, quanto a seu poder estético ele pode ter se intensificado com a retirada. Isso é o processo de atualização ocorre por que a ela é transcritiva, movimenta a estrutura da obra, mexe nas palavras, no modo de dizer, chegando até as frases, como citou Barthes (2011) ” Um romance é uma grande frase.”

No ensaio *Introdução a análise estrutural da narrativa* Roland Barthes ( 2011) apresenta nos pertinentes considerações :

A narrativa não fez ver, não imita; a paixão que nos pode inflamar à leitura de um romance não é a de uma visão (de fato, não “vemos nada”) é a *significação*, isto é, de uma ordem superior da relação, que possui, ela também, suas emoções, suas esperanças, suas ameaças, seus triunfos: “ o que se passa” na narrativa não é do ponto de vista referencial ,real, ao pé da letra: nada “do que acontece” é a linguagem tão somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada.(BARTHES, 2011, p. 62) Grifo nosso.

Os recortes que destacaremos, extraídos de Lispector (2009, p.15), são tomados no sentido de ilustrar os dizeres mencionados de Barthes (2011) quando tece considerações desse

---

<sup>5</sup> Para o estudioso, “Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foi abalada, ‘os relógios foram destruídos’. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner, começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro.” (ROSENFELD, p. 80)

mergulho da linguagem: “Não eram as visões da visão: já tinham o tamanho dos meus cuidados. Minhas previsões me fechavam o mundo”. Essa antevisão, visão e previsão, é o ato da significação que cita Barthes. Antes do ato de ver. Lispector continua: ”Eu vi. Sei por que não dei ao que vi o meu sentido. Sei que vi – porque não entendo. Sei que vi- porque para nada serve o que vi [...] toma o que vi, livra-me de minha inútil visão.”

Para fomentar essa discussão citamos a paráfrase feita pelo pesquisador Genildo Cordeiro, extraída do repositório da UFPE<sup>6</sup>: Roland Barthes (1999) distingue na literatura um discurso que não se origina de uma verdade, mas de um texto que se escreve e que se reescreve indefinidamente na medida em que é lido. Para ele o sentido do texto só é apreendido pelo voo dos significantes que faz circular a pluralidade de sentido que a obra literária encerra.

Toda transcrição é associativa, pois ela promove associações. Ela avança ao procedimento da desrealização, uma vez que se recusa ao simples ato de reprodução da realidade ou como dizemos da realidade empírica. E essas associações não são pacíficas, são associações que andam pelo viés da tensividade, por isso centrípeta, são aquelas que vão estabelecer uma tensão no interior da obra, no interior da palavra.

A seguir, apresentamos duas representações, para que imagetivamente possamos elucidar sobre o assunto, pois como afirmou Chklovski (1973) “Sem imagens não há arte. A arte é pensar por imagens”.

Na figura 1, os movimentos internos à obra de arte, observamos que as relações de tensividade tendem a trabalhar com a indisposição dos signos dentro da obra, num movimento centrípeto, realizando a historicidade dos fatos.



Figura 1- Os movimentos internos à obra de arte

<sup>6</sup> [https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7932/1/arquivo8147\\_1.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7932/1/arquivo8147_1.pdf)

Lispector valer-se da tensividade, trabalhando com a indisposição dos signos adentro da obra, como exemplifica a figura 1. A personagem G.H. é apresentada sendo ela para ela mesma, num movimento centrípeto. Ao citar a fotografia, nos é apresentado o lado inverso da mesma, o negativo que revela o que vai além do superficial, o profundo da obra de arte.

Quanto a mim mesma, sem mentir nem ser verdadeira – como naquele momento em que ontem de manhã estava sentada à mesa do café – quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim. De algum modo “como se não fosse eu” era mais amplo do que se fosse – uma vida inexistente me possuía toda e ocupava como uma invenção. Somente a fotografia, ao revelar-se o negativo, revelava-se algo que, inalcançado por mim era alcançado pelo instantâneo: ao revelar-se o negativo também se revelava a minha presença de ectoplasma. Fotografia é o retrato côncavo, de uma falta, de uma ausência? (LISPECTOR, 2009, p.30)

A figura 2, por sua vez, representa os movimentos externos à obra de arte. Em um movimento centrífugo, a intensividade e percebida naquilo que se percebe de fora da obra, na superfície da obra de arte.



Figura 2- Os movimentos externos à obra de arte

No recorte a seguir de *Madame Bovary* (2007) Flaubert apresenta-nos aquilo que se apreende de fora de sua escritura, conforme exemplificado na figura 2. Na superfície em jogos de intensividades, que conduz de dentro para fora e expõe a angústia da uma mulher, por sua voz tolhida no meio social. Emma idealiza um mundo ideal, não real, ela desrealizava o mundo ao criar um jogo estético do fora que parece dentro.

Ela pensava às vezes, que eram aqueles, todavia, os mais belos dias de sua vida, a lua de mel, como se dizia. Para saborear sua doçura teria sido precioso, sem dúvida, ir para aqueles países de nomes sonoros onde os dias que seguem o casamento têm mais suave preguiça! Quando o sol se deita, respira-se à beira dos golfos o perfume dos limoeiros; mais tarde, à noite, nos terraços das vilas a sós e com dedos confundidos, olham-se as estrelas e fazem-se projetos. Parecia-lhe que certos lugares na terra, deviam produzir felicidade, como uma planta peculiar a certo solo que cresce com dificuldade em qualquer outro lugar. Ah! Se ela pudesse apoiar-se nas sacadas dos chalés suíços ou encerrar a própria tristeza num *cottage* escocesa, com um marido vestido com uma casaca de veludo preto de longas abas e com botas flexíveis, um chapéu pontiagudo e punhos de renda! Talvez tivesse desejado confiar a alguém todas aquelas coisas. Mas como explicar um indefinível mal-estar que muda de aspecto como nuvens que redemoïnham como o vento? Faltavam-lhe, portanto, as palavras, a ocasião e a ousadia. (FLAUBERT, 2007, p.49)

Nas imagens, observamos que as relações tensivas são historicistas e as relações de intensividade são mais historiográficas. As relações tensivas são mais propícias ao discurso historicista, à historicidade. O vestígio escrito já não é mais historiografia, mas sim historicidade, são as tensões, tensões homológicas.

É assim que Clarice deslê Flaubert, criando tensões homológicas, de tal modo que decompõe que atualiza a obra de Flaubert.

Para que haja a transcrição é preciso ter o processo de decomposição, e decompor é desconstruir, amorfizar é desconstruir. Num jogo estético de misturar e confundir. Abordar essa confusão é entender como a obra *A Paixão Segundo G.H.* (2009), vai atualizar *Madame Bovary* (2007). Através da decomposição, da transcrição. Nessa mistura como algo benéfico, pois está criando outra obra a partir dessa atualização.

Em torno de mim espalho a tranquilidade que vem de se chegar a um grau de realização a ponto de se ser G.H. até nas valises. Também para a minha chamada vida interior eu adotara sem sentir a minha reputação: eu me trato como as pessoas me tratam, sou aquilo que de mim os outros veem. Quando eu ficava sozinha não havia uma queda, havia apenas um grau a menos daquilo que eu era com os outros, e isso sempre foi a minha naturalidade e a minha saúde. E a minha espécie de beleza. Só meus retratos é que fotografavam um abismo? um abismo. Um abismo de nada. Só essa coisa grande e vazia: um abismo. (LISPECTOR, 2009, p. 25)

Lispector atualiza Flaubert, não como sendo uma continuação, na verdade ousamos dizer que ela atualiza, uma vez que lida com a mesma matéria, que é a matéria do ser feminino, a voz feminina. Através do procedimento da transfiguração do real.

Logo nos primeiros frios, Emma abandonou seu quarto para viver na sala, longa peça do teto baixo onde havia, sobre a lareira, um polipeiro espesso espalhando-se

contra o espelho. Sentada em sua poltrona, perto da janela, via passar, na calçada, os habitantes da vila. (FLAUBERT, 2007, p. 97)

Lispector utilizou ainda no romance *A Paixão Segundo G.H.* (2009) o procedimento do fluxo de consciência, procedimento esse impetrado sobre o romance moderno, através da desrealização artístico-literária. A pesquisadora Maria Elena Santos Gomes<sup>7</sup> comenta que ao prefaciá-lo o livro *Fluxo da Consciência*, de Robert Humphrey, Afrânio Coutinho destaca que esse procedimento foi uma criação dos narradores modernos para registrar “o drama que tem lugar dentro dos confins da consciência individual.” (1976, p. vii).

No fluxo de consciência, as ideias parecem não terem uma conexão, no entanto esses vazios são preenchidos por outros vazios, e um vai compondo, atualizando o outro, utilizando assim a decupagem, decompõe algo que está composto. Muitas ocorrências ao mesmo tempo aparecem no decorrer da narrativa, mais uma deslendo a outra, aproveitando, fortalecendo a outra.

Como se daria essa decomposição na estrutura, essa atualização? Várias ações ao mesmo tempo, Clarice deslendo Flaubert, uma obra aproveitando da outra. O fluxo de consciência não está ligado a nada, mais está ligado a tudo ao mesmo tempo. Nele existe a presença de uma memória que começa a falar, depois vem outra memória. Nesse caso a recordação vai se decompondo e tornando outra. Não existe a linearidade, fala de uma memória e decompõe outra. O fluxo de consciência é uma constante desrealização, transcrição, são os vazios da obra de arte.

O Fluxo de Consciência se dá nessa viagem da voz, ao criar uma imagem que se move, que se monta e se desmonta feito a casca da barata retratada por G.H. onde, aos poucos, se tornar-se visível o todo:

E eis quem eu descobria que, apesar de compacta, ela é formada de cascas e cascas pardas, finas com as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e, no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma. Talvez as cascas fossem as asas, mas então ela devia ser feita de camadas e camadas finas de asas comprimidas até formar aquele corpo compacto. (LISPECTOR, 2009, p. 55).

O fluxo da consciência compõe um dos modos composicionais que constituem o procedimento de desrealização, sobretudo, por que é, ao mesmo tempo, centrífugo, como uma

---

<sup>7</sup> Revista Athena Vol. 08, nº 1, (2015)

consciência narrante que não tem paradeiro, e centrípeto, no sentido de que ela não se fixa e assim mergulha em si mesma. Algo que não se fixa significa que já é do inconsciente, ela é atemporal. Observa-se no fragmento a seguir como a personagem transcreve a angústia através de um complexo processo de pensamento dizendo viver num inferno, com o raciocínio lógico permeado com impressões individuais instantâneas e expondo os processos de associação de ideias, o que consolida a utilização do fluxo de consciência em todo o romance *A Paixão Segundo G.H.* (2009).

Eu já estava vivendo o inferno pelo qual ainda iria passar, mas não sabia se seria apenas passar, ou nele ficar. Eu já estava sabendo que esse inferno é horrível e é bom, talvez eu mesma quisesse ficar nele. Pois eu estava vendo a vida profunda e antiga da barata. Estava vendo um silêncio que tem profundidade de um abraço. O sol esta tanto no deserto da Líbia, quanto ele está quente nele mesmo. E a terra é o sol, como é que não vi antes que a terra é o sol? (LISPECTOR, 2009, p. 113)

Por conseguinte para desler a obra essa precisa se amorfizar, torna algo amórfico é fazer com que perca o formato inicial, sem forma, e isso que acontece na transcrição do texto que é amorfizado. Ele é decomposto, ele sai da forma inicial. Observando a escritura clariceana *A Paixão Segundo G.H.* ratifica-se o exposto acima:

*Eu lutava porque não queria uma alegria desconhecida.* Ela seria tão proibida pela minha futura salvação quanto o bicho proibido que foi chamado de imundo - e eu abria e fechava a boca em tortura para pedir socorro, pois então havia ainda não me havia ocorrido inventar esta mão que agora inventei para segurar a minha. No meu medo de ontem eu estava sozinha, e queria pedir socorro contra a *minha primeira desumanização*. (LISPECTOR, 2009, p. 73) Grifo nosso.

O personagem salienta o próprio medo que tinha de aceitar a semiotização, o processo de semiose da palavra, isso é desrealização, o medo de mergulhar, de cair naquele universo, entrar no reino da palavra. Esse é o processo de desrealização, “*minha primeira desumanização*”, ela sai do humano, da condição de pessoa e entra na condição de persona, de personagem, no sentindo profundo da palavra. Desumanizar no caso é desrealizar, quebrar esse elo com a aparência, que é uma aparência do real. “*Eu lutava porque não queria uma alegria desconhecida*”, que alegria seria essa com a qual ela tanto batalhava? A alegria de aceitar a própria palavra como escrita da historicidade, como testemunho daquilo que está

muito além do que a história conta. Uma outra forma de contar a história, de mergulhar , de deixar nos abluir pela entelequia<sup>8</sup> dessa narrativa.

---

<sup>8</sup> Enteléquia: no *aristotelismo*, a realização plena e completa de uma tendência, potencialidade ou finalidade natural, com a conclusão de um processo transformativo até então em curso em qualquer um dos seres animados e inanimados do universo.

## II. GUSTAVE FLAUBERT E CLARICE LISPECTOR: DOIS MODOS SINGULARES DE ESCRITURA

A verdadeira viagem da descoberta consiste não em buscar novas paisagens, mas em ter olhos novos.

Marcel Proust

As duas formas de escritura exploradas neste trabalho, os textos verbais: *Madame Bovary* (2007) de Gustave Flaubert e *A Paixão Segundo G.H.* (2009) de Clarice Lispector, apresentam singularidades que fazem da obra de arte um lugar de transfiguração da realidade.

Através da apresentação dos manuscritos e rascunhos dos citados autores, pudemos observar como se deu o processo inventivo dos mesmos.

### 2.1. Flaubert e as singularidades da desrealização

“*Madame Bovary c’est moi*”.<sup>9</sup> Assim se manifestou Gustave Flaubert no tribunal ao ser inquirido sobre quem era aquela personagem que tanto furor causava em toda a França e além.

Romancista francês, Gustave Flaubert nasceu a oito de dezembro de 1821, em Rouen, França, e morreu a 8 de maio de 1880, em Croisset.<sup>10</sup>

A sua incursão *ad eternum* pela literatura começou na escola, ao redigir num jornal de estudantes, *Art et Progrés*, e depois a revista *Le Colibri*. Nessa época formou uma estreita amizade com o jovem filósofo Alfred Le Poittevin, que o iria influenciar de maneira substancial a sua visão pessimista do mundo. A incredulidade pessimista de Flaubert não se aproxima dos românticos, era um pessimismo já voltado para o realismo. Não pode ser confundida com o mal do século, mas sim uma visão realista da vida com suas mazelas.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> “Madame Bovary sou eu.” -

<sup>10</sup> <https://culturafrancesadotorg.wordpress.com/2015/05/10/gustave-flaubert/>

<sup>11</sup> No realismo temos o homem que não acredita mais no homem, em contraposição do pessimismo romântico que era aquele que o homem não acreditava na vida, tinha desejo de morte.

A escritura *Madame Bovary* de Flaubert representa o expoente máximo do romance realista na França provocando uma ruptura com a visão romântica sobre o ser humano. Como salienta Alfredo Bosi (1994):

O realismo ficcional aprofunda a narração de costumes contemporâneos da primeira metade do século XIX (Stendhal, Balzac, Dickens, Hugo) e de todo o século XVIII (Lesage, Diderot, Defoe, Fielding, Jane Austen...). Nas obras desses grandes criadores do romance moderno já se exibiam poderosos dons de observação e de análise, razão pela qual não se deve cavar um fosso entre elas e as de Flaubert, Maupassant, Verga, Thackeray e Machado. Entretanto, é sempre válido dizer que as vicissitudes que pontuaram a ascensão da burguesia durante o século XIX foram rasgando os véus idealizantes que ainda envolviam a ficção romântica. Desnadam-se as mazelas da vida pública e os contrastes da vida íntima; e buscam-se para ambas causas naturais (raça, clima, temperamento) ou culturais (meio, educação) que lhes reduzem de muito a área da liberdade. O escritor realista tomará a sério as suas personagens e se sentirá no dever de descobrir-lhes a verdade, no sentido positivista de dissecar os móveis do seu comportamento. (BOSI, 1994, p.188)

Bosi (1994) cita ainda as afirmações dos realistas franceses, e salienta que são exemplares. Flaubert: “*Esforço-me por entrar no espartilho e seguir uma linha reta geométrica: nenhum lirismo, nada de reflexões, ausente a personalidade do autor*” (Correspondência, 1-2-1852). Jules e Edmond de Goucourt: “hoje, quando o romance impôs a si mesmo os estudos e os deveres da ciência, ele pode reivindicar-lhes as liberdades e franquezas” (Prefácio a *Germinie La-certoux*, 1864).

Para Maupassant (1983), o romancista de antes buscava narrar as crises da vida.

[...] os estados da alma e do coração, enquanto que os romancistas de sua época escreviam histórias do coração, da alma e da inteligência no estado normal. Para assim produzir o efeito que ele gostaria, quer dizer, é a emoção da simples realidade e para alcançar o ensino artístico que se deseja atrair com a revelação do que é verdadeiramente o homem contemporâneo diante de seus olhos, devem-se empregar somente fatos de uma verdade irrecusável e constante. (MAUPASSANT, 1983, p. 72).

Dessa forma, faz aparecer o Realismo como corrente, contrapondo-se ao Romantismo. Nesta nova corrente o que verdadeiramente vale não é a veracidade em si, mas sua verossimilhança.

A escritura de Flaubert, que o consagraria pela maestria da escrita teve peculiaridades que aqui valem ser destacadas. Decepcionado pela não aceitação por parte dos amigos de sua obra *Saint Antoine*, obra que só fora publicada em 1874, e seguindo as orientações de um

amigo que o instruiu a deixar as histórias de santos, e escrever algo mais moderno, Flaubert buscou um motivo condutor para a fazedura de sua obra. Naquele período aconteceram dois fatos intrigantes na França: o suicídio de uma mulher da sociedade e outra que levou a família a ruína financeira. Esses foram *Leitmotiv*<sup>12</sup> que Gustave Flaubert inspirou para escrever *Madame Bovary*. De tal modo até o autor transformar os acontecimentos em linguagem esses eram fatos reais, a partir do momento que Flaubert cria sua escritura, transformando-a em linguagem, os fatos passaram a ser *Leitmotiv*, um agente condutor para que aquela escrita acontecesse. Diante disso acontece então o procedimento da desrealização, Gustave desrealizou os fatos e os fez arte.

*Madame Bovary*, romance que custou a Flaubert cinco anos de trabalho, iria também levá-lo ao tribunal, em 1857, por atentado contra os bons costumes. Por ocasião do lançamento<sup>13</sup> de *Madame Bovary*, na *Revue de Paris*, em 1856, Gustave Flaubert enfrentou oposição de várias correntes intelectuais da sociedade francesa. O *Affaire Flaubert* foi um processo judicial determinando a interrupção da publicação. Flaubert foi absolvido da acusação de escrever “uma obra execrável sob o ponto de vista moral”, deixando na memória literária sua antológica frase “*Madame Bovary sou eu*”, dita durante o seu julgamento, quando interrogado sobre em quem ele havia se inspirado para compor a emblemática personagem que dera título à obra.

Com o lançamento de *Madame Bovary*, e com o processo judicial contra Flaubert, e seu romance logo em seguida, diversos autores e críticos literários contemporâneos do autor escreveram a respeito, dentre os quais Charles Baudelaire. MELLO (2007) no *artigo Efeitos Pathêmicos de Madame Bovary em Baudelaire* alude sobre a publicação na revista *L'Artiste* do artigo escrito por Baudelaire intitulado, “*Madame Bovary*, por Gustave Flaubert “, o poeta demonstra nesse artigo a contrariedade, a repulsa, ao acusar a sociedade de *histérica*, acaba por denunciar precisamente um comiseração que tomou conta das pessoas e de instituições que se deixaram levar pelas emoções e foram incapazes de ler uma invenção literária tomando dela um certo distanciamento, vendo-a como ficção, como literatura e não como algo tão próximo do real que o afeta, que se confunde com ele:

Gustave Flaubert não necessita mais de devotamento, se é verdade que alguma vez precisou. Numerosos artistas, alguns dos mais finos e acreditados, ilustraram e

---

<sup>12</sup> *Leitmotiv* (do alemão, motivo condutor) é uma técnica de composição introduzida por Richard Wagner em suas óperas. Consiste no uso de um ou mais temas que se repetem sempre que se encena uma passagem da ópera relacionada a uma personagem ou a um assunto. Atualmente, o uso do *leitmotiv* não se restringe à ópera. Também é utilizado largamente na literatura, no cinema e nas mais variadas expressões de arte.

<sup>13</sup> In: Revista PERcursos Linguísticos, Vitória (ES), V. 7, N. 14, 2017.

ornaram seu excelente livro. Não resta mais à crítica, portanto, que indicar alguns pontos de vista esquecidos e insistir um pouco mais vivamente sobre alguns aspectos que não tenham sido, em minha opinião, suficientemente exaltados e comentados (BAUDELAIRE, 1992, p. 43)

A despeito da desordem, considerada como desvario na produção do romance flaubertiano, a crítica consagra a escritura *Madame Bovary* (2007) pela novidade, perfeição e equilíbrio, e as tendências realistas que nele afloram.

Nesta parte deste trabalho, buscamos na fonte em arquivos nem todos conhecidos, sobre a visão estética que norteava a obra de Flaubert, a produção artístico-realista do realismo literário que é considerar a proposta estética como desrealização. “O que me parece belo e que gostaria de fazer-diz Flaubert <sup>14</sup> – é um livro sobre nada, um livro sem nada que o ligue ao mundo exterior, que esse mantenha pela força interna de seu estilo”.

Nos manuscritos da citada obra, (Figura 3) disponíveis na Biblioteca de Rouen<sup>15</sup>, todos digitalizados (figura 4) encontra-se um acervo importante de trabalho, que demonstra a peleja do autor, para chegar a um formato, a uma fórmula que ele chamava de ideal, de perfeita, justa. As reflexões de Chklovski (1984, p. 37) se fazem oportunas para referenciar tal ação de Flaubert “O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se tornou não interessa à arte”.

---

<sup>14</sup> Carta a Louise Colet de 16 de fevereiro de 1852

<sup>15</sup> <https://www.bovary.fr/> / Les manuscrites de Madame Bovary

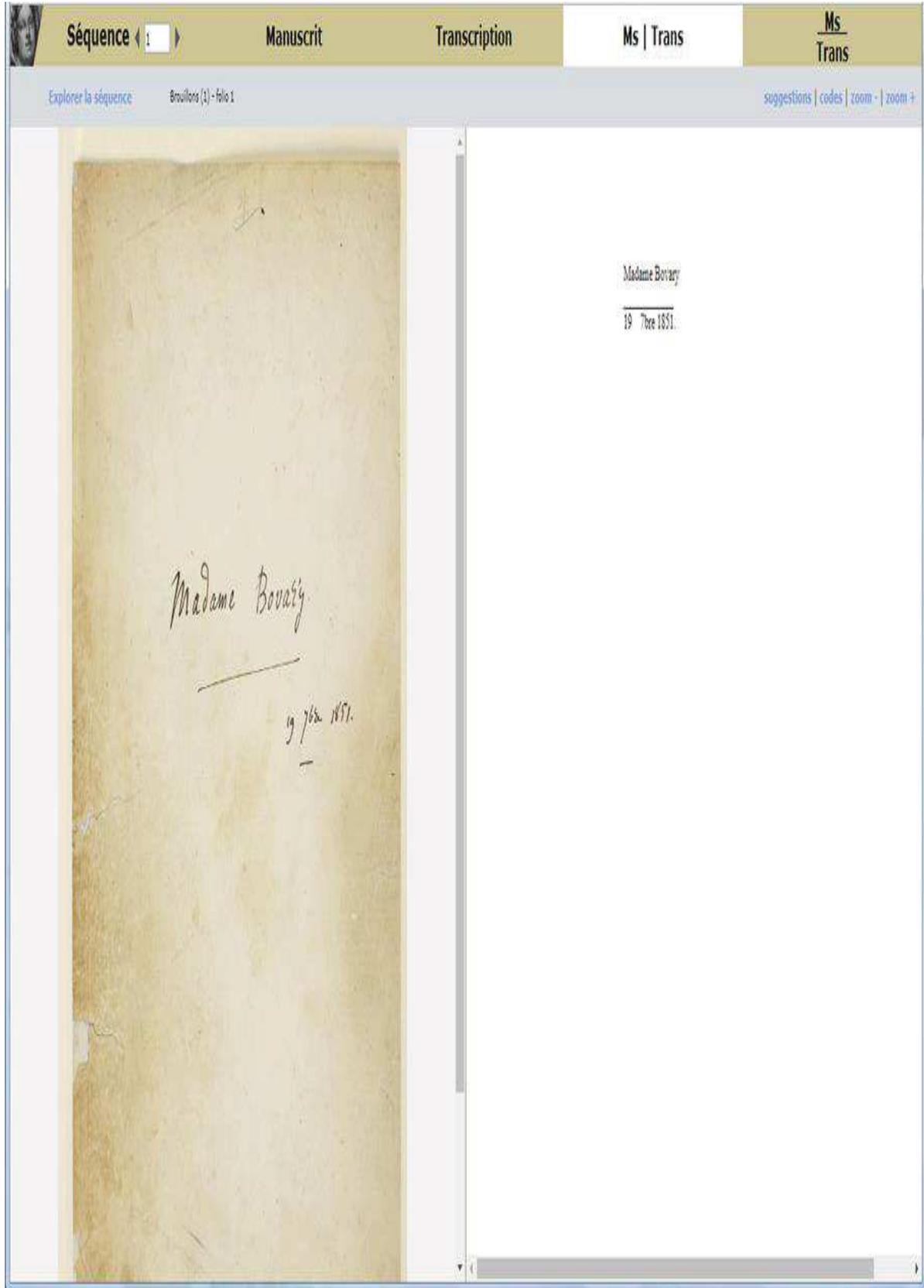
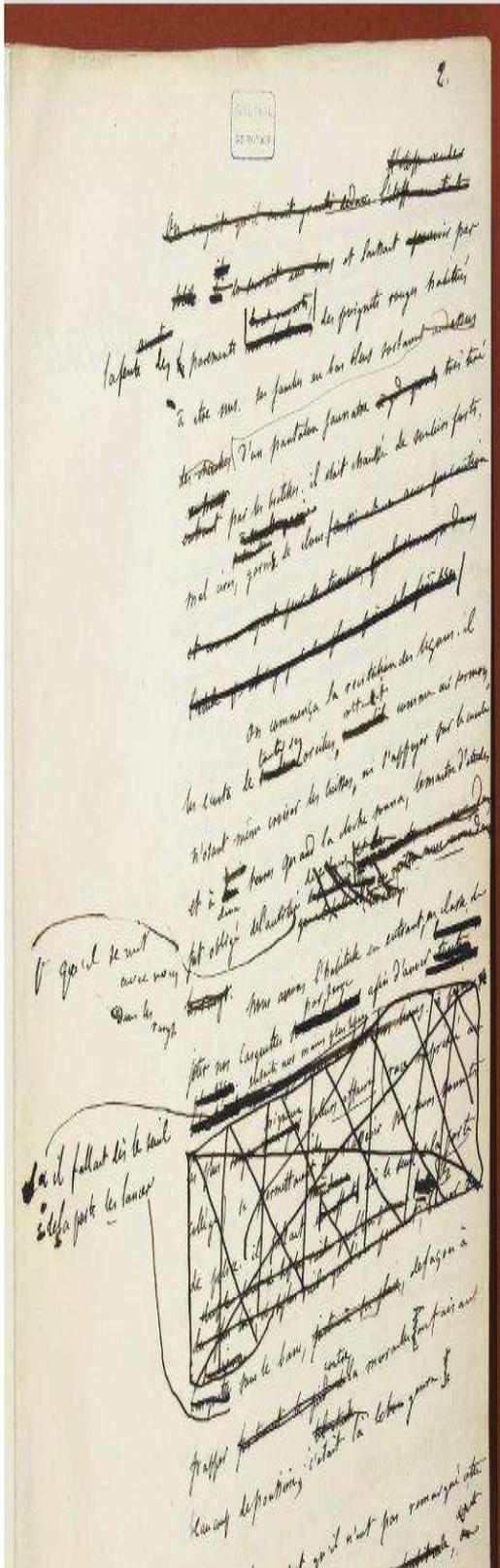


Figura 3 - Manuscritos de Flaubert/[www.bovary.fr/pag.1](http://www.bovary.fr/pag.1)



I, 1 : L'entrée de Charles au collège : Définitif, folio 2

*Hétoffe rude*

On voyait qu'il avait grandi dedans. l'étoffe en était

solide. elle le serrait aux bras et laissait apercevoir par

*ouverte* / *tout ouverte*  
*la fente des*

les parements non-boutonnés des poignets rouges habitués à être nus. ses jambes en bas bleus sortaient au-dessus des chevilles d'un pantalon jaunâtre à ~~po~~ pont, très tiré en-haut

en-haut par les bretelles. il était chaussé de souliers forts, à semelles garnies à semelles

mal cirés, garnies de clous. aussi est-ce avec précaution et comme ayant peur de tomber, qu'il s'avança dans l'étude pour aller gagner sa place près de la fenêtre.

On commença la récitation des leçons. il

*toutes ses* *attentif*

les écoute de ses deux oreilles, immobile comme au sermon, n'osant même croiser les cuisses, ni s'appuyer sur le coude

trois  
et à deux heures quand la cloche sonna, le maître d'études deux

*de se lever et de*

pr qu'il se mit fut obligé de l'avertir de se lever, pr se mettre avec nous dans

avec nous pr  
dans les rangs qu'il fallait se mettre avec nous dans les rangs

les rangs

Nous avions l'habitude en entrant, en classe de

*par terre* *les mains*

jeter nos casquettes sous les bancs afin d'avoir toute plus libres ensuite nos mains plus libres

et de il fallait dès le seuil de la porte les lancer  
{{ liberté des mains pr écrire & tenir nos livres. à peine soigneux

les plus soign-ménagers de leurs affaires (race méprisée au ils

collège) se permettaient de s'asseoir sur leurs bonnets même donc

de police. il fallait en effet / dès le seuil de la porte du plus loin & le plus rapide que l'on pouvait / et les du plus loin & le plus rapide que l'on pouvait, lancer sa la sienne}}

casquette sous le banc, juste à sa place, de façon à

Figura 4- Manuscritos de Flaubert/

Rosenfeld na obra *Literatura e Personagem* (1968) menciona considerações a contento sobre o processo de criação.

Estes momentos inerentes às camadas “exteriores” da obra literária estão, naturalmente, relacionados com a necessidade de concretizar e enriquecer a camada das objectualidades puramente intencionais, e de dar a este plano imaginário certa transparência ou “iridescência” em direção a significados mais profundos, em que se revela o “sentido”, a “ideia” da obra. No processo da criação estes planos mais profundos certamente condicionaram de modo consciente ou inconsciente, o rigor seletivo aplicado às camadas mais externas. [...] A criação de um vigoroso mundo imaginário, de personagens “vivas”, situações verdadeiras, já em si de alto valor estético, exige em geral a mobilização de todos os recursos da língua, assim como de muitos outros elementos da composição literária, tanto no plano horizontal da organização das partes sucessivas, como no vertical das camadas (ROSENFELD 1968, p. 17)

Nos trechos transcritos observa-se o empenho de Flaubert, a busca incessante, eis que representa a possibilidade de uma nova compreensão deste Flaubert-escritor, exigente nas formas, perfeccionista na objetividade, intransigente na estruturação de estilo impessoal, adversário incansável do efêmero na busca do permanente e do universal, que tão pouco se dá a conhecer através de sua obra. Em pesquisa nos manuscritos podemos analisar uma passagem, uma construção específica acompanhar todo o processo inventivo que norteou Flaubert na facção de sua escritura, que pode ser assim uma redação que foi feita uma, duas vezes, (Figura 5) a uma cópia feita dez vezes, do mesmo trecho, da mesma página.

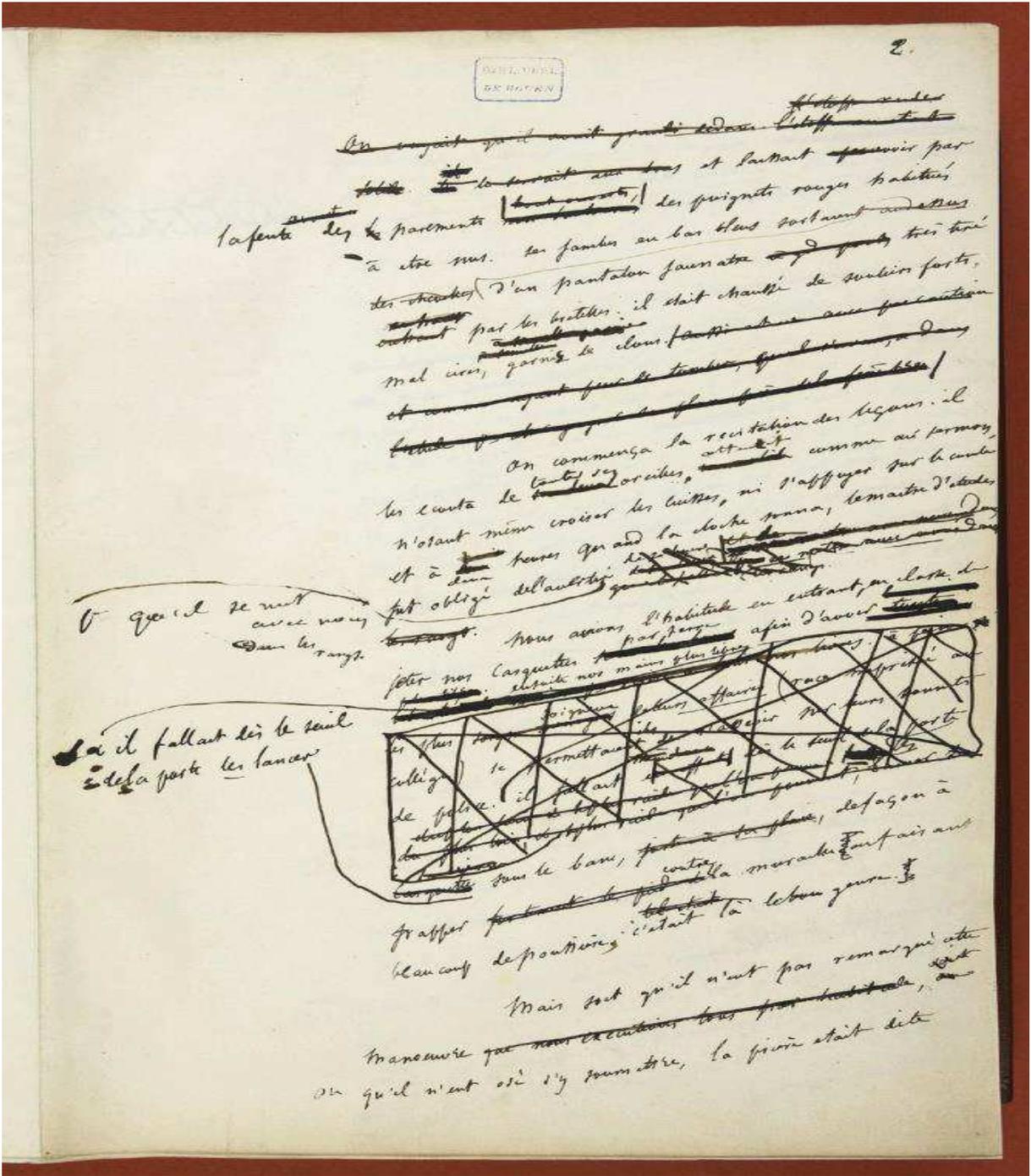


Figura 5- Manuscritos de Flaubert/www.bovary.fr/pag.2

Nos arquivos (Figura 6) podemos ainda comparar os manuscritos com a tradução e as escolhas que demonstram o fazer artístico do escritor. Na citada biblioteca podemos navegar de forma interativa e conhecer os manuscritos, e conhecer todo o processo inventivo que constituiu a célebre obra de Flaubert, *Madame Bovary* (1821).

## 1 : L'entrée de Charles au collège : Définitif, folio 2

*l'étoffe rude*  
 On voyait qu'il avait grandi dedans. l'étoffe en était  
*il*  
 solide. elle le serrait aux bras et laissait apercevoir par  
*ouverte / tout ouverts /*  
*la fente des* les parements non boutonnés des poignets rouges habitués  
 à être nus. ses jambes en bas bleus sortaient au-dessus  
 des chevilles d'un pantalon jaunâtre à ~~gd pont~~, très tiré  
*en haut*  
 en haut par les bretelles. il était chaussé de souliers forts,  
*à semelles garnies*  
*à semelles*  
 mal cirés, garnie/s de clous. / aussi est ce avec précaution  
 et comme ayant peur de tomber, qu'il s'avança dans  
 l'étude pr aller gagner sa place près de la fenêtre. /  
 On commença la récitation des leçons. il  
*toutes ses attentif*  
 les écouta de ses deux oreilles, immobile comme au sermon,  
 n'osant même croiser les cuisses, ni s'appuyer sur le coude  
*trois*  
 et à deux heures quand la cloche sonna, le maître d'études  
*deux*  
*de se lever et de*  
*pr qu'il se mît avec nous dans les rangs* fut obligé de l'avertir de se lever, pr se mettre avec nous dans  
*pr*  
*qu'il fallait se mettre avec nous dans les rangs*  
 les rangs.  
 Nous avions l'habitude en entrant, en classe de  
*par terre les mains*  
 jeter nos casquettes sous les bancs afin d'avoir toute  
*plus libres. ensuite nos mains plus libres*  
*et & il fallait dès le seuil de la porte les lancer* {{ liberté des mains pr écrire & tenir nos livres. à peine  
*soigneux*  
 les plus soign ménagers de leurs affaires (race méprisée au  
*ils*  
 collège) se permettaient de s'asseoir sur leurs bonnets  
*même donc*  
 de police. il fallait / en effet / dès le seuil de la porte  
*du plus loin & le plus raide que l'on pouvait /-et les*  
*du plus loin & le plus raide que l'on pouvait, lancer sa*  
*la sienne\*}}*  
 casquette sous le banc, juste à sa place, de façon à  
*contre*  
 frapper fortement le pied de la muraille [ en faisant  
*tel-était*  
 beaucoup de poussière, c'était là le bon genre.]  
 Mais soit qu'il n'eût pas remarqué cette  
*soit*  
 manoeuvre que nous exécutions tous par habitude, ou  
 ou qu'il n'eût osé s'y soumettre, la prière était dite

[Transcription de Caroline d'Atabekian]

O mais preponderante para a efetiva arte que compõe essa fazedura dos manuscritos de Flaubert é o valor estético e, de acordo com Rosenfeld (2007):

Os valores estéticos se manifestam em objetos (ou ações, gestos, movimentos, etc.) que se distinguem pela organização e seleção formais dos seus elementos sensíveis, graças aos quais, se suscitam em nós um prazer específico. Trata-se de certos arranjos seletivos na proporção de sons, formas, superfícies, massas ou palavras, de certa unidade e coerência na multiplicidade dos elementos, de certa harmonia de relações formais que não exclui de modo nenhum fortes tensões e mesmo desarmonias, mas que se sobrepõe a todas as “dissonâncias”, dando-lhes uma última “solução” (ROSENFELD, 2007, p. 256).

Os Manuscritos são neste momento contemporaneamente entendido na crítica, como rascunho, como trabalho com o rascunho, como essa obra inacabada, que não se perfaz nunca e nem vai findar, os leitores na tentativa de concluí-la até tentam finalizá-la, no entanto jamais irão conseguir. São espaços vazios desses rascunhos, isso já apresenta um testemunho de que naquela época Flaubert já se atentava aos espaços vazios, quando o autor se vê diante da sua escrita, diante da sua dificuldade de escrever, daquelas dores de cabeça intermináveis, daquele sofrimento, das noites em claro que não consegue escrever, das 77 páginas que vira 53, talvez menos, como ele mesmo diz na carta a seguir:

Eu estou arrasado, o cérebro se põe a dançar no crânio. Acabo isto desde ontem das dez da noite até agora, de recopiar setenta e sete páginas de vez que não dão mais que cinquenta e três. É embrutecedor. A coluna vertebral está no pescoço, como observaria M. Enault, quebrada por causa da cabeça abaixada tanto tempo. Quantas repetições de palavras eu acabo de surpreender! Quantos todos, mas, pois, entretanto! É isto que é diabólico na prosa, que faz com que nunca esteja terminada. No entanto há boas páginas, e eu creio que o conjunto funciona, mas eu duvido que eu esteja pronto para ler no domingo tudo isto para Bouilhet. Assim, desde o fim de fevereiro, eu escrevi cinquenta e três páginas! Que ofício encantador! Que creme desgraçado de bater, que vale por mármore a serem carregados! [Em carta a Louise Colet. Croisset, terça, 1 hora da madrugada, 28-29 de junho, 1853. *Cartas exemplares*, p. 114.] (FLAUBERT, 1993, p.114).

De acordo com Rosenfeld (1968):

Em geral, os textos apresentam-nos aspectos mediante os quais se constitui o objeto. Contudo, a preparação especial de selecionados aspectos esquemáticos é de importância fundamental na obra ficcional — particularmente quando de certo nível estético — já que desta forma é solicitada a imaginação concretizadora do

apreciador. Tais aspectos esquemáticos, ligados à seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares, podem referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos de um objeto ou personagem (ou de ambientes ou pessoas históricas etc.), podem salientar momentos visuais, táteis, auditivos etc. (ROSENFELD, 1968, p. 7).

Rosenfeld (1968) *In*: Antônio Candido cita “a preparação especial de selecionados aspectos esquemáticos ligados à seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares.” Flaubert antecipa a modernidade em sua obra, uma vez que através dos manuscritos o autor de *Madame Bovary* decompõe, amorfiza, desrealiza a palavra para então chegar a arte.

Quando a escritura sai da historiografia, do factual e entra na historicidade, está desrealizando. E o que Flaubert vai fazer nos manuscritos. A escrita desses, passa pelo processo de desrealização que se dá no momento que toda essa experiência de vida é transformada em linguagem pura. O momento que essa experiência da vida chamada vida real, vida circundante, da vida que nos cerca o tempo inteiro.

Citamos, a seguir, o poema, “Tecendo a manhã”, de João Cabral de Melo Neto como forma de ilustrar o tecer da escritura.

#### **Tecendo a Manhã**

1

Um galo sozinho não tece uma manhã:  
ele precisará sempre de outros galos.  
De um que apanhe esse grito que ele  
e o lance a outro; de um outro galo  
que apanhe o grito de um galo antes  
e o lance a outro; e de outros galos  
que com muitos outros galos se cruzem  
os fios de sol de seus gritos de galo,  
para que a manhã, desde uma teia tênue,  
se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,  
se erguendo tenda, onde entrem todos,  
se entretendendo para todos, no toldo  
(a manhã) que plana livre de armação.  
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo  
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

(CABRAL, 1968, p.19-20)

Esse tecer que João Cabral se refere é a tessitura da escritura, de apanhar acontecimentos que se chama de realidade e transformar em produção linguística, produção de linguagem, é o processo de desrealização. Com maestria Flaubert deixou seus rastros e hoje vamos usar os seus rascunhos para tentar explicar esse procedimento e criamos novos rascunhos e outros por vir, porque a arte é uma construção. “*A manhã, toldo de um tecido tão aéreo que, tecido, se eleva por si: luz balão.*”

Nesse entrelaçar da escritura O livro *Madame Bovary* (2007) surgiu, Flaubert constituiu esse tecido inacabado, e por isso escrito no século XIX ser hoje tão atual. Nesse sentido, são célebres as palavras de T.S. Eliot, neste quesito:

[...] O sentido histórico leva um homem a escrever não somente com própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país tem uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea [...] (ELIOT, 1989, p. 39)

Visto que estamos tecendo o que ele teceu naquela época com outras realidades, interpretações, visões de mundo, com outras formas de se comunicar, outras maneiras de perceber o mundo, mas continuamos fazer o mesmo processo que é desrealizar, que é apanhar esse real e tentar entendê-lo a partir desse processo da sua desconstrução historicista, contar aquilo que não é dito, o não dito, transitar entre o dito e não dito.

O livro *Cartas Exemplares* (1993) reúne um conjunto de correspondências trocadas pelo autor com os mais íntimos, durante os anos de sua juventude e maturidade, o que muito contribuiu para nós pesquisadores a acompanhar o processo inventivo do autor. Incluem-se as 98 cartas que Gustave Flaubert enviou à escritora Louise Colet entre 1846 e 1848. Poetiza e amante do escritor na época, foi uma de suas grandes correspondentes durante a feitura de *Madame Bovary* (2007), e a ela Flaubert revelou explicitamente o quanto se sentia desencorajado em engenhar cada parágrafo da obra que o eternizaria.

Minha cabeça roda de aborrecimento, de desencorajamento, de fadiga! Passei quatro horas sem conseguir fazer uma frase. Hoje não escrevi uma só linha, ou melhor, rabisquei umas cem! Que trabalho atroz! Que tédio! Ah, a Arte, a Arte! O que essa quimera enraivecida que nos morde o coração, e por quê? É louco fazer-se tanto mal! [Em carta a Louise Colet. Croisset, segunda, meia-noite e meia, 12 de setembro, 1853. *Cartas exemplares*, p. 127] (FLAUBERT, 1993, p.127)

Esse conjunto de cartas realizadas com Louise Colet nos apresenta testemunho de uma relação epistolar<sup>16</sup> inacessível como relação. Nelas coexistem a declaração – previsível – do sentimento de apego e o entusiasmo pela escrita, verdadeira obsessão do missivista. O que elas dão a conhecer, em outras palavras, é o processo mediante o qual um escritor modifica progressivamente sua relação com a linguagem, até se converter, na figura singular que é o “homem-pena” – autor de *Madame Bovary* (2007).

[...] O autor, em sua obra, deve ser como Deus no universo, presente em toda parte, e visível em parte nenhuma. A arte sendo uma segunda natureza, o criador dessa natureza deve agir com o procedimento análogo. Que se sinta em todos os átomos, em todos os aspectos, uma impassibilidade escondida e infinita. O efeito, para o espectador, deve ser uma espécie de assombro. Como tudo isto foi feito? é o que se deve dizer, e sentir-se, esmagado sem saber por quê. [Em carta a Louise Colet. Croisset, noite de quinta, 1 hora, 17 de dezembro, 1852. *Cartas exemplares*] (FLAUBERT, 1993, p.83)

Nestas cartas, conferimos manifestações do escritor, observações estilísticas, além de seu cômico pessimismo para com o seu talento e carreira, nutrido por sua obsessão pela forma, sempre frisando se sentir incapaz de desempenhar a atividade de escritor.

Meu romance me dá tédio; **eu me sinto estéril como uma pedra**. A minha primeira parte, que devia estar pronta primeiro no fim de fevereiro, depois em abril, depois em maio, vai continuar até o fim de julho. A cada passo, descubro dez obstáculos. O começo da segunda parte me deixa muito inquieto. Eu me inflijo misérias a troco de ninharias; as frases mais simples me torturam. [Em carta a Louise Colet, 1852] (FLAUBERT, 1993, pp. 65/66) grifo nosso.

Nota-se que o escritor sofre em não ver a obra fluir, “*eu me sinto estéril como uma pedra*.” Em várias épocas podemos perceber que os artistas tendem a apresentar essa angústia ao fazer artístico, sobre isso não podemos deixar de relacionar outra frase de igual verdade e aconselhamento ao artista, referimo-nos à famosa resposta de Stéphane Mallarmé a Edgar Degas, quando em sua casa fora inquirido pelo angustiado pintor Degas, já angustiado com a dificuldade que sentia em transformar em versos suas próprias ideias, pergunta a Mallarmé

---

<sup>16</sup> Romance epistolar: livro escrito utilizando uma técnica literária que consiste em desenvolver a história através de cartas, embora também sejam usadas entradas de diários e notícias de jornais. O nome "epistolar" vem do latim *epistoláris* "relativo a carta, epístola".<sup>[1]</sup> O objetivo desta técnica ao ser criada era dar maior realismo a uma história.

como proceder, e eis que o amigo lhe responde: “um poema não se faz com ideias, se faz com palavras”.

Eliot (1978, p.31) faz referência ao processo de construção do fazer artístico: “O objetivo do poeta não é descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras e, trabalhando-as no elevado nível poético, exprime sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais”, significando assim que o escritor não está em questão não é objeto da crítica, como aconteceu com Flaubert, inquirido no tribunal, mas sim, o poema, a escritura. É nele que se deve deter a ler e desler para buscar a significância da arte.

## 2.2. Lispector e as singularidades da desrealização

É naturalmente fácil inclinar-se pela escritura de Clarice Lispector, pelas suas qualidades, sejam elas composicionais ou temáticas, ou ainda, pelo fascínio que sua palavra exerce sobre o seu leitor. Por esse motivo, o romance *A Paixão Segundo G.H.* (2009) realiza de modo inquestionável o movimento centrípeto, o que, de pronto já concita o leitor a caminhar com ela em seus caminhos e descaminhos de desrealização. Na literatura de Lispector a busca da centralidade da palavra é flagrante, no sentido de nos conduzir ao seu núcleo irradiador de significâncias.

E porque não tenho uma palavra a dizer. Não tenho uma palavra a dizer. Porque não me calo, então? Mas se eu não forçar a palavra mudez me engolfará para sempre nas ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez. (Lispector, 2009 p.18)

Nascida Haia Pinkhasovna Lispector, por iniciativa do seu pai todos mudam de nome e *Haia* passa a se chamar *Clarice*.<sup>17</sup>

Lispector nasceu em Tchetchelnik, na Ucrânia, a 10 de dezembro de 1920, pai Pinkouss e mãe Mania Lispector. Migrou para o Brasil, Maceió, Alagoas, em março de 1922,

---

<sup>17</sup> Nasce, a 10 de dezembro, em Tchetchelnik, uma aldeia da Ucrânia, então pertencente à Rússia, Haia Lispector, terceira filha do comerciante Pinkouss e de Mania Lispector. O casal já tinha duas outras meninas: Leia, de 9 anos, e Tania, de 5. O nascimento ocorre durante viagem de emigração da família em direção à América – os pais, judeus, que moraram em Savran, onde nasceu a primeira filha, e em Teplik, onde tiveram a segunda, decidem emigrar três anos após a Revolução Bolchevique de 1917, desanimados com sucessivas guerras internas e constante perseguição antissemita, gerando fome e miséria. Na viagem enfrentam assaltos e epidemias. A mãe requer cuidados especiais porque sofre de paralisia progressiva. Durante o trajeto, a caçula dos Lispectors ouve os sons de diversos idiomas: iídiche e russo, línguas faladas pelos pais, além daquelas dos países por onde passam e tomam residência temporária.

exato no ano da efervescência maior das artes neste País: “Está fundado o desvairismo.”, essa foi a máxima de Mário de Andrade aludindo ao chamado Prefácio Interessantíssimo.<sup>18</sup>

Naturalizada brasileira, Clarice se nominava uma eterna estrangeira, estrangeira metaforicamente dizendo, no sentido que Proust descreve, aquele que sempre está descobrindo coisas novas nas mesmas paisagens. Para Paul Ricoeur, chama metáfora “a todo o ‘deslocamento do sentido literal para o sentido figurativo’”, e:

[...] se quiser preservar o alcance desta definição é, antes de mais, necessário não restringir aos nomes, nem mesmo às palavras, a noção de mudança de sentido, mas alargá-la a todos os signos; por outro lado, é necessário dissociar a noção de sentido literal da noção de sentido próprio: qualquer dos valores lexicais é sentido literal; o sentido metafórico é, portanto, não lexical: é um valor criado pelo contexto. (RICOEUR, 2000, p. 280-281)

Clarice Lispector buscou sobremaneira a utilização do fenômeno da desrealização em suas obras, o ato de exercer a mágica de transfigurar o real, iluminar o real de maneira que pela ficção acessa-se algo que não acessaria.

Eu lutava porque não queria uma alegria desconhecida. Ela seria tão proibida pela minha futura salvação quanto o bicho proibido que foi chamado de imundo - e eu abria e fechava a boca em tortura para pedir socorro, pois então havia ainda não me havia ocorrido inventar esta mão que agora inventei para segurar a minha. No meu medo de ontem eu estava sozinha, e queria pedir socorro contra a minha primeira desumanização. (LISPECTOR, 2009, p. 73)

Lispector estreou na literatura com o romance *Perto do Coração Selvagem*, que retrata uma visão interiorizada, o interior do ser humano e o interior da própria escrita, ressaltando o

---

<sup>18</sup> Leitor:

Está fundado o Desvairismo.

Este prefácio, apesar de interessante, inútil.

Alguns dados. Nem todos. Sem conclusões. Para quem me aceita são inúteis ambos. Os curiosos terão o prazer em descobrir minhas conclusões, confrontando obra e dados. Para que me rejeita trabalho perdido explicar o que, antes de ler, já não aceitou.

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo.

Aliás muito difícil nesta prosa saber onde termina a blague, onde principia a seriedade. Nem eu sei.

E desculpem-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita si pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem. (ANDRADE, Mário de, 1987. p. 6)

que Julia Kristeva (2012) veio a chamar de significância. De maneira que partimos para Kristeva, que propõe para o estudo do texto artístico a *semanálise*:

*Semanálise*: teoria da significação textual, que irá considerar o signo como o elemento especular, assegurando a representação dessa geração – esse procedimento de germinação – que lhe é interior ao passo que o engloba e a quem ele se impõe definir as leis. Em outras palavras, sem esquecer que o texto apresenta um sistema de signos, a *semanálise* abre no interior desse sistema uma outra cena: a que é escondida pelo anteparo da estrutura, que é a significância como operação cuja estrutura não é senão uma base deslocada no espaço ou no tempo. (KRISTEVA, 2012, p. 278)

A significância é definida como um funcionamento em constante renovação da linguagem, portanto, é com base nesses parâmetros que devemos pensá-la:

Isso que designamos por significância é precisamente esse engendramento ilimitado e jamais fechado, esse funcionamento sem parada de pulsões em direção, na e através da linguagem, em direção, nas e através das trocas e dos seus protagonistas: o sujeito e suas instituições. Esse processo heterogêneo nem funda uma anarquia fragmentada, nem um bloco esquizofrênico, é uma prática de estruturação e desestruturação, passagem ao limite subjetivo e social, e – nesta condição somente – fruição e revolução. (KRISTEVA, 1974: 15).

Clarice teve muitos contos que lhe trouxeram notoriedade, isso se mostra em "Laços de Família" (1960) e de "A Legião Estrangeira" (1964). Em obras como "A Maçã no Escuro" (1961), *A paixão Segundo G.H.* (1964), nosso objeto de estudo e "Água-Viva" (1973), os personagens intrigantes e em busca de um sentido para a vida, adquirem gradualmente consciência de si mesmos e aceitam seu lugar num universo arbitrário e eterno. No livro *Felicidade Clandestina* Lispector apresenta como procedimento de auto desrealização, pois através da arte uma série de contos mostra a grandeza da escritura o que trará notoriedade pela riqueza de vocábulo que apresenta em sua obra.

Na escritura Clariceana o texto é entendido como objeto dinamizado que terá por finalidade revelar os tipos de objetos dinamizados que se apresentam como significantes. Desdobrando assim, a noção de texto sairá do fenotexto, superfície estrutura, significada, do aspecto que apresenta o texto, para partir para o profundo, a produtividade significativa, partir para o genotexto. Conceitos esses apresentados por Kristeva (2012) que elucida sobre o assunto:

O texto não é um fenômeno linguístico, em outras palavras ele não é a significação estruturada que se apresenta em um corpus linguístico visto de uma estrutura plana. Ele é sua geração: uma geração inscrita neste “fenômeno linguístico” nesse fenotexto que é o texto impresso, mas que não é legível senão quando se remonta verticalmente através da gênese, o que se abre. (KRISTEVA, 2012, p. 279)

O romance *A Paixão Segundo GH (1964)*, de Lispector, acentua a questão maior dos estudos da Poética, trata-se das intensidades inventivas que, de maneira mais explícita apontam para o movimento centrípeto e centrífugo isto é, os movimentos da linguagem reportam para os movimentos externos do mundo ou como se pode dizer, da realidade empírica.

Nesse sentido, Northrop Frye (1973), em *Anatomia da Crítica*, destaca:

Sempre que estamos lendo nossa atenção se move ao mesmo tempo em duas direções. Uma direção é exterior ou *centrífuga*, e nela ficamos indo para fora de nossa leitura, das palavras individuais para as coisas que significam, ou, na prática, para nossa lembrança das associações convencional entre elas. A outra direção é interna ou *centrípeta*, e nela tentamos determinar com as palavras o sentido da configuração verbal mais ampla que elas formam. (FRYE, 1973, p. 77).

O signo identificado, não mais como símbolo conduz-nos ao entendimento diante das coisas, realizando assim as duas direções a centrípeta e a centrífuga, como menciona o autor do livro *Anatomia da Crítica* citado a seguir:

[...] quando estamos tentando compreender o contexto das palavras, contudo, a palavra “gato” é um elemento num corpo maior de sentido. Não é primariamente o símbolo “de” nada, pois em tal sentido não representa, mas liga. Dificilmente podemos mesmo dizer que representa, mas liga. Dificilmente podemos dizer que representa uma parte da intenção do autor, pô-la ali, pois a intenção do autor cessa de existir como fator separado, tão logo haja findo a revisão. (FRYE, 1973, p. 77).

Frye afirma que “em todas as estruturas verbais literárias a direção final do sentido é interna”, pois se não é para dentro temática é referencial e a arte desreferencializa para conhecer o interior da obra num movimento centrípeto.

O percurso entre o universo das referências e a figurativização sígnica passa por um processo de desrealização que atingem as gamas de significação simbólica numa íntima

relação entre referente / signo e semi-símbolos para que se possa atingir pela arte o essencial do fenômeno semiótico.

A singularidade da escritura de Lispector, no romance *A paixão Segundo G.H.* (2009), esta nesse devir dos signos, uma vez que é no prolongamento da observação que se apreende nuances no discurso. É quanto a coisa se torna coisa, a desreferencialização, o objeto distanciado do seu contexto, torna-se de dentro para fora, num movimento centrípeto, arte. Não há o que se explicar numa obra, ela deve ser deleitada.

No Prefácio do Livro *A Paixão Segundo G.H.* (2009), a própria autora faz menção ao tipo de leitor que poderia lê-la, seria um leitor com experiência de ser.

A possíveis leitores...

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja se faz gradualmente e penosamente-atravesando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria. (LISPECTOR, 1998, p. v)

Esse diálogo que às vezes beira o universo “de si para si, de si para si mesmo”, é uma presença na obra Clariceana *A Paixão Segundo G.H.*(2009). João Cabral de Melo Neto (1981/1985) elucidou na poesia abaixo algumas nuances sobre Clarice.Vendo a não como pessoa no mundo, mas sim um ente criador de significâncias.

### **Contam de Clarice Lispector**

Um dia, Clarice Lispector  
intercambiava com amigos  
dez mil anedotas de morte,  
e do que tem de sério e circo.

Nisso, chegam outros amigos,  
vindos do último futebol,  
comentando o jogo, recontando-o,  
refazendo-o, de gol a gol.

Quando o futebol esmorece,  
abre a boca um silêncio enorme  
e ouve-se a voz de Clarice:  
Vamos voltar a falar na morte?

(MELO NETO, 1985, p. 26)

Observando o poema de Cabral podemos observar que Clarice trás em singularidades intrínsecas, o que pode ser observado em sua escritura, sendo, pois um aspecto basilar na obra de Clarice Lispector o conceito de estranhamento, como elucida Nogueira (2014):

[...] a respeito sobre o conceito de “Estranhamento” anteriormente, Chklovski só publica algo a respeito com essa definição no famoso artigo “Arte como procedimento” “Искусство как прием” datado de 1917, no qual o termo aparece em russo como “остранение” (ostranienie), neologismo formado a partir do adjetivo “странный” (strannyi) e por isso escrito entre aspas. Na tradução mais precisa para o português o termo seria “Estranhamento”. Quando transposto de maneira indireta a partir da língua inglesa o termo também ficaria como “Singularização” ou “Desfamiliarização”. Quando é traduzido para a língua francesa o termo seria “étrangéification”, que traduzido de maneira indireta para o português ficaria como “Desautomatização”, principalmente quando se emprega o sentido de superar o automatismo da percepção. (NOGUEIRA, 2014, p. 4)

Basicamente, o conceito versa sobre a função da arte na sociedade. Portanto, o processo de singularidades das obras em estudo provoca no leitor, um estranhamento, no sentido estabelecido por Chklovski:

O procedimento da arte é o procedimento de “*остранение*” (estranhamento) das coisas e o procedimento da forma dificultada, que aumenta os obstáculos e a duração da percepção, pois, em arte, o processo da percepção é o próprio fim e deve ser prolongado; a arte é uma maneira de viver o fazer-se das coisas, e aquilo que está pronto não importa na arte. (CHKLOVSKI, 1973, p. 63).

Esta impressão de estranheza perante o já experimentado acende, no fruidor, a necessidade de reconsiderar a mensagem, conduzindo-a a um novo ambiente, aonde possa desejá-la. Desse novo horizonte, é que surgirá um novo indivíduo, pois o objeto descrito tornou-se um descobrimento magnífico: um elemento visto sob o ângulo jamais conjeturado. Para isso, o autor russo ressalta a importância do anonimato da forma, que incide em expandir o tempo e a dificuldade de percepção do componente de arte. Ele ainda assegura que, considerando as leis gerais da percepção, permanece evidente que uma vez tornada habituais, as ações tornam-se também automáticas, dessa maneira os nossos hábitos se tornam automatizados e inconscientes.

Os que podem recordar a sensação que tiveram quando seguraram pela primeira vez a caneta na mão ou quando falaram pela primeira vez uma língua estrangeira e que podem comparar esta sensação com a que sentem fazendo a mesma coisa pela milésima vez, concordarão conosco. (CHKLOVSKI, 1917, p. 44)

Neste aspecto, a arte possibilita ao sujeito viver anseios e vivenciar sensações que em seu dia-a-dia não o faz, pelo motivo da disposição prévia das coisas. O deleite da arte, se assim podemos dizer, pois o objeto artístico é algo a ser desfrutado, é, pois, um período que permite a amorfização, a pulverização de sentidos e construção de novos, na medida em que aceita a transcendência da realidade, atraindo o sujeito a estabelecer uma nova percepção das coisas.

Observando ainda o processo de escritura de *A Paixão Segundo G.H.* (2009) percebe-se que narrativa se organiza em capítulos de sequência sistemática- a cada um começa com a mesma frase que serve de fechamento ao anterior. “É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno” (p. 21) Criando um eco para iniciar o próximo capítulo que vai reverberando no outro. Faz uma conexão, cria uma coerência, uma espécie de eco. “É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno” (p. 22.) A interrupção, assim, é o elemento de continuidade, numa representação simbólica do que é a experiência de G.H.

Iuri Lotman (1978), no livro *A Estrutura do Texto Artístico*, no capítulo “O eixo paradigmático das significações” alude às repetições e qual o efeito que as mesmas podem trazer ao texto artístico:

A repetição tem a mesma significação que a equivalência que surge na base de uma relação de igualdade parcial- aquando da presença de um nível (de níveis) no qual os elementos são iguais e de um nível (de níveis) no qual existe igualdade. A equivalência não é a identidade morta e é precisamente por isso que ela supõe também a dissemelhança. Níveis semelhantes organizam níveis dissemelhantes, estabelecendo também uma relação de semelhança. Simultaneamente níveis dissemelhantes realizam um trabalho oposto revelando a diferença no semelhante. (LOTMAN, 1978, p. 150-151).

Clarice encontra em sua linguagem literária a oscilação entre o familiar e a estranheza do outro, provocada pela opacidade da linguagem. G.H. mergulhada no estranhado i-mundo da barata vai além da coisa dita pelo caminho inverso que revela o indizível:

Olhei: a barata era um escaravelho. Ela toda era apenas a sua própria máscara. Através da profunda ausência de riso da barata, eu percebia a sua ferocidade de guerreiro. Ela era mansa, mas sua função era feroz. Eu sou mansa, mas minha

função de viver é feroz. Ah, o amor pré-humano me invade. Eu entendo, eu entendo! A forma de viver é um segredo tão secreto que é o rastejamento silencioso de um segredo. É um segredo no deserto. E eu certamente já sabia. Pois, a luz do amor de duas baratas me veio a lembrança de um amor verdadeiro que eu tivera uma vez e que não sabia que tivera – pois amor era então o que eu entendesse de uma palavra. Mas há alguma coisa que é preciso ser dita, é preciso ser dita. (LISPECTOR, 2009,116).

A desrealização na construção do romance *A Paixão Segundo G.H.* (1964) está inserida na ordem de escrituras que devem ser ponderadas à luz do conceito de desrealização de Anatol Rosenfeld, elucidado no ensaio “Reflexões sobre o Romance Moderno” (1985). O pesquisador André Luiz Gomes de Jesus (2010) faz uma explanação pertinente ao estudo aqui abordado, sobre Rosenfeld que transcrevo a seguir: Para este crítico, o conceito de desrealização estava ligado a uma série de procedimentos que tinham por finalidade relativizar a concepção, até então bastante difundida, de um pacto realista da literatura, ou seja, as obras literárias do século XX seriam mais figurativas e dariam uma ideia de descontinuidade, o que geraria paradoxalmente maior realismo, uma vez que não conseguimos apreender nossas próprias experiências de maneira integral e tampouco conseguimos apreender a experiência do outro, como o romance oitocentista nos fazia crer. Nesse sentido, a desrealização se caracterizaria pelos seguintes traços: eliminação da ilusão de espaço, abalo da ideia de continuidade temporal, tentativa de representar o fluxo de consciência por meio da própria subjetividade da personagem, desfazimento da concepção de personagem nítida e com características bem acabadas e totalmente apreensíveis ao leitor, valorizando-se, a partir de então, os estados íntimos da personagem.

A desrealização é o ato de exercer a mágica de transfigurar o real, iluminar o real de maneira que, pela ficção, o observador acessa o que antes não acessaria. Trabalhar a linguagem é essencial à escritura de Clarice Lispector. A palavra sendo a própria matéria narrada torna-se o elemento que permite descobrir o ser e o mundo. O fenômeno da desrealização, comum no campo das artes contemporâneas, produz o estranhamento da obra literária que o grande público acolhe com desagrado. Esse procedimento inovador, no entanto, consolida-a esteticamente, conforme afirma Rosenfeld, (1976) “uma visão mais profunda da realidade é incorporada à forma total da obra”.

Os rascunhos de Clarice diferem dos manuscritos de Flaubert é outro modo de se posicionar esteticamente quanto àquilo que o próprio autor produz. É outro caminho não menos interessante que o de Flaubert, outro modo também singular do fazer artístico.

A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. [...] (LISPECTOR, 2009. p. 176).

Os manuscritos (figura 8) são o testemunho do processo criativo na construção de seu texto. Portanto, na análise desses dois modos singulares de construção da escritura por Flaubert e Lispector, demanda um esforço comparativo, de como as nuances e modos aparecem em um e estão também no outro. Assim, a relação homológica deve ser investigada também no nível da organização textual da narrativa, da estrutura da morfologia do texto, em sua relação profunda, num movimento centrífugo partindo para o movimento centrípeto da obra de arte.

Nos escritos de Flaubert estão às categorias estéticas que ele criou ou que ele defendeu. Lispector trabalha o véis da subjetividade, mas ao mesmo tempo não intimista no sentido hermético puro da palavra. *A Paixão Segundo G.H.* (2009), embora esteja abordando a subjetividade da alma humana, explora o interior humano, no jogo do faz-de-conta, que é o de fora, a superfície.

No rascunho a seguir, observamos como Lispector faz de conta que é o de fora, é centrípeto e centrífugo, o de dentro para fora e o de fora para dentro.

A escritura de Clarice se confronta, desse modo, com a de Flaubert, uma vez que este aponta para aquilo que se materializa na relação do ser que fala no romance, com o mundo, enquanto que Clarice nos apresenta alguém que orbita em seu intimismo, na sua subjetividade, revelando sua dor interior e essa relação entre fora e dentro alimenta o jogo estético.

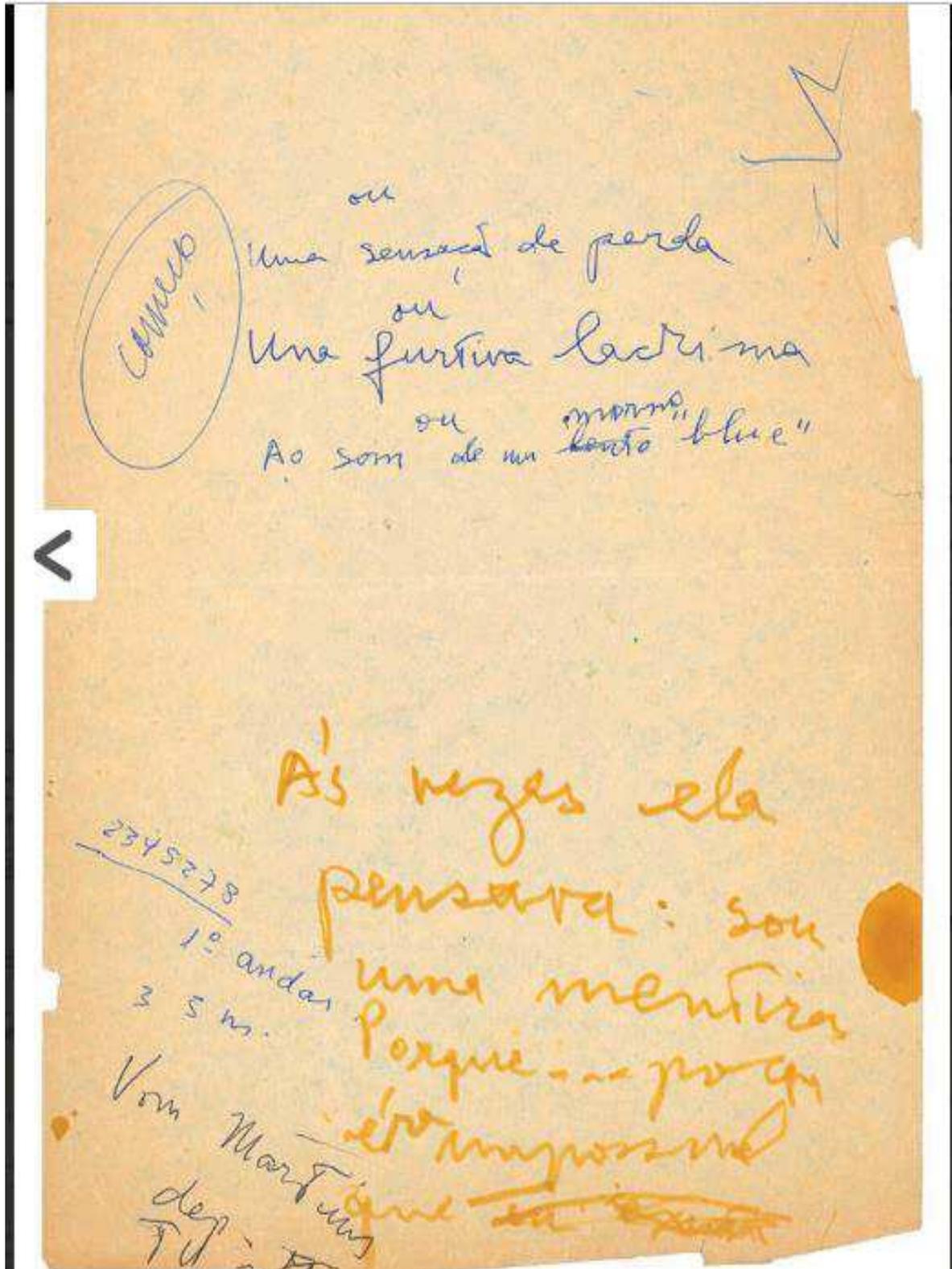


Figura 7- Nota para títulos de A hora de estrela.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> As caligrafias são de Clarice e de Olga Borelli (observação circulada, à esquerda).

Tudo no mundo começou com um "sim".  
Uma molécula disse sim a outra molécula  
e nasceu a vida.

(Começo do livro)

Figura 8 - Nota usada no 1º parágrafo de A hora da estrela<sup>20</sup>

<sup>20</sup> “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o que, mas sei que o universo jamais começou.” A caligrafia é de Olga Borelli.

Os rascunhos clariceanos (figura 10) são documentos importantes não apenas pela raridade, mas também por registrarem a maneira como a citada autora realizava a escritura de seus textos. Como acontecia a produção estética dos textos. Neles podemos conhecer a peleja da autora de *A Paixão Segundo G.H. (2009)* para a fazedura de suas obras. Esses rascunhos foram doados pelo seu filho Paulo Gurgel Valente para o Instituto Moreira Sales <sup>21</sup>, o que oportuniza que todas as pessoas que se interessem possam desfrutar desse conhecimento. Em seu singular processo de construção do objeto artístico, desde as primeiras obras, a escritora adotara o método da anotação imediata (exemplo-figura 11). Assim, segundo Nádya Battella Gotlib (1995), sua biógrafa<sup>22</sup>, no livro *Clarice: uma vida que se conta* “[...] passa a carregar um caderninho, onde vai fazendo as suas anotações. São as notas, soltas, que, em grande quantidade, e referentes ao mesmo assunto, constituirão já o seu romance [...]”

---

<sup>21</sup> O Instituto Moreira Salles é uma instituição singular na paisagem cultural brasileira. Tem importantes patrimônios em quatro áreas: Fotografia, em mais larga escala, Música, Literatura e Iconografia. Notabiliza-se também por promover exposições de artes plásticas de artistas brasileiros e estrangeiros. E gosta de Cinema. Suas atividades são sustentadas por uma dotação, constituída inicialmente pelo Unibanco e ampliada posteriormente pela família Moreira Salles. Presente em três cidades – Poços de Caldas, no sudeste de Minas Gerais, onde nasceu em 1992, Rio de Janeiro e São Paulo – o IMS, além de catálogos de exposições, livros de fotografia, literatura e música, publica regularmente as revistas *ZUM*, sobre fotografia contemporânea do Brasil e do mundo, de frequência semestral, e *serrote*, de ensaios e ideias, quadrimestral.

<sup>22</sup> Disponível em: <https://claricelispectorims.com.br> – Acesso: 03/01/2019.

Autor  
 depois do médico  
 Sim.  
 Sim, estou apaixonado por  
 Macabéa, a minha querida  
 Maca, apaixonado pela  
 sua feiúra e anonimato  
 Total (ela não é para ninguém,  
 apaixonado por seu ~~frases~~  
 pulmões prateados, a magriscela  
 Chinês e tanto que ela  
 abre a boca e dizesse.  
 - Eu sou sozinho no mundo  
 e não acredito em ninguém  
 Todos mentem, ~~até~~ <sup>até</sup> na hora do  
 amor, eu não acho que me  
 se comunica com o outro,  
 a verdade só me vejo quando  
 estou sozinho.

Figura: 9- Original manuscrito de *A hora da estrela* (1977). Acervo Clarice Lispector/IMS

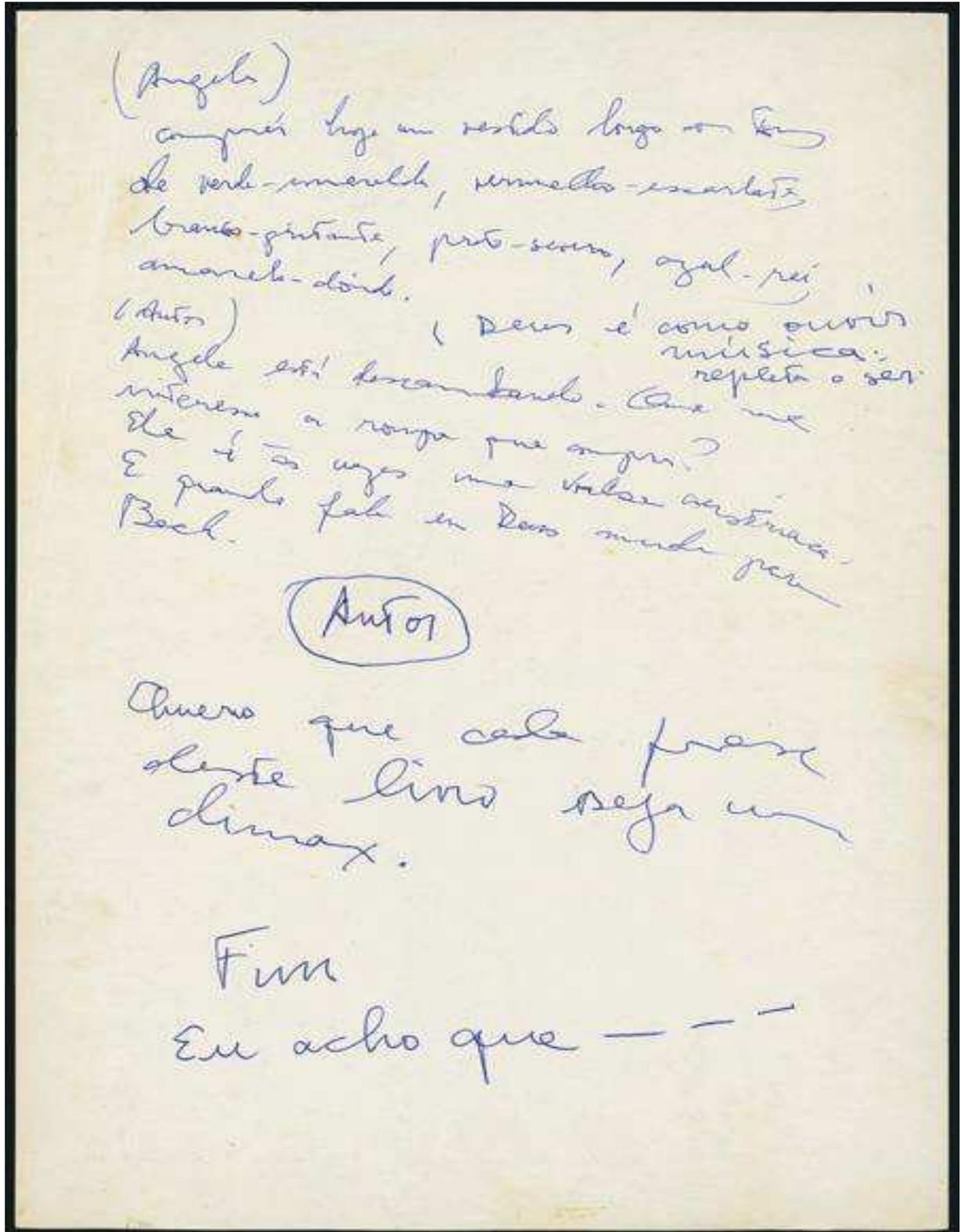


Figura 10-Original manuscrito de *Um sopro de vida* (1978). Acervo Clarice Lispector/IMS<sup>23</sup>

<sup>23</sup> <https://blogdoims.com.br/os-manuscritos-de-clarice-lispector-alquimia-da-escrita-por-fabio-frohwein/acesso-em-23-de-fevereiro-de-2018>.

Aludindo à entrevista a rádio Cultura em 1977 ao jornalista Júlio Lerner, Lispector dizia sobre sua escritura: “[...] caótica, intensa, inteiramente fora da realidade da vida.” Clarice costumava explicar como se dava seu processo de escrita, basicamente em duas etapas:<sup>24</sup> “Quando eu estou escrevendo alguma coisa, eu anoto a qualquer hora do dia ou da noite, coisas que me vêm. O que se chama inspiração, né? Agora, quando eu estou no ato de concatenar as inspirações, aí eu sou obrigada a trabalhar diariamente.”

Sendo assim, percebemos que o processo inventivo de Clarice de algum modo é similar ao de Flaubert nessa concepção de escrita. Tanto um quanto o outro simula em rascunhos sua obra antes que ela realmente se faça arte. Clarice adota em seu movimento construtivo o trabalho com os rascunhos, assim como Flaubert utilizou manuscritos, para realizar suas obras. Se de um lado, Flaubert nos passa um modo de enxergar o mundo e o próprio objeto artístico de uma maneira, com uma visão de mundo própria dele; de outro, na obra Clariceana temos uma visão de mundo própria dela, mas no profundo os dois estão fazendo a mesma coisa, o fundamento do trabalho deles é desrealizar. E essa razão que o homem estabelece entre o objeto estético e a realidade, é uma forma de desrealizar o real para ver o real.

---

<sup>24</sup> Disponível em: <https://claricelispectorims.com.br> – Acesso: 03/01/2019.

- 144 -

meu túbulo quando morresse. E embadava-me não puramente, mas com um objetivo: ~~meu~~ ~~ganhar~~: Eu era algum.

Mas aquele homem que jamais sairia de seu estreito círculo, nem bastante feio, nem bastante bonito, o queixo ~~apertado~~ ~~em~~ ~~esta~~ fugitivo, tão importante como um ~~cão~~ <sup>cão feroz</sup> que pretendia com seu arrogante silêncio? Não o interrogara várias vezes? ~~Adidamente~~ ~~Ele~~ ~~se~~ ~~ofendia~~. ~~A~~ mais um instante, não suportaria sua insolência, fazendo-lhe ver que deveria agradecer minha aproximação, porque do contrário nunca ~~eu~~ ~~saberia~~ ~~de~~ ~~sua~~ ~~existência~~. No entanto ele persistia em seu mutismo, sem sequer emocionar-se com a oportunidade de ~~vi~~ ~~ver~~.

Naquela noite eu já ~~deixara~~ ~~vários~~ ~~garranos~~ ~~de~~ ~~força~~ ~~na~~ ~~minha~~ ~~alma~~. Andava de bar em bar, ~~em~~ ~~uma~~ ~~café~~ ~~chordada~~. ~~Algo~~ ~~que~~ ~~esperava~~ ~~suprimentos~~ ~~para~~ ~~me~~ ~~ultrapassar~~ ~~me~~: Estava por demais ajustado em mim mesmo. Procurei um meio de me derramar um pouco, antes que transbordasse inteiramente.

Liguei o telefone e esperei, mal respirando de impaciência:

- Alô, Ema!  
 - Oh, ~~meu~~ <sup>meu</sup> ~~meu~~, a essa hora!  
 - ~~Eu~~ ~~telefonei~~ ~~para~~ ~~lhe~~ ~~dizer~~ ~~que~~ ~~depois~~ ~~de~~ ~~beijá-la~~ ~~o~~ ~~antes~~ ~~de~~ ~~novamente~~ ~~beijá-la~~ ~~é~~ ~~o~~ ~~momento~~ ~~mais~~ ~~lindo~~ ~~do~~ ~~mundo~~. É claro que eu gosto de você, nem é preciso perguntar. Adeus. Até amanhã.

Desliguei. Era mentira? O tom era verdadeiro, a energia, a beleza, o amor, aquela ânsia de dar meu excesso eram verdadeiros. Só era mentira a frase imaginada tão sem esforço.

Figura 11- Imagem datiloscrita

### III. DESREALIZAÇÃO E PROCEDIMENTOS TRANSCRITIVOS

Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível.

Michel Foucault

Neste capítulo, dedicamos a observar as tensões homológicas existentes no processo criativo nos textos, em apreço, de Flaubert e Lispector. Trataremos num primeiro momento da criação literária e tensões homológicas, continuamente traremos à baila exemplos de relação homológica entre pintura e literatura e para finalizar elucidaremos sobre a desrealização como procedimento no processo criativo, tendo o vazio como possibilidade discursiva.

Para que seja possível realizar esta pesquisa elegemos obras do universo visual e verbal: a obra plástica de Pablo Picasso, *O Touro* (1945), e o texto verbal de Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.* (1964). *O Desespero* (1845) de Gustave Courbet, e *Madame Bovary* (2007) de Gustave Flaubert.

#### 3.1. Criação literária e tensões homológicas

Na introdução do livro *A estrutura do texto artístico*, Iuri Lotman (1978) destaca que: "Ao longo de toda existência historicamente estabelecida, a arte é seu companheiro de viagem", salientando que a arte arquiteta para o homem uma parte da produção e sua experiência não condiciona as suas precisões materiais.

Ocupado em produzir, em luta pela conservação da vida, quase sempre privado do estritamente necessário, o homem encontra sempre tempo para actividade artística, sente essa necessidade. Em diferentes etapas da história, ouviu-se periodicamente levantarem vozes contra a inutilidade da arte, mesmo contra sua nocividade... A luta contra esse ou aquele aspecto da criação artística, o contra arte no seu conjunto, desenvolvia-se por vezes largamente e apoiava-se em poderosas instituições políticas. No entanto, nesta luta, todas as vitórias se mostravam quiméricas: a arte renascia invariavelmente, sobrevivendo aos seus detractores. Esta constância inabitual, se refletirmos bem, suscita admiração, visto que as concepções estéticas existentes explicam diferentemente em consiste a necessidade da arte. Ela representa uma parte da produção e sua existência não é condicionada pela exigência do

homem de renovar incessantemente os meios de satisfazer as suas necessidades materiais. (LOTMAN, 1978, p. 25)

A fim de discorrer sobre a criação literária e as tensões homológicas, salientando como a criação literária evidencia o processo criativo detemo-nos a analisar como Clarice Lispector vai buscar em Gustave Flaubert, principalmente na construção desse personagem de sua escritura G.H., que é um personagem feminino que vai saborear em outro personagem feminino, mas não fazendo uma analogia, mas sim um processo homológico, pois tem processos de identificação profunda na raiz da palavra, processo de identificação que não necessariamente conduz a história a ter o mesmo caminho, o mesmo enredo. Não necessita ter o mesmo formato, mas é através dessas tensões homológicas, dessa literatura que nasce da fricção com outra, se apoiando em outra, mas brigando com ela também o tempo inteiro. Dessa forma, incide a homologia, é o semelhante que não necessariamente aceitou o outro. O semelhante na raiz profunda, o não superficial, pois se assim o fosse seria analogia, seria parecido, e nosso propósito analítico é comprovar que não é parecido, é um diálogo de linguagens na sua estrutura profunda, por isso as tensões homológicas.

Tensões essas que existem pela ocorrência de que as artes se penetram, se fundem e encontram dados homológicos que são comuns a duas, como menciona Rosenfeld (2013):

Com alta especialização e autonomia das várias esferas – tais como ciências, artes, filosofia – talvez não só haja interdependência e mútua influência entre esses campos, mas, além disso, certa unidade de espírito e sentimento de vida, que impregna, em certa medida, todas estas atividades (ROSENFELD, 2013 p. 76).

O processo criativo de Lispector e Flaubert nos revela como as homologias formais não resultam de algo dado, já constituído, mas de um processo de construção que prevê a formação e a transformação contínuas.

No recorte a seguir, G.H. se refere a sua jornada para a descoberta de seu próprio interior, num movimento centrípeto, mostra o fora, quanto cita a escultura, que arrasta para dentro, quando menciona que auscultando os objetos, algo desses objetos surgirá e por sua vez será dado de volta aos objetos. Esse é o movimento da arte o dentro e fora.

Quanto à minha chamada vida íntima, talvez também tenha sido a escultura esporádica o que lhe deu um leve tom de pré-clímax – talvez por causa do uso de um certo tipo de atenção a que mesmo a arte diletante obriga. Ou por ter passado pela

experiência de desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente; ou por ter tido, através ainda da escultura, a objetividade forçada de lidar com aquilo que já não era eu. Tudo isso me deu o leve tom de pré-clímax de quem sabe que, auscultando os objetos, algo desses objetos virá que me dado e por sua vez dado de volta aos objetos. Talvez tenha sido esse tom de pré-clímax o que eu via na sorridente fotografia mal-assombrada de um rosto cuja palavra é um silêncio inexpressivo, todos os retratos de pessoas são um retrato de Mona Lisa. (Lispector, 2009, p.25)

Essa homologia criativa é esse texto que nasce que se entrelaça na raiz do outro, mas o resultado é outro. A narrativa *A Paixão Segundo G.H.* (2009) é absolutamente intimista, centrípeta, enquanto o texto de Flaubert, *Madame Bovary* (2007) não é necessariamente assim. No entanto tanto um quanto o outro trabalha o viés da voz feminina, que clama para ser ouvida.

No trecho a seguir, de *Madame Bovary* (2007), podemos observar o aspecto humano de Emma, frieza, falsidade, vaidade, nuances inerentes aos seres humanos não tão humanos assim. Sem abstrações, observa-se na construção da escritura o procedimento centrífugo da obra de arte:

Quando sua mãe morreu, ela chorou muito nos primeiros dias. Mandou fazer um quadro fúnebre com os cabelos da defunta e, numa carta que enviou aos Bertaux, cheia de ideias tristes sobre a vida, pedia que a enterrassem mais tarde no mesmo túmulo. O velhote julgou-a doente e foi vê-la. Emma sentia-se intimamente satisfeita por ter alcançado logo na primeira tentativa aquele raro ideal das existências pálidas ao qual jamais chegam os corações medíocres. Deixou-se, pois deslizar nos meandros lamartinianos ouviu as harpas sobre os lagos, todos os cantos dos cisnes moribundos, todas as quedas das folhas, as virgens puras, que sobem ao céu e a voz do Eterno falando nos pequenos vales. Aborreceu-se, não quis reconhecê-lo, continuou por hábito, em seguida por vaidade e surpreendeu-se enfim por sentir-se apaziguada e sem mais tristezas no coração do que rugas na fronte. (Flaubert, 2007, p. 48)

De acordo com Gonçalves (2010) essa movimentação que acontece na obra de arte, essa mobilidade somente vem à tona a partir da instância em que passamos a obedecer a determinados procedimentos distintos que se inter-relacionam.

[...] Tais procedimentos são responsáveis pela construção da *imagem* que singulariza o objeto conhecido e podem se dar por relações de contiguidade, por relações de similaridade, ou ainda pela sobreposição de ambas, e é a partir desses procedimentos que podemos falar de relações analógicas, homológicas e associativas. (GONÇALVES, 2010, p. 41)

Essa imagem que corresponde ao dentro e ao fora, encontrados na arte literária pelo que ela expressa sobre o visível e o invisível nela contidos, isto é, centrífugo e centrípeta se

completam com unicidade, pois um depende do outro. O visível tem o predicado de textura, da face que se imbrica com o invisível expressado, mas só visto se analisado com profundidade de significações, ou seja, pelo viés da homologia. O aparente integral da obra de arte sempre tem detrás, ou depois, ou entre seus aspectos o profundo, o invisível.

Por uma questão homológica, a arte literária faz diálogos sucessivos com a arte pictórica de uma forma muito correspondente e osmótica. O quadro da arte atrai olhares em si mesmo, de um objeto para o próprio objeto, numa direção para a função estética. O referente do objeto se desarticula para si próprio, impetrando a articulação de linguagens com sua forma, cor, proporção, montagem. Quando um objeto artístico alcança uma esfera de ser um objeto seja ele antiestético ou estético, ocorre a transfiguração da função estética para a metalinguística.

Fazemos, no recorte a seguir, a apreciação de acordo com a teoria da semanálise do texto dinamizado de Kristeva (2012).

Dar a mão alguém foi o que sempre esperei da alegria. Muitas vezes, antes de adormecer – nessa pequena luta por não perder a consciência e entrar no mundo maior-muitas vezes, antes de ter coragem de ir para a grandeza do sono, finjo, que alguém está me dando à mão e então vou, vou para a enorme ausência de forma que é o sono. “E quando assim não tenho coragem, então eu sonho”. Ir para o sono se parece tanto com o modo como agora tenho de ir para minha liberdade. Entregar-me ao que não entendo será pôr-me à beira do nada. (LISPECTOR, 2009, p.16)

Lispector refere ao sono como um fenotexto, a superfície, a estrutura significada, enorme ausência como bem diz, é a palavra em seu estado de inércia, ao dormir G.H entra em estado de inatividade, para só depois adentrar no sonho, ao pensamento, ao genotexto, ao profundo, a produtividade significante, o sonho como forma de se libertar. É a palavra em estado de ebulição.

### **3. 2. Flaubert e Clarice: relações homológico- transcriativas**

As relações entre pintura e texto literário e seus processos de transfiguração do real e desrealização artístico-literário tanto na obra plástica quanto no texto literário serão abordados nesse subitem, buscaremos estabelecer algumas relações entre as obras escolhidas e o tema orientando-se pelos procedimentos de transcrição artístico-literária na modernidade com o

propósito de expressar a transfiguração do real e o processo de desrealização do referente realista. Para que seja possível realizar esta elegemos obras do universo visual e verbal: a obra plástica de Pablo Picasso *O Touro* (1945), (Figura 13) e de Gustave Courbet, *O Desespero* (1845), (figura 14) e os textos verbais de Clarice Lispector *A Paixão Segundo G.H.* (2009) e *Madame Bovary* (2007) de Gustave Flaubert.

O crítico e poeta Aguinaldo Gonçalves em seu livro *Museu Movente. O signo da arte em Marcel Proust* (2004) assim se exprime em relação à pintura:

O que é a pintura? Por que essa necessidade de representação visual? Qual força que leva o artista à realização de uma forma plástica que, uma vez concretizada, permanece ali por séculos, sendo cultuada por milhares de olhares que por ela passam, muitas vezes olhares que nos lembram boi no pasto às duas e meia da tarde, outras vezes olhos de águia que parecem devorar o espaço colorido da tela, e outras tantas vezes olhares dos mais diversos que, ou pela força da tradição ou pela força própria da obra, ficam ali perante ela, parados, absortos, identificando-se com alguma intensidade plasmada na tela ou buscando o ponto com que poderia se identificar (GONÇALVES, 2004, p. 157)

Olhar a arte é como mergulhar rumo ao obscuro, pois esta não toca as pessoas da mesma maneira. O vislumbamento da forma plástica alcança e provoca diferentes sensações nos diferentes observadores, que não buscam apenas conhecer o artista que realizou aquele trabalho. Gonçalves (2004) continua sua alusão sobre a pintura e a literariedade do texto:

Nesse sentido, o uso particular da pintura impõe um novo estatuto na ordem dos sentidos do discurso literário, pois, ao exigir do leitor um estabelecimento de relações entre as esferas de literariedade do texto e uma aproximação com a pintura, ele instaura uma saída do texto para o contexto da história da arte onde, além de nos defrontarmos com um universo cultural frutífero, somos impelidos à leitura de obras de arte plásticas, para que possamos delinear devidamente a curva daquilo que está sendo composto na esfera do discurso. Assim, do âmbito de uma semiótica conotativa (o discurso literário) vamos à outra (a plástica pictórica), tendo depois de voltar e daí, sim, reconstruir as linhas internas do texto, onde se dá o movimento de aproximação (GONÇALVES, 2004, p. 168).

Na obra da escritora brasileira de *A Paixão Segundo G. H.* (2009), encontram-se características da estética do pintor português Picasso com a obra *O Touro* (1945). Ambas as artes nos trazem questões homológicas, os procedimentos utilizados no texto *A Paixão Segundo G.H* (2009), de Clarice Lispector e no quadro *O Touro* (1945), do pintor espanhol Pablo Picasso não apresentam similaridades flagrantes e imediatas, entretanto revelam

Analogias profundas que acabam por conduzir ao que Aguinaldo Gonçalves, em *Laokoon Revisitado* (1964) denomina de “homologia estrutural” entre os sistemas.

Quando se lida com a homologia, trabalha-se com a noção das coisas. Essa labuta é na raiz. Não apresentando como os construtos artísticos se aproximam, nem mesmo como eles só se aproximam ou distanciam, mas de como eles mantem uma relação de parentalidade no modo de concepção, na raiz da palavra, na raiz do objeto estético, na concepção. Mostrando, por meio de raízes de procedimentos, a semelhança que há entre o texto verbal e o texto visual, expondo, no âmbito das diferenças de sistemas e da própria univocidade do ser, a equivalência de estilo e técnica entre o poeta e pintor.

José Saramago,<sup>25</sup> ilustre autor português, disse “É preciso sair da ilha para ver a ilha. Não nos vemos se não saímos de nós”. Para deleitar a obra é necessário penetrar-lhe, num mergulho profundo, em um movimento centrípeto, entrar no seu genotexto para buscar significâncias no mais alto grau de modulação.

Seguindo a inspiração sugerida por Saramago, seria possível adentrar na obra de arte, num movimento centrípeto, nos remetendo para o interior da própria escritura, o que Lispector chama de despersonalização: “*Estou caminhando em direção ao caminho inverso. Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para despersonalização*”. (LISPECTOR, 2009, p.173)

Ao despersonalizar, ela ressurgue dos destroços que a multiciplidade da língua proporciona para organiza-se na estrutura do texto. Do lugar do *não ser* sua narrativa é construída, sabendo que toda identidade é perigosa e que precisa ir ao encontro do outro para poder ser.

A despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de tudo o que se possa perder e , ainda, ser. Pouco a pouco tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características. Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mi. Assim como houve o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres. ( LISPECTOR, 2009, p.174)

Tanto no quadro *Os Touros* (1945), quanto em *G.H.* à tensão permanente elucidada as relações entre semelhança e dessemelhança conseguida por uma espécie de fusionismo entre espaços metonímicos e metafóricos.

---

<sup>25</sup> SARAMAGO, José. O Conto da Ilha Desconhecida. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. José Saramago (1922-2010) foi um importante escritor português. Destacou-se como romancista, teatrólogo, poeta e contista. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura e o Prêmio Camões, entre outros.

Iuri Lotman (1978) ao descrever os princípios constitutivos do texto artístico esclarece que a metáfora permite que se combinem termos que não podem ser combinados na língua natural; no capítulo “O eixo paradigmático das significações”, o autor descreve que os termos semelhantes podem gerar dessemelhança e que o mesmo pode se dar ao contrário.

Além disso, na medida em que o objectivo final de um sistema autoconstrutor complexo for a formação de uma nova semântica que não existe ao nível da língua natural, o papel dos elementos que na língua natural são portadores de ligações semânticas e formais será diferente. Os elementos fonológicos gramaticais organizarão unidades semanticamente heterogêneas em classes equivalentes, trazendo para a semântica da diferença um elemento de identidade. Aquando da consciência de elementos semânticos, as categorias formais dinamizarão a relação de diferença revelando no semanticamente homogêneo (ao nível da língua natural) uma diferenciação de sentido (ao nível da estrutura artística). Podemos dizer que na relação de equivalência os elementos formais e semânticos da língua natural, entrando na estrutura poética, intervêm enquanto conjuntos complementares: a coincidência de uns arrasta com ela a não coincidência dos outros. (LOTMAN, 1978, p. 151)

O percurso entre o universo das referências e as figurativizações sígnica passam por um processo de desrealização do que é figurativo atingindo as gamas de significação simbólica numa íntima relação entre referente / signo e semi-símbolo para que se possa atingir pela arte o essencial do fenómeno semiótico.

Desta feita, segundo Gonçalves (1997) em seu livro *Signo em Cenas* menciona:

Ainda mais: tais procedimentos vão além do verso, marcando as composições narrativas modernas que têm o seu início antes de Rimbaud nas obras de artistas como Gustave Flaubert. Eles passam a fazer da metonímia o seu fio de prumo, o que leva Marcel Proust a se valer da metáfora esteira rolante para se referir ao trabalho do autor de *Madame Bovary* e de *Educação Sentimental*. As estratégias de motivação do signo se expandiram para a frase ou para o verso, bem como para as suas relações discursivas. Já não é possível imaginarmos uma leitura legítima de um grande poema lírico de nosso século sem percebermos sua estrutura composicional, sua distribuição no espaço, sua dimensão gráfica, bem como as desestruturas de palavras, o concreto universo sonoro que muitas vezes parece dominar a infraestrutura do texto; enfim, a materialidade do discurso poético. Muitas vezes, o espaço entre os signos ou a distribuição do signo no espaço do poema é responsável por efeitos por efeitos de sentido que jamais seriam conseguidos se nos mantivéssemos apenas na esfera da temporalidade. (GONÇALVES, 1997, p. 47)

Pablo Picasso<sup>26</sup> criou o quadro “O Touro” no Natal de 1945. Nesta série de representações, nos apresenta um conjunto de onze litografias, todas resultantes de uma única e singular obra plástica, onde o pintor disseca visualmente, separando anatomicamente a imagem de um touro. Através do procedimento de transcrição artístico-literária na modernidade com o propósito de expressar a transfiguração do real.

Esta série demonstra o tipo de experimentação com litografia que Picasso realizou na oficina de impressão Mourlot em Paris após a Segunda Guerra Mundial.<sup>27</sup> MoMA (Museu de Arte Moderna de Manhattan).

Para começar a série, Picasso cria uma representação realista do touro. É uma figura de um touro propriamente dito, referencial. Cada imagem representa uma fase que sucessivamente, através do procedimento de desrealização do Touro, vai amorfizando o objeto artístico. “É como se ele caminhasse de frente para trás, do acabado para o esboço.”<sup>28</sup> Esse desfazer para fazer que observamos na obra de Picasso, desrealiza a obra de arte não somente por ser uma desconstrução mimética da realidade, desconstruindo a realidade como forma de construção, mas, também por transcendê-la fazendo surgir o inusitado, criando um frenesi de emoções no leitor/observador.

---

<sup>26</sup> É impossível falar da arte do século XX sem mencionar o nome de **Picasso**, um dos maiores expoentes da Arte Moderna. Nascido Pablo Diego José Francisco de Paulo Juan Nepomuceno Maria de Los Remedios Crispin Crispiano Santíssima Trinidad Ruiz Y Picasso, em Málaga **na Espanha** no dia 25 de outubro de 1881, ele foi pintor, escultor e desenhista e seu trabalho influenciou e transformou o rumo da arte aquele século. Filho de um pintor e professor de desenho, Picasso aos 13 anos já havia desenvolvido habilidades artísticas que o fizeram pintar aos 15 anos seu primeiro quadro denominado “*A primeira Comunhão*”. Antes de completar 20 anos, vivendo em Barcelona, conheceu e conviveu com artistas entre eles Toulouse-Lautrec e montou com Carlos Casagemas um ateliê. Em seguida muda-se para Paris onde aperfeiçoa suas habilidades e realiza novos contatos. <https://www.infoescola.com/artes/pablo-picasso/>

<sup>27</sup> [https://www.moma.org/collection/works/63002/installation\\_image\\_index=0](https://www.moma.org/collection/works/63002/installation_image_index=0)

<sup>28</sup> <https://arteref.com/arte/as-etapas-do-touro-de-picasso-do-academico-ao-abstrato/> acesso 21 de dezembro de 2018

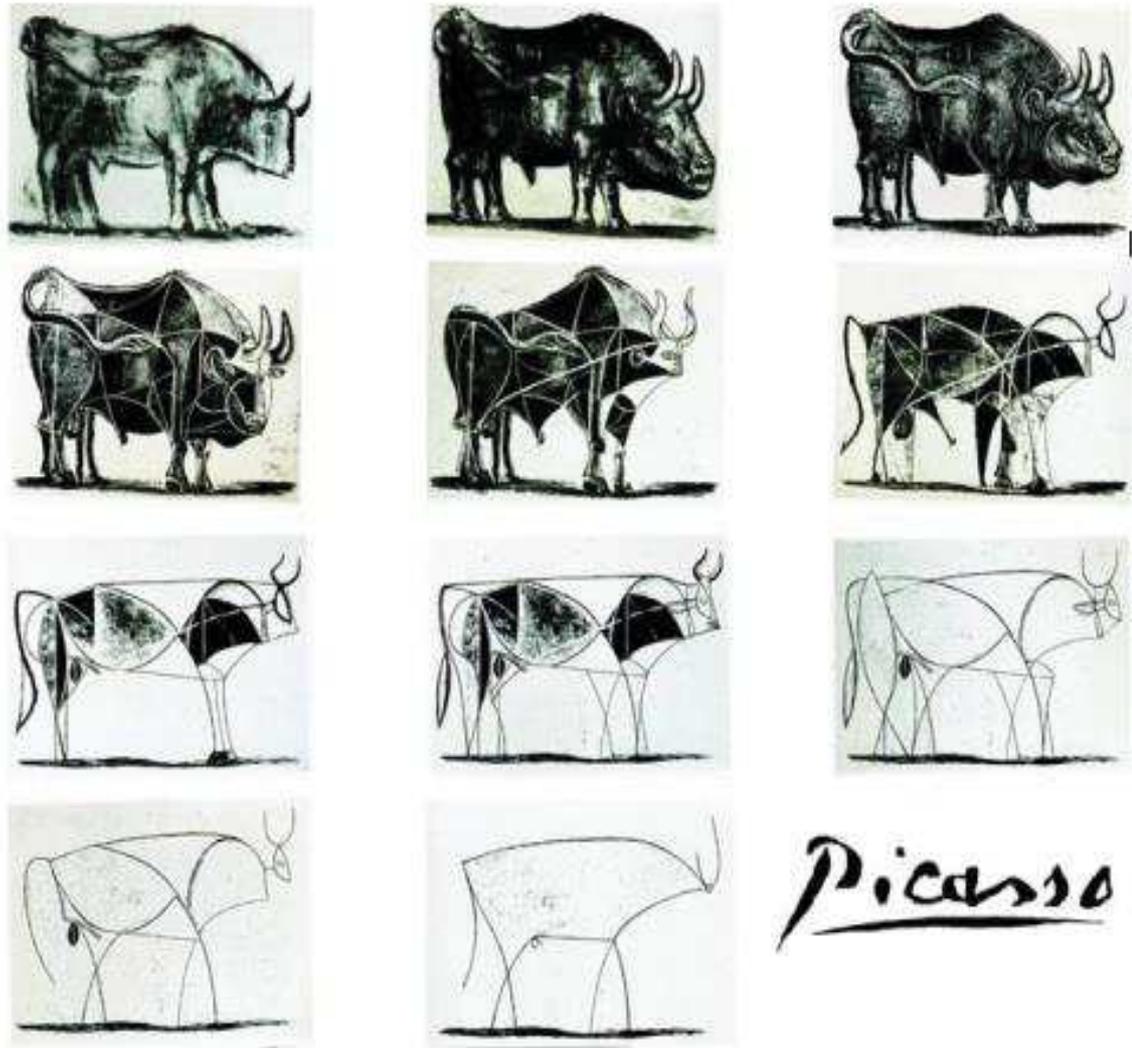


Figura 12 - *O Touro* (1945), Pablo Picasso

Pode-se observar no quadro a desrealização do touro, o real, não mais real, visto em sua essência, apenas linhas fazem com que o signo se torne ícone. O touro-linha de Picasso se torna um simulacro de touro.

O pintor René Magritte, ao pintar *A Traição das Imagens*<sup>29</sup> (1928) “Isso parece um cachimbo”. Remete a ideia que na arte tudo é simulação. O que parece em Magritte, não é.

<sup>29</sup> René Magritte pintor Belga parece contradizer a realidade nomeando absurdamente uma coisa que não precisa ser nomeada, ao mesmo tempo negando que ela seja o que obviamente é. Escrevendo “Isto não é um cachimbo” embaixo da figura de um cachimbo, ele mostra que a imagem de um objeto não deve ser confundida com algo tangível e real.

Uma das mais famosas imagens de Magritte, este quadro questiona os conceitos de definição e representação. Nem tudo é o que parece ser, Magritte está dizendo: o quadro apresenta, assim, um desafio à ordem social e um ataque à maneira de ver e de pensar geralmente aceita. Disponível em: [www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-traicao-das-imagens-rene-magritte/](http://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-traicao-das-imagens-rene-magritte/)



Figura 13- A Traição das Imagens, 1928-9, óleo sobre tela, 60 cm x 81 cm, René Magritte, LACMA – Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

Não só nesses quadros, mas em outros o pintor belga acentua também de maneira singular as interações tensas entre a arte e a realidade por meio de um surrealismo questionável por não ocorrer por metáforas insólitas, mas sim por procedimentos conceituais de desviar nossa percepção criando o universo do que a tradição passou a considerar como o inverossímil crível<sup>30</sup>.

Sobre Magritte, Argan (2013) comenta:

Magritte é dentre todos os surrealistas, o que mais aprofundou o problema da ambiguidade alógica da imagem, e também em relação à palavra; ele cria a anti-história, desvenda o absurdo do banal, representa com meticuloso detalhismo imagens de significado ambíguo, que facilmente decaem no duplo sentido, no jogo de palavras (ARGAN, 1996, p. 364).

<sup>30</sup> Inverossímil crível: Que não aparenta ser verdadeiro; difícil de acreditar: fato inverossímil. Crível que se pode crer, passível de se crer; acreditável.

Gilles Deleuze (1988) comenta o papel do simulacro na arte referenciando que a arte não imita, mas isso acontece, primeiramente, porque ela repete, e repete todas as repetições, conforme uma potência interior (a imitação é uma cópia, mas a arte é simulacro, ela reverte as cópias em simulacros).

Mesmo a repetição mais mecânica, mais cotidiana, mais habitual, mais estereotipada encontra seu lugar na obra de arte, estando sempre deslocada em relação a outras repetições com a condição de que se saiba extrair dela uma diferença para estas outras repetições. Isto porque não há outro problema estético a não ser o da inserção da arte na vida cotidiana. Quanto mais nossa vida cotidiana aparece estandardizada, estereotipada, submetida a uma reprodução acelerada de objetos de consumo, mais deve a arte ligar-se a ela e dela arrancar esta pequena diferença que, por outro lado e simultaneamente, atua entre outros níveis de repetição, como também fazer com que os dois extremos das séries habituais de consumo ressoem com as séries dos instintos de destruição e de morte; juntar, assim, o quadro da crueldade ao da besteira, descobrir sob o consumo um hebefrênico crisar de maxilares e, sob as mais ignóbeis destruições da guerra, descobrir ainda processos de consumo, reproduzir esteticamente as ilusões e mistificações que constituem a essência real desta civilização, tudo isto para que, finalmente, a Diferença se expresse com uma força de cólera, ela mesma repetitiva, capaz de introduzir a mais estranha seleção, mesmo que seja uma contração aqui e ali, isto é, uma liberdade para o fim de um mundo. Cada arte tem suas técnicas de repetições imbricadas, cujo poder crítico e revolucionário pode atingir o mais elevado ponto para nos conduzir das mornas repetições do hábito às profundas repetições da memória e, depois, às repetições últimas da morte, onde se joga nossa liberdade (DELEUZE, 1988, p. 275)

A arte não se realiza pelo equilíbrio: temos condição tensa no nosso cotidiano, e esse processo de desreferencialização, fazem a tessitura de um simulacro através de elementos constitutivos. O pintor belga revela pelo título dialético essa relação de semelhança e dessemelhança. A presença do título dialético atua como passagem para entrada do observador. A inquietação aumenta. Defrontamo-nos com a esfera desautomatizada da arte. A expansão-reinterpretação do real se dá pela *desrealização da imagem* e o insólito por ele criado entre a imagem e o título do quadro. Relação ou aparente não relação entre o título e o universo plástico com o qual defrontamos.

Observemos na obra de arte *O Touro* (1945), alguns elementos que demonstram o aspecto do simulacro do ícone do verbete Touro. Existe a apresentação de um simulacro, a dissimulação da realidade. Picasso despersonifica o touro, faz com que ele se desrealize, passando de um touro à imagem de um touro, ao ícone touro. Não é em touro, é um ícone, em

uma explosão de lirismo abstrato. O temático pelo signo se destrói. Deixemos o tema, a referencialização e partamos para um plano de metaforização, onde acontece o estilhaçamento de significados de uma palavra, de uma imagem, através de uma explosão de novos semas. Pulverizando os sentidos Picasso instiga-nos a mergulhar no sentido centrípeta da arte.

Na quarta imagem, o artífice começa a abstração da estrutura do touro. Podemos notar aqui o processo de desrealização. Nessa fase parece que o Touro já se amorfizando passa a imagem de carnes destrinchadas, é o estilhaçamento da obra de arte. Aqui o touro perde a fórmula, a robustez.

O signo identificado, não mais como símbolo sugere entendimento diante das coisas, tornando-se ícone realizando assim as duas direções a centrípeta e a centrífuga, como ressalta Frye (1973) “A correspondência entre fenômeno e o signo verbal é a verdade; a ausência é a falsidade; o defeito de ligação é a tautologia<sup>31</sup>, uma estrutura puramente verbal que não consegue sair de si mesma.”

No quadro de Picasso, o touro é amorfizado, decomposto. Se tornando amórfico, totalmente desintegrado. Sendo signo, símbolo ascende à condição de ícone. Isso é uma simulação de touro, um simulacro, um touro partiu de tão real que parecia ser, ultrapassou para outra margem, e ratifica o que René Magritte afirma no quadro *A Traição das Imagens*, na arte tudo é simulação. Aquilo que vemos no início como um touro perfeito era só a imagem de um touro, mas ele não tem os contornos de um touro.

Em sua obra *Simulacros e Simulação*, Jean Baudrillard (1991) afirma que a simulação é a geração de exemplares de um real sem procedência nem realidade, de modo que simular é fingir o que não se tem e que o real nunca mais terá oportunidade de se produzir, tendo em vista que já está morto. Diante disso e da profunda observação da obra, pode-se deduzir que de fato o que interessa na arte é a ideia que se cria da coisa e não a coisa em si. A coisa em si não se repete. Ela existe só nela e é transitória, mas entra na condição de ícone e então passa a ser permanente, pois foi problematizada como coisa, na sua condição de coisa, na sua condição de existência material.

E a desrealização é a simulação do extremo, também um processo homológico. O touro, agora desrealizado, passou pela transfiguração do real chegando à desrealização do objeto artístico. Na antepenúltima imagem as linhas são evidenciadas pelo testículo que na

---

<sup>31</sup> Tautologia é a repetição desnecessária de uma mesma ideia usando termos diferentes. É aplicado à linguagem e às normas de redação como algo a ser evitado na escrita formal. A tautologia é uma redundância, como a expressão "círculo vicioso". Se for circular, é evidente que deve voltar ao ponto inicial, e, portanto, se repete como algo vicioso, sendo desnecessário o uso do outro termo para definir. Também é chamada de pleonismo vicioso, enquanto figura de linguagem.

última gravura já não existe, apenas o órgão reprodutivo da imagem do touro mantém seu sombreamento para ressaltar seu gênero. É a desreferencialização do touro. O touro perde o referencial, o real partindo para iconização do touro. Desrealização do touro acontece na representação da representação.

A iconização da obra pictórica, observada no quadro *O Touro* (1945) de Picasso e a sígnica da narrativa destacada na narrativa *A Paixão Segundo G.H.* (2009) de Lispector, revelam pelo viés da homologia proximidades na arte da expressão poética.

Nas primeiras linhas de *A paixão segundo G. H.*(2009), a perturbação, a angústia, a tonalidade indireta e desnordeada podem ser como efeitos de colisão:

[...] estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? (LISPECTOR, 1986, p.7)

[...] Ontem, no entanto perdi durante horas e horas a minha montagem humana. Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida. Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo- quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação. Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação :a ser? E, no entanto não há outro caminho. Como explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? Como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra – como se antes eu tivesse sabido o que eu era! Por que é que ver é uma tal desorganização? (LISPECTOR, 2009, p.11).

No quadro de Picasso, assim como no romance G.H., vemos as rupturas com os limites, portanto, a linguagem literária de Lispector coloca o leitor a permear as entrelinhas e os abismos das entrepalavras imaginárias de sua expressividade. A palavra que está detrás do pensamento é o que conduz toda a concepção estético-literário de Clarice Lispector.

O que se chama de bela paisagem não me causa senão cansaço. Gosto é das paisagens de terra esturricada e seca, com árvores contorcidas e montanhas feitas de rocha e com uma luz alvar e suspensa. Ali, sim, é que a beleza recôndita está. Sei que também não gostas de arte. Nasci dura, heroica, solitária e em pé. E encontrei meu contraponto na paisagem sem pitoresco e sem beleza. A feiura é o meu estandarte de guerra. [...]. (LISPECTOR, 1998, p. 39)

Gonçalves alude a essa ideia na sua obra *Laokoon Revisitado* (1994), relatando que não há necessidade de se consultar nenhum tratado de estética comparada, para que seja possível perceber as relações mais imediatas entre as artes, em geral, e entre literatura e

pintura, em particular. Ao longo da história da arte, sempre existiram trabalhos de pintores e de poetas que se realizam por meio da inspiração ou a partir da captação de temas ou motivos formais extraídos da arte vizinha, produzindo efeitos expressivos, muitas vezes, de alto valor artístico. (GONÇALVES, 1994, p. 18)

Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero nenhum me pega mais” É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor da separação, mas é grito de felicidade diabólica. (LISPECTOR, 1998, p. 09)

Buscar as correspondências homológicas entre sistemas distintos sejam visuais ou verbais, é constatar possíveis equivalências entre eles, e, também, constatar as diversificadas formas de instrumentalização de recursos apresentados por cada componente significativo. Portanto se comunicam por meio de seus códigos distintos, num entrecruzar-se de produções de sentidos. Essas possibilidades compõem analogias fecundas que conduzem à homologia de estrutura. Assim sendo, a obra de Picasso e a de Lispector correspondem à condição humana, vista sob diferentes perspectivas, mas uniformizadas pela homologia, trazem em suas narrativas, questões inerentes à condição humana, seus personagens e protagonistas, procuram frequentemente a busca de aspecto existencial. Os processos de morfização e amorfização, nos personagens touro e em G.H. apresentam movimentações inversas, o touro era inteiro e se desconstruiu, G.H. se desconstruiu para ser inteira.

Dando continuidade aos estudos comparativos, trazemos à baila textual outras artes, *Madame Bovary* (2007), de Gustave Flaubert e o quadro *O desespero* (1845), de Gustave Courbet, construindo equivalências homológicas pelo seu tecido discursivo.

Embora de formas diferentes, esses dois artistas contribuíram para problematizar as relações do ser humano na modernidade. As relações entre espaço pictórico e espaço real, entre pintor e espectador. Através da homologia, já discutida anteriormente, podemos observar as nuances e as peculiaridades de tão singulares obras de arte.

Gustave Courbet<sup>32</sup> apresenta-nos um homem desesperado, com olhos profundos. Procuramos demonstrar que a obra deste pintor é um contributo fundamental para a

---

<sup>32</sup> Jean Désiré Gustave Courbet foi um importante pintor francês do século XIX, considerado um dos principais representantes do Realismo nas artes plásticas. Além da pintura, dedicou-se ao ativismo político, defendendo ideias democráticas, republicanas e socialistas. Gustave Courbet nasceu numa rica família de fazendeiros, em 10 de junho de 1819, na cidade de Ornans (França). Embora sua família desejasse que ele fosse para a área do Direito, Courbet foi estudar artes em Paris em 1839, no começo de sua vida adulta. Mesmo assim, foi financiado pela família no começo de sua vida artística. Suas ideias e ações deram a ele uma fama de revolucionário e

subjetivação e interiorização do olhar do artista moderno. Esse artista moderno no seu tempo que vive a agonia da não aceitação corresponde aos mais vigorosos mecanismos construtivos da obra do citado pintor.

A citação a seguir está disponível no Repositório da Universidade de Lisboa e consta sem autoria reconhecida:

A história da arte é unânime em considerar Courbet um dos mais importantes pintores do Realismo francês. Mas a noção de Realismo foi entendida de diferentes modos pelos historiadores da arte. Enquanto para uns ela supõe uma atitude de enraizamento e fidelidade à realidade aparente – o que implica, à partida, a aceitação de um sistema de representação mimético –, para outros consiste precisamente no contrário: na superação da realidade imediata e na preocupação em captar a sua dimensão subjectiva. Esta ambivalência resulta da tentativa de responder, a partir de diferentes critérios, a uma pergunta fundamental: o que entender por realidade?<sup>33</sup>

A interpretação que me apoio procede da segunda leitura. No quadro *O Desespero* (1845), o pintor olha para o observador, em total estado de desespero. Os olhos são como *leitmotiv* para adentrarmos a obra num movimento centrípeto. Os olhos grandes, estatelados, com sobrancelhas fortes que caracterizam ainda mais a agonia do personagem, assustado pela angústia. A luz escura ao fundo impele o homem ainda mais à frente dando-nos a impressão que a figura do homem está se aproximando do espectador, deixando na dubiedade o espaço real e o espaço pictórico, característica de uma obra hiperrealista<sup>34</sup>, mesmo sendo feita no século XIX, apresenta o artista à frente de seu tempo.

---

socialista, o que acabou por prejudicar sua carreira artística, principalmente nos meios mais tradicionais do mundo das artes.

<sup>33</sup> [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/10130/3/ulfl148005\\_tm.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/10130/3/ulfl148005_tm.pdf)-repositório da Universidade de Lisboa sem autoria reconhecida.

<sup>34</sup> Hiperrealismo é um gênero de pintura e escultura que tem um efeito semelhante ao da fotografia de alta resolução. O hiper-realismo é uma evolução do fotorrealismo, e o termo foi usado para designar um movimento artístico que nasceu nos Estados Unidos e na Europa em torno de 1968. Expandindo-se no início dos anos 70, tendo grande popularidade na Inglaterra, Estados Unidos e no Brasil.



Figura 14 - *O Desespero* (autorretrato do artista), 1844-1845, Gustave Courbet,

Anatol Rosenfeld (2013) alude ao o procedimento da desrealização e suas contribuições para o romance moderno, bem como na pintura:

“Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner, começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro.” (ROSENFELD, p. 80, 2013).

Em *Madame Bovary* (2007), Flaubert remete à angústia: Emma é um ser angustiado, no entanto ela não apresenta a mesma angústia do homem desesperado, é uma angústia de um

ser que está em desacordo com o mundo, com sua época, em Courbet o homem está em desacordo com tudo, está desesperado, não tem mais saída. São as aflições contemporâneas.

Emma, para resolver seus tormentos escolhe como saída, o suicídio como uma forma de travessia, como transfiguração do real. Na contramão da personagem de Flaubert, o personagem do quadro de Courbet, o homem desesperado não tem saída. O esquadramento da moldura limita-o, cortando assim como na fotografia parte dos braços. Isso dá uma limitação dentro da moldura que impede o homem de ter movimentos, a ele só resta o desespero.

Destacamos a seguir alguns trechos que justificam a nossa afirmativa em relação à Emma Bovary, a singular personagem de Flaubert.

Ela entrou no corredor em que se abria a porta do laboratório. Presa ao muro havia uma chave com a etiqueta Cafarnaum.

- Justin! Gritou o boticário, impaciente.

- Vamos subir! Ele a seguiu.

A chave girou na fechadura e ela caminhou diretamente para a terceira prateleira, de tal forma era bem guiada pela lembrança, pegou o bocal azul, arrancou a rolha, mergulhou a mão e retirando-a cheia de um pó branco pô-se a comê-lo.

- Pare! Exclamou ele se atirando-se sobre ela.

- Cala a boca! Alguém poderia vir...

Ele desesperava-se, queria chamar alguém.

-Não digas nada, tudo recairia sobre seu patrão! (FLAUBERT, 2007, p. 271)

Emma, dando início ao processo de transfiguração do real decide se matar e sente uma grata satisfação ao fazer isso: “Depois, virou-se subitamente calma e quase na serenidade de um dever cumprido”. (FLAUBERT, 2007, p. 271)

Ela sentou-se à sua escrivaninha e escreveu uma carta que fechou lentamente, acrescentando a data e hora. Depois disse a Charles com tom solene:

-Tu a lerás amanhã; até lá, peço-te, não me faças nem uma única pergunta!... Não, nem uma!

-Mas...

-Oh! Deixa-me

Estendeu-se totalmente em sua cama. (FLAUBERT, 2007, p. 272)

A inspiração de Charles Bovary, causa de processo judicial a Flaubert saboreia o gosto pelo momento de sua transfiguração do real, essa é a desrealização da arte, é morrer pra viver, Emma assim como a arte se amorfiza, para então de outra forma, renascer. Num processo de transfiguração do real, através do suicídio, Emma se realiza através do procedimento da desrealização da arte.

- Ah! A morte é bem pouca coisa, pensava ela: vou dormir e tudo estará acabado! Bebeu um gole de água e virou-se para a parede. Aquele horrível gosto de tinta continuava.  
 -Tenho sede!... Oh! Tenho muita sede! Suspirou.  
 - Que tens? Disse Charles, estendendo-lhe um copo.  
 -Não é nada!... Abre a janela... Estou sufocando!  
 E foi tomada de uma náusea tão repentina que mal teve tempo de apanhar um lenço embaixo do travesseiro.  
 -Ah! Está começando! Murmurou. (FLAUBERT, 2007,p. 272)

[...] Gotas de suor escorriam em seu rosto azulado que parecia endurecido na exalação de um vapor metálico. Seus dentes batiam, seus olhos arregalados olhavam vagamente ao seu redor e a todas perguntas ela apenas respondia sacudindo a cabeça; sorriu mesmo duas ou três vezes. Pouco a pouco seus gemidos foram aumentando. Escapou-lhe um grito surdo; declarou que estava melhor e que se levantaria dentro em pouco. Porém foi tomada por convulsões; exclamou:  
 -Ah! É atroz, meu Deus!  
 Ele atirou-se de joelhos contra a cama.  
 -Fala? Que foi que comeste? Responde, em nome do céu!  
 E ele a olhava com ternura que ele nunca vira.  
 -Pois bem, lá... lá, disse ela, com voz enfraquecida.  
 Ele correu a escrivaninha, quebrou o sineto e leu em voz alta: *Que não se acuse ninguém...* Deteve-se , passou a mão sobre seus olhos, e releu outra vez.  
 -Como! Socorro! Acudam!  
 E não podia fazer outra coisa, a não ser repetir a palavra: “Envenenada”!  
 Envenenada! (FLAUBERT, 2007, p. 272/273)

O ser desesperado da obra de Courbet, assim como o ser desesperado de Flaubert apresenta um ser desencontrado com o mundo, diferente dos outros, eles são singularizados pelo procedimento da arte. O homem desesperado , assim como a mulher desesperada não mais visto como homem nem mulher, mas sim como seres se tornam ícones, simulacros, através da construção de uma metáfora complexa na obra de arte, que consiste num processo de interação semiológica, não a substituição de um termo, mas sim é a metáfora do estilhaçamento de significados de uma palavra, de imagens a similitude, área de semelhança.

### **3. 3. Desrealização, silêncio e vazio.**

A desrealização como procedimento criativo literário é um dos elementos que permite investigar o que existe de jogo artístico na construção do tecido textual de uma obra e o que permanece na outra e reciprocamente. O que foi antecipado em Flaubert em *Madame Bovary* (2007) com a própria personagem central Emma Bovary é aquilo que a personagem de A

*Paixão Segundo G.H.* (2009) de Clarice Lispector tem de Madame Bovary e vice versa. Num jogo inverso que alimenta o jogo estético.

Moreto (2007), na apresentação da obra em estudo refere-se a Emma Bovary:

Colocar-se-á sempre “acima” ou “ao lado” do lugar que ocupa na sociedade, o que levará a viver outra vida, feita de mentiras e de arreatamentos romanescos. Essa atitude foi chamado de bovarysmo<sup>35</sup> o qual define como “facilidade conferida ao homem de conceber a si mesmo como outra coisa, diferentemente daquilo que é realmente. Considera-se superior a seu destino: é possuída por um imenso apetite por algo inacessível, pois o que procura pertence ao domínio do sonho, do ideal. (FLAUBERT, 2007, p.10)

Nesse jogo construtivo, que chamamos de desrealização, Emma se desrealiza para viver num mundo fora do real, o irreal, a desrealização do personagem leva-a a lugares imaginários. A procura de certos silêncios. De tal modo que não só estabelece relação homológica transcriativa, com G.H., mas, ao mesmo tempo nos insere nesse procedimento crítico literário que desenvolve o silêncio e o vazio.

Torna-se imprescindível, aqui, conceituar o silêncio de acordo com a visão adotada, “visto que dizer e não-dizer serão interpostos em constante ir e vir, já que — todo dizer é uma relação fundamental com o não- dizer.” (ORLANDI, 2007, p.12)

Para Orlandi:

Pensar o silêncio é colocar questões a propósito dos limites da dialogia. Pensar o silêncio nos limites da dialogia é pensar a relação com o Outro como uma relação contraditória. (...) A intervenção do silêncio faz aparecer a falta de simetria entre os interlocutores. A relação de interlocução não é nem bem-comportada, nem obedece a uma lógica preestabelecida. Ela é atravessada, entre outros, pela des-organização do silêncio. (ORLANDI, 2007, p. 48)

Orlandi (2007) prossegue fazendo considerações a contento sobre a significação do silêncio na obra de arte.

Há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras; o estudo do silenciamento nos mostra que há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não-dito absolutamente distinta da que se tem estudado sob a rubrica do implícito (ORLANDI, 2007, pp. 11-12).

---

<sup>35</sup> Gaultier, J.de-Le bovarysme, Paris, Mercure de France, 1921

Há silêncio em *Madame Bovary* e em *G.H.* Há um silêncio para além do dito e do não-dito. Segundo Orlandi (2007) “Há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras.”

E prossegue:

O silêncio é assim a “respiração” da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito. (ORLANDI, 2007, p.13).

As palavras de Emma e G.H são poucas, mas jamais raros os seus significados. Entre as expressões, nas interrupções, na inspiração que se atravessa... Eis Emma. Eis G.H. Eis a mulher. É no silêncio que o ser feminino se oculta, no entanto, é no silêncio que ele significa.

Mas- como era antes o meu silêncio, é o que não sei e nunca soube. Às vezes, olhando um instantâneo tirado na praia ou numa festa, percebia com leve apreensão irônica o que aquele rosto sorridente e escurecido me revelava: um silêncio. Um silêncio e um destino que me escapam, eu, fragmento hieroglífico de um império morto ou vivo. Ao olhar o retrato eu via o mistério. Não. Vou perder o resto do medo do mau gosto, vou começa meu exercício de coragem, viver não é coragem, saber que se vive é a coragem- e vou dizer que na minha fotografia eu via O Mistério. A surpresa me tomava de leve, só agora estou sabendo que era uma surpresa o que me tomava: é que nos olhos sorridentes havia um silêncio como só vi em lagos, e como só ouvi no silêncio mesmo. (Lispector, 2009, p.23)

Para perceber a condição de G.H, é preciso observar o seu movimento no silêncio: lá vive o ser feminino. Orlandi (2007) alude sobre o exposto salientando que o silenciamento nos exhibe que existe um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz perceber uma dimensão do não-dito definitivamente distinta da que se tem estudado sob a chancela do implícito.

O coração de Emma bateu um pouco quando, com seu cavalheiro a segurá-la pelas pontas dos dedos, foi colocar-se em linha e esperou a rabecada para iniciar a dança. Mas, em breve, a emoção desapareceu; [...] um sorriso lhe subiu aos lábios ao ouvir certas delicadezas do violino, que tocava o solo, algumas vezes, quando os instrumentos se calavam. (Flaubert, 2007, p. 57)

Emma demonstra o que ocorre com o silêncio é aquilo que existe entre o dizer e o dito, o não dito é que é o efeito de sentido que se cria quando se ouve um discurso, na relação do dizível com o indizível. O fruidor corre o risco de ficar submerso nas profundezas entre o dizer e o não dizer. Assim sendo, oscilando entre o dizer e o dito, o que está escrito e o modo de dizer, entre o modo de dizer e o dito, há um vazio que o fruidor da obra de arte preenche, compreendendo as metodologias de significação que amparam a interpretação. Procurando notar na escritura a presença de outro texto emudecido, silenciado, mas que de modo simultâneo o constitui.

O silêncio, conforme observamos no recorte de a Paixão Segundo G.H. (2009) é o silêncio que significa, confere às relações entre linguagem, mundo e pensamento, em um estilhaçamento do silêncio de G.H. resiste à pressão de controle desempenhada pela urgência da linguagem e significando de muitas outras maneiras.

Nunca, então, havia eu de pensar que um dia iria de encontro a este silêncio. Ao estilhaçamento do silêncio. Olhava de relance o rosto fotografado e, por um segundo, naquele rosto inexpressivo o mundo me olhava de volta também inexpressivo. Este – apenas esse- foi o meu maior contato comigo mesma? o maior aprofundamento mudo a que cheguei, minha ligação cega e direta do mundo. O resto – o resto eram sempre as organizações de mim mesma, agora sei, ah, agora sei. O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me. Também dos outros eu não exigia mais do que a primeira cobertura das iniciais dos nomes. Além do mais, “psicologia” nunca me interessou. O olhar do psicológico me impacientava e me impacienta, é um instrumento que só transpassa. Acho que desde a adolescência eu havia saído do estágio psicológico. (Lispector, 2009, p. 24)

O escritor Gilberto Mendonça Teles (1989) no seu livro *Retórica do Silêncio* faz a seguinte reflexão sobre a importância do “silêncio” na construção da narrativa.

O silêncio é uma palavra em que, tanto por dentro como por fora, há sentidos que têm sabedoria, como poderia ter dito o Evangelista. Não propriamente a sabedoria do calor, do não dizer por haver, por não ter nada mais que dizer. Mas a sabedoria do que não foi dito, do que ficou à margem ou talvez no centro, o que por ser mais denso, não pôde subir à superfície do rio da linguagem. Esta é, pois, uma palavra que tem sabedoria poética, que traz em si, motivados, os sentidos da língua e da linguagem, que diz e não diz, dizendo. (TELES, 1989, p.13)

Diante do que proferiu o autor e poeta Gilberto Mendonça Teles sobre a lógica do silêncio, apreendemos que a sabedoria se materializa nesse silêncio que diz não dizendo,

criando um estilo de linguagem, arredia de si mesma, numa construção lúdica de invenção incessante que singulariza todas as estruturas que compõem as narrativas em estudo.

Não estou à altura de imaginar uma pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira. E como imaginar um rosto se não sei de que expressão de rosto preciso? Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror. O horror será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que horror se transforme a claridade. Não a claridade que nasce de um desejo de beleza e moralismo, como antes mesmo sem saber eu me propunha; mas a claridade natural do que existe, e é essa claridade natural o que me aterroriza. Embora eu saiba que o horror- o horror sou diante das coisas (LISPECTOR, 2007, p. 16-17).

Por conseguinte retomamos a desrealização como processo de criação, como instrumento, desrealização como procedimento. Esse vazio da obra não é o vazio do nada, o nada literário, é o vazio da criação. Vazio como possibilidade discursiva, é o nem lá, nem cá, e o entremeio, entrelugar. E assim, em busca dos espaços vazios da obra temos novas histórias e outras e outras.

[...] O leve prazer geral- parece ter sido o tom em que vivo ou vivia- talvez viesse de que vivo ou vivia – talvez viesse de que o mundo não era eu nem meu: eu podia usufruí-lo. Assim como também aos homens eu não os havia feito meus, e podia então admirá-los e sinceramente amá-los, como se ama sem egoísmos, como se ama a uma ideia. Não sendo meus, eu nunca os torturava. (Lispector, 2009 p.30)

Sendo assim, o grande ordinário da arte é transitar nas entrepalavras, nas *entreimagens*, na *entreimaginação*, nos intervalos, nos espaços opacos. É o que Clarice acaba fazendo, quando ela retoma o discurso de Flaubert, entretanto, produz um discurso dentro de outra falta. Flaubert apontava para um tipo de falta, tipo de vazio, o que Flaubert apontava era o vazio da pessoa estando no mundo e o da Clarice é o vazio da pessoa sendo no mundo. O vazio do Flaubert equivale ao vazio da personagem em conflito com o mundo interior enquanto que o vazio de Clarice consiste em o personagem em conflito com seu próprio universo.

O quarto, o quarto desconhecido. Minha entrada nele se fizera enfim. A entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata. A barata que enchia o quarto de vibração enfim aberta, as vibrações de seus guizos de cascavel no deserto. Através de dificultoso caminho, eu chegara á profunda incisão na parede que era aquele quarto- e a fenda formava como uma cave um amplo salão natural. Nu, como preparado para a entrada de uma só pessoa. E quem entrasse se transformaria num “ela” ou num “ele”. Eu era aquela a quem o quarto chamava de “ela”. Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela. Como se eu fosse também o outro lado

do cubo, o lado que não se vê porque se está vendo de frente. (LISPECTOR, 2009, p. 41)

Iser (2001) defende que a obra de arte pra ser considerada obra de arte deve ser permeada de vazios. E o que é o vazio? Não é o vazio vazio, o buraco, não é o vazio de alma, que ai seria o sentido em si, não é isso, é como o discurso foi elaborado de tal modo que cabe o leitor mobilizar o jogo de linguagem pra gerar efeitos de sentidos, esse é o vazio. Seria o vazio como o discurso, como foi elaborado de tal modo que o leitor tem possibilidades de entrada nesses vazios.

A função do vazio consiste em provocar no leitor operações estruturadas. Sua realização transmite à consciência a interação recíproca das posições textuais. A mudança de lugar do vazio é responsável por uma sequência de imagens conflitantes, que mutuamente se condicionam no fluxo temporal da leitura. A imagem afastada se imprime na que lhe sucede mesmo se supomos que esta resolve as deficiências da anterior. Neste sentido, as imagens permanecem unidas em uma sequência e é por esta sequência que o significado do texto se torna vivo na consciência imaginante do leitor (ISER, 2001, p. 132).

Dessa maneira, a questão não é apenas a observação do leitor na obra de arte, a questão é encontrar os vazios, no ato da contemplação da obra, seja em um quadro pictórico ou um texto artístico-literário, não é o vazio espacial que ele remete, mas é ele permitindo ao leitor fazer inferências, em determinado nível de complexidade. Se esse vazio desafia para leitura, ou para pintura no caso do texto pictórico, haverá então de mobilizar os ícones que estão ali compondo o texto inteiro para gerar efeito de sentido ou de sensação estética, pois às vezes não tem que ter sentido, ele não foi criado para que leiamos sentido nele, ele foi feito para buscarmos a significância, para produzir efeito de sentido.

Os vazios, através da colisão provocada das imagens, causam, em princípio, a dificuldade da construção de imagens. Tornam-se deste modo esteticamente relevantes. O fato pode ser detalhado de duas maneiras: primeiro, pela consideração crítica do critério, exposto pelos formalistas russos, da arte como meio de dificultar a percepção; depois, pelo exame das consequências resultantes do obstáculo à construção de imagem (ISER, 2001, p. 111).

Depreende-se dessa teoria que os espaços vazios das obras de arte, o horizonte de expectativas do fruidor de tais artes, permitem verificar como o receptor dos textos, seja

visual ou verbal, reelabora sua leitura, a partir de inferências da realidade. Dessa forma, aprender se configura como um processo dinâmico. Ao identificar o que está ausente ou obscuro, o fruidor penetra na obra e vai além. Os espaços vazios deslocam-se pela composição da escritura; ao fazê-lo, acendem a condução o olhar do leitor e instituem a influência mútua entre ambos. Completar esses espaços demanda ao leitor, um desafio, pois o força a recompor as representações que já investiu reconsiderando o que já foi posto em segundo plano e processando outra vez a disposição dos dados. Os espaços vazios compõem as probabilidades do leitor, uma vez que o alvo de referência torna-se o não dito. Iser (1999) assegura que, ao fazer com que o fruidor desvende o que permanecia escondido, os vazios compõem o repertório da escritura, conduzindo o leitor à atuação e ao uso de sua capacidade criadora.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] uma vez que temos solidamente o verdadeiro nas mãos, e que não mais tememos nos perder em vãos delírios, a sabedoria deveria voltar atrás em seu caminho, retomar e colher como coisas humanas tudo o que foi criado, forjado, pensado, sonhado e acreditado, todos esses produtos prodigiosos do nosso espírito, essas histórias mágicas e monstruosas que nascem tão espontaneamente de nós.

Paul Valéry

O presente trabalho teve por objetivo estudar a desrealização artístico-literária nas obras *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert e *A Paixão Segundo GH* (1964) de Clarice Lispector.

No primeiro capítulo, *O realismo artístico-literário como desrealização*, foram discutidas questões concernentes à desrealização artístico-literária. Sendo assim, estabeleceu reflexões de ordem artística na literatura, do caráter singular do texto artístico, bem como do processo de desautomatização, discorrendo sobre o contato que o observador experimenta com o objeto artístico, o que produz percepções que, desdobradas ao máximo sua percepção cria um discurso efetivamente instigante e por isso elaborado, indo além da sensação que é cotidiana, sendo única, será singular.

A historicidade do texto, aspecto esse que faz a escritura se apresentar como arte, também foi um processo abordado, uma vez que é na historicidade do ser, que a obra de arte se constitui nos espaços vazios. Quando a escritura sai da historiografia, do factual e entra na historicidade, esta desrealizando. Versa no que Flaubert e Clarice fizeram nos seus manuscritos, datiloescritos e rascunhos. Na tessitura de suas obras, através da escrita desses rascunhos e os demais procedimentos abordados, os citados autores compõem o processo de desrealização que se dá no momento que toda esta experiência de vida, momento esse chamada vida real, a vida que nos cerca o tempo inteiro, é transformada em linguagem pura.

Esse tecer é o processo de desrealização, de apanhar acontecimentos que se chama de realidade e transformar em produção linguística, produção de linguagem. E essa tessitura deixa seus rastros que nos permitem retomar os seus rascunhos para então, descrever esse

procedimento e criar novos rascunhos e outros virem, pois a arte é uma eterna construção/desconstrução.

No segundo capítulo, *Gustave Flaubert e Clarice Lispector: dois modos singulares de escritura* apresentamos como foi realizado o processo inventivo das citadas obras e suas peculiaridades.

Em *Madame Bovary* pudemos acompanhar o processo criativo que Flaubert traçou para confeccionar a obra, expoente máximo da literatura realista do século XIX, apresentando os manuscritos que demonstra a peleja do autor para construir sua escritura. Continuadamente conhecemos as correspondências de Flaubert para Louise e assim evidenciamos como foi realizada a fazedura da escritura de Flaubert e os caminhos que permeou o escritor para construir sua obra.

Dando continuidade ao processo de pesquisa lançamos à baila *A Paixão Segundo GH* de Clarice Lispector e as singularidades dessa obra que a fazem uma das mais consagradas pela crítica. Trata-se das intensividades criativas que, de maneira mais explícita apontam para os movimentos da linguagem que reportam aos movimentos externos do mundo ou como se pode dizer, da realidade empírica. Na literatura de Lispector a busca da centralidade da palavra é flagrante, no sentido de nos conduzir ao seu núcleo irradiador de significâncias.

O terceiro capítulo, *Desrealização e Processos Transcriativos* alude sobre a criação literária, homologia e espaços vazios da obra. A literatura e as artes têm formas excepcionais de compor o real e destituí-lo de suas pretensas categorias de manifestação. Sendo assim o texto artístico é singular uma vez que possibilita despertar as diversas ganas de inventividade do objeto artístico.

No decorrer desse capítulo, discorreremos sobre as relações homológicas entre texto literário e pintura. Análise essa realizada orientando-se pelos procedimentos de transcrição artístico-literária na modernidade com o propósito de expressar a transfiguração do real, através do procedimento da desrealização artístico-literária.

Para que fosse possível realizar esse capítulo elegemos obras do universo visual e verbal: a obra plástica de Pablo Picasso, *O Touro* (1945), e o texto verbal de Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.* (1964). *O Desespero* (1845) de Gustave Courbet, e *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert.

O ir e vir entre pintura e literatura e as artes em geral corrobora não somente o jogo e as correspondências entre as artes. Além dessas questões existem pontos concernentes ao tecido artístico e suas conjecturas que fluem e dialogam entre si.

As modulações operadas na linguagem, no momento mesmo da criação da obra de arte, as especificidades e a unicidade de cada discurso, caracterizam a singularização que se faz por variados expedientes que se manifestam na transfiguração, na fragmentação do real e sua reconstituição no imaginário, além de muitos outros, que impactam de maneira direta os fruídos da obra artístico-literária.

Um princípio construtivista similar aproxima os textos verbais e visuais em estudo: os textos e os quadros baseados num processo de desrealização icônica. Ambos resultam em obras, produtoras de sentido. É como se os artistas delineassem os desenhos da representação e estimulassem dialeticamente a nossa leitura da realidade.

Quanto maior for o nível de estranhamento no grau de construção mais revela o processo de construção. Ao criar a obra artística, cuja imagem viola a ordem estética vigente, Picasso e Coubert acabam provocando assim, como um sentido de estranhamento no apreciador da arte, acostumado, até então com pinturas que mantinham uma regularidade na forma e uma verossimilhança na sua estrutura comunicativa.

O artista ao expor seu construto, seu modo subjetivo do fazer artístico, acaba expondo também seu modo de ver o mundo. Nesse sentido concluímos que as obras aqui apresentadas são obras que tendem a deflagrar estilisticamente uma espécie de acentuado grife nos índices e semi-símbolos de suas manifestações sígnicas. Através do procedimento da desrealização, num processo de desconstrução do referente realista, cria-se uma nova significação para o sentido de realidade na arte.

Por fim, refletimos sobre o silêncio que é uma condição do vazio. O silêncio é uma forma de vazio, não vazio pelo vazio mais vazio com substância. Tanto o silêncio quanto o vazio é o espaço que o crítico tem que chegar.

Este trabalho se insere na linha de pesquisa Crítica Literária, tradução e transcrição, com a intenção de não só compreender os fundamentos dessa linha de abordagem, mas tenta inovar com o sentido de adicionar elementos teóricos/críticos que possam servir para trabalhos fundamentais. Esperamos que este venha contribuir para estudos posteriores de professores de Ensino Médio, estudantes de graduação de Letras e os que demais se interessarem pelo tema, àqueles que pretendem pensar em literatura, literatura essa que é um tecer, um entrelaçar, a qual revela que uma obra é diferente da outra, mas nem por isso uma obra deixa de visitar aquela outra obra de arte. Porquanto as obras percorrem no entrelugar, na escrita do imaginário artístico.

Assim como proferiu Gabriel Perissé (2014, p. 87) “A arte abre caminhos onde não há caminhos”. Através de caminhos desconhecidos a arte transfigura o real e retira a pessoa da servidão intelectual. Ela é capaz de abrir vias de entrada à realidade, através de passagens desconhecidas, labirínticos, o que implica numa transformação do expectador que já não pode ser mais o mesmo; pois, diante de uma obra de arte, o real se mostra de forma transfigurada, desrealizada refletindo numa manifestação de ideias libertadoras cujo efeito é a reinvenção de si mesmo.

Nesse sentido, ao finalizar esta dissertação, espera-se que as reflexões aqui apresentadas possam suscitar novas pesquisas sobre a desrealização artístico-literária, a tradução criativa e a transcrição, e que o campo da crítica literária, por meio do repertório teórico apresentado e da análise aqui traçada, possa avançar, ainda que a pequenos passos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Pauliceia desvairada*. Lira paulistana. In Poesias completas. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1987.

ARGAN, G. C. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 4. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BARTHES, Roland. [et. al.] *Introdução à análise estrutural da narrativa*. In BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da Narrativa*, Petrópolis, Vozes, 2011, 19/62.

\_\_\_\_\_, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2014.

BAUDELAIRE, Charles. *Madame Bovary por Gustave Flaubert*. Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. In: \_\_\_\_\_. *Poesia e prosa. Traduções, introduções e notas* Alexei Bueno et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p.565-572.

\_\_\_\_\_, Charles. *Reflexões sobre meus contemporâneos*. São Paulo: Educ, 1992.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

\_\_\_\_\_, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

CHKLOVSKI, Victor. *A arte como procedimento*. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

CORTÁZAR, Júlio. *Obra Crítica*. Volume 3; org. Saúl Sosnowski; [tradução: Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro, RJ: Editora – Civilização Brasileira, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988.

ECO, Humberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_, Humberto. *Obra Aberta*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.

ELLIOT, T. S. *A essência da poesia: estudos & ensaios*. Introdução de Affonso Romano Sant'anna. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

\_\_\_\_\_, *Ensaio: Tradição e talento individual*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira, São Paulo, Art Editora, 1989.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

\_\_\_\_\_, Gustave. *Cartas Exemplares*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon Revisitado*. São Paulo: Edusp, 1994.

\_\_\_\_\_, Aguinaldo José. *Signos (em) cena/ensaios*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

\_\_\_\_\_, Aguinaldo José. *Museu movente*. O signo da arte em Marcel Proust. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995. pp. 86-87.

ISER, Wolfgang. *A interação do texto com o leitor*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o Leitor – Textos de Estética da Recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001. (v. 36).

KLÔH Suzana de Sá. *Clarice Lispector e o Narrar-Se*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Agosto de 2009.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Tradução: Lúcia Helena França. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LAPA, José Roberto Amaral. *Historiografia Brasileira Contemporânea*. Petrópolis: Vozes, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

\_\_\_\_\_, *A paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *Depoimento da escritora Clarice Lispector*, gravado no dia 20 de outubro de 1976, na sede do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. In:

LOTMAN, Iuri (1976). *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa 1978.

MAUPASSANT, G. *Pierre et Jean*. Montrouge: Albin Michel. Paris 1983.

MELO NETO, Joao Cabral de. *Agrestes* ( Poesia – 1981/1985), Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1985.

MELO NETO, J. C. de - *A educação pela pedra*. In: *Poesias Completas*. Rio de Janeiro, Ed. Sabiá, 1968. p. 7-47.

MONTERO, Teresa; MANZO, Lícia. (Orgs.) *Clarice Lispector. Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

OLIVEIRA TOLEDO, Dionísio de. (org.). *Teoria da Literatura. Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio*. Campinas. Editora da Unicamp, 2007.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. Lisboa: Ática, 15ª ed. 1995 - 235.

PERISSÉ, Gabriel. *Estética e Educação*. 2ª. ed. , Belo Horizonte, MG: Editora – Autêntica, 2014.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo; Loyola, 2000.

RODRIGUES, A. Medina (et al). *Antologia da Literatura Brasileira: Textos Comentados*. São Paulo: Marco, 1979. vol. 2, p. 28-32.

ROSENFELD, Anatol. *Literatura e personagem*. In: CANDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968. p. 9-50.

\_\_\_\_\_, Anatol. *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_, Anatol. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*, In: *Texto/Contexto. Ensaios*. SP: Perspectiva, 1969, p. 75-97.

SANT'ANNA, Affonso R.; COLASANTI, Marina. *Com Clarice*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

SANTOS, Carolina Junqueira. *A Ordem Secreta das Coisas: René Magritte e o jogo do visível*. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes, UFMG, Belo Horizonte, MG, 2006. Disponível em [www.bibliotecadigital.ufmg.br](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br)

TELES, Gilberto de Mendonça Teles. A poesia brasileira de 1960 a 1970. In: . *Retórica do Silêncio I: teoria e prática do texto literário*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 175-203.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de M. Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

## REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS

BARBOSA, M.; REGO, A., Historicidade e Contexto em Perspectiva. Revista Famecos (Online). Porto Alegre, v. 24, n. 3, setembro, outubro, novembro e dezembro de 2017. Disponível em: [www.revistaseletronicas.pucrs](http://www.revistaseletronicas.pucrs). Acesso em 15/19 de jan. de 2019.

BIBLIOTECA DE ROUAN. Manuscritos de Madame Bovary de Gustave Flaubert. Disponível em: [www.bovary.fr/manuscritos de Madame Bovary](http://www.bovary.fr/manuscritos-de-Madame-Bovary). Acesso em 11 de set. 2017.

DICIONÁRIO DE SIGNIFICADOS. Disponível em: [www.significados.com.br/](http://www.significados.com.br/) acesso em 12 de jan. de 2019

GOMES, Maria Elena Santos. O romance moderno e o fluxo de consciência em Mrs. Dalloway .Revista Athena Vol. 08, nº 1, (2015). Disponível em: [www.periodicos.unemat.br/](http://www.periodicos.unemat.br/) Acesso em 18 de nov. de 2018.

Texto com autoria desconhecida: [repositorio.ufpe.br/](http://repositorio.ufpe.br/) acesso: 23 de agosto 2018.

INSTITUTO MOREIRA SALES. Manuscritos de Clarice Lispector e demais informações. Disponível em: [www.claricelispectorims.com.br](http://www.claricelispectorims.com.br) – Acesso: 03 de jan.2019;

LISPECTOR, Clarice. Manuscritos de Clarice: disponível em: [www.blogdoims.com.br/os-manuscritos-de-clarice-lispector-](http://www.blogdoims.com.br/os-manuscritos-de-clarice-lispector-) acesso em 23 de fev.2018.

MAGRITTE, RENE: [www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-traicao-das-imagens-rene-magritte/](http://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-traicao-das-imagens-rene-magritte/) acesso em 18 de agos. 2018.

MELLO, Renata Aiala; MELLO Renato de; Efeitos Pathêmicos De Madame Bovary em Baudelaire; Revista PERcursos Linguísticos, Vitória (ES), V. 7 , N. 14 , 2017 .

MUSEU DE ARTE DE MANHATTAM. MOMA. Picasso Disponível em: [www.moma.org/Collection/Works/](http://www.moma.org/Collection/Works/), acesso 15 de nov. 2018.

NOGUEIRA, Antônio. *Artigo: Teoria do Estranhamento*. Gramado - RS, 2014.

PICASSO, Pablo. Obra de arte *O touro de Picasso*. Disponível em: [www.arteref.com/arte/as-etapas-do-touro-de-picasso-do-academico-ao-abstrato/](http://www.arteref.com/arte/as-etapas-do-touro-de-picasso-do-academico-ao-abstrato/) acesso 21 de dez. 2018.

REPOSITÓRIO DA UNIVERSIDADE DE LISBOA: Disponível em: [www.repositório.ul.pt /](http://www.repositório.ul.pt/) acesso em 13 de nov. 2018.

SANTOS, Carolina Junqueira. A Ordem Secreta das Coisas: René Magritte e o jogo do visível. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes, UFMG, Belo Horizonte, MG, 2006. Disponível em [www.bibliotecadigital.ufmg.br/](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/) acesso em 28 de fev.2017.

TORRES, Luiz Henrique. O conceito de História e Historiografia. BIBLOS, Rio grande 53-59. 1996. Disponível [www.periodicos.furg.br/](http://www.periodicos.furg.br/)acesso em 25 de out. de 2018.