

**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**

JOSÉ CARMÊNIO BARROSO JÚNIOR

**ESCRITURA E REVELAÇÃO DO SER E DA ARTE N'A *PAIXÃO SEGUNDO*
G.H., DE CLARICE LISPECTOR: PASSAGEM PARA A
HIPERMODERNIDADE**

Goiânia

2023

JOSÉ CARMÊNIO BARROSO JÚNIOR

**ESCRITURA E REVELAÇÃO DO SER E DA ARTE N'A *PAIXÃO SEGUNDO*
G.H., DE CLARICE LISPECTOR: PASSAGEM PARA A
HIPERMODERNIDADE**

Dissertação apresentada à Banca de Defesa do Programa de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC/GO –, sob orientação da Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues

Goiânia

2023

Catálogo na Fonte - Sistema de Bibliotecas da PUC Goiás
Márcia Rita Freire - Bibliotecária - CRB1/1551

B277r Barroso Júnior, José Carmênio
Escritura e revelação do ser e da arte n'A Paixão
Segundo G. H., de Clarice Lispector : passagem para a
hipermodernidade
/ José Carmênio Barroso Júnior. -- 2023.
106 f.

Texto em português, com resumo em inglês.
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores
e Humanidades, Goiânia, 2023.
Inclui referências: f. 100-106.

1. Ficção brasileira - História e crítica. 2. Lispector,
Clarice, 1925-1977 - Crítica e interpretação. 3. Modernismo
(Literatura). I. Rodrigues, Maria Aparecida - 1951-
II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás - Programa
de Pós-Graduação em Letras - 30/03/2023. III.A paixão
segundo G.H.. IV. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 821.134.3(81)-31.09

**ESCRITURA E REVELAÇÃO DO SER E DA ARTE N'A PAIXÃO SEGUNDO
G.H., DE CLARICE LISPECTOR: PASSAGEM PARA A
HIPERMODERNIDADE**

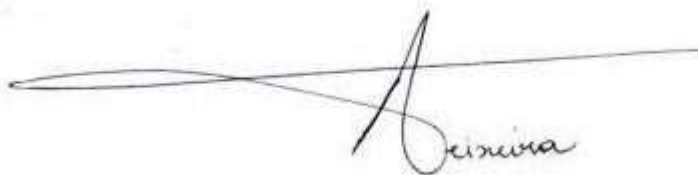
JOSÉ CARMÊNIO BARROSO JÚNIOR

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em
Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, aprovada em 30 de março
2023

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues / PUC Goiás



Prof. Dr. Átila Silva Arruda Teixeira / PUC Goiás



Profa. Dra. Lilibeth Janneth Zambrano Contreras / Universidad de Los Andes
– ULA

Prof. Dr. Divino José Pinto / PUC Goiás

Prof. Dr. Norival Bottos Júnior/UFAM

AGRADECIMENTOS

A Deus, por minha vida, por me conceder sabedoria nas escolhas e coragem para acreditar e não desistir.

Aos meus pais amados, por toda luta, amor e carinho.

À Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC/GO), na pessoa da coordenadora do Departamento de Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária -, Professora Doutora Maria de Fátima Rodrigues.

À Professora Doutora Maria Aparecida Rodrigues, minha orientadora, pela confiança demonstrada, pela amizade e pelos valiosos ensinamentos.

Ao meu filho, Ihuri Nunes Barroso, pedra preciosa fundamental da minha vida, que me compreende e sempre me sustenta em todos os momentos.

A todos aqueles que me apoiaram de alguma forma para que esta dissertação se tornasse uma realidade.

À minha esposa, Marinalva Nunes Barroso, fonte eterna e luminosa, que me transmite amor e paz...

Renda-se como eu me rendi. Mergulhe no que você não conhece como eu mergulhei. Não se preocupe em entender, viver ultrapassa qualquer entendimento.

CLARICE LISPECTOR

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS – PUC GOIÁS
PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS

ESCRITURA E REVELAÇÃO DO SER E DA ARTE N'A PAIXÃO SEGUNDO
G.H., DE CLARICE LISPECTOR: PASSAGEM PARA A
HIPERMODERNIDADE.

RESUMO

Esta dissertação tem por finalidade demonstrar que *A Paixão Segundo G. H.*, de Clarice Lispector, é um dos marcos de passagem de composição estética - um entrelugar - entre a modernidade e a hipermodernidade, por já questionar e preannunciar, dentre outros aspectos, o tempo do hiperindivíduo e do hipernarcisismo. Ainda que não tenha rompido com a tradição, particularizou a desordem proporcionada pelo não-eu contemporâneo, revelando, ainda, enquanto linguagem, uma Arte e um Ser fragmentados do conjunto. Este prenúncio do existir contemporâneo foi verificado, sob abordagem fenomenológica, por meio de processos estéticos confluídos num espaço transitório, que navega entre a dissimulação e a simulação do hiper-real, e que são patentes tanto na segunda fase da modernidade como no espaço desterritorializado da hipermodernidade - os não-lugares cada vez mais absorvidos e transmitidos pelo fazer artístico, a partir da segunda metade do século XX.

Palavras-Chave: *A Paixão Segundo G. H.* Modernidade. Hipermodernidade. Entrelugar. Hiper-realismo.

SCRIPTURE AND REVELATION OF BEING AND ART IN *THE PASSION ACCORDING TO G.H.*, BY CLARICE LISPECTOR: PASSAGE TO HYPERMODERNITY.

ABSTRACT

This dissertation aims to demonstrate that Clarice Lispector's *Passion According to G. H.* is one of the milestones of passage of aesthetic composition, a place, between modernity and hypermodernity, for already questioning and foreshadowing, among other aspects, the time of hyperindividual and hypernarcissism. Although it has not broken with tradition, he individualized the disorder provided by the contemporary non-me, also revealing, as language, an Art and a Fragmented Being of the whole. This harbinger of contemporary existence was verified, under a phenomenological approach, through aesthetic processes converged in a transitory space, which navigates between the concealment and the simulation of the hyper-real, and which are evident both in the second phase of modernity and in the deterritorialized space of hypermodernity – the non-places increasingly absorbed and transmitted by artistic making, from the second half of the twentieth century.

Keywords: The Passion According to G. H. Modernity. Hypermodernity. Just rent. Hyperrealism.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1. OBRA DE ARTE E CONDIÇÃO HUMANA NO RITO DE PASSAGEM	15
1.1. Arte, Estética e o Novo Ser	16
1.2. Escritura do entrelugar	28
2. DESCONSTRUÇÃO E TRANSGURAÇÃO ESTÉTICA	39
2.1. Desconstrução segundo G. H.	41
2.2. Transfiguração estética e princípios da Caosmose	51
3. PASSAGEM PARA O TRANSESTÉTICO	65
3.1. O Não-Lugar: desterritorialização	69
3.2. Revelação do eu-estético: um corpo infinito de subjetividades	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	100

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

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 - atravessando 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.¹

CLARICE LISPECTOR

Revelar-se, por inteira, como bússola para si mesma e para o leitor, que, no contato com a obra, sendo ou não “de alma já formada”, encontra sua essencial e inusitada experiência. Esta centelha de escritura sempre foi atribuída à Clarice Lispector, que já dissera, na crônica “As três experiências”, ter nascido para escrever, por ser a palavra o domínio dela sobre o mundo. E, muito embora tenha declarado incredulidade em relação ao poder revolucionário da literatura, é inegável que seus textos proporcionam uma complexa experiência - dolorosa, mas de insólita translucidez; intensa, porém sutil e hermética. Uma epifania facultada a outrem, compartilhada com audácia e empatia, de tudo o que compõe um fenômeno inesperado, como princípio de autoconhecimento e de compreensão do instante (tempo e mundo) - composto por amarras diluídas do passado e pelo que ora se redesenha: projetos e prognósticos.

A Paixão Segundo G. H. (1964) seria, em muitos aspectos, o ápice da escritura de Lispector que, em liberdade extrema, expande o diálogo com o existencial, traduzindo a passagem íngreme das mudanças de sentido e dos olhares, antes resolutos, fossem eles para manutenção ou para destruição de modelos ou de concepções. É possível, em um sentido mais dinâmico - com inevitáveis vetores estéticos e ideológicos, sobretudo -, levantar-se a hipótese desta obra ser um dos marcos de passagem - pontes que se percorreram, depois

¹ LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 05.

parcialmente implodidas - entre a modernidade tardia² e a hipermodernidade³. Eis o ponto crucial e o propósito enfrentado pela pesquisa: demonstrar que esse romance é uma revelação do Ser e da Arte, enquanto linguagem, e de que forma essa escritura, mensageira da fragmentação do homem e da estabilização do “caos”, avessa a engajamentos e horizontalidades, livre das amarras da tradição, já questionava e renunciava o tempo do hiperindivíduo e do hipernarcisismo - a desordem proporcionada pelo “não-eu” contemporâneo, uma consolidação esfacelada de subjetividades, desprovidas de afetividades coletivas.

A personagem/narradora, identificada na obra apenas pelas iniciais do nome (G. H.), faz o relato de uma experimentação reveladora, que se processa no interior de seu apartamento de cobertura, onde o quarto da ex-empregada (Janair) será o palco essencial das descobertas que faz de si mesma e dos outros. É um cenário onde coexistem aqueles que compartilham da mesma posição social de G. H., sem contestá-la, e aqueles que, como a serviçal, detêm uma visão antagônica de mundo e revelam à personagem o oposto do que lhe parecia normal, sempre que lhe faltava distância necessária para compreensão íntima da alteridade. Esse entendimento enfim ocorreu - ápice da narrativa - nesse antigo aposento, ao provar as entranhas de uma barata (representando a ressignificação do passado), com as quais pretendeu aproximar-se da matéria-prima da vida, via discurso, para conhecer-se em seus primórdios.

Em síntese, é esse o enredo que buscamos analisar, relacionando-o ao poder intuitivo e revelador do Ser - que transparece em aspectos intrínsecos à produção artística/literária localizável naquela superfície de transição, porque não nega ou afasta o fenômeno da modernidade, mas o transforma pela intensificação de seus elementos essenciais. Sob o enfoque que pretendemos,

² A modernidade tardia ou reflexiva refere-se, segundo o diálogo entre Anthony Giddens e Jürgen Habermas, a um processo de mudanças ininterruptas que afetam as bases da sociedade ocidental. Frente a uma realidade em constante alteração, faz-se necessário escolher entre uma certeza do passado e uma nova realidade, em contínua mutação. A modernidade tardia recebe o nome de **modernidade** líquida, termo desenvolvido pelo sociólogo polonês Zygmunt **Bauman** e diz respeito a uma nova época em que as relações sociais, econômicas e de produção são frágeis, fugazes e maleáveis, como os líquidos.

³ A hipermodernidade trata da sociedade marcada pelo imediatismo e pelo hiperconsumismo. A hipermodernidade designa o contexto social atual em que estamos inseridos: um nível maior da modernidade. Para Gilles Lipovetsky, a sociedade hipermoderna é marcada pelo individualismo extremo e tem como foco o presente e a busca pelo “novo”.

será necessário apresentar, de forma sucessiva e articulada, e sob uma abordagem fenomenológica⁴, o desenrolar de processos estéticos/escriturais subjacentes às fases da modernidade e de que forma a linguagem clariceana revela-se, na obra em questão, como um prenúncio da hipermodernidade, por encontrar-se num espaço definido de transição, que contém os elementos essenciais desse fenômeno, especialmente no que refere ao campo artístico e estético. É um entrelugar que navega entre a dissimulação e a simulação, desconstruindo e transfigurando, para revelar a Arte e o homem na fronteira de dois momentos históricos, como sinais dos não-lugares vivenciados, em especial, a partir da segunda metade do século XX.

Este trabalho foi dividido em três momentos.

O primeiro capítulo (“OBRA DE ARTE E CONDIÇÃO HUMANA NO RITO DE PASSAGEM”) é oriundo de investigações sobre o fenômeno artístico - consideradas, com mais relevância, as particularidades do texto literário -, não como uma forma de reflexo, mas de reflexão a respeito do homem em processo contínuo de fragmentação, mutação e fluidez, cuja condição - rito de passagem da estabilização para o caos - é notada na estratégia narrativa d’*A Paixão Segundo G. H.*, conforme será comprovado. Alguns pesquisadores, cujas reflexões serão aqui apreciadas, já disseram que a escritura de Lispector não está adstrita a um modelo fechado ou determinável, que excede as categorias da língua e do pensamento. Esse antimodelo clariceano, desterritorializado, imerso na caosmose, é fundamental às considerações sobre o existir do homem contemporâneo.

Ainda a respeito da escritura de Lispector, o entrelugar que se vislumbra, aberto a interpretações, exige que se percorram as visões críticas de alguns teóricos que sobre aquela antiforma se debruçaram, desde os que se limitaram, como Antonio Candido, a identificar as novas e inusitadas imagens, em contraposição à literatura da primeira metade do século XX, passando por Regina Lúcia Pontieri, que verificou a formação da personagem G. H. muito além

⁴ A fenomenologia, como abordagem crítica, trata a obra de arte como fenômeno estético, ou seja, uma metodologia ou um modo de pensamento filosófico que retoma a importância dos fenômenos, os quais devem ser estudados em si mesmos - tudo que podemos saber do mundo e de nós próprios resume-se a esses fenômenos, a esses objetos fenomenais que o ser experimenta em sua finitude.

de uma simples experiência de subjetividade, e, ainda, pelas intensas reflexões de Plínio Prado sobre a sintaxe clariceana.

São fundamentais, ainda, as teorias sobre a condição humana, principalmente sob a ótica de Hannah Arendt, que avalia o lugar do Ser em sua relação com os outros seres e com o mundo, além das considerações de Zigmunt Bauman acerca da modernidade líquida e da modernidade tardia. Da mesma forma, são cruciais as concepções de Stuart Hall sobre questões que envolvem, na pós-modernidade (termo empregado por ele), a fragmentação e a identidade cultural - que não é fixa, mas formada por uma dinâmica móvel que se constrói e se transforma constantemente. Todos esses aspectos são relacionados à tese aqui defendida, acerca da inserção da obra em estudo num entrelugar, um espaço híbrido que compreende as fases da modernidade tardia e da hipermodernidade.

No segundo capítulo (DESCONSTRUÇÃO E TRANSFIGURAÇÃO ESTÉTICA), buscaremos compreender, no âmbito da estrutura d'A *Paixão Segundo G. H.*, como Lispector transfigura essa obra de arte na busca de um novo modo do Ser. Para isso, serão verificadas abordagens teóricas de Jacques Derrida - um trabalho de pensamento (não apenas voltado à filosofia) que procura investigar os limites das pretensões totalizantes, como procedimento "questionador", e não "destruidor", que reorganiza discursos para negar a Arte como Forma. Sob este prisma, também percorreremos lições de Walter Benjamin, cujo tópico da dissolução da aura revela, dentre outros aspectos, uma crise da percepção dos indivíduos.

Além disso, avaliaremos autores que desenvolveram relevantes propostas a partir da segunda metade do século XX, especialmente a concepção do paradigma estético de Félix Guatarri, em "Chaosmose" (1992), evidenciando sua conexão com o tema da produção de subjetividade. Há, ainda, outros pesquisadores contemporâneos, cujos estudos nortearam igualmente o desenvolvimento desta pesquisa. É o caso de Acir Dias da Silva e Maria Aparecida Rodrigues, que expõem, em "Cinema e Hipermodernidade" (2020), as origens, sobretudo culturais e estéticas, da ampliação do consumo e a individualização extremada, além do hedonismo e do psicologismo solidificados.

Finalmente, no terceiro capítulo ("PASSAGEM PARA O TRANSESTÉTICO"), serão cruciais as abordagens teóricas de Deleuze e

Guattari sobre a “desterritorialização”, terminologia proposta especialmente nas obras “O Anti-Édipo” (1972) e “Mil Platôs” (1980), cabendo, antes, a problematização do termo “território” e suas variações, o que será delineado por intermédio da visão de alguns estudos e críticas relevantes que, em seu conjunto, permitirão refletir acerca dos processos de subjetivação em diferentes espaços contemporâneos – “lugares” e “não-lugares” como referentes do Ser e do Não-Ser. Foram movimentos experimentadas pela personagem G. H., que se descontrói em viagem exploratória de autoconhecimento - a busca de si mesma como condição para retomar o mundo e para se reconstruir como pessoa/persona.

Na compreensão da evolução íntima de tais teorias, também será relevante a obra “Chaosmose” (1992), citada acima, onde a percepção do cotidiano não passaria mais pela transversalidade entre espaços (mesmo subjetivos) desterritorializados ou hiperdesterritorializados. É que o autor Félix Guattari passou a considerar o vocábulo “infinito” na qualificação de praticamente tudo que interfere no esfacelamento do Ser ou no seu movimento (eterno) de reencontro: os deslocamentos, o metabolismo, as velocidades e a própria desterritorialização. É para onde nos leva a escritura fragmentada n’A *Paixão Segundo G. H.*, como se nada mais existisse além de intermináveis pulsações, como se o real fosse a própria linguagem indizível, como se o momento fosse o devir ou os instantes fugidios destes tempos de hipermodernidade.

1. OBRA DE ARTE E CONDIÇÃO HUMANA NO RITO DE PASSAGEM

O problema da natureza humana, a quaestio mihi factus sum (“a questão que me tornei para mim mesmo”) de Agostinho, parece insolúvel, tanto em seu sentido psicológico como em seu sentido filosófico geral. É altamente improvável que nós, que podemos conhecer, determinar e definir a essência natural de todas as coisas que nos rodeiam e que não somos, venhamos a ser capazes de fazer o mesmo a nosso próprio respeito: seria como pular sobre nossa própria sombra.

HANNAH ARENDT⁵

É habitual que se apontem as relações das artes entre si e das artes com as outras disciplinas e, nesse ponto, damos ênfase à conexão delas com os estudos filosóficos, levando-se especialmente em conta os sentidos rastreados pela existência do homem - o Ser que se busca em compreensão valorativa, mesmo indócil ao questionar o seu próprio pensamento. Isso é também proporcionado pela linguagem da Arte, eis que a mesma se abre em inúmeras janelas, permitindo a entrada de sempre renovada brisa e o descortinar de novas criações.

A expressão artística sobrevém numa estrutura - ideias e sentimentos abrigados em signos - apropriada para atuação ou representação de certas práticas criadoras, seja no âmbito da originalidade (mesmo plena de experiências estéticas-dialógicas), seja no espaço em que se entrecruzam as conexões entre os homens e entre estes e o mundo, considerada aqui a conseqüente percepção reconstruída do Eu e do Outro. Tais experiências apontam, ainda, para uma função reflexiva, renovadora de bases éticas e, portanto, com resultados relevantes na Política, por desvelarem os infortúnios da condição humana e preconizarem ações no âmbito coletivo.

Realmente, essa interdependência entre as artes e outras manifestações proporcionadas pelo conhecimento origina-se desses espaços por onde transitam todas as formas de expressão e dos vínculos interconexos das linguagens. Tal transferência em via dupla de exteriorizações artísticas/estéticas é um processo ininterrupto e, por isso mesmo, diz-se que toda leitura de uma obra transmuta-se em posteriores releituras, sejam pelos olhos de seu criador (e

⁵ ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo; Posfácio de Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993, p. 18.

suas criaturas), seja pela atividade crítica e, ainda, pelo deleitamento (mesmo indefinido) daqueles que a apreciam (ou que a consomem).

Literatura e filosofia caminham juntas - trilhas diversas, mas entrecruzadas -, a desvendar quais e quantos caminhos levam à compreensão do ser humano, de sua condição. Chegam, sempre, ao mesmo termo: que eles são infinitos, complexos, como também é complexa a integralidade do Ser, permanentemente em desconstrução e renovação. Clarice Lispector, *n'A Paixão Segundo G.H.*, utilizou sua existência como base escritural, assim como empreende o pensador. Cada qual tenta atribuir uma especial coerência às subjetividades (mesmo com recheios de incongruências ou de irracionalidades angustiantes), para orientá-las à ideia autêntica e livre.

Querem, assim, transcender e elevar-se do ôntico para o ontológico, para o elemento metafísico do Ser, o que faz evidenciar indagações acerca da essência humana, sem os grilhões dos dogmas, das ideologias e dos estereótipos, tudo pelo exercício produtivo do escritor/filósofo. Clarice Lispector deixou-se guiar por essas trilhas, sua escolha íntima e definitiva acolheu o seu próprio devir - modelo de tantos outros devires - demonstrando, pelo fluxo contínuo e contraditório da sua escritura, que ela mesma foi seu maior enigma.

Essa expressão artística emerge como edifício-base de linguagem: é a mesma elocução que desempenha uma função inventiva e original, sempre para representar, como mencionado, o homem em sua relação com o mundo e consigo mesmo. Por vezes, porém, este edifício parece ruir e uma “fatalidade” instrumental percorre um corpo artístico aparentemente desfigurado, como a “denunciar” ou a “prenunciar” cisões e incoerências existenciais, como na obra que aqui estudamos: o desfalecimento da narradora intuindo a irreconciliação e o não condicionamento do homem hipermoderno.

1.1. Arte, Estética e o Novo Ser

Que filósofo não desejaria construir uma imagem do pensamento que não dependesse mais de uma boa vontade do pensador e de uma decisão premeditada? Sempre que se sonha com um pensamento concreto e perigoso, sabe-se muito bem que ele não depende de uma decisão nem de um método explícitos, mas de uma violência encontrada, refratada, que nos conduz, independentemente de nossa vontade, até as Essências. Pois as essências vivem em zonas obscuras, nunca nas regiões temperadas do claro e do distinto. Elas

estão enroladas naquilo que força a pensar; não respondem ao nosso esforço voluntário; só se deixam pensar quando somos coagidos a fazê-lo.

GILLES DELEUZE⁶

A Arte, desde sempre, propôs modelos vigorosos ligados a valores estéticos/ideológicos vigentes em diversos períodos da história. Porém, no tocante à robustez dos arquétipos aceitos de maneira universal, houve, sobretudo pelos caminhos que levam à hipermodernidade, profunda alteração na estruturação de elementos que compõem as formas estéticas criativas e, não somente na Arte Literária, pôde-se visualizar uma nova imagem proporcionada pelos sistemas valorativos e seus discursos.

Se na Antiguidade a Arte relacionava-se à habilidade, se, outrora, como na Idade Média, à Arte não se reconheciam qualidades metafísicas (HUGON, 2009, p. 20) e se, mesmo sob a égide da modernidade, não havia espaço “para uma estética concebida como teoria filosófica da arte”, já na contemporaneidade, embora o fato da “ligação do belo, da verdade e do bem” tenha impedido “a constituição de uma estética do belo e a separação da estética e da ética”,

a consideração desta época em que a arte não era a Arte e em que o belo não era separável do bem faz aparecer a estética como o fruto de uma configuração histórica particular e põe o problema não só da sua independência em relação à ética, como também o da pertinência de uma estética distinta de uma calística (ciência do belo) mais vasta. (HUGON, 2009, p. 27)

O fato é que a Estética, cujas reflexões - preliminares ao seu nascimento como disciplina - propuseram (e ainda propõem) relevantes debates, tende naturalmente a uma fragmentação conceitual, certamente pelo alcance ilimitado, também segmentário, de suas implicações no campo artístico. Este, por sua vez, reflete-se também naquela, mediante suas muitas revelações, o que já nos ensinava Benjamin (1994), especialmente, ao verificar as técnicas de reprodução transformadoras do olhar, do fazer artístico e da sensibilidade estética na modernidade:

⁶ DELEUZE, Gilles. Proust e os Signos. Trad. Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 94.

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. [...] Mesmo que essas novas circunstâncias deixem intato o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora. [...] O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. [...] *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade (BENJAMIN, 1994, p. 167-169).

Esse abalo e essa fragmentação derivam, sem dúvida, dos diferentes enfoques que o tempo moldou em relação às noções artísticas e estéticas. Baudelaire, em sua “teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto”, apresenta-nos uma dupla dimensão desse conceito: “um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e [...] um elemento relativo, circunstancial [...] que é como o invólucro aprazível, palpitante [...]” (BAUDELAIRE, 1998, p. 06).

Disse o autor, ainda, que dessa dualidade decorre a dualidade do Ser. Mas se pensarmos nas tensões renovadoras da humanidade, como revelou Benjamin, a crise atual é a do multiesfacelamento da identidade humana, o que foi pouco a pouco retratado pela arte literária a partir da segunda metade do século XX. O romance de Lispector, ora em análise, apresenta-nos muito patente esse elemento, ao contrário da certeza que havia do homem consciente de si mesmo - uma tônica presente no século mencionado.

N'A Paixão Segundo G.H., a personagem/narradora descreve uma experiência que se revela no limiar de dois tempos e de duas criaturas - são períodos que pertencem a G. H. (presa, por enquanto, à condição social confinante) e também ao inseto (o ser atemporal), aquela buscando neste a matéria-prima da vida, o retorno à ancestralidade, ou seja, o encontro com um mundo sem convencionalismos. Para Nunes (1973),

G.H. passa por um processo de conversão radical. A experiência do sacrifício de sua identidade pessoal impõe-lhe a dolorosa sabedoria da renúncia, traduzida numa atitude negativa de despersonalização e 'deseroização' [...] Além de dolorosa, essa sabedoria é paradoxal, pois que a perda de G.H. transformar-se-á em ganho. Pela negação de si mesma, ela alcançará a sua verdadeira e própria realidade (NUNES, 1973, p.46-47).

Certamente essa visualização do Novo Ser - uma antecipação do homem hipermoderno - é mais facilmente notada pela forma como Lispector expõe os conceitos de "identidade" e de "alteridade", a par de suas intenções em apresentar, inscrita em território transmutável, uma alternância criadora e destruidora para sempre indicar o eterno retorno à origem do ser humano. É, ainda, uma concepção e um despojamento da linguagem para a criação de novos seres e formas, com suas identidades precárias.

A inconsistência e a indefinição do Ser são logo afirmadas na primeira linha do romance: "- - - - - estou procurando, estou procurando" (LISPECTOR, 2009, p. 09). E os elementos formalmente tradicionais de uma narrativa, sobretudo personagem, espaço e tempo, cujas perspectivas são inteiramente transfiguradas pela autora, adquirem forma singular - imprecisa, intangível - e uma perspectiva muito além da materialidade - condições incorpóreas levadas ao extremo -, numa utilização da língua (como há de ser) sempre em análise do Outro, mas em função de seu próprio entendimento.

E assim a "terceira perna", que retirava de G. H. a possibilidade de encontrar-se no Outro e de descobrir verdades essenciais, uma vez que o "tripé estável" a impedia de "sentir" livremente, foi abandonada em absoluto para que a personagem pudesse recuperar-se nas revelações daquele dia.

É difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar, mesmo que achar-me seja de novo a mentira de que vivo. Até agora achar-me era já ter uma ideia de pessoa [...] (LISPECTOR, 2009, p. 10).

Achar-se, como resposta estética, torna-se um movimento possível somente pela linguagem - o mais humano dos recursos para G. H. relatar o não humano experimentado. Isto se deve pela questão do "empréstimo", suscitado por Derrida (2001), que se faz da linguagem (de suas propriedades básicas) em prol mesmo das novas concepções de forma literária, já que "eu não tenho senão

uma língua e ela não é minha” (DERRIDA, 2001, p. 15). É uma condição que aponta para o fato de que toda escritura parte de uma alienação constitutiva, eis que sempre provém do Outro, é precária, portanto, no sentido de sua posse e de seu controle, e isso é inteiramente assumido na escritura clariceana.

Assim, pelo uso da língua, a “identidade” (o “mesmo”) integra-se com a “alteridade” (o “outro”), num mecanismo que inclui a consciência da autora na percepção da personagem como extensão de si mesma, uma incorporação do oposto que é identificada *n’A Paixão Segundo G. H.:* a vida - elemento viscoso e fluido - que se compreende na estrutura inflexível e exterior da morte. Tal oposição é recorrente e fortemente representada nas inúmeras dualidades que vão identificar a forma fragmentária de G. H. e do Novo Homem, a partir da desorganização da matéria:

Ontem no entanto perdi durante horas e horas a minha montagem humana. Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida [...] Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? e no entanto não há outro caminho. Como se 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 era! Por que é que ver é uma tal desorganização? (LISPECTOR, 2009, p. 11)

E é com origem na própria substância/corpo - a matéria - gerada e devastada, assim como na linguagem transfigurada em matéria prima, que ocorre a composição dos seres clariceanos. Nunca, portanto, como figuras finalizadas e de uma específica época, mas em contínuo processo de constituição e, pode-se dizer, de transformação atemporal. A propósito, Regina Lúcia Pontieri (1999) observa que Lispector (sua escritura)

paradoxalmente se assenta na necessidade de romper os limites de um certo tipo de experiência da subjetividade para recriá-la numa forma diversa, em que o outro não é entidade independente, justaposta a um eu acabado, mas um outro lado do eu em devir (PONTIERI, 1999, p. 151).

Pode-se inferir, deste modo, na esteira de observações complementares desta autora, mas com recorrência em várias outras anotações críticas, que esse “elemento viscoso ou pastoso”, num “estágio que antecede à constituição da

forma” (PONTIERI, 1999, p. 94-95), oriundo das entranhas do inseto e experimentado por G. H., não é apenas substância que dá forma à obra essencial de Lispector. Ele também constitui a síntese da própria existência corporal de G. H. e da autora.

É o corpo (a matéria) que propicia a sensação e a incitação de estímulos, permitindo a interligação do homem com o mundo natural e com os outros seres, porque entra em contato com o estranho, com o externo. Segundo Shusterman (2012), o corpo é responsável por expressar “a ambiguidade do ser humano, tanto como sensibilidade subjetiva que experiencia o mundo, quanto como objeto percebido nesse mundo” (SHUSTERMAN, 2012, p.28). É, portanto, para o filósofo, um vetor de consciência para o homem.

Nessa categoria interpretativa é que podemos compreender a experiência da personagem nos exatos termos da relação que estabelece entre seu corpo (suas dimensões) e o outro corpo, entre sua matéria e a matéria do mundo (o espaço) que a cerca. Mesmo porque sua constituição não é somente física e G. H., portanto, não se encontra em unicidade orgânica, mas, como ser gregário, a concepção que vai elaborando de si é também permeada pelas construções culturais e pela perspectiva que ela adquire diante da sociedade.

É uma realidade contextual que adentra o plano literário, uma escolha estética que parte do diálogo com o filosófico/existencial, sob o qual repousa *A Paixão Segundo G. H.*, cuja personagem estabeleceu intensos e sólidos questionamentos sobre si mesma, partindo, em princípio, dos olhares diversos que nem sempre diziam de sua integralidade, de sua essência:

Ontem de manhã - quando saí da sala para o quarto da empregada - nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império [...]. Naquela manhã, antes de entrar no quarto, o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia. Não sei dizer o que eu era. (LISPECTOR, 2009, p. 22-23).

Esse olhar do Outro apenas servira para uma aceitabilidade social e para que ela mesma tivesse por si “uma amizade apazível”, embora a indefinição de seu próprio “silêncio” (anterior) na fotografia a fizesse ver, surpreendida, o mistério do silêncio (atual) estilizado, que a encontrava naquele dia epifânico: era o mundo que a conduzia à fragilidade inexpressiva, porque o que era ou o

que não era debatia-se com o que se tinha transformado na visão concreta e social:

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 escapavam, eu, fragmento hieroglífico de um império morto ou vivo. Ao olhar o retrato eu via o mistério [...] é que nos olhos sorridentes havia um silêncio como só vi em lagos, e como só ouvi no silêncio mesmo (LISPECTOR, 2009, p. 23-24).

Conhecer-se, portanto, é um processo decorrente de uma opção estética que não prescinde da questão corporal - da existência física que proporciona consciência interna (de si) e externa, via sentimento coletivo, pois é a experiência concreta que é compreendida pelo intelecto. E a percepção de fatos e incidentes é que dá suporte para entendimentos mais sólidos e profundos. Esse caminhar por tais veredas físicas, a começar pela arrumação do quarto de Janair, é o recurso utilizado por G. H. (por escolha de Lispector) em sua busca por desvendar-se.

Enquanto estagnada, ela não conseguiria descobrir o Novo Ser, porque ela não sabia o que era sua existência ou desconhecia de que forma o não entendimento de si mesma poderia caber naquele invólucro repudiador da morte. Morrer era urgente e necessário! Eis aqui, ainda, a crucial definição estética e, sobretudo, ideológica! E G. H. ainda não se conhecia devido à negação do movimento, à inalterabilidade que a mantinha estável em sua própria imagem, a personificação do que só era aceito socialmente - e que passa longe do ato de morrer para identificar-se com tantas revelações que o Não-Ser ainda lhe negava.

Enquanto eu mesma era, mais do que limpa e correta, era uma réplica bonita [...] Eu era a imagem do que eu não era, e essa imagem do não-ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente. Como eu não sabia o que era, então “não ser” era a minha maior aproximação da verdade: pelo menos eu tinha o lado avesso: eu pelo menos tinha o “não”, tinha o meu oposto (LISPECTOR, 2009, p. 30-31).

Não é noutro sentido que uma particular citação de Bernard Berenson seja inscrita como preâmbulo *d'A Paixão Segundo G. H.*, como a alertar o leitor que

somente as visões fragmentárias da personagem, quando a elas se busca atribuir uma forma, são capazes de estabelecer a compreensão dos corpos desintegrados: *A complete life may be one ending in so full identification with the nonself that there is no self to die*⁷.

Há aqui um jogo de palavras proposto por Berenson, que utiliza *nonself* ao invés de *no self*, o que permite antever essa proposta, pugnada pela personagem no excerto acima, acerca da “inexistência de si mesma”, o Não-Eu que, por não existir, também não poderá morrer. E essa morte pode ainda ser entendida como uma obliteração do autoconhecimento, como nos propõe Heidegger (2005a):

Do ponto de vista ôntico, sempre se pode dizer com razão que “eu” sou este ente. No entanto, a analítica ontológica que utiliza este tipo de afirmação deve fazê-lo com reservas de princípio. O “eu” só pode ser entendido no sentido de uma indicação formal não constringente de algo que, em cada contexto ontológico-fenomenal, pode talvez se revelar como o “seu contrário”. Nesse caso, o “não eu” não diz, de forma alguma, um ente em sua essência desprovido de “eu”, mas indica um determinado modo de ser do próprio “eu” como, por exemplo, a perda de si próprio (HEIDEGGER, 2005a, parte 1, p. 167).

G. H. possuía a consciência que o “momento de achar é um perder-se a si próprio” e que o segredo revelado naquele dia, para “sabê-lo de novo”, necessitava de uma nova morte (LISPECTOR, 2009, p. 14). A sua ou a do inseto? A renúncia de si passou a ser, no encontro e no intenso convívio com a barata, a extinção também do Outro - do novo, do desconhecido, daquele que a fazia então refletir e resistir com e a partir de sua própria existência.

É que nesses instantes, de olhos fechados, eu tomava a consciência de mim assim como se toma a consciência de um sabor: eu toda estava com sabor de aço e azinhavre, eu toda era ácida como um metal na língua, como planta verde esmagada, meu sabor me veio todo à boca. Que fizera eu de mim? Com o coração batendo, as têmporas pulsando, eu fizera de mim isto: eu matara. Eu matara! Mas por que aquele júbilo, e além dele a aceitação vital do júbilo? Há quanto tempo, então, eu estivera por matar? (LISPECTOR, 2009, p. 53)

Após o encontro com o inseto (depois com o ato de tentar extingui-lo), o Não-Ser pareceu-lhe então inviável, se quisesse sair da resignação e da

⁷ “Uma vida plena pode ser aquela em que se chegue a uma tão completa identificação com o não-eu que deixe de haver um eu para morrer”

estagnação que sempre a dominara (o “tripé estável”) para a condição do Novo Ser, este representado, como em parte significativa da produção clariceana, pelo retorno do homem aos seus primórdios. E isso independeria de qual época ele partisse ou em qual ambiente essa transposição ocorresse. Mas era preciso partir e suportar esse novo descobrimento, essa nova experiência simbolizada na substância da barata, “a humanização por dentro” daquele corpo (LISPECTOR, 2009, p. 145).

Aquela matéria (estrutura do inseto), integrando a seiva de outra criatura, é, portanto, natureza sensível e criadora do Novo Homem, o Ser que busca suas origens, ao mesmo tempo impedido desse retorno pelas ambiguidades que brotam (e depois se solidificam na hipermodernidade) do narcisismo extremado. Renovar-se, encaminhar-se à identidade esquecida, mesmo que isso derive, inicialmente, de estritos pressupostos éticos e políticos (o que pode subestimar a nossa *conditio*), é um caminho trilhado por Lispector e que se amolda às perspectivas contemporâneas da Arte.

Esse projeto da autora estimula novos e intermináveis ciclos de estruturação artística/literária. No lugar do controle subjetivo dos elementos próprios da narração, o que se percebe é o renascimento transfigurativo e muito mais vigoroso em torno de uma viagem acentuada dos seres pelos abismos do autoconhecimento, como aqueles experimentados por G. H. e que, nos dizeres de Derrida (2001), é um

arder de paixão [...] é um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. (DERRIDA, 2001, p. 118-119).

A criação artística surge, portanto, como algo além de uma atitude meramente transgressora (como já se analisou acerca da arte engajada e, em Hannah Arendt, sobre as reflexões estéticas no âmbito político) ou de uma concepção que a equipara a um signo de fidedignidade. Ela irrompe para além da ordinária representação denunciativa, construindo - muitas vezes pelo aniquilamento da forma (sobretudo na arte literária) - possibilidades de superação, pelo conhecimento íntimo do Ser, diante da tragicidade do mundo contemporâneo.

É a obra de arte, dentre todas as “fabricações” realizadas pelo homem (e que revelam sua identidade no mundo), que expõe esse conhecimento para além de um início e de um fim determinados, transpondo os limites das repercussões apenas concretas e duradouras. Se é pela obra (em sentido genérico) que, segundo ainda Hannah Arendt, o homem constrói um mundo ao mesmo tempo coletivo e particular, inaugurando a identidade humana, são as obras de arte, com a sua “suma permanência”, que possuem como “fonte imediata [...] a capacidade humana de pensar” (ARENDR, 1993, p. 181).

Assim, a durabilidade das obras de arte é superior àquela de que todas as coisas precisam para existir; e, através do tempo, pode atingir a permanência. Nesta permanência, a estabilidade do artifício humano, que jamais pode ser absoluta por ser o mundo habitado e usado por mortais, adquire representação própria. Nada como a obra de arte demonstra com tamanha clareza e pureza a simples durabilidade deste mundo de coisas; nada revela de forma tão espetacular que este mundo feito de coisas é o lar não-mortal de seres mortais. É como se a estabilidade humana transparecesse na permanência da arte, de sorte que certo pressentimento de imortalidade - não a imortalidade da alma ou da vida, mas de algo imortal feito por mãos mortais - adquire presença tangível para fulgurar e ser visto, soar e ser escutado, escrever e ser lido (ARENDR, 1993, p. 181).

Desse modo, é essa a atitude estética - assumida por Lispector *n'A Paixão Segundo G. H.* - que, devido a uma apropriação representativa de inúmeras realidades - materiais e imateriais -, pode simbolizar ou mesmo construir uma nova dimensão, sempre inconclusiva, para a humanidade. É o mesmo princípio sintomático do Novo Ser - epifania do homem não acabado; é a personagem G. H., que ainda persiste em sua desconstrução, que presente, por outro lado, sobretudo em face da lúgubre existência, que sua vida se encontra engastada na obra de arte, assim como exposta nas ruas e becos.

O horror será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em 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 atemoriza. Embora eu saiba que o horror - o horror sou eu diante das coisas (LISPECTOR, 2009, p. 17).

Nesse sentido, é o homem que, ao contrário, recusa-se a aceitar a perquirição de seu próprio pensar, ignorando o que busca e o porquê da escolha preterida. Mas é também a revelação do artista multifacetado, não mais afeito à tradição, à unicidade e à autenticidade, como a buscar uma nova espécie de aura - a que impõe uma alteridade sem limites e a que oferece aos indivíduos um espaço de resistência, a partir do fazer estético, para que se reconstruam pelo conhecimento de suas próprias identidades (também com inúmeras faces), ainda que haja a desesperança de tempos sombrios.

Essas estações obscuras, presentes na história humana, não raro ignoradas ou sepultadas sob fragmentos do passado ou mesmo em nosso cotidiano, conduzem o indivíduo à constatação de que são necessárias outras e renovadas respostas frente aos escombros que integram a nossa existência. São os tempos de ruptura, especialmente, que Hannah Arendt apresenta-nos e leva-nos à reflexão em suas obras. Em “A condição humana” (2007), a autora avalia que essa oposição, de princípio, é a luta do humano em escapar das restrições e da finitude impostas pelo ambiente natural ou universal.

Entretanto, na ausência dessa possibilidade, o indivíduo recolhe-se em ambientes privados, evitando os espaços comuns, o que também, inevitavelmente, faz surgir muitas suspeitas em relação às ingerências e aos discursos que a coexistência passa a manifestar. Assim, sem o espaço de aparências (muitas vezes desejado) e com essas tais desconfianças, nem a realidade identitária de cada sujeito nem a efetividade factual do mundo podem ser assimiladas da forma mais clara possível.

Segundo Hannah Arendt (2007), todas essas indagações têm um suporte naquilo que o próprio homem reflete acerca de sua condição - o ser-convivente, o ser-natural e ainda o ser-artificial - por meio do uso de adequada linguagem:

A Terra é a própria quintessência da condição humana e, ao que sabemos, sua natureza pode ser singular no universo, a única capaz de oferecer aos seres humanos um habitat no qual eles podem mover-se e respirar sem esforço nem artifício. O mundo - artifício humano - separa a existência do homem de todo ambiente meramente animal; mas a vida, em si, permanece fora desse mundo artificial, e através da vida o homem permanece ligado a todos os outros organismos vivos [...] O problema tem a ver com o fato de que as “verdades” da moderna visão científica [...] já não se prestam à expressão normal da fala e do raciocínio. Quem quer que procure falar conceitual e coerentemente dessas “verdades”, emitirá frases que serão “talvez não tão desprovidas de significado como um ‘círculo triangular’, mas muito

mais absurdas que um 'leão alado'" (Erwin Schrödinger). Ainda não sabemos se esta situação é definitiva; mas pode vir a suceder que nós, criaturas humanas que nos pusemos a agir como habitantes do universo, jamais cheguemos a compreender, isto é, a pensar e a falar sobre aquilo que, no entanto, somos capazes de fazer. Neste caso, seria como se o nosso cérebro, condição material e física do pensamento, não pudesse acompanhar o que fazemos, de modo que, de agora em diante, necessitaríamos realmente de máquinas que pensassem e falassem por nós (ARENDDT, 2007, p. 10 e 11).

O esforço de G. H. para a construção de uma resposta restaurada pressupõe o caminhar sem "a terceira perna" (já referida) e a linguagem parece também fracassar neste seu desiderato. Essa frustração, para Benedito Nunes (1969), verificada na escritura clariceana "é uma forma de dirigir a linguagem para além dela mesma, isto é, para o inexpressivo, o absoluto, o abismo do ser primordial". E completa dizendo que Lispector, ao invés de escrever, desescrevia, "conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o 'aquilo', o inexpressado" (NUNES, 1969, p. 138).

G. H., realmente, precisava desfazer-se de si, enquanto linguagem:

[...] perder-se significa ir achando e nem saber o que fazer do que se for achando. As duas pernas que andam, sem mais a terceira que prende. E eu quero ser presa. Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir. Mas enquanto eu estava presa, estava contente? ou havia, e havia, aquela coisa sonsa e inquieta em minha feliz rotina de prisioneira? ou havia, e havia, aquela coisa latejando, a que eu estava tão habituada que pensava que latejar era ser uma pessoa. É? também, também (LISPECTOR, 2009, p. 11 e 12).

Àquela reflexão (objetivamente trágica) de Hannah Arendt sobre o mundo e sobre a existência corresponde justamente um comportamento artístico que tenciona conduzir o homem a novas configurações e a novos olhares sobre as tais formas estéticas, inclusive pela negação de quaisquer padrões estabelecidos acerca da apropriação do real, o que é também uma faceta visível na contemporaneidade. A visibilidade do Outro, enquanto personagem literário (como a própria barata descoberta por G. H.) - mas o Outro que só encontra sentido naquele que o deseja, sem o que não há realidade condizente -, reflete um ponto de vista de extremado narcisismo.

É uma aventura solitária e subjetiva, muito além do vivenciado na segunda fase da modernidade, porque a desconstrução, como consequência, é inserida

num autoconsumo sem medida e imediato. E isso ocorre mesmo que G. H. e Lispector anseiem pela transcendência por meio da reificação do Outro, mesmo que as relações de alteridade sejam internalizadas pela vivificação do interior do inseto: é que a agonia da barata serve tão somente como veículo catalisador para as novas significações - essas que viriam a transfigurar a personagem e que terminariam por definir a configuração do Novo Homem.

1.2. Escritura do entrelugar

O passado e o futuro são abstrações: construções mentais que povoam a memória e a expectativa humanas. [...] Embora menos abstrata e mais colocada à experiência comum, a noção de presente traz também sua dose de abstração. Do que é feito o aqui-e-agora em tempo real? Qual a textura dessa divisa deslizante entre passado e futuro a que chamamos “presente”?

EDUARDO GIANNETTI⁸

A Paixão Segundo G. H. (1964), de Clarice Lispector, traduz-se pelo escriturar-se, em que “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se [...]. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida [...]” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p.11). São esses modelos, de intensa e impetuosa escritura, que tendem a novas mudanças de sentido e a outros olhares, antes muito resolutos, fossem eles, em movimentos polarizados, tendentes ora à manutenção, ora à destruição de modelos ideológicos. O que a crítica tem verificado, nessas representações, é na verdade uma fluidez vibrante, que afirma especialmente as inúmeras possibilidades estéticas e de subjetividades da experiência humana, um espelho côncavo e transversal onde se desvela o sujeito ávido por (re) conhecimento diante do vazio que é viver contemporaneamente.

Há, de fato, como se pode entrever nas revelações concentradas em G. H., um desejo de libertação das estruturas sociais como meio principal (também o mais penoso) para se alcançar o autoconhecimento - o que também pressupõe invasão da subjetividade alheia, de sorte que a sua fala é sempre reverberada no leitor (o Outro, ainda), que é forçado ao compartilhamento da perda e do

⁸ GIANNETTI, Eduardo. O valor do amanhã: ensaio sobre a natureza dos juro. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 139.

encontro, uma antevisão do que se quer conhecer por intermédio de um aniquilamento primeiro.

Não quero que me seja explicado o que de novo precisaria da validação humana para ser interpretado [...] Eu vi. Sei que vi porque não dei ao que vi o meu sentido. Sei que vi - porque não entendo. Sei que vi - porque para nada serve o que vi. Escuta, vou ter que falar porque não sei o que fazer de ter vivido. Pior ainda: não quero o que vi. O que vi arreventa a minha vida diária. Desculpa eu te dar isto, eu bem queria ter visto coisa melhor. Toma o que vi, livra-me de minha visão inútil, e de meu pecado inútil (LISPECTOR, 2009, p. 15).

O procedimento de libertação de G. H. é o processo de autonomia, de emancipação que o homem passou a viver - hoje, isto é, na hipermodernidade, com extremado narcisismo - como fruto de quebras infundas de confiança nos sistemas vigentes. Bauman (2001) concebe uma analogia desse fenômeno libertário e transgressor - que adquire força máxima nestes “tempos líquidos” - com o derretimento das propriedades sólidas e a assunção fluida e constante de diversas formas:

Os fluidos se movem facilmente. “Eles “fluem”, “escorrem”, “esvaem-se”, “respingam”, “transbordam”, “vazam”, “inundam”, “borrifam”, “pingam”; são “filtrados”, “destilados”; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos - contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. Do encontro com sólidos emergem intactos, enquanto os sólidos que encontraram, se permanecem sólidos, são alterados - ficam molhados ou encharcados. A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à ideia de “leveza”. Há líquidos que, centímetro cúbico por centímetro cúbico, são mais pesados que muito sólidos, mas ainda assim tendemos a vê-los como mais leves, menos “pesados” que qualquer sólido. Associamos “leveza” ou “ausência de peso” à mobilidade e à inconstância: sabemos pela prática que quanto mais leves viajamos, com maior facilidade e rapidez nos movemos (BAUMAN, 2001, p. 8.).

Em seus estudos sobre a Modernidade Líquida (2001), Bauman relaciona as interações do Eu com o Outro às alterações sociais que ocorrem no tempo e no espaço, um processo que culmina no que hoje se reconhece nos fenômenos hipermodernos e que reflete a atualização das concepções sobre o fazer estético - incluindo a integração de determinadas produções artísticas em posição intermediária, como antevisões dos muitos aspectos que caracterizam o mundo contemporâneo. Isso ocorre, sobretudo, na escritura de certos autores que não

deixam margem alguma à inserção dos mesmos (ou de uma obra em particular) em escolas ou modelos literários pré-definidos.

O entrelugar em GH se identifica, no sentido do “devir”, ao que Silviano Santiago (2000) nomeia como o lugar de clandestinidade, referindo-se ao ritual antropofágico da literatura latino-americana, um espaço

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Assim, avessa às categorias ou movimentos de índole acadêmica, inserindo-se na perspectiva do “vir a ser”, Clarice Lispector também foge a qualquer significação tendente a gêneros e a estilos e, muito embora a autora afirmasse sua desconfiança acerca da representação do mundo através da linguagem, sua escritura obriga o leitor a profundos questionamentos sobre o ser-no-mundo, a partir das linhas e entrelinhas de sua obra, que potencializam uma significação das palavras muito além delas mesmas e a descoberta de vários mundos torna-se possível - uma viagem no rito de passagem, não limitada pelo tempo e pelo espaço.

A Paixão Segundo G. H. é um exemplo acabado de literatura avessa a engajamentos, mas que nem por isso deixa de convidar o leitor - cúmplice da personagem - a comprometer-se com a indagação de verdades estabelecidas - dogmas que precisam ser desconstruídos e mesmo eliminados em função de um Novo Ser que se revela múltiplo e em retorno às origens. Empreende-se, neste sentido, uma travessia difícil, intrincada, mas que revela novos olhares sobre a realidade circundante. Segundo Amaral (2004),

o leitor da obra desejado por Clarice estaria exposto, ao ser arrastado pelas páginas sideradoras da obra, a um pathos ‘semelhante’ ao de G.H., que se perdeu para reencontrar-se [...], numa experiência que implica, para acontecer, perda de identidade (AMARAL: 2004, p.17).

Na verdade, boa parte dos recursos estilísticos utilizados por Lispector, como mecanismos que produzem impactos desconcertantes no receptor, já

eram percebidos desde o início de sua produção literária, como nos diz uma análise, praticamente pioneira, de Antonio Candido (1970) sobre o lançamento de *Perto do Coração Selvagem* (1944):

Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhesta a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério [...] Por isso, tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, escritora até aqui completamente desconhecida por mim (CANDIDO, 1970, p. 126-127).

E o quinto romance de Lispector - se neste gênero o quisermos traduzir - representa, bem mais patente, um encontro com o indizível (momento de “epifania”, como é reconhecido), facultado a outrem (os leitores daquela e da nossa época) pela arte escritural de Lispector, que compartilha, com empatia e audácia, o fenômeno inesperado do autoconhecimento e da compreensão de todo espaço e instante (o mundo, seus territórios, o ontem e o hoje). Por isso é possível, com tais elementos e levando-se em conta o fenômeno artístico/estético, defender-se a hipótese dessa obra ser um dos marcos de passagem da modernidade para a hipermodernidade.

Os conceitos que se referem à modernidade, à pós-modernidade e à hipermodernidade possuem definições não muito inteligíveis quando verificadas sob uma análise estritamente filosófica. Mas alguns teóricos, como Lipovetsky e Bauman, proporcionaram reflexões relevantes sobre o homem na hipermodernidade, especulações que se amoldam ao objeto deste trabalho, se entendermos que a visão, especialmente desses autores, embora partindo de um ponto comum - a modernidade -, possui ainda elementos históricos sobre os rumos da formação social e humana.

Na modernidade, a ideia de valorização do novo e do progresso atribui à sociedade o comprometimento com seu destino, o pensamento opõe-se à tradição, por apresentar critérios de legitimidade e de confiança, as subjetividades e o indivíduo são enaltecidos, a ciência ganha relevo e visibilidade, relegando as atividades e os dogmas religiosos para um segundo plano, para a vida privada. O que deve prevalecer é o que se pode mensurar, uma vez que “o indivíduo só está submetido às leis naturais” (TOURAINÉ, 1994, p. 20).

Por tais atributos é que a modernidade - e isso também se solidificou na arte literária - construiu personagens emancipados, cujos caminhos transformadores livraram-se do peso das narrativas tradicionais. O fazer estético, deste modo, guiou-se pelas questões “o que é o sujeito?” ou “quais alterações são obtidas pelo sujeito?” O artista e o investigador alcançavam suas respostas nas duas “figuras da modernidade: a racionalização e a subjetivação [...] pela impessoalidade da lei científica, mas também e simultaneamente pelo eu do sujeito” (TOURAINÉ, 1994, p. 218). Descartes elabora uma metodologia amparada no conhecimento, em “regras que se fundamentam na certeza adquirida de que o ‘nosso eu’ ou a consciência de si como realidade presente se apresenta com as características da clareza e da distinção” (REALE & ANTISERI, 2004, p. 293).

No entanto, a realidade histórica, sobretudo no século XX, demonstrou que o uso da razão não legitimara os ideais iluministas: a esperança numa vida harmoniosa e segura, a partir da confiança cega na ciência (ainda forte nos tempos atuais), entrou em crise e ruiu ante inúmeras ações devastadoras conduzidas pela avidez e irracionalidade humanas, sempre reveladas. A partir desse instante, os novos tempos, que Lipovetsky (2007) denomina hipermodernidade, conduzem a cogitações sobre o sentido da vida contemporânea e seus reflexos na produção cultural e artística.

O nascimento do homem hipermoderno decorre da implantação do capitalismo, um modelo gerador do fracasso das ilusões futuristas e do consequente estado de melancolia trazido pelas guerras, pelos regimes totalitários, pelas crises econômicas e sociais e pela mecanização da própria existência, o que Lipovetsky (2004) chamou de “revolução do cotidiano”. A partir daí verificou-se, com muito mais intensidade, a busca individual pelos prazeres desregrados, consumistas, hedonistas e que levaram o indivíduo à incerteza de seu próprio futuro.

A busca dos gozos privados suplantou a exigência de ostentação de reconhecimento social: a época contemporânea vê afirmar-se um luxo de tipo inédito, um luxo emocional, experiencial, psicologizado, substituindo a primazia da teatralidade social pela das sensações íntimas (LIPOVETSKY, 2004. p. 26).

No mundo contemporâneo, a percepção cognitiva e a linguagem, desconstruídas pelos sujeitos da história (autores e personagens), substituem projetos e valores, atrofiam novamente a aura de toda obra reprodutível, para reerguê-la em nova roupagem - não mais pelo simples prazer dado à coletividade, mas, com a perda de sentido histórico do reino da técnica e da racionalidade desenfreada, em nome de um novo hedonismo, surgindo aquele que se revela no eu-extremo, narcisista e sedutor. É o autorreflexo do homem que se autoconsome e se expõe intensamente.

Entre a modernidade da dissimulação, da busca do Ser como devir e a hipermodernidade, há um momento de passagem, um entrelugar, assim como ocorre, por exemplo, no exercício que se faz ao demarcar-se um processo de conservação e, ao mesmo tempo, de abandono interpretativo de relações humanas em regiões periféricas de qualquer complexo espacial, temporal, de intersubjetividades e/ou psicológico, de múltiplos espaços-tempo, do dentro e do fora. É o que também acontece quando um *corpus* artístico se atualiza, em análises críticas atemporais, pela acumulação de memórias e pela assimilação do devir, distanciando-se da pura reiteração do que já fora estabelecido.

As obras de arte, não raro, costumam ocupar esse entre-espaço, mesmo porque inexistem a condição de indivíduos inteiramente uniformes no que se refere às experiências culturais e sociais. Esse hibridismo presente na coexistência dos contrários não é um fenômeno que se percebe facilmente nos tempos fluidos propostos por Bauman, mas é uma sólida característica das produções culturais e artísticas que se encontram a meio caminho do existir contemporâneo, quando essas composições, a despeito da atitude estética adotada, expressam ou preveem uma realidade entrelaçada de dois períodos presumivelmente antagônicos.

A hipermodernidade, portanto, não afasta a modernidade, apenas nutre-se de suas concepções para intensificá-las em sua maioria e sob vários aspectos; sustenta-se mesmo em algumas tradições, mas as reformula continuamente, porque é para onde afluem diversas combinações de estilos e de ideias, que aquiescem umas às outras ou desconstroem-se mutuamente, pois

a impureza, a mistura, a transformação que vem de novas e inusitadas combinações dos seres humanos, culturas, ideias, políticas, filmes,

canções é como a novidade entra no mundo (Rushdie apud HALL, 2003, p. 34).

O entrelugar ocupado pela obra *A Paixão Segundo G. H.* só pode ser verificado a partir de sua análise escritural, quando transparece, primeiramente, uma “fatalidade” bem própria dos textos clariceanos, compondo uma forma inusitada e inconfundível que inscreve esse romance nos limiares sintomáticos dos tempos hipermodernos.

Ao lidar com a propriedade estilhaçada do Novo Ser já pressentida na personagem, ela os envolve não na diacronia convencional das organizações narrativas, mas na atemporalidade que insere o referente em contextos socioculturais muito além de seu tempo. Isso ocorre, de início, pelo uso que faz da própria linguagem e G. H. propõe que esse referente indique o destino das transformações que ela viria a conhecer, mesmo sendo o silêncio sua primeira fonte de criação.

A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez [...] Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo - traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem (LISPECTOR, 2009, p. 18-19).

A personagem escreve sobre si para reavaliar sua estrutura desagregada, para compreender, no Outro - o destinatário das suas revelações -, a crucialidade do silêncio e da solidão, os quais, por um lado, ligam-se à consciência do instante e da memória - elementos para se buscar o “tempo perdido” -, mas também se associam ao amor supremo por si próprio, em exposição extremada do eu por si mesmo. De todo modo, é a linguagem, segundo Olga de Sá (2000), “o único modo de se atingir o que jamais se consegue dizer, isto é, o indizível. O indizível é, finalmente, a posse do silêncio pela linguagem” (SÁ, 2000, p.258).

A consciência de G. H. sobre a mencionada inevitabilidade do que deve buscar - e de sua significação dialética - sugerem circunstâncias reveladoras de processos vividos também pelo homem contemporâneo, cuja personalidade,

neste “tempo do vazio”, é superiormente valorizada e, de forma paradoxal, também representa a procura pela despersonalização do Novo Ser - a *via crucis* de retorno à humanização:

Se minha vida se transformar em ela-mesma, o que hoje chamo de sensibilidade não existirá - será chamado de indiferença. Mas ainda não posso apreender esse modo. É como se daqui a centenas de milhares de anos finalmente nós não formos mais o que sentirmos e pensarmos: teremos o que mais se assemelha a uma “atitude” do que a uma ideia. Seremos a matéria viva se manifestando diretamente, desconhecendo a palavra, ultrapassando o pensar, que é sempre grotesco (LISPECTOR, 2009, p. 172)

A despersonalização como a destituição do individual inútil - a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si, com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características [...] A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega. Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens (LISPECTOR, 2009, p. 174).

Essa percepção, essa ideia lúcida do caminho linguístico em direção à verdade - peça incrustada na tradição e no devir - reflete grande parte da escritura clariceana. São planos que reabrem significações livres, sem um lado mais palpável ou mais coerente que outro. A totalidade significativa se lhes escapa e, em movimentos centrípetos e centrífugos, as ideias apresentam-se livres, contínuas e sempre atuais - particularidades ordinariamente presentes nas obras inscritas em espaços híbridos, nos entrelugares, como é possível verificar no romance aqui analisado.

Silêncio e vazio, no entanto. Essas duas condições são o instrumento expressivo da personagem/autora/narradora, cuja escritura parece negar as próprias palavras - a linguagem - no relato das experiências daquele dia. O importante seria “sentir” e não absorver fatos narrados simplesmente. Há um silêncio eloquente, como se diz, um vazio que se escuta, como nas pausas musicais em que ocorre a falta de som. Também ali é possível olhar o/dentro do silêncio, porque “também o que é silenciado encontra um meio de significar [...] há sempre ainda sentidos a dizer” (ORLANDI, 2005, p. 73).

O sentido de viver para G. H. é a sua própria ausência de sentido. A angústia que sente - contrariedade dos pensamentos dialéticos - é a

irreconciliação do imanente com o transcendente, que a impede, em princípio, de abandonar hábitos sistêmicos, seguros - a sua “terceira perna”. Esse antagonismo semântico é localizável em toda a narrativa, mesmo porque é o processo necessário para o encontro, também, com o oposto de si.

E é só o que posso dizer a meu respeito? Ser “sincera”? Relativamente sou. Não minto para formar verdades falsas. Mas usei demais as verdades como pretexto. A verdade como pretexto para mentir? Eu poderia relatar a mim mesma o que me lisonjeasse, e também fazer o relato da sordidez. Mas tenho que tomar cuidado de não confundir defeitos com verdades. Tenho medo daquilo a que me levaria uma sinceridade: à minha chamada nobreza, que omito, à minha chamada sordidez, que também omito. Quanto mais sincera eu fosse, mais seria levada a me lisonjear tanto com as ocasionais nobrezas como sobretudo com a ocasional sordidez (LISPECTOR, 2009, p. 26).

O “novo” que a personagem deseja (nobreza, sinceridade) seria a sua transformação positiva, em contraposição aos vocábulos que representam sua personalidade (sordidez, mentira). E há também inúmeras outras palavras ou expressões adversas (e irregulares semanticamente), mas interligadas, como enigmas, num sistema construtor de lacunas e de espaços - significações do silêncio - a serem ocupados pela própria linguagem e pelo raciocínio apreciativo do leitor.

É também relevante destacar o fluxo de consciência presente n’A *Paixão Segundo G. H.*, que possibilita, em conjunto com outras ferramentas estéticas, a perquirição de inúmeros aspectos informadores das subjetividades que se mesclam a partir dessa escritura clariceana. Ensina Carvalho (1981) que o fluxo de consciência denota o que sobrevém na consciência do personagem, por meio de um contínuo deslocamento, sem fragmentos nem ajuntes, o que se verifica em quase toda a narrativa, como nos pensamentos suscitados pelo encontro com a barata:

Fiquei imóvel, calculando desordenadamente. Estava atenta, eu estava toda atenta. Em mim um sentimento de grande espera havia crescido, e uma resignação surpreendida: é que nesta espera atenta eu reconhecia todas as minhas esperas anteriores, eu reconhecia a atenção de que também antes vivera, a atenção que nunca me abandona e que em última análise talvez seja a coisa mais colada à minha vida - quem sabe aquela atenção era a minha própria vida. Também a barata: qual é o único sentimento de uma barata? a atenção de viver, inextricável de seu corpo. Em mim, tudo o que eu superpusera

ao inextricável de mim, provavelmente jamais chegara a abafar a atenção que, mais que atenção à vida, era o próprio processo de vida em mim (LISPECTOR, 2009, p. 50).

Interessante notar que esse expediente utilizado por Lispector, fugindo ao padrão convencional de sua época, amolda-se bem à rapidez e à objetividade com que vão surgindo (e muito tempo depois se solidificando) as questões levantadas pelo homem acerca de si mesmo e de sua relação com o mundo. É uma torrente de fluxo de consciência que extrapola a visão meramente intimista do chamado romance introspectivo, porque ao final o que se vê é o retrato da crise de indivíduos em suprema angústia, desamparados e isolados em prisões virtuais, que carregam suas inúmeras frações anímicas, com origem nas visões coletivas que impõem a invariabilidade comportamental, para depois excluir.

Ainda assim, não obstante a desfragmentação que se percebe no fluxo de linguagem, há o centro mimético que Horácio Martínez (2013) identifica na segmentação de episódios dos romances de Lispector, também com a função de simbolizar a angústia pelo encarceramento e fragilidade no extenso cotidiano de relações.

O chamado centro mimético, que atravessa – não sem mutações – toda a obra de Lispector é o da consciência individual como corrente de estados de vivências [...] as personagens de Lispector sabem demais para se conformarem com o cotidiano e, ao mesmo tempo, sabem muito pouco para expressarem e superarem os limites desse cotidiano que as angustia (MARTÍNEZ, 2013, p. 276-277).

De todo modo, a voz da personagem torna clara a escolha estética de Lispector em não fundamentar sua arte nos valores canônicos de atuação obrigatória em certo tempo cronológico ou em determinado espaço geográfico. Ao contrário, especialmente os caminhos de G. H. desconhecem os limites entre o passado, o presente e o futuro, há somente a importância categórica da apreensão do instante - o presente que se funde com os outros tempos, mas que prioriza o devir. Esse simbolismo proposto ao tempo e ao espaço é bem explicado por Maria Aparecida Rodrigues (2011):

O fluxo do tempo e o espaço passam a ser a expressão simbólica do ser do homem. Mediante eles, o romance expressa a condição do homem moderno forçado a viver num mundo onde tudo é dissolvido,

onde tudo é incerto, onde todas as relações são múltiplas e, ao mesmo tempo, diluídas (RODRIGUES; 2011, p. 156).

A personagem, o espaço e o tempo, deste modo, integram-se, descontínuos, num ininterrupto fluxo de consciência, o que suscitou, para o pesquisador Prado Jr. (2015), importantes indagações acerca da escritura clariceana, o seu modo extremamente original e inusitado de significar a condição humana em meio a esses elementos da narrativa. Lispector o fazia da forma mais direta possível, porém, segundo o autor, não na “diacronia habitual” jornalística, nem mantendo “o seu referente à distância”, mas lidando essencialmente com os “sentimentos”, além de inscrevê-los “na própria forma que procura testemunhá-los” (PRADO JR., 2015, p. 21).

Ela “performa”, como se diz; ela efetua em sua forma isso de que ela trata [...] A escritura, como a música (mas também como a “coisa”), deve ser index sui. O sentimento deve vibrar no próprio corpo da frase, se apresentando aqui e agora, ao invés de ser representado pelo que ela significa (à custa de se fazer instantaneamente esquecer como ocorrência, forma significante). Representá-lo já seria, ao contrário, introduzir uma distância entre a palavra e o afeto, e começar a neutralizar este último, a controlá-lo, logo a traí-lo. Ora, escrever é a arte de “aproximar” o afeto, um modo de dar forma sem “mentir o sentimento” (PRADO JR., 2015, p. 21).

E também, como dito acima, a certeza do instante - ligado prioritariamente ao devir - encontra, segundo ainda Prado Jr., no momento “da incorporação da barata” o mais profundo enigma a ser desvendado por G. H. Esse instante liga a obra, inexoravelmente, ao entrelugar que adivinha o desfalecimento da consciência, que, “mesmo fenomenológica, não saberia representar” a “comunhão com a ‘coisa’”, não havendo, assim, “reconciliação possível” (PRADO JR. 2015, p. 23). Se todos os lugares são construções metafóricas, o lugar que *A Paixão Segundo G. H.* ocupa é o do abandono, em parte, das subjetivas certezas do Ser e o espectro da cultura da urgência, da hiperfuncionalidade do Novo Ser, mais entregue a si mesmo e a sua autorreinvenção.

2. DESCONSTRUÇÃO E TRANSFIGURAÇÃO ESTÉTICA

O problema de saber como descer do mundo dos pensamentos para o mundo real transforma-se em problema de saber como descer da linguagem para a vida; os filósofos apenas teriam de dissolver a linguagem na linguagem vulgar de que a abstraíram, para reconhecer que a sua linguagem não passa de deformação da linguagem do mundo real; compreenderiam então que nem o pensamento nem a língua formam uma esfera independente; veriam que língua e pensamento são, em si próprios, deformações da vida real.

MARX & ENGELS⁹

São importantes algumas considerações acerca das escrituras que, a tempo e modo, mas sempre diante da inquietude estética e do fazer artístico inovador, desestruturaram muitos discursos apoiadores do pensamento ocidental. E, nesse sentido, vale destacar que as teorias críticas modernas e contemporâneas, que, em certo momento da produção artística (e de sua reavaliação estética), fizeram surgir, nessa seara, a percepção do fenômeno da hipermodernidade, basearam-se, especialmente e em certa medida, nas especulações de Jacques Derrida (2004) e Jean Baudrillard (1991).

Quando Derrida propôs sua corrente teórica denominada “Desconstrução”, foram colocadas “em xeque” (desestabilizações interpretativas) diversas questões literárias e filosóficas, sobretudo, mas, inicialmente - num reflexo que ia muito além das sutilezas harmônicas -, abalando as associações binárias e hierarquizantes de inúmeros conceitos, inclusive do próprio conceito clássico de ciência. Dualidades que foram reclassificadas, invertidas, em nome de uma lógica dialética que não anulasse os contrários e, deste modo, afastasse os alicerces já corroídos da linguagem e do conhecimento do Ser.

As mencionadas teorias, portanto, passaram a levar em conta a ruptura da concepção de arte como reflexo ou significação do real, assim como propuseram uma noção além do mero antagonismo na compreensão do homem - em seu vínculo com a linguagem e com o tempo. Também Baudrillard, em que pese as vertentes por ele assumidas (em fases conceitualmente diversas de suas ideias) em torno da cultura e da comunicação, indica-nos, em organicidade teórica, um núcleo assimilatório de uma ordem além das racionalidades filosóficas

⁹ MARX, K.; ENGELS, F. A ideologia alemã. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 429.

modernas, indicadoras dos diversos efeitos da sociedade globalizada, maquinizada e imagetivamente seduzida.

É possível notar que a negação inversiva, contundente e não dialética de Derrida, ao desafiar o equilíbrio dos discursos, visando à desconstrução das verdades duais e absolutas (as dicotomias pretensamente verdadeiras), reflete-se nas indefinições e nas angústias do homem contemporâneo, a substituir a emancipação e o racionalismo, ideais frustrados pela descrença num futuro previsível. E, nesse sentido, encontramos em Baudrillard uma segunda repercussão - reflexo do reflexo -, que seria a dissipação e a descaracterização do próprio sujeito, com o advento do capitalismo tecnológico e a realidade virtual imposta pela mídia.

A sociedade caracterizada pelo consumo, como afirma Baudrillard (2003), demonstra uma realidade em que os objetos (suas abstrações), não os homens, assumem o domínio intenso dos sentidos, por mais fugazes ou neutros que possam parecer. Mas o discurso contemporâneo, ainda que promulgue a falência de bases sólidas da modernidade (o liberalismo, o determinismo e o marxismo, por exemplo), além de excluir o indivíduo vinculado ao advento do capitalismo industrial, reclamando, assim, outras respostas ou possibilidades estéticas, ainda não se livrou das velhas contradições do modernismo.

As produções intelectuais, ao contrário, apenas receberam, na hipermodernidade, uma atualização agravada, mais complexa e menos humana daqueles mesmos sintomas da desesperança e do não pertencimento. Concepções que assumem, deste modo, uma negação da objetividade, mas também da impossibilidade afetiva com a essência do fazer artístico. Confessam-se, além do mais, como micronarrativas (volúveis, quase sempre) que tentam reformular a relação sujeito-objeto pela desconstrução do sistema, ainda conjurado nos mecanismos da linguagem, mas que substituem a tradição pela verdade atual e relativizada (muito alienada e irrefletida dos fenômenos reais contemporâneos), a carregar o esquecimento da verdadeira dialética entre o homem e o mundo, o labor e o objeto, traduzindo o abandono, mas só sintomático, da síntese do reencontro com a essência perdida.

Mas desconstruir pode ser também a ação necessária para a fabricação de novas roupagens, com mais sensibilidade e mais responsabilidade estética, o que pode surgir a partir mesmo, como nos diz Baudrillard (1991), da melancolia

e da fascinação, nesta “era de transparência involuntária”, que as imagens sem segredo produzem no ativo espectador dos novos tempos, preso a “uma paixão niilista pelos modos de desaparecimento do real”. É a desconstrução, por ação da própria obra de arte, do que já fora rompido, porque somente esta, como já referenciamos em Hannah Arendt (1993), pode sustentar a identidade do homem no mundo e demonstrar, de forma clara, a estabilidade dos seres e dos objetos.

Essa possibilidade “tateável” da obra de arte vai além da explicitação esclarecedora, porque ela também pode transfigurar-se para ultrapassar os limites tradicionais da simples permanência e da utilidade, imiscuindo-se nos horizontes incertos dos sentidos humanos. Não é somente uma variação que se amolda aos objetos reais de cada época, mas uma metamorfose que se pauta em revelações típicas das realidades subjetivas que o tempo de sua produção desconhece, simplesmente porque são antevistas de conjunturas ulteriores. Clarice Lispector, em sua narrativa, mobiliza-se entre a estética moderna e a contemporânea. Sua arte, como efeito da desconstrução do referencial, desrealiza o objeto artístico em meio a seus paradoxos.

2.1. Desconstrução segundo G. H.

Sim, por meio desse duplo jogo, marcado, em certos lugares decisivos, por uma rasura que permite ler aquilo que ela oblitera, inscrevendo violentamente no texto aquilo que buscava comandá-lo de fora, eu tento, pois, respeitar o mais rigorosamente possível o jogo interior e regrado desses filosofemas ou epistememas, ao fazê-los deslizar, sem os maltratar, até ao ponto de sua não pertinência, de seu esgotamento, de sua clausura. ‘Desconstruir’ a filosofia seria, assim, pensar a genealogia estrutural de seus conceitos da maneira mais fiel, mais interior, mas, ao mesmo tempo, a partir de um certo exterior, por ela inqualificável, inominável, determinar aquilo de que essa história foi capaz - ao se fazer história por meio dessa repressão, de algum modo, interessada - de dissimular ou interditar.

JACQUES DERRIDA¹⁰

A obra de arte pode ser traduzida, não raras vezes, como uma imagem deformada e trêmula da nossa existência, sobretudo se a sua *aura*, quase irrecuperável no rio instável e ondulante do Ser contemporâneo, é ainda um

¹⁰ DERRIDA, Jacques - Posições, traduzido por Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, pp.12-13.

reflexo do artista que se projeta em caminhos incertos, sem o norte confortável das realizações restritas a uma época.

Clarice Lispector é a própria Ângela de “Um Sopro de Vida” (entregue ao público logo após a morte da autora), a mirar no espelho seu “palidíssimo reflexo de erudição” (1978, p. 32), a receber dos outros as diferentes cores e nuances, a olhar para si e pressentir-se, na vida desfigurada, uma infinidade de outros “eus” em transformação infinita. Certamente por isso ela não vê (como também Lispector), naquela reprodução de si, uma obra terminada e passível de fruição contemplativa.

Lispector é ainda a procura do Outro em G. H., mas que, ao contrário de Ângela, determina sua busca pela tentativa de exterminá-lo, a fim de que a sua plenitude seja revelada no calvário e no êxtase estabelecidos por sua própria desconstrução, pela não referência e pela hesitação de sua linguagem narrativa. G. H., como outras criações de Lispector, expõe dualidades que determinam tensões e angústias, reinventam e subvertem dogmas, numa apreensão corrompida do real:

Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe [...] Quem sabe nada existiu! Quem sabe me aconteceu apenas uma grande e lenta dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? [...] Devo ficar com a visão toda, mesmo que isso signifique ter uma verdade incompreensível? ou dou uma forma ao nada, e este será o meu modo de integrar em mim a minha própria desintegração? [...] Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém (LISPECTOR, 2009, p. 12-13).

Esses questionamentos de G. H. demonstram a dissolução do que há em si de humano - objeto artístico que não se compreende -, ainda que a “terceira perna” se esforce por dar a isso um formato, em torno das revelações irrompidas. É, igualmente, a impossibilidade de traduzir, em sua inteireza, o próprio universo escritural de Lispector - concebido ou incorporado -, que demanda a coadjuvação leitora, bem no exato instante da aparição, única no tempo, das personagens e da concepção estética que identifica a obra.

É sempre atual, neste sentido, a questão benjaminiana da aura e de seu desaparecimento, sobretudo quando ele se distanciou da ênfase que imprimiu à

reprodutibilidade técnica. De início, como já adiantamos no item “1.1. Arte, Estética e o Novo Ser”, Benjamin trata das mudanças de olhares da sociedade em relação à obra de arte, que teve sua genuinidade abalada pelas infundáveis reedições - produtos de um novo tempo que desestruturou a garantia do testemunho histórico a partir da materialidade do fazer artístico.

A contemplação da atividade criadora, portanto, entrava em declínio e a reprodução técnica acarretava a perda do “aqui e agora” - presença singular de um produto acabado a testemunhar certo período existencial -, a singularidade sagrada substituída pela vulgaridade profana.

No entanto, é nessa existência única, e somente nela, que está realizada a história à qual a obra de arte esteve submetida no decorrer de sua duração. Aí incluem-se tanto modificações que ela sofreu em sua estrutura física no decorrer do tempo como também as relações de posse cambiantes nas quais pode ter entrado. Os traços da primeira só podem ser extraídos por meio de análises químicas ou físicas que não se deixam realizar na reprodução; os da segunda são objeto de uma tradição cuja reconstituição tem de partir da localização do original (BENJAMIN, 1994, p. 56).

Essa questão da reprodutibilidade tornou-se depois irrelevante e (na estrita acepção do termo) sempre o fora no que se refere às obras literárias, muito embora Benjamin a tenha relacionado à escritura baudelairiana, no ensaio “Sobre alguns temas de Baudelaire” (BENJAMIN, 1975) e em outros momentos de sua produção crítica, afirmando que o poeta revelou “a que preço se conquista a sensação da modernidade: a dissolução da aura através da ‘experiência’ do choque”, conhecida diante de “uma multidão vivaz e em movimento” (BENJAMIN, 1994, p. 70).

O que se percebe agora, como é possível extrair-se *d’A Paixão Segundo G. H.*, é o não compromisso aurático de uma obra que ultrapassa as possibilidades do gênero e que está emancipada no entrelugar que ocupa, indo além da mera identidade do objeto artístico. G. H. é esse objeto, assumido por Lispector; é, portanto, a própria obra de arte sempre aberta, infinita em suas possibilidades de leitura, para retirar do Novo Ser - integrado também por seu leitor/confidente - as auréolas que o prendem às narrativas tradicionais.

Mas receio começar a compor para poder ser entendida pelo alguém imaginário, receio começar a “fazer” um sentido, com a mesma mansa loucura que até ontem era o meu modo sadio de caber num sistema. Terei que ter a coragem de usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para ninguém? assim como uma criança pensa para o nada. E correr o risco de ser esmagada pelo acaso [...] A verdade não me faz sentido! É por isso que eu a temia e a temo. Desamparada, eu te entrego tudo - para que faças disso uma coisa alegre. Por te falar eu te assustarei e te perderei? mas se eu não falar eu me perderei, e por me perder eu te perderia (LISPECTOR, 2009, p. 13 e 17).

E para quem G. H. (Clarice) escreve? Se ela o denomina como “nada”, “ninguém” ou “alguém imaginário”, é porque gostaria de poder não fingir, pelo “pavor de ficar indelimitada”, porque desejaria assimilar “a monstruosa carne infinita” (LISPECTOR, 2009, p. 13), a “visão dos loucos” (Idem, p. 12), que é a matéria de que é feita o caos, já previsto no existir do homem contemporâneo, e que ela precisa extirpar pela necessidade de forma, de segurança, de estabilidade.

G. H. é, por isso mesmo, o halo que ilumina a estética transgressiva e desconstrutora, muitas vezes típica da hipermodernidade, o que pode ser agora abrangido numa nova forma de recepção psicológica, não explicitada por Benjamin, mas que, nos dizeres de Palhares (2006), amolda-se não mais ao “caráter dos objetos nos quais a aura se manifestava”, mas inclina-se para “o olhar, a forma de percepção”, denotando “o instante singular e irrepitível de reconhecimento entre o espectador e elementos da obra, momento atemporal mas fugidio, arrancado do fluxo do tempo; enfim, a ocorrência de uma experiência em sentido pleno” (PALHARES, 2006, p. 100).

São os vários sujeitos ou os diversos *Eus* que a *busca* incessante de G. H. amolda à desconstrução pretendida por Derrida (2004), não no sentido destrutivo da tradição, mas no encorajamento à prática da pluralidade discursiva, eis que a própria articulação da personagem certifica a não sobrevivência de uma verdade superior ou de uma interpretação uniforme, porque os caminhos são díspares e são múltiplas as possibilidades do (des) encontro:

Não foi ao longo de um vale fluvial que andei - eu sempre pensara que encontrar seria fértil e úmido como vales fluviais. Não contava que fosse esse grande desencontro [...] Eu me pergunto: se eu olhar a escuridão com uma lente, verei mais que a escuridão? a lente não

devassa a escuridão, apenas a revela ainda mais. E se eu olhar a claridade com uma lente, com um choque verei apenas a claridade maior. Enxerguei mas estou tão cega quanto antes porque enxerguei um triângulo incompreensível. A menos que eu também me transforme no triângulo que reconhecerá no incompreensível triângulo a minha própria fonte e repetição (LISPECTOR, 2009, p. 15 e 20).

Este reflexo provoca, por consequência, a dispersão de muitas outras possibilidades de leitura acerca da permanência do sujeito, que continua autêntico em suas múltiplas verdades - recortadas e contraditórias -, não mais aprisionado às dualidades hierarquizantes. Neste sentido, Derrida busca afastar a concepção de origem e, na esteira do arrefecimento do conceito de linguagem para uma emergência da escritura, quer expurgar os significados existentes por si mesmos (transcendentais):

Foi então o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; foi então o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso - com a condição de nos entendermos sobre esta palavra - isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação (DERRIDA, 1995, p. 232).

É relevante lembrar, ainda, que Derrida (1973) apresenta-nos o signo revestido de flexibilidade - contrapondo-se à ideia estática ou constante de Saussure -, a cercar-se não apenas do “traço” substituído, mas também daquilo que o contradiz (ou do que ele não é), o que deixa inúmeros espaços para uma atuação ampla de sentidos. De fato, a sua significação, como aquele autor nos ensina, é sempre incompleta, desde que se reconheça o fim dos limites da linguagem e a finitude desta para ser ultrapassada pelo conceito de escritura (DERRIDA, 1973, p. 7-8), o qual, algum tempo depois, foi relacionado à ideia da desconstrução.

É a narradora/autora da obra em análise que tenciona invadir a mente do leitor, aprisioná-lo para livrá-lo dos vínculos estatizantes relacionados às palavras, alargando-as em novos campos semânticos que cada pensamento reorganiza, trazendo-o à crucial atenção para que o mesmo compreenda as

associações necessárias trazidas pela escritura, segundo suas próprias vivências cognitivas. E que saiba sucumbir, junto a G. H., por ser este o primeiro passo para se reestruturar enquanto sujeito repleto de sentidos.

Por enquanto estou inventando a tua presença, como um dia também não saberei me arriscar a morrer sozinha, morrer é do maior risco, não saberei passar para a morte e pôr o primeiro pé na primeira ausência de mim – também nessa hora última e tão primeira inventarei a tua presença desconhecida e contigo começarei a morrer até não poder aprender sozinha a não existir, e então eu te libertarei. Por enquanto eu te prendo, e tua vida desconhecida e quente está sendo a minha única íntima organização, eu que sem a tua mão me sentiria agora solta no tamanho enorme que descobri. No tamanho da verdade? (LISPECTOR, 2009, p. 17)

O leitor perceberá que, antes disso, era um ser incompleto no espelho trincado de suas falsas ideologias ou certezas, míope em sua autoimagem, o que poderia impedi-lo da compreensão do mundo nesta era da relatividade extrema, momento em que, de forma imperceptível, já vai se desconstruindo em nome de uma nova identidade, mesmo que definida, muitas vezes, pelo retorno à origem - o “tamanho da verdade” experimentável nessa narrativa clariceana.

A inauguração do novo olhar aurático, que vislumbra na obra a pluralidade de consciências, aproxima-se, por tais releituras, da busca inalcançável que o sujeito faz de si mesmo, porque sua existência não lhe permite tempo para conhecer o prazer da sensibilidade estética. Nem mais a alteridade pode se colocar como diferença opositiva radical, pois o movimento infinito da alomorfia - do sujeito e da linguagem - desconstrói o pensamento e a fala, em ação indomesticável e enérgica.

A personagem de Lispector, em sua produção artística, não carrega em si o desejo de impenetrabilidade, de robustez ou de fidedignidade, mas sim a ação desconstrutora que excita seu lado mais imponderável, que desperta o desejo menos eloquente do cotidiano que por vezes não se realiza, que se reinscreve nas imitações para ser violada em sua aura, obra inacabada que é:

Da escultura, suponho, veio meu jeito de só pensar na hora de pensar, pois eu aprendera a só pensar com as mãos e na hora de usá-las. Também da escultura intermitente ficara-me o hábito do prazer, a que por natureza eu já tendia: meus olhos tanto haviam manuseado a forma das coisas que eu fora aprendendo cada vez mais o prazer [...] Tudo aqui se refere na verdade a uma vida que se fosse real não me serviria.

O que decalca ela, então? Real, eu não a entenderia, mas gosto da duplicata e a entendo. A cópia é sempre bonita. O ambiente de pessoas semiartísticas e artísticas em que vivo deveria, no entanto, me fazer desvalorizar as cópias: mas sempre pareci preferir a paródia, ela me servia. Decalcar uma vida provavelmente me dava - ou dá ainda? até que ponto se rebentou a harmonia de meu passado? - decalcar uma vida provavelmente me dava segurança exatamente por essa vida não ser minha: ela não me era uma responsabilidade (LISPECTOR, 2009, p. 28 e 29).

Essa desconstrução comunica uma lógica de consciência em deslocamento contínuo, infundável, que instiga a romper fronteiras entre polos opostos - e as pretensas certezas que eles representam. A “alteridade” - já analisada em sua relação com a “identidade” (ver “1.1. Arte, Estética e o Novo Ser”) - é o que permite, pela insubmissão, pela perversão sedutora e mesmo pela insanidade que o leitor adivinha nos olhos da personagem, a indivisão dos contornos e espaços fugidios, desestabilizando a tradição porventura interpelada.

É, por consequência, como já se afirmou, a escritura de um território transmutável, levada a efeito pelo despojamento da linguagem (que é precária, como vimos), desidentificando os seres e as novas formas concebidas. Mas é essa mesma linguagem que aprisiona G. H., como extensão que é de Lispector, como incorporação dos opostos (ainda que subvertida a lógica dialética tradicional) da vida recriada pela paixão e morte do “ser-palavra”, pois a verdade - sua organização adaptável - se desestrutura, impõe aos vocábulos (expressões estéticas) outras possibilidades, dilatando-lhes os sentidos.

Como produto artístico inserido no limiar da hipermodernidade, não há um “fim em si mesmo” que se amolde à G. H., à busca que aniquila o Outro e que leva a personagem a um Nada, pela incapacidade de alcançar sua própria essência. É que o real existe, especialmente nos tempos antevistos pela autora, como uma impossibilidade de representação, porque foi ocultado ou mascarado pelas verdades simuladas no autorreflexismo pós-narcisista.

É possível que nem mesmo Lispector detivesse a verdade que G. H. veio desconstruindo no quarto de Janair, em simbologias que devastaram uma cadeia de significantes, diante da substituição, sempre mutilada, dos traços semânticos - aspectos que bem retratam a sua escritura: uma investigação metafísica

impulsiva, com os sentidos a surgirem no “instante-já”, que se reflete em fragmentação intuitiva.

Como, enfim, a realidade da personagem não pode ser representada, mesmo querendo atingir sua essência, ela existe para a frustração e para a negação de si mesma, retornando à primariedade de um passado impessoal: é o puro abandono da arte como forma em prol de uma nova forma de vida, um novo modo de ser do sujeito em deterioração.

Somente na 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 [...] Só agora sei que eu já tinha tudo, embora de modo contrário: eu me dedicava a cada detalhe do não. Detalhadamente não sendo, eu me provava que - que eu era [...] Esse ela, G.H. no couro das valises, era eu; sou eu ainda? Não. Desde já calculo que aquilo que de mais duro minha vaidade terá de enfrentar será o julgamento de mim mesma: terei toda a aparência de quem falhou, e só eu saberei se foi a falha necessária (LISPECTOR, 2009, p. 30-31).

G. H. e sua desconstrução (segundo ela mesma) interpelam os níveis mais profundos da personagem: pensamentos ou devaneios puramente conscientes de um cenário existencial que pode mesmo anular o sujeito, para que, enfim, ele próprio reconheça os seus fracassos e a condição relativizada do homem que se encaminha à hipermodernidade.

Mas, no contexto literário de Lispector, é-nos apresentada também a inconsciência expressiva, aclamando transformações profundas do Ser, que se amoldam aos contextos temporais dos processos de consciência, como bem analisa Auerbach (1976) sobre a escritura de Virginia Woolf, neste caso bem adequada ao que percebemos na evolução da personagem G. H.:

Estas são as características distintivas e novas do processo: motivo casual que desencadeia os processos da consciência; reprodução natural ou, se quiser, até naturalista dos mesmos na sua liberdade, não limitada por qualquer intenção nem por qualquer objeto determinado; elaboração do contraste entre tempo “exterior” e tempo “interior”. Todas as três têm algo em comum, na medida em que delatam a posição do escritor: este abandonou-se muito mais do que acontecia antes, nas obras realistas, ao acaso da contingência do real, e embora, como é natural, ordene e estilize o material do real, isto não mais acontece de forma racional e nem com vistas a levar planejadamente

a um fim um contexto de acontecimentos exteriores. No caso de Virginia Woolf, os acontecimentos exteriores perderam por completo o seu domínio; servem para deslanchar e interpretar os interiores, enquanto que, anteriormente e em muitos casos ainda hoje, os movimentos internos serviam preponderantemente para a preparação e a fundamentação dos acontecimentos exteriores importantes (AUERBACH, 1976, p. 485).

Temos ainda, nesse sentido, uma importante análise de Maria Aparecida Rodrigues, em “Angústia Selvagem” (2011), acerca da unidade do Ser e do Tempo (“exterior” e “interior”). Embora voltada, nesta obra, aos estudos de “Angústia” (Graciliano Ramos) e de “Perto do Coração Selvagem” (Clarice Lispector), Rodrigues realiza interpretações que se harmonizam, em muitos aspectos, à escritura *d’A Paixão Segundo G. H.* e sua relação com a mutabilidade existencial. Para a autora, somente com a “exposição da problemática da temporalidade, é que se pode compreender o fundamento ontológico da existência” (RODRIGUES, 2011, p. 30).

Se os sentidos, fragmentados intuitivamente na escritura clariceana, vão se apresentando, pela fala de G. H., na esteira de vários instantes - componentes de um lapso temporal desestruturado -, é que, na ficção de Lispector, o tempo não lhe serve para a indicação de fatos pontuais, mas para questionar (e trazer à visão leitora) a própria fragmentação das inúmeras realidades, desconstruídas para dar vazão às contradições, que precisam ser afirmadas ou representadas, pela arte, de um sujeito identificado e preso no “agora-agora-agora”.

O tempo é, num círculo vicioso, a constante metamorfose entre o ser e o não-ser, a transformação recíproca e incessante da existência em não-existência e, por fim, a troca de um fato por outros. Esse estado de constante mudança de ser no tempo está intimamente relacionado com os conflitos entre o homem e o mundo, no qual ele é impiedosamente lançado, entre o homem e o próprio homem e o homem consigo mesmo, seja pela desagregação da sociedade no percurso do tempo, que muito tem contribuído para o desassossego e a fragmentação essencial do ser no mundo, seja pela sua relação com o outro, que o obriga a se reconhecer no outro (RODRIGUES, 2011, p. 30).

Podemos afirmar, deste modo, que a *via crucis* percorrida por G. H. tem em vista um espírito de “renovação pela desconstrução” e o “encontro da essência” naquilo que está desintegrado no homem. Mas, como é possível deduzir pelos

estudos de Rodrigues (2011), não pela exteriorização da linguagem por ela mesma, o que ocorre em “Perto do Coração Selvagem” - onde a fragmentação torna-se imagética (como no Cubismo) e metalinguística -, mas pela destituição da própria linguagem do homem.

É que a experiência de G. H. ultrapassa esses limites: a desagregação, que se adivinha, não é representada, mas conhecida na própria experiência do leitor. Além disso, mas coerente com essa “situação-vontade” escritural, é a própria linguagem, ao contrário do que ocorre na metalinguagem, que se torna o centro absoluto de toda análise narrativa da obra investigada, porque são as próprias expressões sígnicas, que a personagem faz surgir em seu monólogo, as molas mestras da percepção e da revelação. A esse respeito, Barthes (2013) afirmou:

[...] a lógica nos ensina a distinguir, de modo feliz, a linguagem-objeto da metalinguagem. A linguagem-objeto é a própria matéria que é submetida à investigação lógica; a metalinguagem é a linguagem forçosamente artificial pela qual se leva adiante essa investigação (BARTHES, 2013, p. 27).

É a desconstrução - a metamorfose infinita - que proporciona o encontro com o “Eu-Profundo” e com os “Outros-Eus”, também explicitados na obra de Rodrigues (2011), conforme se assimila na revelação que o inseto concedia a G. H., primeiro no “grande prazer de um não ser o outro”; depois, com os olhos da barata em si e vendo também o inferno, pela certeza de que tudo aquilo era “inegavelmente uma verdade anterior” a qualquer palavra e mesmo à vida que até então ela não quisera (LISPECTOR, 2009, p. 119). Afinal,

o mundo do eu é o mundo compartilhado com os outros. O homem é o ser que se identifica e se distingue no e do outro [...] As relações entre o eu e o outro são por si só antagônicas: o outro solidifica as possibilidades da personagem, enquanto, por outro lado, aliena o seu próprio ser. O outro se resume a ser a vida e a morte escondidas das suas possibilidades - vida que almeja, mas que desconhece, e morte da qual se envergonha, porque a vive (RODRIGUES, 2011, p. 79 e 83).

A apropriação do Outro encaminha-se inevitavelmente à dissolução das identidades. O encanto nauseante da barata e suas vísceras rompidas desconstruíram, num átimo, o Eu da personagem, já antes praticamente aniquilado pelas mãos de sua criadora, na descontinuidade que imprimiu aos

elementos da narrativa. Mas também se dirige, agora essa deterioração, à subjetividade do leitor, porque sua trajetória íntima é igualmente a *via crucis* que o direciona para o “nada” das coisas que o circundam: “numa experiência pela qual peço perdão a mim mesma, eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo” (LISPECTOR, 2009, p. 62).

Em *A Paixão Segundo G. H.* é a vida do homem que se destrói e se recria nos espaços intoleráveis da existência, compartilhados - em épocas que se reúnem num mesmo sagrado manto (o do entrelugar) - entre a autora, a personagem e o leitor, a fim de compreenderem a experiência transformadora de tempos e de territórios quaisquer.

Por isso G. H. ampara-se numa “mão” segura, para que consiga caminhar nessa magnífica estrada da perfeita cognição - aquela que é delineada por sentimentos complexos e paradoxais. Ainda que o Outro, o inseto repugnante, seja, ele próprio, o responsável por tal viagem ao mundo mais sombrio da experiência humana: quando os indivíduos se igualam à condição de outras criaturas e formas, transmutando-se, eles mesmos, nos atuais objetos de consumo.

2.2. Transfiguração estética e princípios da Caosmose¹¹

Haverá um ano em que haverá um mês, em / que haverá uma semana em que haverá um / dia em que haverá um minuto em que haverá um segundo / e dentro do segundo haverá o não-tempo / sagrado da morte transfigurada.

CLARICE LISPECTOR¹²

Já examinamos (mesmo que de forma sucinta, ante as muitas perspectivas verificadas) o processo de evolução da personagem rumo a sua metamorfose, que se vai consolidando, na escritura de Lispector, numa remontagem do “devir” pela (sempre) “reiteração transformadora” e que a encaminha para a apreensão intuitiva da realidade, num tempo primordial que adianta a importância do silêncio - processo fundamental na trajetória de mudança -, como já discorreremos nos

¹¹ O termo “caosmose” trata do paradigma estético na obra de Félix Guattari, que ressalta sua conexão com a questão da produção de subjetividade, presente no texto “O novo paradigma estético”, em *Chaosmose*, publicado em 1992, ano de sua morte.

¹² Trecho em versos assinado pela autora.

itens 1.1. (“Arte, Estética e o Novo Ser”) e 1.2. (“Escritura do entrelugar”). Consideramos, também, uma trajetória interpretativa no que se refere às dimensões do Ser (e do Vir-a-Ser) em sua relação com o outro e com a matéria do mundo (o espaço circundante).

Por tais entendimentos, identifica-se um estágio de transfiguração da personagem impulsionado pela própria mutação narrativa - escolha estética longe de ser ocasional -, o que faz transparecer um campo ontológico antes oculto, agora revelando o humano em sua totalidade fragmentária: a linguagem incorporando à consciência aspectos obscuros das várias identidades ou individualidades. É a desconstrução individual que, em termos ditados muitas vezes pelo silêncio, rompe com as próprias ideias (de vida ou de morte: a tragicidade) que o destino medíocre lhe impunha:

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 maior contato comigo mesma? o maior aprofundamento mudo a que cheguei, minha ligação mais cega e direta com o mundo [...] Minha tragédia estava em alguma parte. Onde estava o meu destino maior? um que não fosse apenas o enredo de minha vida. A tragédia - que é a aventura maior - nunca se realizara em mim. Só o meu destino pessoal era o que eu conhecia. E o que eu queria (LISPECTOR, 2009, p. 24-25).

Também a forma narrativa e a fixidez dos limites entre realidade e ficção são desconstruídas e servem de suporte à comunicação descontínua dos acontecimentos que se revelam e transpassam como que por membranas porosas. Aliás, se é na substância/corpo que G. H. é eternizada em sua interação com o outro organismo (sua “Paixão”) - como também já expomos (item 1.1.: “Arte, Estética e o Novo Ser”) -, a forma burlada por Lispector é propriamente a concepção de um corpo com espaço indefinido, mas que permite a associação íntima com toda e qualquer experiência.

Isto se dá pela concepção de “corpo-forma” como tudo o que confere materialidade no próprio espaço narrativo, não como um molde, porque tal fenômeno não possui qualidades volumétricas e o “dentro” e o “fora” só existem como puras contradições para além da realidade factual, mas, sim, uma existência simultânea, como descreve Jean Luc Nancy (2000), de uma “abertura”

(princípio) e de uma “oclusão” (término) para representar a existência humana na infinitude de sua relação com toda matéria ou com toda substância. O corpo utópico preconizado por Michel Foucault (2013) - o corpo-forma, como poderíamos deduzir - é “lugar fora de todos os lugares” e, como “continuidade do ser”, é “colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado” (FOUCAULT, 2013, p. 8).

E silencioso... É esse corpo - ao mesmo tempo branco e multicolor, vazio e invadido - que serve à representação da personagem de Lispector, a qual pretende prover o leitor (cúmplice) de toda manifestação simultaneamente lacunosa e eruptiva - suas inúmeras facetas, seus mais recônditos espaços, suas atemporalidades... O *corpus* emblemático escritural da autora tornou-se a matéria de que é feita G. H., antes, durante e após sua experiência com a outra substância, identificando-se, por fim, com a imortalidade do corpo utópico de Foucault (2013):

Mas, na verdade, meu corpo não se deixa reduzir tão facilmente. Afinal, ele tem suas fontes próprias de fantástico; possui também ele, lugares sem lugar e lugares mais profundos, ainda mais obstinados que a alma, que o túmulo, que o encantamento dos mágicos [...] Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico” (FOUCAULT, 2013, p.10).

A materialidade que identifica G. H. distancia-se, portanto, em termos de objeto artístico da obra literária, dos elementos formais de uma narrativa, mesmo sendo estes os componentes muitas vezes cruciais para, em apropriação pelo texto, significarem o que nem sempre tem forma própria, o que é impreciso, sutil ou volátil. Para traduzir, ainda, essa questão da continuidade e da descontinuidade do Ser em sua conexão com o tempo, sua singularidade que abrange a finitude da matéria, pois a morte é a lógica que se “abre para a negação da duração individual” (BATAILLE, 2017, p. 47).

Supomos ser desta forma que, em parâmetros iniciais, a constituição corpórea da linguagem é transfigurada pela escritura clariceana, a fim de articular, com a primazia que é conferida à experiência leitora, tudo o que há de improvável ou imperscrutável na permanência do homem sobre a Terra e em sua convivência com os outros seres, uma verbalização do insondável, que tem a língua como recurso e a linguagem como vetor para ultrapassar os limites do

indizível. Benjamin (2011) tratou desse aspecto, ao verificar a linguagem genérica e a linguagem humana, constatando que esse artifício estético viabiliza uma exteriorização do inverossímil - o que, no entanto, ocorre especialmente em arrebatamentos enérgicos, apaixonados e martirizados do artista.

Para esse autor, a linguagem, conquanto seja um dom oferecido com exclusividade ao ser humano, elevando-o a um patamar superior em relação aos outros seres, torna-se, entretanto, insatisfatória, mesmo medíocre, considerando que a “infinitude de toda linguagem humana permanece sempre de natureza limitada e analítica em comparação com a infinidade absoluta, ilimitada e criadora da palavra divina” (BENJAMIN, 2011, p. 62). O “silêncio”, então, traduziria, com eloquência, aquela linguagem mais extensiva, abstrata e em comunhão com o divino?

Seria o caso (com a prudência que tantas suposições requerem nesta seara) de estender a lógica do silêncio à estética perpetrada pela paixão e morte de G. H., que deliberadamente transfigurou a linguagem, tornando-a muda e repleta de significados? G. H. fala em silêncio, sempre! Não há interlocuções ou movimentos visualizáveis que nos possam levar à imagem de um enredo factível; mas há, também em quase todo o percurso narrativo, descrições de instantes “soltos” na atmosfera de locais desconhecidos, porque nem mesmo o apartamento ou o quarto de Janair realizam a função, neste caso irrelevante, da promulgação de um espaço/tempo:

Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o *living*. Tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é apenas uma criação artística [...] O quarto não era um quadrilátero regular [...] E embora esta fosse a sua realidade material, ela me vinha como se fosse minha visão que o deformasse [...] Não ser inteiramente regular em seus ângulos dava-lhe uma impressão de fragilidade de base como se o quarto-minarete não estivesse incrustado no apartamento nem no edifício (LISPECTOR, 2009, p. 29 e 37).

A obra - Lispector, G. H., a barata, o leitor - foi feita para além da infinitude (mesmo inimagináveis os limites dessa ideia), ainda que G. H. (quem movimenta, pelas mãos da artista, os outros elementos nesse caminho), com receio da paixão desconstrutora, indague: “Como pois inaugurar em mim o pensamento?”

e talvez só o pensamento me salvasse, tenho medo da paixão” (LISPECTOR, 2009, p. 13). No item anterior (“Desconstrução segundo G. H.”), vimos que a personagem reconhece sua tentativa em dar uma forma a sua própria “desintegração”. E no mesmo parágrafo admite (primeiro passo da transfiguração?), como que inspirada em Benjamin: “Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa” (LISPECTOR, 2009, p. 13).

Esta oposição que a personagem faz entre a humanidade e o caos, confessando uma profunda “desorganização”, precisa ser categorizada na linguagem e por isso ela teme a sua perda. Sem a linguagem não conseguiria apoiar-se em sua condição humana - singular e inteligível -, embora conhecendo a extrema dificuldade de conduzi-la ou criá-la sem que sua vida fosse revestida de uma fórmula que a aprisionasse. É a linguagem que precisa chegar e fazer fluir o relato de suas descobertas:

[...] tenho de salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada [...] então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que esfria a terra (LISPECTOR, 2009, p. 13).

Na proposta estética *d’A Paixão Segundo G. H.*, a alienação da verdade (a epifania) é intensificada pela impotência da língua em corresponder às experiências vividas apenas pela personagem, irretomáveis que são aqueles instantes. Mas são esses relatos, no entanto, que são entendidos em face das vivências particulares de cada leitor e por isso o caminho de conversão - o Vir-a-Ser - de G. H. é, ao mesmo tempo, *sui generis* e universal, pela organização concebida entre os limites da arte e da verossimilhança.

São essas mesmas fronteiras que as análises teóricas sobre a hipermodernidade reconheceram e questionaram, ao proporem uma nova compreensão do homem em sua relação com o tempo, com as novas narrativas (amplamente consideradas) e com a própria linguagem artística. De um lado, temos o pensamento de Jean Baudrillard (1991), que atribuiu a implosão da realidade - comunicação *versus* transparência - a um estado de excessos comum aos movimentos culturais da hiper-realidade, o que, de certa forma,

como dissemos, ocasiona nova debilidade na apreciação estética, influenciada pelo narcisismo extremo e pela sedução.

O processo de aprendizagem do Ser de G. H., no sentido de sua recolocação mais íntima frente aos “outros” é o ponto crucial de toda a narrativa e, após iniciado o percurso, nada mais deverá ser como antes. É importante afirmar-se, por outro lado, no que se refere ao sujeito hipermoderno, que sua condição de extremado narcisismo impede o acesso a tal conhecimento e, ainda como sustentação das análises investigadas a esse respeito, o mesmo tema do “eu” deve continuar em evidência.

Nessa esteira de pensamento, são importantes as considerações de Acir Dias da Silva e de Maria Aparecida Rodrigues - em “Cinema e Hipermodernidade” (2020) -, os quais, ao traçarem um paralelo entre o “eu narcisista da modernidade e do eu extremo na hipermodernidade” (SILVA & RODRIGUES, 2020, p. 107), consideram que o mito de Narciso, já numa compreensão moderna, foi formado por duas concepções: a da “unicidade, o maravilhar-se por si mesmo” e a da “negação do outro em si, isto é, pelo reconhecimento da igualdade na diferença que o egocêntrico não admite” (SILVA & RODRIGUES, 2020, p. 109). Já no que diz respeito ao período hipermoderno:

A imagem de Narciso é, então, a da sedução. Desse modo, o Narciso da terceira fase da modernidade funciona como um objeto de consumo que atrai a todos e, principalmente a si próprio. Os outros seres, como a Ninfa Eco, perseguem o objeto que é seduzido. O próprio indivíduo se autoconsome ao extremo de si mesmo (SILVA & RODRIGUES, 2020, p. 109 e 110).

Noutro momento da obra, recorrendo aos estudos de Lipovetsky (2007), os autores indicam a hipermodernidade como uma continuação da modernidade, mas agora orientada por processos intensamente personalistas; também como uma época marcada “pelo desespero, pelo desencanto, pelo desassossego” (SILVA & RODRIGUES, 2020, p. 126 e 127); relacionam, ainda, as características cruciais deste modo de viver em sociedade, inclusive com reflexos na produção artística:

[...] onipresença da sedução; indiferença a ocupar lugar de destaque; surgimento da personalidade narcisista que trafega com um vazio e pelo vazio, viciada e inebriada por si mesma. Esteticamente [...] as artes são dotadas de consciência de si como mercadoria e de um eu social alienado, fragmentado e ao mesmo tempo múltiplo. Não é raro aparecer nas obras literárias o confronto entre o eu e outros eus, para, *a posteriori*, surgir um eu-híbrido e performático no jogo do ser e o não-ser (SILVA & RODIGUES, 2020, p. 127).

Teríamos, deste modo, uma intensificação alienadora de outros e novos momentos, a nos levarem a espaços contemporâneos com seus sentidos adicionais - signos, significados e significantes revelando o processo de ampliação de um novo mundo virtual, bem mais palatável que a experiência de G. H., com ideias mais fatais e envolvidas por simulacros, numa linguagem arbitrária, indefinida e autorrepetitiva de códigos superficiais e uniformes.

Por isso que a imagem da obra de arte tem sido a imitação de um culto às simulações do real, mesmo porque, conforme observado por Clément Rosset (2002), “a adoração da verdade é sempre acompanhada de uma indiferença com relação ao conteúdo da verdade mesma” (ROSSET, 2002, p. 38). E assim o artista vai se contorcendo em meio à abstração estremecida e incerta, mesmo que sua estética busque transgredir ou desconstruir a atual conectividade entre os seres e os objetos, a fim de um novo retorno ao olhar, como sublime forma de percepção.

Essa pretensão é feita sempre de efemeridade: o olhar autêntico, na decisiva era dos simulacros, é obstruído ou confundido pelo tautismo e pela desestruturação sistemática das subjetividades. A esse respeito, Baudrillard (1991), em sua crítica da hipercomunicação, afirma que o sujeito contemporâneo já se tornou instrumento e funcionalidade de um espaço imagético, praticamente refém do sistema autocrático funcional que comanda a pós-realidade.

O homem, assim, segundo Baudrillard (2002), perdera seu acolhimento e sua interação estética, pela dominação das imagens e dos objetos, quando não há mais a reciprocidade dos signos e dos sentidos, mas um sistema de transferências cujo comando parece ter intenção apenas monológica, num fluxo de imagens e de mensagens sem qualquer alteridade possível.

[...] textos, imagens, filmes, discursos, programas saídos do computador são produtos maquínicos, com as devidas características: artificialmente expandidos, levantados pela máquina, filmes repletos de

efeitos especiais, textos carregados de partes supérfluas, de redundâncias devidas à vontade maligna da máquina de funcionar a qualquer preço (é a paixão) e à fascinação do operador por essa possibilidade infinita de funcionamento (BAUDRILLARD, 2002, p.131).

G. H. percebe haver esquecido tal faculdade de interação quando, ao entrar no quarto de Janair - moldado à imagem e à semelhança da empregada (o que foi considerada uma ousadia) -, passa a reconhecer características que desconhecia em si mesma: formas sem preenchimento, corpos sem vida interior - aquele estranho desenho, pintado a carvão, do homem, da mulher e do cachorro. Era um reflexo triplo que a representava sob a ótica subalterna, o “outro” diverso de G. H, que a fazia, naquele instante e naquele ambiente, não mais caber em sua forma antiga.

O que queria essa mulher que sou? [...] eis que de repente aquele mundo inteiro que eu era crispava-se de cansaço, eu não suportava mais carregar nos ombros - o quê? - e sucumbia a uma tensão que eu não sabia que sempre fora minha. Já estava havendo então, e eu não sabia, os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcárias subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas - e o peso do primeiro desabamento abaixava os cantos de minha boca, me deixava de braços caídos. O que me acontecia? [...] É que apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada. Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia (LISPECTOR, 2009, p. 43 e 44).

A personagem principia, então, um caminho de ilusória serenidade em um espaço/tempo indistinguível, tentando livrar-se da máquina sígnica que poderia asfixiar sua subjetividade e sua soberania de consciência. Percebera que flutuara pelos impulsos que apenas reproduziam, maquinalmente, a racionalidade instrumental dos objetos do mundo e das pessoas-objeto - antecipação da realidade autofágica do humano. Aos poucos, vai se despersonalizando - ação transfigurativa - ao ponto de não mais se reconhecer: “o que acontecia a um G. H. no couro da valise?” (LISPECTOR, 2009, P. 43).

É a certificação crítica e também o embate contra o não-sujeito da virtualização racional e contra a impossibilidade de comunicação entre os seres, conforme preconizado por Jean Baudrillard; é a “terceira perna” do homem hipermoderno que quer, ainda assim, em reações parcamente transgressoras,

(como já afirmamos), o desejo da não impenetrabilidade, que se origina das formas e das sombras tecnológicas perversas, as quais proporcionam liberdades enganosas para que ele possa, enfim, desejar tudo o que não mais pode ter.

A despersonalização da personagem/narradora foi essencial, portanto, para que retomasse a verdadeira liberdade, a mesma citada por Auerbach (1976) - ver item 2.1. (“Desconstrução segundo G. H.”) -, que não se limita a qualquer objeto ou a qualquer intenção. Que se abre ao exterior para compreensão de si mesma:

Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma para mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência [...] arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível [...] O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa [...] era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim (LISPECTOR, 2009, p. 41 e 42)

Nem poderia ser diferente o *processo* perseguido pela personagem e pela escolha estética de Lispector - o que, sem dúvida, é extensivo às questões que envolvem o Ser contemporâneo (angústia da busca impossível não revelada) -, se considerarmos o conceito de subjetividade proposto por Félix Guattari (1992), em dissonância com o postulado moderno que interioriza simplesmente a experiência do Eu ou a reduz a um traço biológico ou cerebral:

Não falo de “eu”, mas de territórios existenciais que integram o eu, o corpo, o espaço transicional, o espaço ambiental, a etnia, os ancestrais; há uma aglomeração não discursiva que faz com que alguém se integre à existência mediante todo tipo de dimensões, de intensidades [...] (Guattari, 1998, p. 149).

Para o autor, o domínio do “eu-interiorizado” (modelado e em série) afastanos de uma concepção existencial mais transversalizada e opõe-se à ideia de subjetividade que ele sugere - a da multiplicidade dimensional do Ser e da Linguagem, dentre outras acepções que nessa pluralidade são incluídas, como a cultura, a sociedade e a estética. Além disso, quando trata da produção da subjetividade, em *Caosmose* (1992), inclui o resultado dessa ação em face das “instâncias individuais, coletivas e institucionais” (GUATTARI, 1992, p. 11). E complementa:

Considerar a subjetividade sob o ângulo da sua produção não implica absolutamente, a meu ver, voltar aos sistemas tradicionais de determinação do tipo infra-estrutura material - superestrutura ideológica. Os diferentes registros semióticos que concorrem para o engendramento da subjetividade não mantêm relações hierárquicas obrigatórias, fixadas definitivamente [...] Pelo menos três tipos de problemas nos incitam a ampliar a definição da subjetividade de modo a ultrapassar a oposição clássica entre sujeito individual e sociedade e, através disso, a rever os modelos de Inconsciente que existem atualmente: a irrupção de fatores subjetivos no primeiro plano da atualidade histórica, o desenvolvimento maciço de produções maquinicas de subjetividade e, em último lugar, o recente destaque de aspectos etológicos e ecológicos relacionados à subjetividade humana (Guattari, 1992, p. 11).

É um entendimento esquizoanalítico que afasta a perspectiva do “eu” tão somente pelo ato de pensar; e mais consentâneo, assim, com outras lógicas transversais, como aquela que se apresenta na literatura de Herman Hesse (1993): “Na realidade, não há nenhum eu, nem mesmo no mais simples não há uma unidade, mas um mundo plural, um pequeno firmamento, um caos de formas, de matizes, de situações, de heranças e possibilidades” (HESSE, 1993, p. 64).

Ainda que voltada, em sua maioria, a explicações sobre a estrutura do psiquismo e do existir em sociedade, é relevante incluir aqui outras considerações de Guattari (2004) para ilustrar bem a construção das subjetividades, relacionadas também ao homem contemporâneo. Após discorrer sobre uma “constituição de complexos de subjetivação” (GUATTARI, 1992, p. 17), o que proporcionaria ao indivíduo diversas escolhas para a sua formação ou a sua composição existencial, afirma, em seguida, que o homem, nesta disposição, não se encontraria vinculado a estruturas pré-determinadas:

Assim se operam transplantes de transferência que não procedem a partir de dimensões “já existentes” da subjetividade, cristalizadas em complexos estruturais, mas que procedem de uma criação e que, por esse motivo, seriam antes da alçada de um paradigma estético. Criam-se novas modalidades de subjetivação do mesmo modo que um artista plástico cria novas formas a partir da palheta de que dispõe. Em um tal contexto, percebe-se que os componentes os mais heterogêneos podem concorrer para [...] a apreensão de todas as ocasiões de abertura para o exterior, a exploração processual das “singularidades” dos acontecimentos, enfim tudo aquilo que pode contribuir para a criação de uma relação autêntica com o outro (GUATTARI, 1992, p. 17 e 18).

A compreensão de G. H. por si mesma, concebida pela visão de sua casa - “uma criação artística” (LISPECTOR, 2009, p. 29) - ou pelo olhar externo de Janair (LISPECTOR, 2009, p. 41), é a constatação daquela não unidade, daquele mundo diverso; é a estética formulada pela autora que se alinha às inúmeras possibilidades “caosmóticas” das formas, as quais constituem o corpo infinito das subjetividades. São elementos que se alinham à transversalidade, sugerida por Guattari (1992), e que alcançam desde os espaços existenciais até os universos que não se amoldam à ideia de um tempo absoluto.

Eu estava vendo o que só teria sentido mais tarde - quero dizer, só mais tarde teria uma profunda falta de sentido. Só depois é que eu ia entender: o que parece falta de sentido - é o sentido. Todo momento de “falta de sentido” é exatamente a assustadora certeza de que ali há o sentido, e que não somente eu não alcanço, como não quero porque não tenho garantias. A falta de sentido só iria me assaltar mais tarde. Tomar consciência da falta de um sentido teria sido sempre o meu modo negativo de sentir sentido? fora a minha participação (LISPECTOR, 2009, p. 34-35).

Assim, do paradigma estético, proposto por Guattari (1992), em relação ao “material de referência textual” da ciência, da técnica, da filosofia e da arte e, ainda, partindo da fecundidade criadora existencial do artista, extraímos a impossibilidade, no objeto artístico, da finitude e da delimitação coordenável. Mesmo porque, segundo as lições do autor, as subjetividades são formadas também pelas máquinas sociais e pelas influências não humanas:

Na arte, ao contrário, a finitude do material sensível torna-se um suporte de uma produção de afetos e de perceptos que tenderá cada vez mais a se excentrar em relação aos quadros e coordenadas pré-formadas. Marcel Duchamp declarava: “a arte é um caminho que leva para regiões que o tempo e o espaço não regem”. Os diferentes campos do pensamento, da ação, da sensibilidade posicionam de modo dessemelhante seu movimento do infinito ao longo do tempo, ou melhor, ao longo das épocas que, aliás, podem sempre voltar ou cruzar-se entre si (GUATTARI, 1992, p. 129-130).

Todos os universos de valor, que são cotejados por Guattari (1992), no sentido processual do “regime da transcendência reducionista” - que não recai, conforme explica o autor, na “reterritorialização do movimento do infinito,

segundo os modos finitos” (GUATTARI, 1992, p. 135) -, são reestruturados numa estetização genérica e relativa, conduzindo-os a um “reencantamento de outra natureza das modalidades expressivas de subjetivação” (GUATTARI, 1992, p. 135).

No âmbito desse macrocosmo, é a obra de arte, muito mais que as outras manifestações do Ser (embora em todas subsista o poder criativo estético), que deve apresentar uma aura ao mesmo tempo complexa e incongruente em seus aspectos. A escritura clariceana, representada aqui em *A Paixão Segundo G. H.*, amolda-se a uma dinâmica que se transmuta e se perpetua no tempo e no espaço; que faz parte do jogo a ser revelado nesse paradigma estético, como uma peça musical cujos temas são constantemente reexpostos (ou reafirmados), devido às condições de acessibilidade ou de inclinação a novas e inusitadas revelações.

Os territórios existenciais se diversificam, se heterogenizam. O acontecimento não é mais delimitado pelo mito, mas se torna foco de relance processual [...] É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas. O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação para se auto-afirmar como fonte existencial, como máquina autopoietica (GUATTARI, 1992, p. 135).

E, assim como existem hoje movimentos de poder rizomáticos, tendo em conta fatores múltiplos, o indivíduo também não é somente a sua fisiologia, nem seu limitado convívio familiar pequeno-burguês, mas um Ser transversalizante, com diversas dimensões de subjetivação. Apesar disso, como a seguir por uma outra irreconhecível estrada, ele imerge na irrealidade das coisas e, tomado por uma paixão exagerada por si mesmo, gerencia-se maquinalmente, para exilar-se dos outros seres.

No romance que analisamos, é possível notar-se uma condição similar ao vazio existencial (o “eu-melancólico” que se transformaria depois no “eu-extremo”), o que, em muitos aspectos, por obra do produto artístico de Lispector (via personagem), promove as primeiras reações pela necessidade do encontro menos virtualizado, para que se ressignifique o que foram as pessoas, as coisas e os outros seres à volta de G. H. e o que no futuro podem vir a ser - porque, enquanto ocorre o processo de mudança, são eles ainda virtuais. Afinal, a

linguagem também serve à aproximação ou ao distanciamento do “eu mais profundo” com os “outros eus”.

Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão [...] Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão [...] Por enquanto preciso segurar esta tua mão - mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca [...] 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? (LISPECTOR, 2009, p. 16 e 17)

Se G. H. sabia da necessidade da morte do “eu” - a perda de si - para conhecer-se plenamente, como afirmamos no item 1.1. (“Arte, Estética e o Novo Ser”), também poderia ou queria imaginar que a extinção do “outro” ser-lhe-ia impossível, a não ser fisicamente, pois que, ontologicamente, essa presença persistiria (a “nova morte”) na convivência que teria, *ad aeternum*, com os “outros eus” formados por sua própria transfiguração e mesmo antes dela. É neste sentido que Heidegger (2005) aborda a coexistência ou a copresença de todos os indivíduos:

O esclarecimento do ser no mundo mostrou que, de início, um mero sujeito não “é” e nunca é dado sem mundo. Da mesma maneira, também, de início, não é dado um eu isolado sem os outros. Se, pois, os “outros” já estão copresentes no ser-no-mundo, esta constatação fenomenal não deve considerar evidente e dispensada de uma investigação à estrutura *ontológica* do que assim é dado [...] Os “outros” não significa todo o resto dos demais além de mim, do qual o eu se isolaria. Os outros, ao contrário, são aqueles dos quais, na maior parte das vezes, *ninguém* se diferencia propriamente, entre os quais também se está (HEIDEGGER, 2005, parte 1, p. 167, 169 e 170).

O Ser em metamorfose deriva, sem dúvida, de realidades preconcebidas, proporcionadas pela imanência dos seres no mundo, condições e vivências que também se transformam e requerem novas necessidades de busca, de novas desconstruções de estereótipos, porque da vida podem surgir insólitas ou renovadas verdades. G. H., naquele inédito ambiente - o quarto (des)arrumado de sua existência - e agora diante dos novos julgamentos (dos “eus” externos), sentia que se transformava em si própria - aquilo que viria a ser - e isso era intensificado na interação com o outro.

A revelação inevitável cumpriu-se mesmo entre dois olhares, que se fizeram inúmeros, naquela avaliação que depreende o seu oposto inseparável, que não evita a teia dos vazios, da hostilidade e da solidão dos espaços furtivamente encontrados. G. H. - como personagem elevada à libertação pela escritura de Lispector - foi guiada ao Tabor (lugar do “encontro”), mirou-se no reflexo de um rio em curso, para não aceitar o conveniente fim da estabilidade e do real simulado. Mostrou, assim, a todos os “seus”, que sua morte a levaria do calvário à ressurreição e isso era suficiente para compreender todo o mistério.

3. PASSAGEM PARA O TRANSESTÉTICO

O que emerge no lugar das normas sociais evanescentes é o ego nu, atemorizado e agressivo à procura de amor e de ajuda. Na procura de si mesmo e de uma sociabilidade afetuosa, ele facilmente se perde na selva do eu... Alguém que tateia na bruma de seu próprio eu não é mais capaz de perceber que esse isolamento, esse “confinamento solitário do ego”, é uma sentença de massa.¹³

ULRICH BECK

Conforme já expressamos, sobretudo no capítulo 1 (OBRA DE ARTE E CONDIÇÃO HUMANA NO RITO DE PASSAGEM) - sempre com o intuito de localizar nosso objeto de pesquisa no espaço de transição entre a modernidade e a hipermodernidade -, a obra de arte possibilita inúmeras releituras de seus aspectos e propósitos - os motivos circundantes, cotejados em torno da criação e que traduzem um encontro involuntário com as “essências”, como nos ensinam Deleuze e Guattari (1987).

As consequências que as transformações no campo estético impuseram à produção artística - pelo movimento de uma linguagem propensa a corromper modelos - também refletem a “passagem” entre a construção de uma percepção plural e a posterior instituição da homogeneidade e da alienação estetizantes. O que ocorreu após uma reconstrução individual nas artes (apesar das tentativas de uniformização em momentos vários), numa atmosfera de oposição à alteridade sem limites que se buscava, leva-nos, invariavelmente, a reflexões sobre a “estetização” do mundo e os elementos que impõem um exílio ao fazer artístico em face da condição humana deteriorada.

Essa conjuntura, por outro lado, faz da própria obra de arte o refúgio ou o *bunker* de resistência frente aos tempos sombrios da hipermodernidade. Uma reação que também possui uma face resiliente e parte da premissa conceitual do homem como ser múltiplo, apesar do citado movimento de padronização; é, ainda, conduzida por uma observação do movimento estético como ação ética e também como disposição de linguagem em sua atividade criadora, além de representar as relações homem/ambiente (físico e psicológico) e homem/anti-homem (arquétipo ambivalente das atuais convivências).

¹³ In Ulrich Beck, *Ecological Enlightenment: Essays on the Politics of the Risk Society*, Nova Jersey: Humanity Press, 1995, p.40.

Há, nesse sentido, um “momento em processo” de sobrecargas muito perceptíveis nas sensações humanas, como identificaram Lipovetsky e Serroy (2015), em face da hipercultura tecnológica e midiática, que traz a sobreposição da indústria cultural - em recortes incrustados no cotidiano - e a artealização, agora veemente e enérgica, em todo e qualquer meio produtor, na esteira do atual capitalismo (cuja marca financeira não exclui sua potencialidade de “tipo artista”), ordinariamente visando ao lucro por meio do hiperconsumo estético.

Os autores indagam: “A hipertrofia das mercadorias vai de par com a atrofia da vida sensível e das experiências estéticas? Como pensar o domínio estético no tempo da expansão mundial da economia de mercado?” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 06). Mas, ainda na introdução à obra, supõem a urgência e a necessidade de um “ideal de vida estética” ao lado da “inteligência racional”, para que se vençam “os desafios do futuro coletivo” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 20).

O entre-espaço abrangido pela obra de Lispector - com ênfase *n’A Paixão Segundo G. H.* - ainda não se ocupara, ao menos genericamente, de uma exposição individualista e privatista, em seus extremos, das citadas relações/condições humanas que foram percebidas, por exemplo, na “modernidade líquida” de Bauman (2001) - a desagregação, em último grau, dos padrões de dependência e de interação, com a qual não tiveram contato as gerações modernas.

No entanto, ainda que as afirmações desse autor, como vimos no item 1.2. (“Escritura do entrelugar”), não tenham tanta relação com o espaço de clandestinidade que orienta um padrão híbrido de condutas - transformador, não destruidor -, mesmo assim é perfeitamente possível identificar, na obra em análise, por um lado, a maleabilidade da personagem que tenta entender os processos de mudança, e, por outro, o esforço individual extremo (que ela nos faz pressentir) na manutenção de padrões diante da crescente fluidez dos relacionamentos e dos jogos de poder, que tendem a eliminar quaisquer laços de fortificação social.

Desta forma, a escritura clariceana, identificada no romance que investigamos, tende muitas vezes à fuga, ao desengajamento, não como uma proposta que fere a liberdade do pensar ou do agir (mesmo porque é o desencontro de si que mira o autoconhecer-se), mas como uma evidência das

quebras de barreiras sociais limitantes. É, igualmente, a necessidade de se romper fronteiras encasteladas, porque a liquidez presente em novas estratégias de controle exige, primeiro, a eliminação das redes densamente territorializadas e, depois, a reação estética que invade todos os espaços da escrita, além de abstrair quaisquer cenários de maneira constante e homogênea.

Torna-se, assim, igualmente imprescindível, neste ponto de observação, a sondagem do ato artístico desterritorializador, sob a perspectiva de Deleuze e Guattari (1995), que orienta, entre outros aspectos, a percepção da composição estética que se desrealiza, como nos dão a conhecer algumas teorias mais atuais acerca do pensamento em sua relação com a arte. As formas de composição foram desconstruídas para abalar, mas não em absoluto, os alicerces petrificados do ser e da linguagem.

Assim, como veremos, uma nova perspectiva (como a de G. H. – imparcial, mesmo contrária às evidências) passa a ser formada por exterioridades múltiplas, uma viagem labiríntica que indaga a essencialização do homem e que encontra, sobretudo na teoria de Jean Baudrillard (1991), o respaldo para as conclusões - reflexos do indivíduo despersonalizado - acerca da falência do real na estética contemporânea. No entanto, essa desrealização encontra o tema da estruturação atual do espaço - enquanto representação de um momento histórico - em conexão dialética com o real e com o virtual, vislumbrando, nos atuais momentos de produção artística (reprodução e simulação), a capacidade de influir sobre um determinado período.

Essa potencialidade estética alomórfica, relacionada, em muitos aspectos, com uma reterritorialização que não cessa (reconhecimento de “lugares” e “não-lugares”), faz a arte encontrar-se com segmentos teóricos e ideológicos diversos, desarticulando-se para, após, rearticular-se nas várias direções expressivas ou significativas, que são referências simbólicas do ambiente e do existir contemporâneos. As ideias centrais que identificam a hipermodernidade - formada por intensas alterações ou transmutações na organização coletiva, muito evidentes na fase anterior - restam, em grande parte, confluídas para esse problema da simulação em franco progresso, o que influencia sobremaneira os meios possíveis para se traduzir a ideia que hoje se tem de sociedade.

São mudanças, segundo Baudrillard (1991), de uma ordem social profícua (em termos produtivos) para uma condição estrutural que, sob o signo dos

disfarces e dos modelos, dilui os limites entre o que se aparenta ser e o que se é de fato. Porém esses conceitos não induzem à ideia da incompatibilidade entre a simulação e o real (a “irrealidade”), mas são estruturas, num estágio “terminal” do signo, conforme ainda esse autor, que balizam os simulacros como configurações de toda e qualquer percepção além da própria realidade - a hiper-realidade. Por isso que, já no primeiro tópico de “Simulacros e Simulação” (1991) – “A precessão dos simulacros” -, em cotejo com a “fábula de Borges”, afirma que os atuais simuladores

tentam fazer coincidir o real, todo o real, com os seus modelos de simulação. Mas já não se trata de mapa nem de território. Algo desapareceu: a diferença soberana de um para o outro, que constituía o encanto da abstração. Pois é na diferença que consiste a poesia do mapa e o encanto do território, a magia do conceito e o encanto do real. (BAUDRILLARD, 1991, p. 8).

Entretanto, se o imaginário já não cinge as fronteiras (corrompidas) da realidade, mantém-se vivo, ainda assim, nessa ordem social que representa a condição do homem contemporâneo e que solidifica a impossibilidade de se fazer a distinção entre o que é genuíno e o que jaz simulado, entre a referência simbólica espacial e a desmaterialização instantânea do real que se observa. Há, na verdade, todo um imaginário que se ratifica no espelho trincado da experiência atual, revérbero intangível da fragmentação das identidades, mesmo porque são estas que se sobrepõem, como fenômeno unificador, nesse movimento que obedece aos “modelos e à geração simulada das diferenças” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9).

E Stuart Hall (2006), nesse sentido, faz entender que o homem é um conceito delineado pela sociedade (numa conjuntura temporal e espacial), que nele engendrou uma individualidade fragmentada, deslocada ou decomposta, à medida que se intensificaram as estruturas de significação e de reprodução cultural, permitindo perceber a profusão de tantas personalidades possíveis com as quais podemos, em unidade, interagir. O conceito freudiano de inconsciente, descrito por Hall, possibilitou uma nova noção sobre identidade e o mecanismo mental de fragmentação do sujeito, que também revela subjetividades múltiplas no campo estético, reflete o abalo dos quadros de referência que antes proporcionavam equilíbrio aos indivíduos.

A instabilidade, assumida por G. H. como essencial ao percurso de sua paixão, é um dos pontos-chave da escritura clariceana, no que se refere a certas discussões em torno do fazer artístico e da atual postura estética, pois conecta-se às noções sobre a desreferencialização do ser e, por consequência, também à desagregação de sua identidade. O controle cede lugar à viagem intensa, por vezes despropositada, da personagem - que se intui como organismo em desconstrução - e de sua autora - que acata as efemeridades do período transicional que experimenta, para supor (e propor) o futuro de um homem muito mais fragmentário, inconstante e caótico. O fenômeno artístico hipermoderno é também a aceitação desses elementos cruciais, que marcaram a passagem do período moderno para um ciclo de individualidades mais extremas.

A Paixão Segundo G. H. é produto estético que provoca reflexões acerca das fronteiras do real pela própria ruptura dos limites da linguagem - debilitada e desorientada -, que reproduz as aparências ou as duplicidades dos papéis que ostentamos; que revela, no íntimo dos desejos (manifestados apenas de forma onírica), a celebração das formas que se transformam continuamente, porque a identidade hipermoderna constitui-se de antagônicas visões e das diversas instâncias que integram um mesmo indivíduo. Essa ótica (plural) de reconhecimento das subjetividades resulta em novas perspectivas para análise do processo criativo, sem tentar, no entanto, opor-se aos conceitos de modernidade, mas acolhê-los no imenso emaranhado das formas desconstruídas, que não conhecem quaisquer limites de produção.

3.1. O Não-Lugar: desterritorialização

O meu desejo é fugir. Fugir ao que conheço, fugir ao que é meu, fugir ao que amo. Desejo partir - não para as índias impossíveis, ou para as grandes ilhas ao Sul de tudo, mas para o lugar qualquer - aldeia ou ermo - que tenha em si o não ser este lugar. Quero não ver mais estes rostos, estes hábitos e estes dias. Quero repousar, alheio, do meu fingimento orgânico. Quero sentir o sono chegar como vida, e não como repouso. Uma cabana à beira-mar, uma caverna, até, no socorro rugoso de uma serra, me pode dar isto. Infelizmente, só a minha vontade me não pode dar.¹⁴

FERNANDO PESSOA

¹⁴ PESSOA, Fernando. Livro do desassossego. Seleção e introdução de Leyla Perrone-Moisés. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Quando, em considerações que ultrapassam o estritamente filosófico, discute-se a respeito da desterritorialização, frequentemente são indagados conceitos construídos em torno de questões geopolíticas e sociais - concretas e diversas - e, ainda, fatores influenciáveis pelo pensamento humano, enquanto formador das relações dos seres com o ambiente e em meio aos conflitos que vivenciam. Temos, em princípio, como exemplo, aspectos que afluem para a ideia do “fim dos territórios”, como nas concepções que encontramos em Bertrand Badie (1995), numa ótica que equivale à do Estado-Nação.

No caso desse autor, caminha-se para a extinção - real ou virtual - das fronteiras territoriais, num movimento fortemente marcado pela globalização, que interfere na dimensão espacial do existir em sociedade, do seu desenvolvimento num panorama - abrangente e transponível - que modifica especialmente as regras de organização política mundial. Afirma-se, em outro instante, que a humanidade, transformada em organismo de uma aldeia global, viu nascer um sentimento generalizado de pessimismo no interior de limites agora intangíveis, porém com tais circunstâncias perfeitamente previstas pelo processo histórico.

O fim dos territórios não é uma característica isolada da nossa cena internacional; e também não é um factor de desordem permanente. [...] inscreve-se numa história que se revela ao longo de todo o século XX e que o mundo anglo-saxónico prefere chamar-lhe globalização, enquanto a francofonia prefere chamar-lhe mundialização (BADIE, 1995, p. 205).

De outro lado, Rogério Haesbaert (1997; 2004) examina e reformula esse primeiro sentido, de natureza geográfica e reflexos diplomáticos, para afirmar o território não apenas como um instrumento de poder político, mas também como uma extensão de identidade cultural, muitas vezes prestigiada por ser um campo de territorialidades - as identidades múltiplas - propenso a valorizar todas as formas de apropriação da matéria e do espaço simbólico, e não raras vezes refutada pela veemência da globalização uniformizante. As relações de poder, segundo esse autor, são afetadas por um território multidimensional, incidente em diversas escalas.

Num certo sentido, especialmente se considerarmos a dinâmica do mundo contemporâneo, a desterritorialização, que não é apenas

econômica e política [...], mas também cultural (embora geralmente sejam as mudanças no âmbito da economia as principais responsáveis pela desterritorialização no campo cultural, em sentido mais estrito), vincula-se diretamente aos processos de modernização e globalização (HAESBAERT, 1997, p. 103).

Desse modo, constatando uma compreensão de espaço/tempo própria da hipermodernidade (bem mais híbrida, portanto), embora não utilize esse termo, ele traz relevância às fronteiras (e suas posteriores fragmentações) erguidas em montagens culturais e sociais, que se fundamentam, sobretudo, em certas estruturas de formação, em épocas distintas, da condição humana em sua conexão com o ambiente: a anexação ou o apoderamento de realidades físicas e metafísicas como possibilidades do agir territorializante, além dos movimentos, das diásporas ou dos desenraizamentos como circunstâncias da desterritorialização.

Haesbaert (1997), observando esses “movimentos desterritorializadores”, alude-os à lógica contemporânea do capital, que se associa à superficialidade especulativa (no âmbito dos simulacros), afirmando ser possível, numa espécie de “pós-modernidade antimoderna”, combater a “hegemonia de uma racionalidade instrumental pelo resgate da sensibilidade, da dimensão simbólica e das diferenças/identidades” (HAESBAERT, 1997, p. 107-108). A esse respeito, é relevante, para o conjunto deste trabalho, citar a classificação que o autor considera para as fases da modernidade:

Definir a fase contemporânea da modernidade – pois partilhamos da idéia de que não se trata de sua superação (e sequer de sua realização, se a tomarmos enquanto projeto inacabado, como o faz Habermas) – é, portanto, assumir mais uma *plus* ou *ultramodernidade*, como diz Bosi (1992), do que uma *pós* ou *anti*, embora essas duas noções estejam contraditoriamente imbricadas. O autor dá algumas indicações para precisar a caracterização do que ele denomina a *ultramodernidade* contemporânea, “um sistema contraditório e simultâneo” de “duas equações”: pós-moderno = plus-moderno e pós-moderno = antimoderno (HAESBAERT, 1997, p. 107).

A hipermodernidade (conceito mais abrangente e de nossa preferência), que hoje, de fato, encontra suporte nas redes técnico-informacionais globalizantes, é fruto de uma passagem, de uma transição resistente à ideia de uma sociedade mais territorial, de um ordenamento geográfico e político que tenderia à segregação unificadora. É efeito das novas formas de apropriação

social do espaço, que reconhecem as identidades plurais e os territórios (seus âmbitos diversos) adaptáveis, entrecruzados e metamórficos. É, ainda, sob outro ângulo, uma radicalização dos fenômenos modernos, como já sustentaram filósofos como Jean-François Lyotard (1988) e Jürgen Habermas (1981), que caminha sobre uma historicidade debilitada e sobre novos paradigmas, que contrapõe a tecnologia à plurissignificação das subjetividades.

O território é, igualmente, sob a perspectiva de Nestor Perlongher (1993), um prolongamento permanente de “distribuição dos corpos, das matérias sociais, no espaço” (PERLONGHER, 1993, p. 49). Em estudos relacionados à produção de identidades, voltados sobretudo aos territórios de experimentação sexual, como ampliações itinerantes dos lugares de sociabilidade, o antropólogo considera uma territorialidade nômade que “não se fixa aos trajetos por onde circula” (PERLONGHER, 1993, p. 56). Nesses espaços ocorrem “funcionamentos desejantes no campo social, os fluxos, as linhas de fuga que atravessam o *socius*, que arrastam os indivíduos, os escondem, os drapeiam, os envolvem” (PERLONGHER, 1993, p. 60).

De outro lado, o território também pode ser examinado como base de relações sociais e como componente que interfere na estruturação e na modificação das mais diversas identidades. Nos fluxos migratórios, por exemplo, ele é visualizado sob os ângulos de partida e de chegada - respectivamente o abandono de uma certa região (seus costumes) e os antagonismos vivenciados diante de uma nova cultura em um ambiente insólito. Segundo Vargas (2006, p. 11), o território é crucial para a construção histórica de seu povo, define e absorve suas características, sendo o lugar da sua história e o espaço de sua evolução; é também um local de negociação, de articulação, de conjugação e de mediação das teias intrincadas que envolvem todas as práticas sociais, celebradas ou materializadas.

Mesmo acolhendo todos esses ângulos (que podem ser desdobrados em outros diversos), é preciso delimitar essa questão do mundo desterritorializado - demovendo-a de certas unilateralidades - para acomodá-la no campo extenso da arte e da estética (o que subjaz à proposta deste capítulo), demarcando-a, após, num uso especial que se faz da produção literária, muito além de outros limites ou de outros territórios experienciados factualmente pelo homem. São estratégias narrativas que sobressaem no nosso objeto de pesquisa - próprias

da escritura clariceana - e que sustentam uma linguagem (des) articulada, com propriedades que se movem para além de um pacto de humanização e, em sentido inverso, para um retorno ao não humano.

Refere-se, portanto, a uma fala compreendida como profusão e proliferação de experiências decompostas, não como mera síntese do vivido, em limites espaciais e temporais impostos. A passagem, como acima mencionamos, ocupa o entrelugar (que também já distinguimos) entre modernidade e hipermodernidade, entendimento que Haesbaert (2014) relaciona ao percurso de uma razão territorial circunscrita para a lógica de um território retiforme (em rede) – uma configuração articulada de territórios-zona, organizados em pontos, em nós e em linhas, segundo o esquema rizomático proposto por Deleuze e Guattari, os quais associaram a desterritorialização (considerando, mais abstratamente, a psicanálise) à esquizofrenia do capitalismo, especialmente em “O Anti-Édipo” e “Mil Platôs”.

Note-se que o discurso de G. H. possui essa concepção rizomática e é igualmente considerado como reflexo da linguagem esquizofrênica, com a qual a personagem expressa o seu caminho de transição e de revelação, que se dirige para muito além da narrativa padronizada pelo costume, que atualiza e modifica, no instante da fruição, o existir e a habitação do homem (o interior e o espaço circundante), que potencializa o devir e eterniza o mutável. Essa renovação, que, por premeditada aparência, parece vir de percepções ou de pensamentos afetados, de delírios ou de alucinações, presentes na fala titubeante, emerge da eterna busca pela novidade em si mesma; e dos sentidos que lhe favorecem o surgimento dos territórios e dos seres, antes desconhecidos, agora eivados de hostilidades e de medos, como acontece nos aposentos da ex-empregada:

Não fora eu quem repelira o quarto, como havia por um instante sentido à porta. O quarto, com sua barata secreta, é que me repelira. De início eu fora rejeitada pela visão de uma nudez tão forte como a de uma miragem; pois não fora a miragem de um oásis que eu tivera, mas a miragem de um deserto. Depois eu fora imobilizada pela mensagem dura na parede: as figuras de mão espalmada haviam sido um dos sucessivos vigias à entrada do sarcófago. E agora eu entendia que a barata e Janair eram os verdadeiros habitantes do quarto (LISPECTOR, 2009, p. 48).

E os territórios (des) conhecidos do ser, também revelados pela atividade estética criadora, precisam ser construídos, destruídos e reconstruídos a todo momento. Os homens necessitam, desse modo, alterar constantemente os seus lugares, precisam desterritorializar-se, assim como o são as ideias e as imagens - mesmo que reflitam uma realidade simulada e ainda que as personalidades pareçam doentes ou decompostas. É uma alternativa de se pensar (e utilizar esteticamente) a linguagem para além do sujeito e de sua conformação espacial, como linhas de fuga em metamorfose e em desarticulação.

Se aquele ambiente afigurava-se estranho à G. H., parecia-lhe mesmo vazio de sentido - uma não existência do que já fora habitado -, se ela se sentia não encaixada naquele cubículo, concebido e organizado pelo ser antagônico - as outras formas de vida -, é que ali não encontrara nem o início nem o fim de seu universo. Se, como afirmamos no item 2.2 (“Transfiguração estética e princípios da Caosmose”), o “outro dissonante” fizera com que ela não coubesse mais em sua forma antiga, reconhecendo-se, entretanto, no “não-sujeito da virtualização racional”, é que também acabara percebendo o não-lugar - com suas sensações imprecisas e perturbadoras e que desafia, por sua não delimitação, até a lógica natural das formas tangíveis e corpóreas.

O quarto era o retrato de um estômago vazio [...] Mas ali o sol não parecia vir de fora para dentro: lá era o próprio lugar do sol, fixado e imóvel numa dureza de luz como se nem de noite o quarto fechasse a pálpebra [...] Eu me preparara para limpar coisas sujas mas lidar com aquela ausência me desnorteava [...] O som inaudível do quarto era como o de uma agulha rodando no disco quando a faixa de música já acabou. Um chiado neutro de coisa, era o que fazia a matéria de seu silêncio (LISPECTOR, 2009, p. 42).

Forcei-me a me lembrar que também aquele quarto era posse minha, e dentro de minha casa: pois, sem sair desta, sem descer nem subir, eu havia caminhado para o quarto. A menos que tivesse havido um modo de cair num poço mesmo em sentido horizontal, como se houvessem entortado ligeiramente o edifício e eu, deslizando, tivesse sido despejada de portas a portas para aquela mais alta [...] O quarto não tinha um ponto que se pudesse chamar de seu começo, nem um ponto que pudesse ser considerado o fim. Era de um igual que o tornava indelimitado (LISPECTOR, 2009, p. 44).

Lugares e não-lugares a ocuparem, simultaneamente, as reminiscências, o instante em transformação e o provável futuro, num amálgama muitas vezes composto do real e do irreal. O espaço, assim compreendido, torna-se local de

montagem individual e social - mesmo acometido de supostos delírios -, que interpela a pluralidade cotidiana e os fluxos de acontecimentos no campo da subjetividade, que expressa o mundo real e as condições essenciais de sua constituição.

Dentre as várias acepções freudianas envolvendo o termo “realidade”, um dos parâmetros (utilizáveis em diagnóstico) seria a sua conexão com o indivíduo - como este pode negá-la ou substituí-la -, consideradas a realidade do fato em si e a realidade representacional, mas ambas sendo constituídas, também, pelo ambiente experimentado. Há uma expressiva separação, no entanto, entre a operacionalidade de uma e de outra, no sentido de que a realidade do fato em si - dadas as inexatidões que afetam os estímulos sensoriais - torna-se inalcançável para a inteligência que se pretenda (relativamente) objetiva, enquanto a representacional - que se forma num complexo associativo - está fora do psíquico (que envolve os seres e o meio).

Neste caso, toda a realidade corresponderia ao que nossas percepções pudessem registrar até um limite de certas condições. Estas acabam por ter uma relação íntima com a realidade idealizada e, por isso, também com a compreensão dos lugares (e do pertencimento a eles). Seria então possível, portanto, estabelecer-se um vínculo - especialmente virtual - também com os não-lugares, navegando por esses espaços de trânsito, por meio de uma interação associativa, embora sem que haja absoluta verossimilhança.

Em nossa ciência, tal como nas outras, o problema é sempre o mesmo: por trás dos atributos (qualidades) do objeto em exame que se apresenta diretamente à nossa percepção, temos que descobrir algo que é mais independente da capacidade receptiva particular de nossos órgãos sensoriais e que se aproximam mais do que se poderia supor ser o estado real das coisas. Não temos esperança de poder atingir esse estado em si mesmo visto ser evidente que tudo de novo que inferirmos deve, não obstante, ser traduzido de volta para a linguagem das nossas percepções, da qual nos é simplesmente impossível libertar-nos. (...). A realidade sempre permanecerá sendo “incognoscível” (FREUD, 1940 [1938] / 1996, p. 210).

Apesar disso, como já dissemos, há a realidade do espaço (global e particular) como uma planície de idealização da vida em sociedade, onde se entrelaçam, na estação plural do cotidiano, todas os incontáveis episódios e os formatos das coisas corpóreas e incorpóreas - o mundo/aposento que nos acolhe

ou nos expulsa -, que são expressos por nossos sentidos transformados em linguagem. Essa pluralidade de eventos, na hipermodernidade, foi elevada a um grau sem precedentes, uma superabundância de regiões lacunosas, agora repletas de individualismos e dos seres exilados, mas, de todo modo, a forma como o sujeito os assimila (produzindo vínculos com outros seres) é que determina seu processo transformador.

O não-lugar torna-se representação e paradigma dos tempos atuais. E, conforme acentua Teresa Sá (2014), em análise à obra de Marc Augé (1994), o movimento das mudanças é superior ao da vida, elas ocorrem de forma constante, não aguardam os que já não conseguem mais assumir, simultaneamente, os papéis de ator e de espectador (SÁ, 2014, p. 211). É que, podemos considerar, eles encontram-se estagnados nos pequenos cômodos, nas “ocupações provisórias” de “um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero” (AUGÉ, 1994, p. 73-74), a enfrentarem o mesmo desafio esquizofrênico de G. H.: o de “cabem num sistema” (LISPECTOR, 2009, p. 13), que impede a singularidade libertária pelo excesso das referências que aprisionam.

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico (AUGÉ, 1994, p. 73).

É de se questionar, então, se as vinculações ou os encadeamentos maquínicos de uma obra promoveriam esses excessos de referência. Voltando a Deleuze e Guattari, ao enumerarem características do “rizoma” e, antes, ao tratarem da busca (no âmago do texto) pelas conexões que passam “intensidades”, pelas pluralidades que fazem intuir as próprias metamorfoses do fazer artístico e, ainda, ao afirmarem que o ato da escrita “nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE & GUATTARI, 1995a, p. 13), os autores verificam, no produto literário, a “multiplicidade” e o aumento de “suas conexões” - o que denominam

de “agenciamento” (DELEUZE & GUATTARI, 1995a, p. 13) - implicações recíprocas entre conteúdo e expressão, como engrenagens que se sucedem.

Esses mecanismos estão presentes n’*A Paixão Segundo G. H.* - um desses romances-máquina que esparramam os processos de significação da narrativa para além de uma concepção territorializante, servindo-se de raízes atemporais e híbridas, que se nutrem, por suas diversas ramificações, das essências ou das substâncias da modernidade e da hipermodernidade, com todas as acepções ou conceitos que as muitas teorias possam extrair, como vimos. O discurso de G. H. possibilita mover-se pelo entrelugar da elaboração do texto - jornada que reconhece a intimidade entre autora e personagem -, sem o que restaria infrutífera a compreensão dos desvarios e das introspecções que se misturam ao esvaziamento de subjetivação do homem contemporâneo.

Lispector, pelos caminhos rizomáticos de G. H., oferece à obra uma plurissignificação que se amolda à dicção neutra e expressiva dos silêncios - esse falar emudecido e desestruturado - mas que possibilita expressar o “indizível” (1.2 “Escritura do Entrelugar”) -, que assume o papel das linhas maquínicas entrecruzadas, como agenciamentos que fazem a máquina do livro produzir os sentidos necessários e re-territorializarem a experiência epifânica da narradora, por não ser possível isolar as conexões de ideias em territórios neutros. O próprio deslocamento obscuro e revoltado, como no instante em que descobre no inseto sua própria identidade (LISPECTOR, 2009, p. 56), sugere o processo psicológico pelo qual G. H. vai se desestruturando, para reencontrar, no insólito sensorial dos fragmentos fonéticos que articula, o calvário dos valores culturais e sociais nela mesma reproduzidos.

Abria-se em mim, com uma lentidão de portas de pedra, abria-se em mim a larga vida do silêncio, a mesma que estava no sol parado, a mesma que estava na barata imobilizada. E que seria a mesma de mim! [...] Pela primeira vez eu me espantava de sentir que havia fundado toda a esperança em vir a ser aquilo que eu não era. A esperança – que outro nome dar? – que pela primeira vez eu agora iria abandonar, por coragem e por curiosidade mortal. A esperança, na minha vida anterior, teria se fundado numa verdade? [...] Para saber o que realmente eu tinha a esperar, teria eu antes que passar pela minha verdade? Até que ponto até agora eu havia inventado um destino, vivendo no entanto subterraneamente de outro? (LISPECTOR, 2009, p. 57)

G. H. necessitava de uma forma, precisava contornar e avançar em seus limites, atribuir à experiência de um cômodo outros confins, outras paragens, mesmo com percepções ou emoções abaladas, mesmo com o desalinho dos pensamentos a afetar-lhe a capacidade de distinguir o real do imaginário. O esquizofrênico, para Deleuze e Guattari (2010), conhece e é atormentado por essa desorganização, o sistema parece pressioná-lo. Seu espírito, como o da personagem, encontra-se desterritorializado, em busca, no entanto, de uma reorganização não impositiva.

Por isso mesmo (mais um porém), a narradora está desejando não o ajuste social, “em relação ao Deus da religião”, por exemplo, mas, como no “passeio de Lenz” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 12), tudo o que a pluralidade de coisas, que reverberam em cadeia (como mecanismos em série), podem lhe oferecer. No campo literário, a linguagem é que expressa esse estado mental, com esteio nos elementos narrativos, ela é a máquina que, avariada em sua integridade, conecta-se a outras (também corrompidas) para, juntas, fabricarem a experimentação.

Deve-se sempre levar em conta, segundo ainda os filósofos, a universalidade dessas “máquinas produtoras ou desejanter, as máquinas esquizofrênicas” que apenas revelam “eu e não-eu, exterior e interior” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 12) e, acrescentamos, lugar e não-lugar. Eles expõem, como consequência, a montagem de corpos sem os elementos que os integram, pois, na esquizofrenia, os corpos múltiplos fabricam-se em conexões objetivas, como na linguagem destituída de metáforas.

Um produzir, um produto, uma identidade produzir-produto... É essa identidade que forma um terceiro termo na série linear: enorme objeto diferenciado. Tudo para um momento, tudo se coagula (depois, tudo recomeçará) [...] Estarão as máquinas suficientemente desarranjadas, e suas peças suficientemente desligadas, para se entregarem e nos entregarem ao nada? [...] As máquinas desejanter fazem de nós um organismo: mas, no seio dessa produção, em sua própria produção, o corpo sofre por estar assim organizado, por não ter outra organização ou organização nenhuma (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 19-20).

A experimentação latente e desestabilizante de G. H. - máquina a retirar de outra (a barata - que foi e virá a ser) a sua energia primária - denota essa potencialidade dos corpos sem órgãos, de sua linguagem pulsante e visceral,

que é a possibilidade das infinitas conexões, sem limites de tempo e de espaço, as quais, como devir, já antevêm os novos e futuros desejos, que levarão a outras possíveis experiências, como se o corpo - vazio e desterritorializado - projetasse novos níveis e intensidades a partir de seus próprios limites. Não haveria, na hora crucial nem em seus instantes prévios, o medo ou o susto da morte violenta, destituídas que eram todas as coisas da vã espiritualidade.

Cântico de ação de graças pelo assassinato de um ser por outro ser. Assassinato o mais profundo: aquele que é um modo de relação, que é um modo de um ser existir o outro ser, um modo de nos vermos e nos sermos e nos termos, assassinato onde não há vítima nem algoz, mas uma ligação de ferocidade mútua (LISPECTOR, 2009, p. 81)

De agora em diante eu poderia chamar qualquer coisa pelo nome que eu inventasse: no quarto seco se podia, pois qualquer nome serviria, já que nenhum serviria. Dentro dos sons secos de abóboda tudo podia ser chamado de qualquer coisa porque qualquer coisa se transmutaria na mesma mudez vibrante. A natureza muito maior da barata fazia com que qualquer coisa, ali entrando - nome ou pessoa - perdesse a falsa transcendência. Tanto que eu via apenas e exatamente o vômito branco de seu corpo: eu só via fatos e coisas. Sabia que estava no irreduzível, embora ignorasse o que é irreduzível (LISPECTOR, 2009, p. 95).

Com tal disposição, esse discurso não pretende, deste modo, ainda fazendo referência a Deleuze e Guattari (2010), aceitar passivamente o imperativo do significante, que desloca os limites para o jugo da formação e da reprodução social e familiar, com as quais valeria tão somente “[...] uma última territorialidade, ainda que reduzida ao divã do analista, do que os fluxos descodificados do desejo que fogem, correm e nos arrastam [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 183). É um discurso que não faz uso de estruturas estanques ou pré-concebidas de significação, ele não opera por sentidos tradicionais e homogêneos.

Se considerarmos a língua como uma codificação social, teremos a personalidade esquizofrênica embaralhando todas as suas ligações lógicas - os signos -, para encontrar novas plurivocidades, dispondo os encadeamentos linguísticos nas mais inusitadas formas. Essa linguagem, no entanto, não adentra o campo da neurose - ainda territorializante, dentro da lógica do mundo, segundo Deleuze e Guattari (2010) -, ela é tentativa de superação da relação significante e significado, fora das margens edipianas, e de sua subordinação

aos cenários morfológico, sintático e semântico, perfeitamente apta ao funcionamento das máquinas desejanças.

São bem poucos os que operam nesse muro ou nesse limite esquizofrênico [...] Em sua maioria, eles se aproximam do muro e recuam, horrorizados [...] A neurose é isto, deslocamento do limite para guardar para si próprio uma pequena terra colonial. Mas outros querem terras virgens, realmente mais exóticas, famílias mais artificiais, sociedades mais secretas que eles desenham e instituem ao longo do muro, nos lugares de perversão. Outros, ainda, enojados da utilidade doméstica de Édipo, mas também dos gêneros vendáveis e do esteticismo perverso, atingem o muro e pulam sobre ele, às vezes com extrema violência. Então, eles se imobilizam, calam-se e se redobram sobre o corpo sem órgãos, ainda uma territorialidade, mas desta vez totalmente desértica, na qual toda a produção desejança para ou cristaliza, finge parar: é a psicose (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 183-184).

Os efeitos - acentuados na hipermodernidade - da diluição e da fragmentação (dos limites, da história e das relações entre os seres) envolvidos nessa superabundância de eventos - explicam de que forma o individualismo extremo amolda-se aos não-lugares, a esses espaços deliberados de desconstrução, para transformar o homem numa diversidade que o afasta de si mesmo e do outro. Essa condição, portanto, conforme deduzimos da leitura de Augé (1994), existe em face do vínculo que une, num espaço virtual (por vezes inóspito), o lugar antropológico, representando o passado, e o não-lugar como devir, como possibilidade desejada.

Desse modo, com tal ideia de relação, instaura-se a realidade que se impõe entre o que fomos, o que somos e o que poderemos (ou o que queremos) nos tornar, embora as novidades que se avolumam em escala vertiginosa tragam, por um lado, as “desejadas terras virgens”, como citado acima, e, por outro, transformem “o mundo em um espetáculo com o qual mantemos relações a partir das imagens, transformando-nos em espectadores de um lugar profundamente codificado, do qual ninguém faz verdadeiramente parte” (Sá, 2014, p. 211). Observa-se, assim, os não-lugares como a nova territorialização do indivíduo, uma re-territorialização que o leva para dentro de uma “bolha”, tornando-o solitário em meio à profusão (e à imposição) de suas próprias ideias, evitando o universo antropológico da tradição, com o qual poderia conjecturar um espaço de compreensão, de controle e de organização social.

G. H. personifica o ser incomunicável em seu íntimo, confirmado na infinita solidão (compartilhada com o inseto) que tenta superar e - representando a consciência individual como fluidos emanados da experiência (o que se verifica no conjunto da obra de Lispector) - apresenta-nos uma não conformação com a realidade, além de uma insuficiência de superação dos limites impostos pelo cotidiano angustiante. Longa e difícil, no entanto, é a apreensão, pela narradora, da sua vida e do seu próprio isolamento, pois está enclausurada na tentativa de retorno ao humano e, para isso, precisa renunciar dolorosamente ao mundo anterior – o de aparências, o inautêntico.

É que eu não estava mais me vendo, estava era vendo. Toda uma civilização que se havia erguido, tendo como garantia que se misture imediatamente o que se vê com o que se sente, toda uma civilização que tem como alicerce o salvar-se – pois eu estava em seus escombros [...] Se soubesses da solidão desses meus primeiros passos. Não se parecia com a solidão de uma pessoa. Era como se eu já tivesse morrido e desse sozinha os primeiros passos em outra vida. E era como se a essa solidão chamassem de glória e também eu sabia que era uma glória e tremia toda nessa glória divina primária que, não só eu não compreendia, como profundamente não a queria (LISPECTOR, 2009, p. 62-63).

A *via crucis* percorrida pela personagem - cuja primeira culminância foi a contemplação da estrutura física do inseto - fugiu realmente ao controle (que teria no espaço antropológico), porque havia entrado num território confuso que lhe atribuía uma outra identidade. Ela não poderia mesmo reconhecer-se nos “escombros” de sua esquizofrenia, que continham como que um antivisor, uma reprodução negativa de sua própria trajetória e uma desrealização das suas experiências, tudo se lhe ocorrendo, de súbito, no quarto de Janair. A desterritorialização de G. H. é a diretriz que encaminha sua fuga rumo à liberdade - conexões que a conduzem pelo hibridismo, pela heterogeneidade atemporal.

Após cumprir essa primeira etapa, que também a livrou de raciocínios pré-estabelecidos - do ente abstrato que conceitua todas as coisas-, ela segue pelo outro processo - a reterritorialização -, com o qual realiza um retorno (diretriz inversa) aos sentidos e à coerência da interação construtora com o outro ser; harmoniza-se, então, à lógica natural da linguagem do homem; procura impedir o avanço desenfreado dos transtornos que lhe abalavam as percepções. Afasta-

se do muro esquizofrênico, sem abraçar, no entanto, a neurose de um novo território, muito mais limitado e vazio. É que, naquele novo lugar, já experimentara a vida crua e neutra, a matéria e o olhar divinos: “Eu fora obrigada a entrar no deserto para saber com horror que o deserto é vivo [...] teria eu ousadamente ver Deus?” (LISPECTOR, 2009, p. 134).

3.2. Revelação do eu-estético: um corpo infinito de subjetividades

Às vezes a sensação de pré-pensar é agônica: é a tortuosa criação que se debate nas trevas e que só se liberta depois de pensar – com palavras [...] O que é que eu sou? sou um pensamento. Tenho em mim o sopro? tenho? mas quem é esse que tem? quem é que fala por mim? tenho um corpo e um espírito? eu sou um eu? “É exatamente isto, você é um eu”, responde-me o mundo terrivelmente.

CLARICE LISPECTOR¹⁵

Clarice Lispector delinea em sua escritura - como concepção de forma e de significação - a busca de um objeto (um núcleo) que é, ao mesmo tempo, uma coisa corpórea e um ser (in) tangível, e o faz de forma austera, mas repleta de sensibilidade, como gênero poético que se pretende prosa, como enigmas descobertos que por vezes levam ao desencontro. *A Paixão Segundo G. H.*, seu único romance em primeira pessoa, possui de fato um peculiar “ajuste”, que manifesta a dissolução do “eu” e ao mesmo tempo a abrangência do “outro”, completando os elementos essenciais para compreensão de aspectos antagônicos da existência.

Já fizemos conexão (“1.1. Arte, Estética e o Novo Ser”) do preâmbulo da obra - a citação de Bernard Berenson - com a perspectiva fragmentária de G. H., que permite prever a desintegração do homem - inexistente em si mesmo e que, por tal condição, alcança uma espécie de imortalidade, eis que a “não-permanência” pressupõe a “não-morte”. Deve-se agora perquirir sobre esse contexto experimentado pela personagem - sua instância corpórea em contato com os universos mais recônditos da mente -, ao lado das trilhas de reestruturação estética nos territórios e não-lugares, que já buscamos analisar

¹⁵ LISPECTOR, Clarice. Um Sopro de Vida. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 8.

neste trabalho, sem pretensão, no entanto, de esgotar temáticas tão abrangentes.

Indagar-se, por exemplo, acerca da pulverização da índole narcísica, que julgamos evidente e inexorável na formação de subjetividade do homem contemporâneo e que também é possível localizar no espaço transitório que a obra em estudo ocupa. O Ser em metamorfose, como já se pôde inferir, é essa formação de inúmeras realidades, é a vibrante imposição desconstrutiva ao lado da reconstituição de imagens múltiplas, é renovação insólita de verdades e de julgamentos no cômodo estranho da existência. É, ainda, o saber-se transformado pela lembrança e pelo devir (mas no instante revelador), na solidão da narrativa ou em comunhão com o dessemelhante.

Dentre as muitas oposições propostas na poética clariceana, o que também é identificado na trajetória da personagem G. H., possui especial relevância a dissolução dialética de investigações sobre a magnitude do universo ou da condição humana a partir de mínimos elementos e de coisas diminutas - essas percepções que mais se apresentam a olhares infantes. A preocupação com os detalhes, desse modo, é que faz conhecer o todo complexo, mesmo diante do assombro e da simplicidade com que se desnudam alguns mistérios da vida - mas que não retiram o véu daquilo que os olhos querem ver e não conseguem.

Porque G. H., no seio pueril de sua consciência, perde-se em si mesma por pensar que “saber” seria o fim de tudo. Mas, depois, assimila a imortalidade a que faz jus!

Não compreendo o que vi [...] Só por um inesperado tremor de linhas, só por uma anomalia na continuidade ininterrupta de minha civilização, é que por um átimo experimentei a vivificadora morte. A fina morte que me fez manusear o proibido tecido da vida. É proibido dizer o nome da vida. E eu quase o disse. Quase não me pude desembaraçar de seu tecido, o que seria a destruição dentro de mim de minha época (LISPECTOR, 2009, p. 14).

A verdade não faz sentido, a grandeza do mundo me encolhe. Aquilo que provavelmente pedi e finalmente tive, veio no entanto me deixar carente como uma criança que anda sozinha pela terra. Tão carente que só o amor de todo o universo por mim poderia me consolar e me cumular, só um tal amor que a própria célula-ovo das coisas vibrasse com o que estou chamando de um amor. Daquilo a que na verdade apenas chamo mas sem saber-lhe o nome (LISPECTOR, 2009, p. 17-18).

Todo conceito ou cada mistério que lhe aparece, então, representa um retorno à identidade - a menor parte de sua matéria -, porque é partir desta que a própria escritura clariceana poderia decifrar a estrutura de sua produção naquele período heterogêneo, que precisava ser salvo para resgatar, como consequência, o autoconhecimento que também se obliterava. Por isso que, retornando à concepção de rizoma (já considerada no item anterior), que se inclui na narrativa como integrante de um fundamento estético - especulações filosóficas em teias infinitas de contingências -, é de se questionar se essa forma literária não seria mesmo a raiz que engendra e reinicia o eterno ciclo em direção à absoluta unidade.

A pulsão existencial que se espraia na obra é, na verdade, uma antiforma rizomática, tecendo ramificações que podem contrariar a lógica da estirpe, fincada em território estanque e mesmo atravessando extensos períodos, fazendo oposição aos modelos e aos objetos pretensamente fechados em si mesmos. A poética clariceana é feita dessa multiplicidade - destruidora de arquétipos, mas com o traço de tentar ressurgir-los sob nova roupagem sígnica, segundo o que poderá ser replicado a partir da tal “célula-ovo”, porque seu *brainstorm*, contraposto à linearidade de um só bioma, faz surgir essa literatura que explora a natureza do homem sob a forma de raízes horizontais e aéreas, pelo assombro da autodescoberta no íntimo da outra identidade.

A *Paixão Segundo G. H.*, como produto literário que atesta esse “agenciamento”, como proposto por Deleuze e Guattari (1995a), levando-se em conta que ele carrega em si a ideia da sucessão de intervalos, traz a identificação de um percurso que põe à prova a questão da temporalidade em sua conexão com o ser, eis que Lispector, por sua escritura, sobreleva o homem no mundo para além do mero instante ou de um provisório período. Por essa razão, é imperioso também fazer referência às doutrinas de Heidegger, localizáveis especialmente em sua obra “Ser e Tempo” (1927), onde são investigadas questões referentes ao Ser, numa desconstrução ontológica que abrange, dentre outros, conceitos ligados à periodicidade subjetiva.

Ao tentar vislumbrar um modo apropriado para essa análise, o autor sugere uma perspectiva ampla e peculiar para a Ontologia Fundamental do Ser por Ele mesmo, sem que seja associado a um ente específico, pois, segundo a estrutura formal que preconiza, o ente abrange tudo aquilo que nos chega à percepção,

“tudo de que falamos, tudo que entendemos [...] o que e como nós mesmos somos”; já o “Ser está naquilo que é e como é, na realidade, no ser simplesmente dado (Vorhandenheit)” (HEIDEGGER, 2005a, p. 32). Por exemplo, ainda no primeiro capítulo, no “primado ôntico da questão do ser”, ao designar, como “pre-sença” o modo de ser do homem (ente), afirma o “privilégio” que esse conceito possui em relação a qualquer outro ente.

A pre-sença não é apenas um ente que ocorre entre outros entes. Ao contrário, do ponto de vista ôntico, ela se distingue pelo privilégio de, em seu ser, isto é, sendo, *estar em jogo* seu próprio ser. Mas também pertence a essa constituição de ser da pre-sença a característica de, em seu ser, isto é, sendo, estabelecer uma relação de ser com seu próprio ser. Isso significa, explicitamente e de alguma maneira, que a pre-sença se compreende em seu ser, isto é, sendo. É próprio deste ente que seu ser se lhe abra e manifeste com e por meio de seu próprio ser, isto é, sendo. *A compreensão do ser é em si mesma uma determinação do ser da pre-sença.* O privilégio ôntico que distingue a pre-sença está em ser ela ontológica (HEIDEGGER, 2005a, p.38).

Mas essa premissa de Heidegger não é, entretanto, a disposição que se percebe na compreensão ôntica que G. H. vai recuperando ou reinventando, como se não houvesse tal prerrogativa (ontológica) nem pela estagnação, com a qual se desconhecia, nem com o movimento que depois a afastaria do não-ser, para que, morrendo, abandonasse também esse “modo de ser do próprio eu” (HEIDEGGER, 2005a, parte 1, p. 167), como já aludimos no primeiro capítulo (“1.1. Arte, Estética e o Novo Ser”). Lá também transcrevemos, da narrativa, o maior medo da personagem: “ser” - para explicitar o caminho estético com o qual a autora representa a fragmentação da matéria pela destituição dos mecanismos da própria linguagem.

Heidegger, no entanto, explica mais adiante (início de seu segundo capítulo) que seria precipitado julgar que a “pre-sença” é o primeiro ente, “do ponto de vista ôntico-ontológico”, que se dá a uma apreensão mais “imediata” pelo próprio ente. Isso porque o próprio indivíduo, em compreensão íntima de si mesmo (o que percorre toda a narrativa do nosso objeto temático), escolhe aproximar-se do seu “ente” mais imediato, pois “pertence a seu ser mais próprio dispor de uma compreensão de si mesmo e manter-se desde sempre numa certa interpretação de seu ser” (HEIDEGGER, 2005a, parte 1, p. 42). O que Lispector pretendeu, assim, com o percurso empreendido por G. H., foi ressaltar a

vulnerabilidade do indivíduo que assim se percebe: apenas como um “ente” que, ao existir (“sendo”), não estabeleceria, em princípio, relação alguma com sua própria substância ou com quem, ontologicamente, ele é (“pre-sença”).

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 (LISPECTOR, 2009, p. 25).

Toma, toma tudo isso para ti, eu não quero ser uma pessoa viva! tenho nojo e maravilhamento por mim, lama grossa lentamente brotando (LISPECTOR, 2009, p. 56).

Por outro lado, tal veemência com que expõe (e oferece) uma índole mecânica e exclusivista - essa que primeiro ressalta sua formação mais peculiar - atesta uma configuração de permanência ou de estabilidade, que advém da natureza dogmática que a envolve em supremo narcisismo, adaptável que é às veleidades e aos modelos estéticos. Porém, tudo isso antes das inquirições decisivas (caminho da epifania) que iriam surgir. Lispector, com incrível habilidade para vincular, em processo, as distinções sensíveis entre “pre-sença” e “ente” mais imediato, dá início à viagem transfigurativa do autoconhecimento, que se move pelo desejo do retorno à originalidade do ser.

A G. H. das primeiras páginas - “viver é somente a altura a que posso chegar” (LISPECTOR, 2009, p. 14) - encontrará nas posteriores um percurso de metamorfose, com espaços atemporais e rizomáticos, onde se aglutinam o êxtase do pecado cotidiano e a tensa diluição da estrutura social - elementos muitas vezes só conhecidos sob o império dessa transição. As evidências ontológicas, assim, vão sendo encaminhadas a um palco de transformação, à medida que a personagem vai saindo do automatismo, mesmo sendo impossíveis as demarcações exatas das fronteiras do “ser”.

É que este, como depois ela irá descobrir, nunca permite que se defina o seu sentido por qualquer outra coisa. O “ser” apenas se deixa determinar a partir de seu sentido como ele mesmo, como algo terminativo, que permanecerá sendo, sempre, a sua própria e definitiva essência. Eu sou, então, um eu? Como é “ser”? A estética clariceana vai revelando um conjunto de subjetividades que recolocam a autoconsciência tanto na solidez dos espaços concretos (reais ou

virtuais, reconhecidos sobretudo na tecnicidade hipermoderna) - onde o homem pode identificar e mesmo encenar o seu lugar de vida e de morte -, como na instabilidade existencialista, que não se resume aos sentimentos ou aos pensamentos categóricos, mas se abre a toda e qualquer abstração.

Os sinais de telégrafo. O mundo erigido de antenas, e eu captando o sinal. Só poderei fazer a transcrição fonética. Há três mil anos desvarei-me, e o que restaram foram fragmentos fonéticos de mim. Estou mais cega do que antes. Vi, sim. Vi, e me assustei com a verdade bruta de um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo que, para admitir que estou tão viva quanto ele - e minha pior descoberta é que estou tão viva quanto ele - terei que alçar minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra a minha vida pessoal (LISPECTOR, 2009, p. 20).

É assim com a linguagem, quando, ao passo que a tentamos definir (Qual sua natureza? Quais seus elementos?), surgem no caminho outras indagações - Por que a usamos? Qual o sentido dela sobre a vida, sobre o sujeito e sobre a sua alma? Invariavelmente, sacrificamo-nos, nós e os não-significados pagãos, ao Deus chamado por Beckett (2003) de “inominável”, de “grande afásico”, eis que opera seus arbítrios por meio do silêncio. Este século, que por enquanto nos recebe em suas frágeis dimensões, também é herdeiro da modernidade tardia, que engendrou ególatras e sedutores, destituídos, porém, de uma linguagem que possa verdadeiramente expressar o drama do mundo e do homem.

O silêncio pode mesmo esgotar-se na ausência de expressão e de sensatez, é capaz de ultrapassar o que demandamos como sentido para essa desintegração tão evidente daquilo que habita em nós - seja isso entendido como a mente, a alma ou o espírito -, o que, na obra de Lispector, sobretudo na relação de sua estética com a estrutura do ser, é atribuído à linguagem, único e melancólico farol capaz de alcançar o núcleo (a “célula-ovo”) na densa neblina do não-dito, naquilo que vem antes da palavra ou da nomeação, e que julgamos formar ou integrar o embrião das várias subjetividades. Se, como ocorre na experiência de G. H., o encontro do “ser” com o “ente” dá-se por meio da linguagem, pode a mesma se tornar, por outro lado, o desencontro que surge do absoluto silêncio, que desampara, consome e exclui.

A literatura de Lispector, nesse sentido, também relaciona e detalha uma forma de subjetividade que se acomoda à sensação melancólica do “eu”, a

mudez da alma que evidencia os limites da mente estruturados pela valorização da individualidade e da mercadologia estética. Os traços marcados por tal percepção passam a definir, de igual forma, o esvaziamento e a inconsciência do homem dividido em partes. G. H., na atmosfera em que vivia, antes do momento epifânico, demonstra a forte composição de um “ente” irredutível em seu exclusivismo, que não reparte a primeira noção ou o reconhecimento de si com nada além de si mesmo.

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada “cobertura”. É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem sequer saber por que, me mudarei para outra elegância? Talvez (LISPECTOR, 2009, p. 29).

Esse modo de não ser era tão mais agradável, tão mais limpo: pois, sem estar agora sendo irônica, sou uma mulher de espírito. E de corpo espirituoso. À mesa do café eu me enquadrava com meu robe branco, meu rosto limpo e bem esculpido, e um corpo simples. De mim irradiava-se a espécie de bondade que vem da indulgência pelos próprios prazeres e pelos prazeres dos outros. Eu comia delicadamente o meu, e delicadamente enxugava a boca com o guardanapo (LISPECTOR, 2009, p. 31).

Esses valores que se definem com base no indivíduo, hoje intensificados ao extremo, evidencia subjetividades dispostas em suas sombras, captadas no universo do autoconhecimento visto pelo contrário: “E vivendo o meu ‘mal’, eu vivia o lado avesso daquilo que nem sequer eu conseguiria querer ou tentar. Assim como quem segue à risca e com amor uma vida de ‘devassidão’” (LISPECTOR, 2009, p. 31). Na hipermodernidade esses padrões individuais suplantaram as classes mais elevadas, estão presentes em todas os extratos sociais e produziram, ainda, a conjugação com outros conceitos, de forma a ser possível verificar um individualismo hedonista, narcisista, consumista, dentre outras acepções que se expressam na fusão de suas variadas formas.

Essa lógica contemporânea nutre-se de uma ideologia que impõe a compreensão de um todo subjetivo não mais pelas formas estéticas criativas, com suas disciplinas individualizadas - o que promoveria novos encontros com a essência do ser e da arte -, mas pela sedução do capital que admite apenas as “liberdades” de escolha bem direcionadas. A hipermodernidade (já definida, genericamente, no item “1.2. Escritura do entrelugar”), num sentido

lipovetskyano, descreve uma intensificação substancial dos três elementos sempre presentes na modernidade - o individualismo, o viés mercadológico e a ascensão técnico-científica -, o que ocorreu a partir dos anos 1950 com acentuado crescimento nos anos 1980, como fruto de assimilações recíprocas, em nível global, de diversas influências nos mais variados setores.

Lipovetsky e Serroy (2015) dividem a estetização do mundo em quatro períodos históricos: o primeiro, que denominam de “A artealização ritual”, refere-se ao momento em que as convenções estéticas eram interligadas por meio do religioso, do mito, do mágico, quando não havia a invenção de códigos, mas somente obediência aos cânones existentes; no segundo, “A estetização aristocrática”, entre a Idade Média e o século XVIII, temos a emancipação do artista frente aos ensinamentos religiosos, buscando a perfeição, o belo e o harmonioso; já a terceira fase, anunciada como “A moderna estetização do mundo”, revela o capitalismo já surgindo como principal sistema econômico, quando se desenvolveu uma arte mais comercial, adaptável às demandas do público.

Interessa-nos aqui tecer comentários sobre a quarta e última fase, “A era transestética”, que hoje vivenciamos, sem mais as oposições que separavam em classes a produção e a fruição artísticas, agora com a superabundância da criação e do entretenimento, da comunicação e da moda (suas sobreposições e entrelaçamentos), com ênfase nas sensações, nas experiências sinestésicas e nos prazeres. É por essa instância, com origem nos desejos, que também encontraremos na escritura clariceana (e na personagem G. H.) a face hedonista do regime hiperindividual estético, por vezes menos hierárquico e mais experiencial, com a característica peculiar, que advém do entrelugar que ocupa, de nem sempre estar em harmonia com as normas de representação social.

Por esse motivo, deve-se considerar uma definição mais específica - porém com os cuidados necessários que a estética filosófica impõe -, levando-se em conta que as teorias sobre uma “estetização do mundo”, na sociedade hipermoderna, põem em evidência dois caminhos teóricos: de um lado, à medida estética são conferidas uma abrangência e uma relevância cada vez maiores, em torno de territórios que lhe eram normalmente vedados; de outro, o movimento tênue, circunscrito e cauteloso da estética, enquanto disciplina filosófica, continua a reinterpretar seus próprios preceitos e fundamentos. Nesse

sentido, Lipovetsky e Serroy vão reiterar, em sua obra, uma desmistificação desse vasto campo doutrinário, deixando nítido o surgimento de uma “estética implícita”, que emerge em nosso cotidiano como estratégia de ampliação do consumo e do lucro.

[...] sustenta-se a ideia de que uma quarta fase de estetização do mundo se instalou, remodelada no essencial por lógicas de mercantilização e de individualização extremas. A uma cultura modernista, dominada por uma lógica subversiva em guerra contra o mundo burguês, sucede um novo universo em que as vanguardas são integradas na ordem econômica, aceitas, procuradas, sustentadas pelas instituições oficiais. Com o triunfo do capitalismo artista, os fenômenos estéticos não remetem mais a mundinhos periféricos e marginais: integrados nos universos de produção, de comercialização e de comunicação dos bens materiais, eles constituem imensos mercados modelados por gigantes econômicos internacionais. Acabou-se o mundo das grandes oposições insuperáveis - arte contra indústria, cultura contra comércio, criação contra divertimento: em todas essas esferas, leva a melhor quem for mais criativo (LIPOVETSKY & SERROY, 2015, p. 27).

Clarice Lispector já trouxe, de fato, uma demonstração do homem atraído pela sensação estética institucionalizada, do ser/ente/artista inautêntico e limitado pelas subjetividades que lhe são definidas na estrutura mercadológica. O homem que depois conheceria o individualismo extremo, a “promoção do fútil e do frívolo, do culto ao desenvolvimento pessoal e ao bem-estar” (LIPOVETSKY, 2004, p. 24). Esses aspectos são simbolizados numa das fases sustentadas por G. H., quando, antes da “metamorfose”, havia o “desejo de beleza e moralismo” (LISPECTOR, 2009, p. 17), citação já apontada em “1.1. Arte, Estética e o Novo Ser”. São elementos que compõem as subjetividades hipermodernas em *A Paixão Segundo G. H.*, especialmente relacionados à sedução e ao eu extremo.

Sinto que uma primeira liberdade está pouco a pouco me tomando... Pois nunca até hoje temi tão pouco a falta de bom gosto: escrevi “vagalhões de mudez”, o que antes eu não diria porque sempre respeitei a beleza e a sua moderação intrínseca. Disse “vagalhões de mudez”, meu coração se inclina humilde, e eu aceito. Terei enfim perdido todo um sistema de bom gosto? Mas será este o meu ganho único? Quanto eu devia ter vivido presa para sentir-me agora mais livre somente por não recear mais a falta de estética... Ainda não pressinto o que mais terei ganho. Aos poucos, quem sabe, irei percebendo. Por enquanto o primeiro prazer tímido que estou tendo é o de constatar que

perdi o medo do feio. E essa perda é de uma tal bondade. É uma doçura (LISPECTOR, 2009, p. 18-19).

Ter feito escultura durante um tempo indeterminado e intermitente também me dava um passado e um presente que fazia com que os outros me situassem: a mim se referem como a alguém que faz esculturas que não seriam más se tivesse havido menos amadorismo. Para uma mulher essa reputação é socialmente muito, e situou-me, tanto para os outros como para mim mesma, numa zona que socialmente fica entre mulher e homem (LISPECTOR, 2009, p. 25).

Se o conjunto da experiência da personagem pode representar apenas um caminho (o entrelugar) para o transestético - porque não alude ainda a um processo histórico-social aniquilador das dualidades, no qual proliferam individualismos extremos e uniformes -, por outro lado, suas vivências pré-epifânicas podem muito bem ser o arquétipo da dimensão literária que adentra uma “consciência estética generalizada” (CANDIDO, 1988, p. XIX). Há, desse modo, uma temática que a esse processo se relaciona, embora muitas vezes de forma contingente, sobre questões sociais ao lado de perspectivas conectadas à filosofia existencial, mesmo porque, segundo Lucchesi (1987), “a cisão existencial/social é imprópria” e tal “oposição resulta mais de uma posição da crítica que propriamente do conteúdo das obras” (LUCCHESI, 1987, p. 18).

O não isolamento desses aspectos é que torna possível constatar a composição das múltiplas identidades e a compreensão de traços que as unificam num dado momento histórico. E, por essa razão, é ainda imprescindível que sejam averiguados alguns contextos que podem explicar a atual fragmentação das subjetividades e, ao mesmo tempo, um movimento de unidade que as impulsionam a certos padrões bem específicos do fenômeno hipermoderno. Possui relevância, nesse conteúdo, a doutrina de Stuart Hall (2006), já referida no início deste capítulo, para qualificar essas individualidades deterioradas, de certa forma, pelo impulso que a nova ordem engendrou nas estruturas estéticas de reprodução, abalando anteriores referências, que antes proporcionavam estabilidades e maior individualização do produto artístico e da própria configuração humana.

A busca pelo ser é o que projeta o enredo d’*A Paixão Segundo G. H.* A protagonista é lançada num processo desconstrutivo de sua imagem, estimulado por um fenômeno de reconhecimento projetivo (no outro), com a intenção de encontrar o significante de si mesma. Em seus melancólicos caminhos e no jogo

das dualidades (presença/ausência, realidade/simulação, vida/morte), promove um desabamento interno para tentar (re) nomear-se naquilo que habita em seu íntimo e nos outros seus territórios. São movimentos (verticais e horizontais) metamórficos de reconstrução pelo desejo de retorno ao que considera perdido, mas, sobretudo, é uma expressão narcísica de negação do luto arcaico para dedicar-se às novas estabilidades, aos hedonismos renovados na presença do nada e do vazio.

Para a minha anterior moralidade profunda - minha moralidade era o desejo de entender e, como eu não entendia, eu arrumava as coisas, foi só ontem e agora que descobri que sempre fora profundamente moral: eu só admitia a finalidade - para a minha profunda moralidade anterior, eu ter descoberto que estou tão cruamente viva quanto essa crua luz que ontem aprendi, para aquela minha moralidade, a glória dura de estar viva é o horror. Eu antes vivia de um mundo humanizado, mas o puramente vivo derrubou a moralidade que eu tinha? (LISPECTOR, 2009, p. 21)

O que os outros recebem de mim reflete-se então de volta para mim, e forma a atmosfera do que se chama: eu. O pré-clímax foi talvez até agora a minha existência [...] Um passo antes do clímax, um passo antes da revolução, um passo antes do que se chama amor. Um passo antes de minha vida - que, por uma espécie de forte ímã ao contrário, eu não transformava em vida; e também por uma vontade de ordem. Há um mau gosto na desordem de viver (LISPECTOR, 2009, p. 27).

Esse modo de existir - que não se adequa nem ao mundo social nem a si mesmo, como Hall (2006) visualizou nos fenômenos subjetivos hipermodernos - constitui a transformação do indivíduo - que ainda possuía sua essência interior (sua individualidade formava-se em diálogo ininterrupto com outras experiências culturais) - no homem multi-identitário e em contínua modificação, cuja marca é a ausência de uma personalidade fixa, essencial e permanente. No existir contemporâneo, o sujeito não tem mais afinidade com o mundo e nem o mundo com ele; a solidão é o que identifica as atuais convivências: as pessoas, nos espaços abertos, múltiplos e velozes, sentem-se incompletas, sempre estão à procura de respostas, de revelações e de lugares perfeitos, no íntimo das subjetividades que elas mesmas vão fabricando. Isso interfere, por outro lado, na realização e na fruição estéticas, pois é a sensibilidade particular e abstrata que, diante das ambiguidades, absorve a existência em suas dimensões artísticas integradas e isentas da estetização generalizante.

Hall (2006, p. 07) explica que essas identidades, que antes equilibravam o ser unificado socialmente - e, acrescentamos, mantinham-no alerta quanto à distinção entre as referências representativas autênticas e as desmaterializações simuladas/mercadológicas -, estão realmente em declínio, fazendo surgir um complexo de novas e fragmentadas personalidades. É um processo de intensas mudanças, chamado pelo autor de “crise de identidade”, que desarticulou as bases da sociedade moderna em seu quadro estável de parâmetros, especialmente a partir do final do século XX, e que vem abalando a própria noção que temos de integração da realidade pessoal, da intimidade, com os espaços objetivos - sociais e culturais.

Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos - constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. Como observa o crítico cultural Kobena Mercer, “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (Mercer, 1990, p.43). (HALL, 2006, p. 09)

E, assim, pela via da aparência e em meio aos colapsos identitários, vão sendo arquitetadas (e ao mesmo tempo destruídas sistematicamente) as subjetividades. Em torno das representações impossíveis, a realidade vai sendo ocultada: o olhar lídimo e incontestável é também efêmero na definitiva era dos simulacros. A produção literária não escapa a essa realidade e acolhe, como legítima expressão, as formas desconstruídas para conduzir não um embate contra a caotização do mundo, mas acolhê-la como suporte de criação. Referindo-se também ao resultado estético, Baudrillard (1991) considera, em sua crítica da hipercomunicação, que o indivíduo já se tornou mecanismo e utilidade de um ambiente imagético, aprisionado por um sistema funcional desmedido que comanda a pós-realidade. A pós-epifania da escritura clariceana acomoda e considera essa nova percepção estética, que institui fragmentos de

subjetividade, eis que já não importa tanto o produto final, mas o processo que retira da narrativa a dependência técnica.

A vida humana e o fazer artístico, em ambiente hipermoderno, já não admitem a plena materialização da realidade objetiva e do empirismo. O que se verifica é que ambos tendem a simular o real (não o reproduzir, nem o dissimular) numa teia desarticulada e inconstante de ideias, pois a existência concebida no texto só a ele pertence, nele é que se dá a estetização como um fluxo incessante das imagens sintaticamente ambíguas. É nos instantes de revelação que a arte contemporânea renasce em sua própria estrutura e o cômodo simples de Janair transforma-se em abismo de viagens intensas, numa profundidade não “fingida”, mas intrinsecamente “falsa” em sua virtualidade estética. Conforme já aludimos (“2.1. Desconstrução segundo G. H.”) - partindo das premissas de Baudrillard (1991) -, o hiper-real revela essa impossibilidade de representação.

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir: “Aquele que finge uma doença pode simplesmente meter-se na cama e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença determina em si próprio alguns dos respectivos sintomas” (Littré). Logo fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do “verdadeiro” e do “falso”, do “real” e do “imaginário” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9-10).

Agora mais uma habitante daquele cômodo - tempo e território sem referências reais -, G. H. opera sua própria descontinuidade em meio à sua nova configuração plurissubjetiva. Sua crise identitária é essa desreferencialização do ser, provocada pela perda dos sentimentos estáveis e da plenitude das relações, assim como pela inaptidão de traduzir, pela linguagem, a existência concreta do que de fato não lhe ocorreu, porque tal percurso já fora simulado pela possibilidade do devir: “Eu havia desencavado talvez o futuro [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 106). Sua crise de identidade, no entanto, é que a salvará, pois, como se conclui da leitura de Martins (2007), quando ela diz o irrealizável, consegue dar às mãos cúmplices aquilo que está oculto, não a verdade, mas a ilusão do que se encontra entre o humano e o inumano - o que, propriamente, não é.

A verdade para G.H. é a não verdade, é a revelação da inefável inconsciência da personagem, é dizer, pois, do não-ser do homem. Desocultar a verdade é conferir existência ao ser inautêntico mediante o uso da linguagem, ou seja, situá-lo na clareira do ser, através de sua própria voz narrativa. Isto significa exorbitar enfim o ente. É dizer o indizível [...] (MARTINS, 2007, p.117).

Desse modo, voltando a Baudrillard (1991), esse estado permanente de replicação e negação das subjetividades - que revela, por outro lado, novas imagens estéticas virtualizadas - impede a exata identificação da originalidade no espaço das novas fronteiras entre o real e o irreal. Teríamos, deve-se reiterar, estímulos mais evidentes das ideias envolvidas por simulacros, nos lugares contemporâneos e sujeitos a um modelo que não permite mais a produção da verossimilhança, esse “sistema de morte, ou antes de ressurreição antecipada que não deixa já qualquer hipótese ao próprio acontecimento da morte”, o “Hiper-real”, a “geração simulada das diferenças” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9). Ainda segundo o autor:

É toda a metafísica que desaparece. Já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito. Já não existe coextensividade imaginária: é a miniaturização genética que é a dimensão da simulação. O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando - e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional. Na verdade, já não é o real, pois já não está envolto em nenhum imaginário. É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera (BAUDRILLARD, 1986, p. 8).

O enigma que envolve *A Paixão Segundo G. H.* é um simulacro que determina a imortalidade do não-ser - aquele espectro mil vezes ressurgido com o qual a personagem se identifica -, é a escritura de Lispector que se abre ao reflexo da fantasia, para demonstrar a irrealidade que suplanta a natureza humana - a mente e o corpo, a substância e o atributo, o fato e o valor, princípios reinventados pelo ser inautêntico da hipermodernidade, que autora e obra conseguem subsumir na personagem. Esse disfarce está aprisionado na menor partícula dos mínimos objetos e dos seres mais desprezíveis, mas é preciso desvendá-los - assim como G. H. fita os olhos do inseto -, porque se a obra encerra em si a sua própria existência, em nome da estetização de suas sombras virtuais, é que sua epifania apenas será conhecida com a aproximação, gradual

e cautelosa, dos princípios preexistentes, das primeiras causas, do suprasensível, do ser em seus atributos mais elementares.

A verdade tem que estar exatamente no que não poderei jamais compreender. E, mais tarde, seria capaz de posteriormente me entender? Não sei. O homem do futuro nos entenderá como somos hoje? Ele distraidamente, com alguma ternura distraída, afagará nossa cabeça como nós fazemos com o cão que se aproxima de nós e nos olha de dentro de sua escuridão, com olhos mudos e aflitos. Ele, o homem futuro, nos afagaria, remotamente nos compreendendo, como eu remotamente ia depois me entender, sob a memória da memória da memória já perdida de um tempo de dor, mas sabendo que nosso tempo de dor ia passar assim como a criança não é uma criança estática, é um ser crescente (LISPECTOR, 2009, p. 110).

A existência, inexprimível pela palavra, é o encontro fatal da linguagem, que fenece, com a subjetividade em desconstrução, é um tempo e um lugar santificados na paixão reveladora. Há um deus de amor que não se pareça com a morte? Há um tempo e um lugar que subsistem, apesar dos seres e apesar da inquietude mórbida, que fazem experimentar a essência do outro para que o espaço vazio da incompreensão seja ocupado? G. H. preencheu, com as entranhas do não-ser, um silêncio melancólico. Distante de Deus, aproximou-se de sua glória pelo caminho do desejo e sob o império do pensamento. Tocou o imundo, provou do fruto do bem e do fruto do mal. Adivinhou, portanto, a natureza do homem, a sua ancestralidade perpétua, a totalidade fragmentária que o expulsaria do paraíso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como ficou demonstrado, a escritura de Clarice Lispector, por meio da personagem/narradora do romance *A Paixão Segundo G. H.* (1964), revelou-se uma experiência complexa, porém essencial, para se compreender manifestações relacionadas ao tempo e ao espaço dos seres em desconstrução e em contínua metamorfose, com elementos que ressaltam a fase atual da modernidade. Foi possível, de fato, na compreensão dos diversos períodos, ampliar-se o diálogo com aspectos da essência humana em constante transformação, que acata ou tenta reinventar modelos estéticos e ideológicos.

No relato de G. H. - uma experimentação reveladora no interior de seu apartamento -, surgiu o palco primordial das descobertas que fez de si mesma e dos outros, um cenário de múltiplas subjetividades, acolhedoras ou antagônicas, com as quais, ao final, alcançou o entendimento mais profundo do seu oposto e do que iria se tornar (ressignificação do passado), ao provar as vísceras do inseto - o poder instintivo e sintomático do Ser -, com isso pretendendo retornar à matéria-prima da vida, aos seus primórdios, tudo a partir de escolhas estéticas, perpetradas na obra, que redesenharam novas formas de significação.

Nesse sentido, a linguagem clariceana fez transparecer perspectivas que remetem a uma produção artística/literária própria de um espaço de transição híbrido, que não contrapõe, mas questiona os fenômenos da segunda fase da modernidade e os transforma pelo fortalecimento de seus elementos primordiais, antevendo o que hoje se conhece como hipermodernidade, especialmente no que se refere aos campos artístico e estético. É um entrelugar que, como vimos, navega entre a dissimulação e a simulação, assim como pelos não-lugares, que se verificaram pela desterritorialização do homem em processo fragmentário.

Examinamos especialmente as particularidades do texto literário, suas mutações, que se refletem como protocolos de acesso da tradição para a descontinuidade do produto artístico, com esteio na doutrina de autores relevantes, cujas reflexões determinaram um antimodelo (uma antiforma) de escritura, em contraposição à literatura da primeira metade do século XX. As teorias nos informam sobre as novas formas de composição das subjetividades, avaliando o ser em sua relação com os outros seres e com o mundo, do que

deriva uma crise na identidade cultural como processo que desmontou as bases da sociedade moderna.

As expressões artísticas são intensamente influenciadas por essa conjuntura e surgem como fundamentos de uma linguagem inventiva e original, para simbolizar o homem em sua conexão com o mundo e consigo mesmo. A trajetória de G. H. representa a emergência desse corpo estético, que anuncia a desarmonia das incoerências metafísicas, que obliteram, no indivíduo hipermoderno, o seu percurso na busca pelo Novo Ser. É nesse contexto que Clarice Lispector transfigura as ramificações do romance, ordenando o seu discurso para negar a Arte como Forma - uma nova aura, reveladora da crise de percepção dos indivíduos.

Examinamos, ainda, concepções que dizem respeito aos paradigmas estéticos associados ao tema das múltiplas subjetividades, além das suas origens culturais, com reflexo na produção artística/literária, que ampliaram o consumo e elevaram ao máximo a individualização e o hedonismo. Tais possibilidades interferem na obra de arte, porque ela também sofre o processo transfigurativo e transcende os limites da mera manutenção e da utilidade, que se afiguram na dimensão dos sentidos humanos e se amoldam às particularidades de cada época.

Clarice Lispector, em sua narrativa, mobiliza-se pelo efeito da desconstrução do referencial, desrealizando o objeto artístico em meio aos paradoxos do ser em metamorfose. No insólito ambiente em que posiciona sua personagem - o cômodo questionador da existência -, onde se depara com o inseto e com suas realidades preconcebidas, além da fragilidade e da necessidade da busca, sente intensificada a relação com o outro - os julgamentos externos que a compeliram ao encontro de sua identidade, a revelação inelutável dos opostos e do exílio do homem.

A percepção inevitável ocorreu pelo encontro de dois olhares, que depois se tornaram múltiplos, no círculo aberto da apreciação que separa e une opostos inseparáveis, numa imensa teia de vazios, numa hostilidade que identifica a solidão e o menosprezo, sempre pela interveniência que identificamos na escritura de Lispector, que se mira no curso de um rio libertário e instável, para denunciar, em sua narrativa, a simulação perpetrada ante o real, que extermina a estabilidade e impõe ao ser, para compreensão do mistério, a urgência da

ressurreição das antigas formas. No entanto, na hipermodernidade, a revelação da identidade humana é avessa aos pactos estabelecidos.

Demonstramos, ao final, que a revelação, enquanto linguagem, do romance *A Paixão Segundo G. H.*, é escritura que evidencia o Ser e a Arte num espaço de transformação, na instabilidade (essencial ao percurso) perpetrada pelo não-eu contemporâneo, pela não-subjetividade afetiva e coletiva. Clarice Lispector transmite a postura estética da referencialização do que estava desagregado em sua identidade, da intuição que acata a viagem intensa, inconstante e caótica do ser em desconstrução, porque, afinal, os sintomas da existência hipermoderna, rompendo com os limites da linguagem, celebram as aparências e as duplicidades, nem sempre éticas, dos papéis que falsamente ou virtualmente ostentamos.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Emília. “O pacto com o leitor e o misticismo da escrita em A paixão segundo G.H., de Clarice Lispector” in **Leitores e leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Hedra, 2004.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Tradução de *The Human Condition*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. **Entre o Passado e o Futuro**. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 263.

AUERBACH, Erich. **A Meia Marrom**. In: *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BADIE, Bertrand (1995), **O Fim dos Territórios**, Ensaio sobre a Desordem Internacional sobre a Utilidade Social do Respeito. Lisboa: Editora Piaget.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BATAILLE, Georges. **O Culpado**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: COELHO, Teixeira. (Org.). **A modernidade de Baudelaire**. Trad.: Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

_____. Tela total e Fantasmas televisuais. **Tela total** – mitos e ironias do virtual e da imagem. Porto Alegre: Sulina, 2002.

_____. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Elfos 70 Edições; 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BECKETT, S. **Esperando Godot**. Tradução de Ana M. Moix. Buenos Aires: Editorial Sol 90, 2003.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, p. 49-73, 2011.

CALLE-GRUBER, Mireille. Michel Butor l'Hospitalier. In: BUTOR, Michel. (Euvres Complètes de Michel Butor - Romans. v. 1. Paris: **La Différence**, 2006a.

CANDIDO, Antonio. **No raiar de Clarice Lispector**. In: Vários Escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo & fluxo de consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Pioneira, 1981.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Celia P. Costa. São Paulo: Editora 34, 1995a. v. 1.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Ana L. de Oliveira e Lúcia C. Leão. São Paulo: Editora 34, 1995b. v. 2.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Ana L. de Oliveira, Lúcia C. Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996a. v. 3.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996b. v. 4.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 5.

_____. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia** 1. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DERRIDA, Jacques - **Gramatologia**, traduzido por Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

_____. **O monolinguismo do outro ou a prótese de origem.** Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001.

_____. **Posições**, traduzido por Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias.** Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FREUD, Sigmund. (1940 [1938]) **Esboço de Psicanálise**, ESB, vol. XXIII, 1996.

GIANNETTI, Eduardo. **O valor do amanhã:** ensaio sobre a natureza dos juros. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GUATTARI, Félix. **Chaosmose.** Paris: Galilée, 1992.

_____. Da produção da subjetividade. In: _____. **Chaosmose:** um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. (1998). **El devenir de la subjetividad.** Santiago de Chile: Dolmen.

_____. (2004). **Psicanálise e transversalidade: ensaios de análise institucional.** Aparecida: Ideias e Letras.

HABERMAS, J. **Modernidade versus Pós-modernidade.** Arte em Revista, ano 5, n. 7, 1983.

HAESBAERT, R. **Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

_____. **O mito da desterritorialização:** Do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. **Des-territorialização e identidade: a rede gaúcha no Nordeste.** Niterói: Eduff, 1997.

_____. Dilema de conceitos: espaço-território e contenção territorial. In: SAQUET, M. A.; SPOSITO, E. S. **Território e territorialidades:** teoria, processos e conflitos. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 95-120.

_____. **A desterritorialização:** Entre as redes e os aglomerados de exclusão. In: CASTRO, I. E., et. al, Geografia: Conceitos e temas. 5ª. Ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p. 165-206.

_____. **Território e multiterritorialidade:** um debate. Geographia, Niterói, UFF, Ano 9, n. 17, 19-46, 2007.

_____. **Da desterritorialização à multiterritorialidade.** Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina, São Paulo, USP, AGB, p. 6.774-6.792, 20 a 26 de março de 2005. Disponível em: < <http://ucbweb2.castelobranco.br.pdf>>. Acesso em 10/01/2013.

_____; LIMONAD, E. **O território em tempos de globalização.** Etc: Espaço, Tempo e Crítica, Niterói, UFF, v. 1, n. 2, p. 39-52, ago de 2007.

HALL, Stuart. **Da Diáspora:** identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaide Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Rep. UNESCO no Brasil, 2003.

_____. **A identidade cultural no pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEIDEGGER, M. (1927). **Ser e tempo.** Parte 1. Trad. Fausto Castilho, Rio de Janeiro. Vozes, 2005a.

_____. (1927). **Ser e tempo.** Parte 2. Trad. Fausto Castilho, Rio de Janeiro. Vozes, 2005b.

HESSE, Herman. **O lobo da estepe.** Rio de Janeiro: Record, 1993.

HUGON, Caroline Talon. **A estética: história e teorias.** Lisboa: Texto e Grafia, 2009.

LIPOVETSKY, G. **Os tempos hipermodernos.** Tradução Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

_____. **A Felicidade Paradoxal:** Ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo. Lisboa: Edições 70, 2007.

_____. **A era do vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Barueri: Manole, 1983.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LUCCHESI, I. **Crise e escritura: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

LYOTARD, J. F. **O pós-moderno**. 3ª. Ed. RJ: José Olímpio, 1988.

MARTÍNEZ, Horacio Luján. **Benedito Nunes, leitor de Clarice Lispector, ou o drama de habitar uma linguagem sitiada**. Revista de Filosofia: Aurora, Curitiba, v. 25, n. 37, p. 271-289, jul./dez. 2013.

MARTINS, Maria Teresinha. **O ser do narrador nos romances de Clarice Lispector**. Goiânia. 2007.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Trad. Tomás Maia. Portugal, Lisboa: Veja, Limitada, 2000.

NASCIMENTO E. **Jacques Derrida: pensar a desconstrução**. São Paulo: Ed. Estação Liberdade; 2005.

NUNES, Benedito. **O dorso dos tigres**: ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969.

NUNES, Benedito. **O drama da Linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Quiron, 1973.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio**. São Paulo: Pontes, 2005.

PALHARES, Taísa Helena Pascale. **Aura: a crise da arte em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

PERLONGHER, N. (1993). Territórios marginais. In **Saúde loucura**, 4 (pp. 49-69).

PRADO JR., P. W. **O impronunciável**: Notas sobre um fracasso sublime. Remate de Males, Campinas, SP, v. 9, p. 21–29, 2015. DOI: 10.20396 / remate.v9i0. 8636558. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636558>. Acesso em: 24 out. 2022.

PONTIERI, Regina Lúcia. **Uma Poética do Olhar**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999, pp.94-95.

REALE, Giovane; ANTISERI, Dario. **História da Filosofia: do humanismo a Descartes**. São Paulo: Paulus, 2004. v.3.

RODRIGUES. Maria Aparecida. **Angústia Selvagem**. Ed. Kelps, Goiânia, 2011.

_____. Silva. Acir Dias. **Cinema e hipermodernidade**. Campinas: Mercado das Letras, 2020.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In:____. **Texto/Contexto I**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-98.

ROSSET, Clément, **O princípio de crueldade**. Trad. de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. 3a edição - Petrópolis: Vozes, 2000.

SÁ, Teresa. (2014). Lugares e não lugares em Marc Augé. **Tempo social: Revista de sociologia da USP**, 26(2), 209-229.

SANTIAGO, Silviano. **O entre-lugar do discurso latino-americano**. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SHUSTERMAN, R. **Consciência corporal**. São Paulo: Realizações Editora, 2012.

Smith, N. (1994). Geography, difference and the politics of scale. In Doherty, J., Graham, E., & Malek, M. (orgs), **Postmodernism and the Social Sciences** (p. 177-191). Londres: MacMilan.

TOURAINE, Alain. **Crítica da modernidade**. Petrópoli/RJ: Vozes, 1994.

VARGAS, I. **Território, identidade, paisagem e governança no pantanal Mato-grossense: um caleidoscópio da sustentabilidade complexa**. Curitiba: UFPR, 2006.