

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*  
MESTRADO EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SUNNY GABRIELLA DOS SANTOS

**A DESCONSTRUÇÃO DO SER E DA ARTE NAS OBRAS  
*PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM E PAIXÃO SEGUNDO  
GH, DE CLARICE LISPECTOR***

Goiânia  
2017/1

SUNNY GABRIELLA DOS SANTOS

**A DESCONSTRUÇÃO DO SER E DA ARTE NAS OBRAS  
*PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM* E *PAIXÃO SEGUNDO  
GH*, DE CLARICE LISPECTOR**

Trabalho de Dissertação de Mestrado apresentado à Banca de Defesa, do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Orientadora: Dra. Profa. Maria Aparecida Rodrigues.

Goiânia  
2017/1

S237d

Santos, Sunny Gabriella dos

A Desconstrução do ser e da arte nas obras Perto do coração selvagem e Paixão segundo GH, de Clarice Lispector [manuscrito] / Sunny Gabriella dos Santos.-- 2017.

74 f.; 30 cm

Texto em português com resumo em inglês  
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pos-Graduação Stricto Sensu em Letras, Goiânia, 2017

Inclui referências f. 74


1. Lispector, Clarice, 1925-1977 - História e crítica.  
2. Arte e literatura. 3. Arte moderna. 4. Linguagem e línguas - Filosofia. I. Rodrigues, Maria Aparecida.  
II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 821.134.3(81)-3.09(043)

**A DESCONSTRUÇÃO DO SER E DA ARTE NAS OBRAS PERTO DO CORAÇÃO  
SELVAGEM E PAIXÃO SEGUNDO GH, DE CLARICE LISPECTOR**

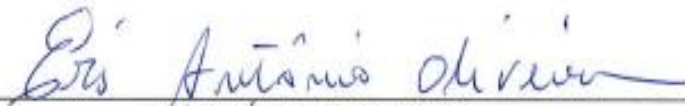
Dissertação aprovada em 23 de fevereiro de 2017, no curso de Mestrado em Letras da  
Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestra em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**



---

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues  
PUC Goiás (Presidente)



---

Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira  
PUC Goiás



---

Profa. Dra. Lilibeth Janneth Zambrano Contreras  
ULA.VE

---

Profa. Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento  
PUC Goiás (Suplente)



---

Prof. Dr. Maurício Vaz Cardoso  
IFG (Suplente)

*Toma então em tuas mãos a pena, tinta e uma mesa [...]. Agora começa a combinar umas poucas ou muitas letras, a permutá-las e combiná-las até que seu coração se aqueça. Então atenta para os movimentos delas e para o que podes extrair delas ao movê-las.*

ABRAHAN ABULAFIA

*Aos meus filhos, para que saibam que tudo é possível para quem deseja.*

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, a Deus pelo dom das infinitas possibilidades do devir de estar viva. Em sua infinita graça, me proporcionou o gosto pela Literatura, me fazendo chegar até onde nem havia sonhado chegar.

Ao Instituto Federal de Goiás por proporcionar a oportunidade de dedicação integral às atividades da pós-graduação. Em especial, ao colega Paulo Roberto Oliveira Garcia.

Agradeço imensamente a minha querida mestra orientadora, com quem aprendi lições tanto sobre arte quanto sobre a vida, que para sempre em meu coração.

A todos os professores que, com toda sabedoria e paciência, me ajudaram a subir mais um degrau na minha caminhada.

Ao meu amado esposo que foi sempre o meu maior apoiador e que, mesmo em face das maiores dificuldades, nunca me deixou desistir.

A minha mãe, que é, de longe, a melhor pessoa que conheço. Meu exemplo de dignidade, força, mulher, inteligência, elegância, honestidade, generosidade. Minha eterna gratidão por ter sido minha base.

Agradeço, ainda, a senhora Valdete Zaquia, por sua incansável bondade e cuidado dispensado aos meus filhos, sempre quando precisei me ausentar.

A todos meus familiares, especialmente a minha avó, Maria, por seu carinho incondicional.

Agradeço a todos os colegas da turma do Mestrado, em especial a Deuzélia, Sara, Camila, Angélica e Nádia. É uma honra poder chamá-las de amigas.

## **A DESCONSTRUÇÃO DO SER E DA ARTE NAS OBRAS *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM* E *PAIXÃO SEGUNDO GH*, DE CLARICE LISPECTOR**

### **RESUMO**

Esta pesquisa visa compreender a linguagem artística da escritura de Clarice Lispector nas obras *Perto do coração selvagem* e *Paixão segundo GH*, de Clarice Lispector. O procedimento narrativo adotado por Clarice Lispector nessas obras levou-nos aos conceitos ligados a arte moderna e contemporânea, uma vez que investigaremos quais são as características estéticas presentes na escritura da autora que sugerem tal ligação. Assim, propõe-se estudar o processo de desconstrução do Ser e da Arte sob a perspectiva do fluxo da linguagem e da desreferencialização da Imagem-Signo. O estudo será fundamentado nas teorias críticas contemporâneas, considerando a ruptura da noção de arte como representação da realidade. O referencial teórico de análise das obras serão as concepções de Heidegger sobre a noção do Ser em sua relação com o tempo e a linguagem, focalizando os aspectos relativos à fragmentação do ser-tempo; a desterritorialização do ato artístico em linguagem ao infinito, nas perspectivas de Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari e, interconectadas às noções de modernidade líquida, de Zygmund Bauman e à desrealização da obra de arte. A análise das obras terá como norte a busca da “essencialização” do Ser das personagens pela linguagem (*Perto do coração selvagem*) e a despersonalização do Ser (*Paixão segundo GH*) no contexto de uma obra marcada pelo princípio de desrealização e de desreferencialização da imagem-signo – um processo de simulação, na visão de Jean Baudrillard (1991).

**Palavras-chave:** Arte Moderna. Arte Contemporânea. Filosofia da Linguagem. Dissimulação\Simulação.



# A DESCONSTRUÇÃO DO SER E DA ARTE NAS OBRAS *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM* E *PAIXÃO SEGUNDO GH*, DE CLARICE LISPECTOR

## ABSTRACT

This research aims to understand the artistic language of the writing of Clarice Lispector in the works *Near the Wild Heart* and *Passion according to G.H.*, by Clarice Lispector. The narrative procedure adopted by Clarice Lispector in these works led us to the concepts related to modern and contemporary art, since we will investigate what are the aesthetic characteristics present in the author's writing that suggest such a connection. Thus, it is proposed to study the process of deconstruction of Being and Art from the perspective of the flow of language and the dereference of the Signature Image. The study will be based on contemporary critical theories, considering the rupture of the notion of art as a representation of reality. The theoretical reference for the analysis of the works will be Heidegger's conceptions of the notion of Being in its relationship with time and language, focusing on aspects related to the fragmentation of being-time; The deterritorialization of the artistic act in language to the infinite, in the perspectives of Michel Foucault, Gilles Deleuze and Félix Guattari and, interconnected with the notions of liquid modernity, of Zygmund Bauman and the derealization of the work of art. The analysis of the works will be based on the search for the "essentialization" of the Being of the characters by the language (*Near the wild heart*) and the depersonalization of Being (*Passion according to GH*) in the context of a work marked by the principle of derealization and dereferentiation of the image -sign - a simulation process, in the view of Jean Baudrillard (1991).

**Keywords:** Modern Art. Contemporary art. Philosophy of Language. Dissimulation \ Simulation

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
I - A OBRA DE ARTE NA MODERNIDADE .....	14
1.1 Arte Moderna - Fundamentos Teóricos .....	17
1.2 <i>Perto do Coração Selvagem: à Procura do Ser da Arte</i> .....	20
1.3 A Morada do Ser .....	27
1.4 O Fluxo da Linguagem.....	30
II - A OBRA DE ARTE NA CONTEMPORANEIDADE .....	36
2.1 Arte Contemporânea - Fundamentos Teóricos .....	39
2.2 <i>A Paixão Segundo G.H.: Desreferencialização e Desterritorialização</i> .....	44
III - O PROJETO ARTÍSTO CLARECIANO: ARTE SOBRE ARTE .....	58
3.1 A Metanarrativa como Linguagem ao Infinito .....	59
3.2 A Ausência do Enredo a Ruptura com o Padrão Estético .....	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	73
REFERÊNCIAS .....	74

## INTRODUÇÃO

*Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos. Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição. Escrevo ou não escrevo?*  
CLARICE LISPECTOR

A arte literária é essencialmente feita de linguagem, característica inerente ao ser humano, e usa da palavra como meio que representa o sujeito na narrativa. Esses conceitos foram se transformando conforme as transições ocorridas no tempo. Na modernidade, a noção de ser e de arte foi afetada pelas transformações advindas do capitalismo que afetou profundamente a vida em sociedade. Consequentemente, as transformações se aprofundaram ainda mais na contemporaneidade que diluiu fronteiras conceituais sobre a arte e sobre o ser.

A escolha das obras e do tema da pesquisa foi definida durante o estudo das disciplinas do mestrado, o que motivou a apreensão dos conceitos críticos e a articulação deles à discussão sobre a criação, a linguagem na modernidade, e também o reconhecimento das teorias nas análises críticas de obra de arte contemporânea e suas relações com as obras corpus.

Diante disso, esta dissertação de mestrado pretende analisar o processo de desconstrução do Ser e da Arte nas obras *Perto do Coração Selvagem* e *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, com o objetivo de compreender de que forma a narrativa clariceana, nas obras escolhidas, movimenta-se entre a estética moderna e a contemporânea. Bem como, compreender a arte sob o efeito da desestruturação do referencial; reconhecer, no objeto artístico, a desnaturalização e a desrealização; identificar e analisar os paradoxos, presente no objeto artístico; identificar aspectos da filosofia da linguagem e relacionar os conceitos de territorialização e a desterritorialização possíveis nas obras em estudo.

Além disso, este estudo pretende verificar o processo de fragmentação e de despersonalização do ser das personagens, resultantes das condições de

existência do indivíduo contemporâneo e o *modus operandi* da criação artística de Clarice Lispector, nas obras selecionadas, em aspectos relativos às concepções de arte e filosofia.

Desse modo, as teorias críticas modernas e contemporâneas sobre a arte, que serão base de pesquisa desta dissertação, consideram a ruptura da noção de arte como representações da realidade, bem como a noção do ser em sua relação com o tempo e a linguagem, focalizam os aspectos relativos à fragmentação do ser-tempo, em Heidegger (2005); a desterritorialização do ato artístico nas perspectivas de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), as ideias interconectadas às noções de modernidade líquida, de Zygmund Bauman (2007), e à desrealização da obra de arte como forma de composição em si, numa abordagem fenomenológica das teorias do pensamento e da arte na contemporaneidade, ao mesmo tempo em que, consideramos a ideia de desconstrução, no sentido de ruptura com as estruturas petrificadas em relação à arte, à linguagem e ao ser, noções advindas das teorias críticas de Jacques Derrida (2004) e Jean Baudrillard (1991).

A análise das obras terá como norte a busca da essencialização do ser pela linguagem, bem com sua viagem ao seu próprio interior, enquanto figuração artística. Verificar-se-á que as personagens, como produto e procedimento relativo à construção da obra de arte, sugerem a busca de afirmação de seu ser na modernidade e, por outro, a despersonalização do indivíduo contemporâneo.

A vida humana foi profundamente afetada pelas mudanças científicas e tecnológicas, desde o final do século XX até os dias de hoje, transformando as relações sociais e essenciais dos indivíduos que, a princípio, se automatizou feito coisa e, depois, se fragmentou, se desconstruiu e se dissolveu em uma multiplicidade de coisas e seres.

Essas transformações compõem também o processo de desconstrução da linguagem artística. O nosso propósito será compreender o percurso e a dinâmica da criação artística de Clarice Lispector nas narrativas *corpus*, nas quais apreendemos o movimento criativo do moderno ao contemporâneo.

Na contemporaneidade, a obra de arte rompe com o desejo de essencialização do ser por meio da linguagem, para o processo de despersonalização, instaurando-se como fazer artístico considerado em si, num

percurso que teve início nas concepções de arte na modernidade e encontrou-se em estado de completa desrealização nos objetos artísticos contemporâneos.

O movimento da linguagem está sugerido no agir e no articular dos signos-imagens, conexos e desconexos, construção e desconstrução da personagem e de sua linguagem em que residem os elementos literários que narram questões existenciais. As personagens se metamorfoseiam a partir de processos de fluxos de consciência, numa busca constante pelo sentido do que significa existir. Dessa forma, as análises das obras terão como suporte teórico os pensamentos de Martin Heidegger (2014), sobre a filosofia da linguagem.

A metodologia de pesquisa bibliográfica, aliada às relações entre as obras de Clarice Lispector, faz dessa uma análise ontológica. Não se pretende realizar uma apreciação comparativa entre as duas obras, mas fazer relação entre elas, examinando a linguagem artística, com o intuito de evidenciar o movimento da modernidade para a contemporaneidade na escritura da autora. Neste sentido, as personagens e o enredo funcionam como pano de fundo para a atuação da linguagem e da escrita da arte sobre a arte.

No primeiro capítulo, focaremos na constante busca pelo ser na arte literária na obra *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, que narra de forma não convencional a trajetória de uma personagem que, por meio da linguagem, procura relacionar-se consigo e com o mundo, a procura de sua essência. Nesse sentido, faremos primeiramente uma relação entre as concepções de ser, de tempo e de arte de Martin Heidegger com a obra clariceana. Não é intenção, deste trabalho, rotular os estudos da obra clariceana. Entretanto, na filosofia ontológica de *Ser e Tempo* (2005) arraigada à linguagem do romance *Perto do coração selvagem* há um trajeto que procura desvelar as camadas do ser.

Em seguida, o estudo focará a análise do fluxo da consciência que, para Robert Humpfrey (1976), constitui-se de uma técnica utilizada pelos romancistas modernos para dar ênfase aos estados mentais das personagens por meio dos *modus operandi* da linguagem como expressão do pensamento.

Na segunda etapa desta pesquisa, apontaremos as características da arte na contemporaneidade, bem como faremos uma relação de conceitos teóricos que contribuíram para o entendimento do artístico e do ser na

contemporaneidade. A obra na contemporaneidade sofre o feito da desestruturação do referencial, a desnaturalização, desrealização da subjetividade, identificando também territorialização e a desterritorialização. A *Paixão segundo GH*, de Clarice Lispector, sugere o processo de despersonalização do ser do personagem, por meio das condições de existência do indivíduo contemporâneo.

No terceiro capítulo, falaremos sobre a estética metanarrativa, presente em ambas as obras em estudo. Neste sentido, o pensamento de Michel Foucault em *Linguagem ao Infinito* será fundamental para analisarmos como a linguagem se desenvolve na criação narrativa. Assim, quando a narrativa transforma-se em um espelho onde se reflete sua própria imagem, ela quer se perpetuar por meio de sua escritura mesma. A Literatura deixa de expressar o mundo para expressar a si mesma, volta-se para seu processo de construção.

Assim, a pesquisa se torna relevante na medida em que estudará a literatura como fenômeno artístico, apreendendo conceitos sobre arte e as considerações da crítica contemporânea. Tal estudo, além, de contribuir para a fortuna crítica da autora das obras *corpus*, compara as linguagens nas obras de Clarice a fim de fazer relações entre a desrealização e a desreferencialização.

## I - A OBRA DE ARTE NA MODERNIDADE

*ISTO NÃO É UM LAMENTO, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila. O beijo no rosto morto. Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos. De repente as coisas não precisam mais fazer sentido. Satisfaço-me em ser. Tu és? Tenho certeza que sim. O não sentido das coisas me faz ter um sorriso de complacência. De certo tudo deve estar sendo o que é.*

CLARICE LISPECTOR

Nesta primeira parte da pesquisa abordaremos a linguagem artística clariceana, evidenciando suas composições que a caracterizam enquanto arte moderna. A obra *Perto do coração selvagem* Clarice Lispector narra, de forma não convencional, a trajetória de uma personagem que, por meio da linguagem, procura relacionar-se consigo mesma e com o mundo a sua volta, sempre à procura de sua essência. Nesse sentido, faremos primeiramente uma relação entre as concepções de ser, tempo e arte de Martin Heidegger com a obra clariceana.

Desse modo, o objeto artístico é um espelho em que se vê refletida a visão de mundo predominante de um autor ou de diferentes autores que influenciaram uns aos outros, sendo uma experiência daquele que cria, bem como naquele que a aprecia.

Modernidade refere-se a um estilo que surgiu na Europa e se difundiu mundialmente e trata-se de um modo de comportamento, uma tomada de posição diante da realidade, sendo uma conduta que prima pelo desvencilhamento dos modelos tradicionais de organização social, conhecimento e arte, onde o que impera é a busca pelo novo que supere qualquer ordem tradicional. Os artistas da Era Moderna não produziram obras que representassem realidade.

No ensaio intitulado “O pintor da vida moderna”, escrito por Charles Baudelaire, encontram-se algumas reflexões do que seria a arte na modernidade. De acordo com ele, a experiência urbana e as relações humanas foram fortemente afetadas pela vida nas grandes cidades e foi o pano de fundo para muitas outras teorias, surgidas como o tempo, sobre a modernidade.

Conforme Baudelaire (1997), o sujeito moderno é o homem na multidão, sendo único, mas fazendo parte de um todo, e o artista seria o observador e catalisador do espírito de uma época, e sua criação é o resultado da fusão entre a vivência intensa do presente com o que é eterno:

A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. São perfeitamente harmoniosos; assim, a indumentária, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo de completa vitalidade. Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, essas metamorfoses são tão frequentes. (BAUDELAIRE, 1997, p 24).

Pelo fragmento acima, infere-se a transitoriedade enquanto característica fundamental da arte na modernidade, que pode ser caracterizada pela fusão entre um aspecto perene e outro provisório. Para entender a modernidade é preciso compreender o seu caráter transitivo, breve, interino. Com base nisso, a estética moderna carrega em sua essência o desejo pelo novo, mas sem deixar de conter em si o espírito eterno da arte, que é o próprio dom de se metamorfosear.

Para Benjamin (1994), o espírito da arte moderna é o da ruptura com a tradição, num ímpeto de transformação das formas, temas, conteúdos e significados. A mente criativa do artista se liberta da condição de duplicação da realidade em seu processo criativo, dando lugar à liberdade criadora. Assim, a arte moderna ganhou ares de rebeldia, já que ela não se incumbia de referendar um mundo em constante mutação, fluido e absurdo. Os contornos dos objetos artísticos modernos não aderem às formas, seus conteúdos não recobrem necessariamente a realidade, mas sugerem significados:

Com efeito, quando o advento da primeira técnica de reprodução verdadeira revolucionária – a fotográfica, contemporânea do início do socialismo – levou a arte a pressentir a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes, ela reagiu ao perigo iminente com a doutrina da arte pela arte, que é no fundo uma teologia da arte. Dela resultou uma teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva (BENJAMIN, 1994, p. 171).



Assim, a arte na modernidade concebe uma visão oposta ao sentido da mimética, meramente figurativa, representativa e, concomitante o sujeito no mundo, perdeu sua referência. Conseqüentemente, o indivíduo viu-se num sistema que, ao mesmo tempo, o massifica e lhe tira a individualidade conquistada.

Dessa maneira, a expressão artística tradicional não consegue representar um mundo em constante mutação, fluido e absurdo, assim a estética não mais imita a natureza no sentido da referencialização, pois na modernidade o fazer artístico deixa de expressar o mundo para expressar a si mesmo, volta-se para seu processo de sua construção, aproximando a estética da crítica.

A arte moderna renova a criação para que nela se manifeste a subjetividade e o desejo de ruptura em relação às suas definições tradicionais, assim, no campo das artes visuais, por exemplo, acontece a recusa dos artistas em relação à figurativização, a literatura, por sua vez, deixou de narrar o mundo passivamente, passando por uma adequação de si mesma e voltando seu processo narrativo para a crítica.

Em poucas palavras: a arte deixa de ser harmônica para ser uma afiguração do estado de coisas presentes, e que aponta para a possibilidade de superação de si mesma.

### **1.1 Arte Moderna - Fundamentos Teóricos**

O aumento da população urbanizada, causado pela industrialização, ocasionou mudanças sociais e políticas de grande alcance, construindo uma sociedade marcadamente mecanizada e moldada pela técnica. Essa modernidade estava sendo construída sobre os alicerces da cientificidade como forma de certeza de conhecimento sobre o mundo e, também, sobre a base da técnica e especialidade. Assim, os artistas viam nesse mundo novo a valorização das coisas materiais em detrimento da subjetividade, pressentindo, no surgimento das metrópoles, a decadência do homem, desamparado na multidão. Sobre essas transformações, Argan expõe que:

Entre os motivos daquilo que poderíamos chamar de fim do ciclo clássico e início do romântico ou moderno [...] destaca-se a transformação das tecnologias e da organização da produção econômica, com todas as consequências que comporta na ordem social e política. Era inevitável que o nascimento da tecnologia industrial, colocando em crise o artesanato e suas técnicas [...] provocassem a transformação das estruturas e da finalidade da arte (ARGAN, 2002, p. 89)

Os artistas modernos conheceram uma profunda necessidade de escapismo em relação ao mundo circundante sem, contudo, conseguir de fato fugir da realidade. Nesse sentido, o espírito da arte moderna é o da ruptura com a tradição, num ímpeto de transformação das formas, temas, conteúdos e significados.

A obscuridade da Arte Moderna surpreende ao gerar incompreensibilidade e encanto ao mesmo tempo e, a essa inquietude, Hugo Friedrich (1978) chamou de dissonância. A desarmonia é um objetivo das artes modernas em geral em que o conteúdo artístico produz surpresa no receptor. Este estranhamento era causado por uma crise com o momento presente e o desejo pelo novo que rompe com a antiga concepção neoclássica, em que a arte era detentora do *status* de ser fidedigna da realidade e em que o pensamento estético era pautado por uma visão idealizada das coisas e do ser humano. Sob o mesmo ponto de vista, Heidegger (1977) expõe sobre a obra em si:

Quanto mais solitariamente a obra está em si, quanto mais parece dissolver todas as relações com os homens, tanto mais simplesmente irrompe no aberto o choque de tal obra ser, tanto mais essencialmente embate o abismo intranquilizante e se subverte o que anteriormente parecia tranquilizante [...] quanto mais a obra é arrebatada na abertura do ente por ele mesmo, tanto mais simplesmente nos empurra e nos lança nesta abertura e, ao mesmo tempo, nos arranca ao habitual. Seguir esta remoção significa: alterar as nossas relações habituais com o mundo e a terra e, a partir de então, suspender o comum fazer valorar, conhecer e observar, para permanecer na verdade que acontece na obra (HEIDEGGER, 1977, p. 53).

Segundo Heidegger, a obra de arte deve estar isolada em si mesma e dizer de si para si, seu valor está na verdade que acontece nela mesma. Desse modo, no fazer artístico moderno prevalece a realidade da obra em si, enquanto instauradora de uma nova estética e de um desequilíbrio subversivo dos valores tradicionais que enquadram e reduzem as expressões artísticas em escolas,

gêneros e estilos imutáveis. Assim, na modernidade, a obra de arte é considerada como forma autônoma e criadora de uma verdade particular e singular.

Além disso, as tendências da Arte Moderna podem ser explicadas como consequências da Idade Moderna, no sentido de que o indivíduo ganhou consciência de si e do “eu” enquanto pilar do mundo, entretanto, os artistas concebem um ser desfigurado, como se percebe nas vertentes como Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, entre outras<sup>1</sup>.

Assim, a arte literária sofre os efeitos da modernidade e dialoga com outras artes, como se a arte procurasse encontrar a si mesma em meio ao seu próprio emaranhado. Os critérios tradicionais não caberiam na Arte Moderna, pois que o fazer artístico atravessa a todos os pontos, imerge-se em fundamentos de uma arte que busca sua linguagem singular.

## **1.2 *Perto do Coração Selvagem: a Procura do Ser da Arte***

A obra *Perto do Coração Selvagem* foi publicada pela primeira vez em 1964, primeiro romance da escritora Clarice Lispector e caracteriza-se por ser uma obra bastante complexa, que destoa dos outros romances que primam pelo rigor e pela linearidade racionalista. Logo surpreendeu os leitores com seu estilo inovador, indo de encontro aos padrões vigentes. Os quais, a linearidade e a técnica narrativa focavam na referencialização de modo mais fiel possível. Clarice desconstrói o modelo de ficção cristalizado na literatura que perdurara desde o período conhecido como o “romance de 30”<sup>2</sup>, introduzindo o romance moderno na literatura brasileira.

O romance, caracterizado como obra de arte moderna, demonstra em sua técnica textual personagens que são combinadas em um esquema que narra a

---

<sup>1</sup>As vanguardas europeias foram movimentos artísticos ocorridos na Europa durante o século XX, que apresentavam como principais características a oposição ao academicismo e a adoção de ideias inovadoras e experimentais. As principais características eram a decomposição das figuras; a não retratação da realidade (realidade fragmentada); bem como a não utilização da perspectiva.

<sup>2</sup>São romances caracterizados pela denúncia social, com um enfoque mais direto nos fatos, aproximando-se de procedimentos do Realismo-Naturalismo.

trajetória de um ser desde a infância à vida adulta. Entretanto, a autora surpreende o leitor com uma personagem singela como principal protagonista, dissimulando a pretensão de evidenciar uma heroína. A linearidade narrativa cede lugar à fragmentação do romance em capítulos que fazem o tempo agir e retroagir simultaneamente. O enredo traz como cenário a atuação do ser: o interior das personagens se torna central, em oposição aos romances ocupados com a noção fiel da natureza ou com a denúncia social, contadas em narrativas lineares.

De acordo com Maria Teresinha Martins do Nascimento, Clarice Lispector faz uma narrativa filosófica em oposição à tradicional. O mundo vivido pela personagem é fragmentado, imperfeito, que a deixa em situação de insatisfação completa. Por isso, a viagem ao seu interior precisa ser feita para que se encontre com sua essência:

Clarice contrapõe dialogicamente aspectos filosóficos à estrutura narrativa tradicional em que o universo era apresentado como um mundo perfeito e acabado; onde as personagens refletiam os homens sem capacidade crítica, questionadora; eram simples fragmentos de ser. Por outro lado, em uma narrativa como a de P.C.S., onde a realidade impõe-se indefinível e fragmentária, surge Joana que questiona e busca sua essência. No mundo moderno a realidade está desordenada, para tanto a personagem requer uma estrutura diferente da que dominou até o fim do realismo, para que organize a si e ao mundo (MARTINS, 2007, p. 25).

Sem dúvida, Clarice Lispector não só inova no sentido formal, como também ficcionaliza aspectos filosóficos criando personagens existencialmente inquietos e em busca da essencialização do ser, mesmo diante da realidade moderna contrária a toda e qualquer realização subjetiva, para isso a autora cria uma estrutura nova para narrar um novo sentido de arte e de ser.

Por certo, o romance moderno narra a ligação indissociável entre o homem e a linguagem, sendo esta o material da obra de arte que revela o ser em sua existência, sendo expressão simbólica do ser do homem. A partir da modernidade, o fazer artístico adotou um diálogo que fala de si mesmo e que passa a ser também criação filosófica, possibilitando uma compreensão do homem por meio da linguagem artística. A autora infere que a realidade narrativa impõe como sendo algo indefinível, isso equivale a dizer que tudo está

desordenado e precisa ser reorganizado conforme a essência interior da personagem.

A personagem Joana, assim como o sujeito moderno, passa por transformações, metamorfoses, rupturas e permanentes mudanças e, por consequência, o processo narrativo usará recursos tais como: repetições das palavras para enfatizar o que o ser sente dentro do caos barulhento da cidade, termos deslocados de sentidos como, por exemplo, a máquina com seu barulho ensurdecedor que ganha personificação de um ser que tem boca:

Nunca nunca sim sim. Tudo era como o barulho do bonde antes de adormecer, até até que se sente um pouco de medo e se dorme. A boca da máquina fechara como uma boca velha, mas vinha aquilo apertando seu coração com o barulho do bonde, só que ela não ia adormecer. Era o abraço do pai. O pai medita um instante. Mas ninguém pode fazer alguma coisa pelos outros, ajuda-se. Anda tão solta a criança, tão magrinha e precoce... Respira apressado, balança a cabeça. Um ovinho, é isso, um ovinho vivo. O que vai ser de Joana? (LISPECTOR, 1998, p. 17).

Nesse trecho do romance, por exemplo, a autora utiliza a repetição de termos dentro da narrativa sugerindo um entrelaçamento entre o som do bonde, o pensamento de Joana e o tempo narrado. Este, como objeto, passa a ser assemelhado a um animal e a personagem também emana de um animal, já que desejava soltar tal animal, bicho estético que sabe sua dimensão:

Sim, ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez da falta de estética. Ou receio de alguma revelação... Não, não – repetia-se ela-, é preciso não ter medo de criar. No fundo de tudo possivelmente o animal repugnava-lhe (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Nesta narrativa não se restringem o espaço, o tempo e as demarcações ao lugar, ao cronológico e a uma voz, específicos. As ações das personagens acontecem em lugar inconstante e não detalhado, as relações com o tempo talvez sejam as mais importantes do romance já que, ao não se referir a uma data ou tempo-relógio e ser sempre pautado pelo tempo interior das personagens, sugerindo que a narrativa será centrada nas questões de ordem ontológicas.

A voz narrativa, de procedência incerta, se confunde constantemente com a personagem já que a autora fez uso constante de técnicas de fluxo de

consciência, monólogo interior, solilóquio, que são algumas técnicas usadas por escritores de romances modernos para enfatizar ou analisar a natureza do ser interior das personagens. Além disso, a autora faz uso de dêiticos específicos (sinais, marcas e indicadores que o falante deixa no enunciado), mobilizando a língua, transformando a fala em discurso narrativo:

Todo passado se esfumara. E também o presente eram névoas, as doces e frescas névoas separando-a da realidade sólida, impedindo-a de tocá-la. Se rezasse, se pensasse seria para agradecer ter um corpo perfeito para o amor. A única verdade tornou-se aquela brandura onde mergulhara. Seu rosto era leve e impreciso, boiando entre outros rostos opacos e seguros, como se ele ainda não pudesse adquirir apoio em qualquer expressão. Todo o seu corpo e sua alma perdiam os limites, misturavam-se, fundiam-se num só caos, suave e amorfo, lento e de movimentos vagos como matéria simplesmente viva. Era a renovação perfeita, a criação (LISPECTOR, 1998, p. 99).

Conforme o fragmento acima, pela voz da personagem, a ficcionista deixa claro que sua arte não se fundamenta nos valores canônicos para sustentá-la, valores tais como a personagem ter necessariamente que atuar numa ação, em um espaço geográfico, e num tempo cronológico. Desaparecem aqui os limites entre passado, presente e futuro, o tempo mais importante é o presente, a tudo se funde na tentativa de captura do instante e da expressão. Para Rodrigues:

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. A personagem percebe a mutabilidade do tempo, das coisas e da transformação de si mesma, como também de sua arte (RODRIGUES; 2011, p. 156).

A temporalidade e a espacialidade escoam como se fosse algo incerto. A personagem sugere buscar pela essência e pela identidade do que é ser moderno, lança-se contra uma formação social que a impede de encontrar-se com sua realização plena. Essa busca, como aparece no romance moderno, acontece no embate com o outro e no conflito entre o Eu e o tempo. De fato, a estética em *Perto do Coração Selvagem* aflora esses aspectos: o passado e o presente fundem-se para encontrar um agora perene, sendo que a relação entre ser e tempo é sugerida pela autora no uso de signos como esfumara, névoas,

impreciso, boiando, perdiam os limites, fundiam-se. Tais palavras demonstram a existência fluida, imprecisa do *ser aí* do homem moderno.

Com efeito, a estética de *Perto do Coração Selvagem* sugere que a linguagem vá além da significação usual, ao fazer questionamentos acerca do ser e da arte, sempre à procura da sua essência que parece ter sido segregada em favor da automação do ser e do utilitarismo. Isso aparece refletindo também na existência em estado de procura de Joana, que parece sugerir a vida moderna. Oscilando em imagens fluidas, os momentos narrados não estão ligados ao tempo-relógio, mas relacionam-se com a interioridade dos personagens:

— Então eu me distraio muito, repetiu. Sentiu-se um galho seco, espetado no ar. Quebradiço, coberto de cascas velhas. Talvez estivesse com sede, mas não havia água por ali perto. E sobretudo a certeza asfixiante de que se um homem a abraçasse naquele momento sentiria não a doçura macia nos nervos, mas o sumo de limão ardendo sobre eles, o corpo como madeira próxima do fogo, vergada, estalante, seca. Não podia acalantar-se dizendo: isto é apenas uma pausa, a vida depois virá como uma onda de sangue, lavando-me, umedecendo a madeira crestada. Não podia enganar-se porque sabia que também estava vivendo e que aqueles momentos eram o auge de alguma coisa difícil, de uma experiência dolorosa que ela devia agradecer: quase como sentir o tempo fora de si mesma, abstraindo-se. (LISPECTOR, 1998, p. 20).

No início do romance, Joana já está à procura, de inquietação, de questionamento e de embate com o estar-no-mundo e como seu ser. O leitor mais atento, logo percebe que não se trata de uma personagem trivial, nem de uma heroína padrão, mas de um personagem desafiando a si mesma. A construção desse novo ser começa com os desvios, as frases inconclusas, adotados como padrão da expressividade das linguagens. A imagem é de seres simulados da própria obra, suas expressões imprimem as características do fazer artístico:

A máquina do papai batia TAC-tac... TAC-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzz. O guarda-roupa dizia o que? Roupa-roupa-roupa. Não não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estão ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Neste parágrafo, vemos um prenúncio do comportamento da personagem principal durante todo o romance, o modo como Joana se relaciona com o mundo, com as coisas e com o outro, e como ela realiza um jogo de ser consigo mesma, e com a existência.

A primeira palavra que nos chama atenção é a palavra máquina, que nos remete a imagem do fazer literário, do instrumento de escrever, acreditamos, entretanto que a referência ao pai na máquina seguida da onomatopeia tac-tac-tac, sugere o uso técnico da máquina, em detrimento do artístico, bem como sugere a reificação do ser. Na realidade um guarda-roupa é um objeto que não fala. Orelha é humana, o ser está morto entre objetos e silêncios e, também, no tempo. É sugestivo que Joana queira saber onde e como está o ser.

Para o pai, de modo sugestivo, tinham valor: a máquina, o trabalho, o tempo-relógio - cronológico. Para a arte já não interessa, já que este não é mais um só, o tempo da modernidade agora podem ser muitos. O guarda roupa não pode dizer mais nada além senão o que ele é, o ente, não tem essencialidade. Mas ainda havia a luz do dia, entre os sons e a orelha, e havia o som das folhas, felizes sendo folhas.

Vemos, então, que Joana queria conhecer o mundo a partir do seu Ser, até mesmo obter a compreensão do uso dos objetos mais simples até a compreensão mais sofisticada sobre o tempo e sobre sensações provocadas em seus sentidos e sua relação com a natureza. Joana queria apreender todos os fenômenos não a partir de sua aparência, mas a partir de sua própria existência, a partir de seu Ser. Mas sabia que para isso, precisaria, a priori, questionar o seu próprio ser. Quem fala, fala sempre sobre si, mesmo quando fala para outro, por isso as coisas não podem exatamente falar:

Eu sou uma pessoa. E muitas coisas iam se seguir. O quê? O que acontecesse contaria a si própria. Mesmo ninguém entenderia: ela pensava uma coisa e depois não sabia contar igual. Sobretudo nisso de pensar tudo era impossível. Por exemplo, às vezes tinha uma ideia e surpreendida refletia: por que não pensei isto antes? Não era a mesma coisa que ver subitamente um cortezinho na mesa e dizer: ora, eu não tinha visto! Não era... Uma coisa que se pensava não existia antes de se pensar. (LISPECTOR, 1998, p. 26).

O vai e vem do eu consigo, e dele com o outro dirige a personagem que revela emoções, devaneios, dúvidas e metamorfose interior. Os contextos nos



quais Joana se inscreve formam os incidentes que as levam a descobrir-se com outros olhares. Há um processo de falso equilíbrio e, depois, de total desequilíbrio interior para que o ser se situe consigo e com o mundo.

A medida, porém, que a existência determina a presença, a analítica ontológica desse ente sempre necessita de uma visualização prévia da existencialidade. Entendemos a existencialidade como a constituição de ser de um ente que existe. Na ideia dessa constituição de ser já se encontra, pois a ideia de ser em geral. Desse modo, a possibilidade de se realizar uma analítica da presença sempre depende de uma elaboração prévia da questão sobre o sentido de ser em geral (HEIDEGGER, 1994, p. 49).

De acordo com Heidegger a *presença* aponta o processo de construção do ser do homem, que acontece na existência. Sob esta perspectiva, a existência tem precedência sobre a essência, ou seja, o ser só pode ser determinado a partir das relações que estabelece consigo e com o mundo. Neste sentido, o homem e as coisas são entes, porém, o homem é o ente que pode ter acesso ao ser, ou seja, se essencializar. Semelhante aos questionamentos da personagem Joana:

Mas sobretudo donde vem essa certeza de estar vivendo? Não, não passo bem. Pois ninguém se faz essas perguntas e eu... Mas é que basta silenciar para só enxergar, abaixo de todas as realidades, a única irreduzível, a da existência (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Ademais, a noção essencial do ser está condicionada ao tempo. No romance em análise, a personagem Joana transita consciente de sua existência, intuindo sua essência, revivendo o passado, ao mesmo tempo, que percebe lucidamente o presente e vive à procura de suas possibilidades de ser no mundo.

Neste sentido, por meio da linguagem, a personagem tentar suprir a lacuna entre a palavra e as coisas, entre a linguagem e o mundo. Esse processo é visto na obra como os movimentos de Joana em seu constante sentimento de procura, quando questiona os limites de abertura do sujeito no mundo e, conseqüentemente, da arte, já que esta é essencialmente linguagem metafórica sobre o ser. Por isso, essa mesma trilha, funciona como uma alegoria à crise do momento artístico.

De fato, de acordo com o autor de *Ser e Tempo*, Ser e arte são indissociáveis, assim, entendemos que essa busca nesse romance metaforiza

essa caça ao selvagem animal desconhecido do Ser e da Arte. Para Heidegger (2014), “um enigma já está sempre inserido a priori em todo ater-se e ser para o ente como ente. Por vivermos sempre numa compreensão de ser e o sentido de ser estar, ao mesmo tempo, envolto em obscuridade”.

Com certeza, a estética clariceana provoca estranhamento, quando nos deparamos com seu texto somos impelidos a caçar também, não deciframos sentidos, somos desafiados pela indeterminação dos limites já que o parâmetro que tínhamos foi reprogramado. A arte na narrativa de *Perto do Coração Selvagem* instaura um tempo novo: o tempo do ser.

É necessário certo grau de cegueira para enxergar determinadas coisas. É essa talvez a marca do artista. Qualquer homem pode saber mais que do que ele e raciocinar em segurança, segundo a verdade. Mas exatamente aquelas coisas escapam à luz acesa. Na escuridão tornam-se fosforescentes (LISPECTOR, 1998, p. 121).

Neste trecho do romance, percebemos que a autora utiliza termos de sentido oposto entre si como *cegueira*, *enxergar*, *luz acesa*, *escuridão*, *fosforescentes*, sugerindo que a arte, assim como o ser, busca sua essencialização, tateando seu território.

A personagem Joana caminha pelos trilhos da autodescoberta do ser, o que sugere também a descoberta do ser da Arte. O *ser-aí* solto no mundo quer encontrar sua própria essência, mas encontra o outro e a si mesmo seus oponentes nessa batalha pela essencialização. Heidegger (2014) nos ensina que é preciso desconstruir os paradigmas segmentados da história da ontologia e, nesse processo, o ser se encontra em um patamar em que não encontra a si próprio.

Nesse período obscuro da modernidade, tão afetada por mudanças e crises, podemos fazer um paralelo: a desconstrução, sugerida pelo filósofo da linguagem, aprofundou-se a tal ponto de atingir a essência e de não sabermos mais até onde confiarmos, remetendo-nos aos padrões desconstruídos pela arte moderna, conforme nos indica o romance de Clarice Lispector.

O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, enchendo o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava

ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Analisando o trecho acima, a autora deixa sugerido que a arte é um estímulo criador intenso, animalesco, selvagem: aquele que não se conhece, inabitado, que se busca. Que está em busca de si, de encher os seus pulmões de ar, simbolizando o ato simples da vida involuntário, que é a respiração. Aqui, Joana personifica a arte: selvagem, inocente e desconhecida de si.

Em suma, no que diz respeito à linguagem, nada mais sedimentado e petrificado que a gramática e suas leis, a desconstrução provocada pela arte moderna propõe que a linguagem seja desagregadora e que possa produzir sentidos para além dos significados cotidianos.

Dessa forma, o romance em análise quebra a linearidade, não observa as normas gramaticais tradicionais, assim como ocorre numa fruição real da fala, forçando o leitor a se questionar, questionar o texto e a própria arte a se questionar é a desconstrução da fundação do velho sentido que está à procura de Joana e essa busca de Joana a caça ao selvagem coração que mimetiza a busca pela essencialização do Ser alegoriza o auto-questionamento da arte moderna.

## **1.2A Morada do Ser**

Por meio da linguagem, damos nome às coisas, damos também vida a elas, as fazemos existir, não somente objetos, mas relações, natureza, sentimentos, memória, atribuímos significações e, a partir de uma noção prévia, interpretamos o mundo, nas malhas da existência, para além da superfície. Ao adentrarmos na linguagem clariceana, percebemos que as personagens expressam sentimentos, ideias, desejos, pensamentos, estados mentais e se comunicam consigo mesmas, por meio de uma linguagem singular.

Segundo Heidegger (1994) a linguagem ocupa status de “morada do ser”, para ele, ela deve ser questionada em sua essência, assim como o ser, já que a linguagem é abertura deste na experiência mundana e o falar é

deixar-se mostrar-se a partir de si, e por si, e o modo de o ser determinar-se. Para o filósofo, o Ser compreende o mundo por meio da linguagem e apropria-se daquilo que está nele, dá sentido às relações consigo mesmo e com o mundo.

Em *Perto do Coração Selvagem*, as personagens mostram seu ser por meio da linguagem, descobrindo e edificando sua construção interior, revelando que a questão da linguagem tem uma relação fundamental com toda a narrativa, a esse respeito, Benedito Nunes (1969), em seu texto “O Dorso do Tigre”,

é necessário que a linguagem, sobre ser o material da ficção, constitua, também, de certo modo, o seu objeto. Isto é o que se observa nos romances de Clarice Lispector. Já no primeiro deles se observa uma relação essencial entre a ação narrada e o jogo da linguagem como situação problemática dos personagens que andam à busca de comunicação e de expressão (NUNES, 1969, p. 130).

O fundamento existencial da linguagem é a fala, que é a articulação da compreensibilidade. Por isso, a fala se acha à base de toda interpretação e enunciado. Chamamos de sentido o que pode ser articulado na interpretação e, por conseguinte, mais originariamente ainda já na fala. Chamamos de totalidade significativa aquilo que, como tal, se estrutura na articulação da fala.

É necessário acrescentar, nesse sentido, que o funcionamento da língua se produz a partir de ato de fala individual, sendo que, “quem fala” se apropria da língua para formar um discurso. Assim o sujeito da enunciação, no romance, quando fala pratica um ato fundamental para a compreensão do seu ser.

Vale evidenciar, aqui, “a compreensão de ser, própria da presença, inclui, de maneira igualmente originária, a compreensão de mundo e a compreensão do ser dos entes que se tornam acessíveis dentro do mundo” (HEIDEGGER, 1994, p. 49). Além disso, o filósofo afirma que esse fenômeno se propaga na constituição existencial da abertura da presença.

Mas a libertação veio e Joana tremeu ao seu impulso... Porque, branda e doce como um amanhecer num bosque, nasceu a inspiração...Então ela inventou o que deveria dizer. Os olhos fechados, entregue, disse baixinho palavras nascidas naquele instante, nunca antes ouvidas por alguém, ainda tenras da criação – brotos novos e frágeis. Eram menos que palavras, apenas sílabas soltas, sem sentido, mornas, que fluíam e se entrecruzavam, fecundavam-se, renasciam num só ser para desmembrar-se em seguida, respirando, respirando... Seus olhos se umedeceram de alegria suave e de gratidão. Falara... As palavras vindas de antes da linguagem, da fonte, da própria fonte (LISPECTOR, 1998, p. 138).

Há o despertar súbito da criação de palavras, nascidas a partir de pequenas significações fragmentadas, que se unem e ganhavam vida. A fala cria, inova, libera, pergunta, afirma, exclama, quer fugir da reificação e deixar de ser objeto do sistema e da estupidez do mundo moderno, carente de linguagem, onde o ser humano se vê impedido de se realizar e depara-se com a caotização da linguagem, num contexto altamente programado para tudo ser cotado. O indivíduo sem linguagem é o indivíduo sem essência, e moldável pelo outro, cabresto, adoecido e mendigo de si mesmo. Para Heidegger (1977), ser obra quer dizer: instalar um mundo.

Na medida em que a obra abre espaço para si, liberta-se e institui sua liberdade. Contudo, embora a contemple sua própria realidade na realização da sua criação, sua essência se relaciona com determinadas aparências do cotidiano. Entretanto, a palavra é: “Um abismo de nada. Só essa coisa grande e vazia: um abismo” (LISPECTOR, 2009, p. 17).

#### **1.4 Fluxo da Linguagem**

A linguagem em fluxo é um fluir contínuo e sucessivo das palavras na narrativa. Seu diálogo se torna então não linear, isto é, a história contada faz reflexos do pensamento do ser das personagens estado líquido da consciência que não se prende a nenhuma amarra.

É como se os conflitos fossem harmonizados no interior das situações vividas pelo personagem. O papel é o palco da linguagem que cria a expressão de um ser infinito, pois é feito de diálogos, viaja pela linha das palavras, usadas propositalmente como se quisesse colocar aquele que lê no incursão do pensamento do ser.

Então começou a pensar que na verdade rezara. Ela não. Alguma coisa mais do que ela, de que já não tinha consciência, rezara. Mas não queria orar, repetiu-se mais uma vez fracamente. Não queria por que sabia que esse seria o remédio. Mas um remédio como a morfina que adormece qualquer espécie de dor. [...]. Terminaria num convento, por que para sua fome quase toda morfina seria pouca. E isto seria a degradação final, o vício. No entanto, por um caminho natural, se não buscasse num deus exterior terminaria por endeusar-se, por explorar

sua própria dor, amando seu passado, buscando refúgio e calor em seus próprios pensamentos, então já nascidos com uma vontade de obra de arte e depois servindo de alimento velho nos períodos estéreis (LISPECTOR, 1998, p. 82).

A linguagem na obra revela as linhas que invadem o espaço do papel, fingindo descobrir totalmente o pensamento do ser, mas que traz a imagem das personagens enquanto fruição da linguagem. Nesse viés, Heidegger (1994) expressa como o transporte dos significados das palavras é construído, sendo um ente que nomeia que aparece para tornar latente o fingimento da obra de arte:

A linguagem não é apenas – e não é em primeiro lugar – uma expressão oral e escrita do que importa comunicar. Não transporta apenas em palavras e frases o patente e o latente visado como tal, mas a linguagem é o que primeiro traz ao aberto o ente enquanto ente. Onde nenhuma linguagem advém, como no ser da pedra, da planta e do animal, também aí não há abertura alguma do ente e, conseqüentemente, também nenhuma abertura do Não ente e do vazio. Só na medida em que a linguagem nomeia pela primeira vez o ente é que um tal nomear traz o ente à palavra e ao aparecer. Semelhante nomear nomeia o ente para o seu ser a partir deste. (HEIDEGGER, 1994, p. 59).

Esse fluxo da linguagem sugere que a romancista dá ênfase aos níveis mais profundos da personagem, o que significa que o enredo ficará em segundo plano, dando lugar aos pensamentos, sentimentos, devaneios, sonhos, entre outros, das personagens. A linguagem em estado de fluxo difere da linguagem usada para a comunicação, não passa pelo filtro, acontecendo na consciência e inconsciência das personagens. A estética em *Perto do coração selvagem* aflora o fluxo da linguagem e o fluxo da consciência:

Quando ontem na aula, repentinamente pensei, quase sem antecedentes, quase sem ligação com as coisas: o movimento explica a forma. A clara noção do perfeito, a liberdade súbita que senti... Naquele dia, na fazenda de titio, quando caí no rio. Antes estava fechada, opaca. Mas, quando me levantei, foi como se tivesse nascido da água. Saí molhada, a roupa colada à pele, os cabelos brilhantes, soltos. Qualquer coisa agitava-se em mim e era certamente meu corpo apenas. Mas num doce milagre tudo se torna transparente eu estava verdadeiramente no meu interior e havia silêncio (LISPECTOR, 1998, p. 70).

Isso mostra que o romance moderno se volta para o ser e sonda, perscrutando o mais profundo da mente, a condição humana no mundo que já se tornou relativizada pela modernidade. A ficção do fluxo de consciência

aproxima o leitor das profundezas da mente humana, por meio das mentes dos personagens:

As representações da consciência não estão presas à presença do acontecimento exterior, pelo qual foram liberadas. A técnica característica de Virginia Woolf, [...] consiste em que a realidade exterior, objetiva do presente de cada instante, que é relatada pelo autor de forma imediata e que aparece como fato seguro, [...] é apenas uma ocasião (ainda que não seja uma ocasião totalmente casual): todo o peso repousa naquilo que é desencadeado, o que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso ao presente do acontecimento periférico liberador. (AUERBACH, 2004, p. 487).

No contexto literário de Clarice, a consciência é a expressão aclamada da vida do ser. A técnica do fluxo da consciência é utilizada de modo a questionar as verdades e a explorar a interioridade, considerando também o cenário exterior. Há a priorização do “eu”, que apreende níveis do pensamento humano. As experiências da personagem são reflexos fragmentados de um formato de linguagem: “Com o desmoronamento de minha civilização e de minha humanidade – o que me era um sofrimento de grande saudade – com a perda da humanidade, eu passava orgiicamente a sentir o gosto da identidade das coisas” (LISPECTOR, 2009, p. 102).

Esteticamente, a narrativa revela a realidade e a existência dos personagens da obra de arte literária, que tratada ontologicamente revela o ser enquanto ser, isto é, do ser concebido como tendo uma natureza que lhe é inerente. Isso é possível através da linguagem empregada pela romancista quando esta cria as situações conflito entre personagem e o mundo, e entre personagem e si mesmo, nas palavras de Maria Aparecida Rodrigues:

A linguagem na narrativa ontológica tanto na sua verbalização (fala) como na pré-verbalização (pré-fala), é a manifestação autêntica do ser da personagem, do mundo em que ela vive e da própria linguagem na qual ela se integra, se edifica e se constrói como ser de si, do outro e da história. A decadência da personagem – espelho do homem- é consequência da degradação da linguagem, que, por sua vez, é também vítima do estado de decomposição do mundo. Há, assim, um círculo vicioso ente linguagem/personagem/mundo. A queda de um é aquela dos outros” (RODRIGUES, 2011, p. 41).

Para Humphrey (1976), a fala e a pré-fala são livres para fazer associações ou encadeamentos ininterruptos do ir e vir, e devir. A técnica

permite a romancista colocar no papel o retrato de pensamentos desencontrados de seres que buscam algo no exterior para encontrar a si mesmo:

O romance do fluxo da consciência pode ser mais rapidamente identificado por seu conteúdo, que o distingue muito mais do que suas técnicas, suas finalidades ou seus temas. Por isso, os romances a que se atribui em alto grau o uso da técnica do fluxo da consciência provam, quando analisados, serem romances cujo assunto principal é a consciência de um ou mais personagens; isto é, a consciência retratada serve como uma tela sobre a qual se projeta o material desses romances (HUMPHREY, 1976, p. 2).

O fluxo da consciência em *Perto do coração selvagem* sugere uma mente desconcertada diante de sua própria existência. A tela é a linguagem que corre como rio ora lento, ora muito rápido, numa técnica singular que faz as obras de Clarice serem perceptíveis numa simples olhadela das linhas de sua escritura.

Existem, todavia, dois níveis de consciência que podem ser distinguidos com uma certa facilidade: o "nível da fala" e o "nível da pré-fala". Há um ponto onde elas se sobrepõem, mas, sob outro aspecto, a distinção é bem clara. O nível da pré-fala, que é a preocupação da maior parte da literatura analisada neste estudo, não implica uma base para comunicação como é o caso do nível da fala (quer falada, quer escrita). Esta é a sua principal característica (HUMPFREY, 1976, p.3).

No capítulo "O banho", em um dos trechos mais longos do romance, temos um exemplo de monólogo interior direto, que é uma técnica utilizada pela autora, para expressar o que acontece no nível da pré-fala do personagem. Assim, constitui-se um "querer dizer" que não chega a materializar-se, sendo pura representação de um ato de fala, já que não há um interlocutor, é o seu na sua solidão. O monólogo interior é, então, a técnica usada na ficção para narrar os movimentos mentais do personagem, embaralhado, da forma como esses se encontram em diversos níveis do controle consciente antes de serem elaborados para a fala articulada.

No caso do monólogo interior direto, presume-se que não há um interlocutor e os pensamentos podem ocorrer por livre associação, notamos que os tempos verbais oscilam entre passado, presente, futuro, mas sempre numa ação que sugere presente:



Nelas pressinto o segredo, esse brilho é o mistério impassível que ouço fluir dentro de mim, chorar em notas, largas, desesperadas e românticas. Meu Deus, pelo menos comunicai-me com elas, fazei realidade meu desejo de beijá-las. De sentir nos lábios a sua luz, senti-la fulgurar dentro do corpo, deixando-o faiscante e transparente, fresco e úmido como os minutos que antecedem a madrugada. Por que surgem em mim essas sedes estranhas? A chuva e as estrelas, essa mistura fria e densa me acordou, abriu as portas de meu bosque verde e sombrio, desse boque com cheiro de abismo onde corre água. E uniu-o à noite. Aqui, junto à janela, o ar é mais calmo. Estrelas, estrelas, rezo. A palavra estala entre meus dentes em estilhaços frágeis (LISPECTOR, 1998, p. 66).

Na citação, os fluxos continuam referindo-se ao mundo psíquico de Joana, entretanto, aqui utilizando as técnicas do Monólogo indireto e do Solilóquio, no primeiro percebe-se que o narrador conduz o leitor pelo labirinto intrincado dos pensamentos da personagem. Já no segundo trecho, existe ainda a voz do narrador, mas aparece para figurativizar ao leitor à mente da personagem que segue em primeira pessoa:

Encostou a cabeça no seu peito e lá um coração batia. Pensou: mas mesmo assim, apesar da morte, vou deixá-lo um dia. Conhecia bem o pensamento que lhe poderia vir, fortalecendo-a, se antes de deixá-lo se comovesse: 'Eu tirei tudo que poderia ter. Não odeio, não o desprezo. Porque procura-lo mesmo que o ame? Não gosto tanto de mim a ponto de gostar das coisas de que eu gosto. Amo mais o que quero do que a mim mesmo[...]

Ela mesma estava interiormente forrada de cinzento e nada enxergava em si senão um reflexo de seu, como gotas esbranquiçadas a escorrerem, um reflexo de seu ritmo antigo, agora lento e grosso. Então soube que estava esgotada e pela primeira vez sofreu porque realmente dividira-se em duas, uma parte diante da outra, vigiando-a, desejando coisas que esta não podia mais dar. Na verdade ela sempre fora duas, a que sabia ligeiramente que era e a que era mesmo, profundamente (LISPECTOR, 1998, p. 70, 77).

Somente a linguagem devolve ao ser humano o seu estatuto de dignidade que lhe cabe, já que ao adquirir linguagem o homem cria, apropria-se do mundo e de si mesmo, o que inclui não ser facilmente dominado pelas simbolizações das massas e pelos processos de consumismo. É claro que não nos cabe a pretensão de encerrar um assunto tão abrangente como linguagem, arte e a obra *Perto do Coração Selvagem*, entretanto, nosso objetivo consiste em ampliar os horizontes sobre arte moderna e literatura.

Assim, verificou-se que o ser do homem está intrinsecamente ligado à linguagem. A busca pela essencialização do ser das personagens da ficção

metaforiza a condição humana na sociedade moderna, essencialização que, na modernidade, não acontece devido à fragmentação da linguagem. As personagens se encontram no tecido textual fragmentado. Em conflito com o mundo, elas entram no universo caótico de si mesmas. A arte literária tem como objeto a palavra e o ser se constitui de linguagem. Aqui, a personagem é inspirada para ser uma unidade do todo da obra de arte que se perpetua no tempo e no espaço, portanto, é tida como arte moderna.

## II - A OBRA DE ARTE NA CONTEMPORANEIDADE

*O que vi não é organizável. Mas se eu realmente quiser, agora mesmo, ainda poderei traduzir o que eu soube em termos mais nossos, em termos humanos, e ainda poderei deixar desaparecidas as horas de ontem. Se eu ainda quiser poderei, dentro de nossa linguagem, me perguntar de outro modo o que me aconteceu.*

CLARICE LISPECTOR

Neste capítulo, objetiva-se a discussão e a apreensão dos conceitos e teorias sobre arte contemporânea, relacionando-os com a crítica da obra *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, que foi publicada em 1964, e

revelou-se como inovação narrativa, sugerindo uma nova estética que acolhe a desconstrução do ser e da arte como forma de criação puramente artística.

A arte na contemporaneidade não prescinde mais do fator do novo e original, como acontecia no Modernismo. Com efeito, a estética contemporânea diluiu as formas fixas da criação, formou fronteiras próprias para expressões do que é belo, e adotou formas heterogêneas, cheias de recortes, espontaneísmos e fragmentação. Além disso, faz-se comunicável com sua própria característica. Significa a liberdade de atuação de ser o que é, já que a arte literária, por exemplo, não tem mais compromissos com a formalidade estrutural da criação:

Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação ao todo, e até mesmo o seu direito de existência. A perda do que se poderia fazer de modo não refletido ou sem problemas não é compensada pela infinidade manifesta do que se tornou possível e que propõe à reflexão. O alargamento das possibilidades revela-se em muitas dimensões como estreitamento. [...] Pelo contrário, o processo então desencadeado começou a minar as categorias em nome das quais se tinha iniciado [...] A autonomia que a arte adquiriu, após se ter desembaraçado da função cultural e dos seus duplicados, vivia da ideia de humanidade foi abalada à medida que a sociedade se tornava menos humana. (ADORNO, 1974, p. 11).

Podemos afirmar que a arte contemporânea teve sua influência nas vanguardas europeias, entretanto, agora está desvinculada das obrigações de proposição de modelos e formas e, também, de conceitos idealistas sobre a estética. A arte continua propondo modelos de percepção, de crítica, de criação, contudo, sua primeira característica é estar livre do peso de uma ideologia:

Lo que se llamabavanguardia se desarrolló a partir Del baño ideológico que brindabael racionalismo moderno; pero se reconstituyeahora a partir de presupuestos filosóficos, culturales y sociales totalmente diferentes. Está claro que el arte de hoycontinúaese combate, proponiendo modelos perceptivos, experimentales, críticos, participativos, em La dirección indicada por los filósofos Del Siglo de lãsLuces, por Proudhon, Marx, los dadaístas o Mondrian. Si la crítica tienedificultademreconocer La legitimidad o elinterés de estas experiencias es porque no apareceny como los fenómenos precursores de La evolución histórica ineluctable: por el contrario, libres del peso de una ideología, se presentan fragmentarias, aisladas, desprovistas de una visión global del mundo. No esLamodernidadla que murió, sino suversión idealista y teleológica. El combate por La modernidad se llevaadelanteemlos mismos términos que ayer, salvo que La vanguardiaya no vaabriendocaminos, la tropa se ha detenido, temerosa, alrededor de umcampamento de certezas. El arte tenía que preparar o anunciar un mundo futuro: hoy modela universos

posibles. Los artistas que inscriben su práctica en la estela de la modernidad histórica no tienen la ambición de repetir las formas o los postulados de antes, menos aún de asignarle al arte las mismas funciones (BOURRIAUD, 2008, p. 11).

Fazendo sempre uma auto referência, o processo criativo faz com que os sentidos da obra, e seus elementos, revelem algo de sua própria essência sem, contudo, se limitar a uma definição estática de arte. Como o tema não interessa ao artista, a grande questão é pensar como essa arte foi produzida, como ela funciona. Assim, ao propor, na obra, essas indagações, os procedimentos artísticos se entrelaçam e partilham de linguagens aparentemente divergentes em uma mesma expressão criadora.

O ato artístico na contemporaneidade pode ser definido como ato desterritorializado, no sentido de que se prolifera em inúmeras formas de produção, envolvendo múltiplas outras artes, sugerindo um diálogo com o mundo e que não se prende a nenhum conceito, mas quer se unir e se expandir em plurais ramificações. Segundo Guiles Deleuze e Felix Guatarri:

Um livro não tem objeto e nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações [...] Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. [...] Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um agenciamento. Um livro é um tal agenciamento e, como tal, inatribuível. É multiplicidade (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 10).

Em outras palavras, podemos entender que a arte contemporânea é formada por exterioridades diversas, infere ser uma coisa e também outra. Ela se encontra com segmentos diversos de pensamentos e teorias, articula-se e desarticula-se ao mesmo tempo em linhas que se movem em várias direções de forma de expressão e de significados. É uma estética sem território, ou seja, não reside nem persiste, antes se desterritorializa para, depois, reterritorializar-se incessantemente.

Dessa forma, é uma arte que revela uma estética singular. Já não importa mais tanto o resultado final, mas, sim o processo de pensamento do artista se torna mais interessante. É uma arte livre da dependência técnica, o objetivo se torna que ela seja mentalmente interessante, tendo contato entre o

belo e feio, o jogo entre aspectos paradoxais funciona como revelação do procedimento artístico contemporâneo:

Meu método de visão era inteiramente imparcial: eu trabalhava diretamente com as evidências da visão, e sem permitir que sugestões alheias à visão predeterminassem as minhas conclusões: eu estava inteiramente preparada para surpreender a mim mesma. Mesmo que as evidências viessem contrariar tudo o que já estava em mim assentado pelo meu tranquilíssimo delírio (LISPECTOR, 2009, p.108)

Além disso, para que possamos esclarecer ainda mais a questão, é necessário considerar a visão de Baudrillard (1991) sobre os conceitos de simulação e dissimulação, considerando a falência do real na contemporaneidade:

Dissimular é fingir não ter ainda o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma pura 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' [...]. 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).

Neste sentido, o autor expõe sobre conceitos do que é dissimular e fingir, sendo este último difere daquele. O importante, pois, torna-se observar que a dissimulação oculta o que existe. Já na simulação ocorre a falsidade de tentar trazer a existência o que não é real. Passamos para o campo dos signos que simulam e que dissimulam nas obras em análise.

Isto quer dizer que, na arte literária, por exemplo, já não se trata de assimilar o enredo de acordo com referências correspondentes da realidade objetiva, mas entender que todos os elementos do texto simulam uma "história" que só pertence à própria obra, enquanto esta se instala esteticamente.

Da mesma forma, na contemporaneidade o conceito de real objetivo e empírico já não consegue dar conta dos fluxos incessantes da vida e da arte, esta simulará sempre um "real" que não se reproduzirá. O que existe é um jorro desarticulado e descontínuo de ideias, cuja desordem cria uma imagem sintática ambígua, caótica:

Se eu me enganei na minha meditação visual?  
Absolutamente provável. Mas também nas minhas visões puramente óticas, de uma cadeira ou de um jarro, sou vítima de erro: meu testemunho visual de um jarro ou de uma cadeira é falho em vários pontos. O erro é um dos meus modos fatais de trabalho.  
(LISPECTOR, 2009, p.112).

Notamos neste trecho que os pensamentos da personagem fluem livremente sem margens que os segurem, de maneira desordenada, conturbada e desconexa. A espontaneidade dos acontecimentos interiores caracteriza, de certo modo, o caos ao qual G.H. vai ao encontro.

As metamorfoses vividas pela personagem são parte do procedimento criativo da obra literária. Desde a modernidade até a atualidade, novas percepções artísticas foram sendo descobertas fazendo distinção entre uma época e outra, entre a arte clássica e a contemporânea, cabendo teorias a cada momento.

## **2.1 Arte Contemporânea - Fundamentos Teóricos**

O termo contemporâneo nos reporta às acepções do período pós-moderno, quando houve um deslocamento do centro de expressão artística predominantemente da Europa para os Estados Unidos, onde os artistas levantaram questionamentos sobre a definição de arte, mas não se valeram de manifestos como os modernistas, utilizando as matérias, as formas e os conteúdos de que já dispunham.

Neste sentido, com uma nova forma de viver e ver as coisas, a arte contemporânea desencadeia um novo ciclo. Ocorre então um renascimento de estruturas técnicas da arte. O controle cede lugar para uma viagem intensa dos seres, como aquela vivida por G.H. Ela entra no quarto, símbolo de um abismo, que a fará ultrapassar seus estigmas. Isso, para Derrida (2001),

É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com 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. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum 'mal-de', nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está já com mal de arquivo (DERRIDÁ, 2001, p. 118-119).

A definição de contemporâneo pode ser apreendida como um período histórico, ao ser referido em seu ponto de partida, mas o próprio nome já remete para aquilo que concentra perenidade. O antes e o depois de seu surgimento ainda é tido como contemporaneidade no período atual. Nessa perspectiva, analisamos alguns aspectos teóricos que nos apontam para essa arte.

Para o entendimento do período onde se considera o marco da arte contemporânea, vimos que, desde as últimas décadas do século XX grandes mudanças sociais aconteceram de forma a acarretar novas ópticas de analisar a questão de processo criativo num tempo e espaço. Assim, o contemporâneo na arte demonstra o mundo que viveu transições do moderno até então, mas que tende a continuar em tais efemeridades, aceitando-as e, mais, definindo-se por essa característica. Nas palavras de David Harvey (2007):

Começo com o que parece ser o fato mais espantoso sobre o pós-modernismo: sua total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma metade do conceito baudelairiano de modernidade. Mas o pós-modernismo responde a isso de uma maneira bem particular; ele não tenta transcendê-lo, opor-se a ele e sequer definir os elementos "eternos e imutáveis" que poderiam estar contidos nele. O pós-moderno nada, e até se espoja, nas fragmentações e caóticas correntes de mudança, como se isso fosse tudo que existe (HARVEY, 2007, p. 49).

O autor em questão salienta que no pós-modernismo não existe o embate contra a caotização do mundo, mas sim o acolhimento das formas desconstruídas e a criação a partir disso e não contra. Ainda, sobre a criação na contemporaneidade, o mesmo autor acrescenta que os entrelaçamentos de textos geram outros textos e, com seus sentidos, formam um volume de linguagens que ganham interpretações imbricadas umas às outras, não havendo limites de produção:

Escritores que criam textos ou usam palavras o fazem com base em todos os outros textos e palavras com que deparam, e os leitores lidam com eles do mesmo jeito. A vida cultural é, pois, vista como uma série de textos em intersecção com outros textos, produzindo mais textos (incluindo o do crítico literário, que visa produzir outra obra literária em que os textos sob consideração entram em intersecção livre com outros textos que possam ter afetado o seu pensamento). Esse entrelaçamento intertextual tem vida própria; o que quer que escrevamos transmite sentidos que não estavam ou possivelmente não podiam estar na nossa intenção, e as nossas palavras não podem transmitir o que queremos dizer. É vão tentar dominar um texto, porque o perpétuo entretecer de textos e sentidos está fora do nosso controle; a linguagem opera através de nós (HARVEY, 2007, p. 53-4).

O autor chama atenção para um ponto fundamental da arte contemporânea: as transformações que se processaram na arte podem modificar o entendimento sobre ela, mesmo que, ao criar o artista não tenha tido a intenção de propor um sentido que, posteriormente, é atribuído a obra. Isso quer dizer as abordagens sobre a obra de arte buscam sentidos possíveis e não apenas interpretações.

Ainda neste sentido, uma característica pós-moderna é o entendimento de que a autenticidade só pode acontecer por meio da interação da linguagem com todos os seus meios, mesmo que sejam descontínuos e paradoxais, bem como a ausência de organização tanto no cotidiano dos indivíduos, quanto nas sociedades mais complexas o que causa a perda dos fundamentos, incluindo nesse conceito a cultura e a arte.

As noções de sujeito e de obra de arte perderam a referencialidade, ou seja, onde se lê que há sentido, ali, podem-se abstrair muitas significações da produção artística. Há a existência de muitos direcionamentos que apenas sugerem apontar para algum norte de estudo apto a dar conta da significação, da verdade e da realidade, existindo possibilidades múltiplas.

Sob o mesmo ponto de vista, Bauman (1998) chama esse caráter fluido da contemporaneidade de “modernidade líquida”. Segundo ele, a solidez e continuidade da modernidade foram substituídas pela incerteza em relação às instituições, às pessoas, ao mundo e à forma adequada de se viver nele. Este estado de liquidez, entretanto, não é algo temporário, mas sim uma condição da vida pós-moderna, preparada para se relacionar com o outro e com o mundo de forma incerta, permanente e irreduzível.



O que está acontecendo hoje é, por assim dizer, uma redistribuição e realocação dos “poderes de derretimento” da modernidade. Primeiro, eles afetaram as instituições existentes, as molduras que circunscreviam o domínio das ações-escolhas possíveis, como os estamentos hereditários com sua alocação por atribuição, sem chance de apelação. Configurações, constelações, padrões de dependência e interação, tudo isso foi posto a derreter para ser depois novamente moldado e refeito; essa foi a fase de quebrar a forma na história da modernidade inerentemente transgressiva, rompedora de fronteiras e capaz de tudo desmoronar. Quanto aos indivíduos, porém – eles podem ser desculpados por ter deixado de notá-lo; passaram a ser confrontados por padrões e figurações que, “novas e aperfeiçoadas”, eram tão duras e indomáveis como sempre (BAUMAN, 2001, p. 13).

Assim, o que se percebe é o descentramento do sujeito com a crise de identidade provocada pela perda de um sentido estável e íntegro das relações, padrões e referências. O sujeito coerente, estável e cheio de si metamorfoseia na liquefação. As incertezas substituem a figura do mundo concreto e inteiro por aquele fragmentado e instável da pós-modernidade.

Por isso, o que ocorre é o processo de desreferencialização de pessoas e coisas. Conforme Lyotard (2000, p. 3), “o saber muda de estatuto ao mesmo tempo em que as sociedades entram na idade dita pós-industrial e as culturas na idade dita pós-moderna”. Há continuidade das rupturas do tradicional com a modernidade, desta com ela mesma, gerando a pós-modernidade. Essa ruptura acontece na negação das grandes narrativas presentes, que querem explicar o mundo.

A sociedade contemporânea passa por uma mudança estrutural que está fragmentando os conceitos que a modernidade lutou para estabelecer como gênero, identidade e estética, que até então haviam servido como um sólido fundamento para a noção de indivíduo. Baudrillard (1986) entende um estado permanente de replicação onde não se consegue saber o que é original do que não o é, não se consegue diferenciar o real do não real:

É toda 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. E um hiper-

real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera (BAUDRILLARD, 1986, P. 8)

A pós-modernidade está relacionada às mudanças produzidas na sociedade, quer sejam mudanças econômicas, sociais, culturais, geográficas, temporais, políticas, filosóficas ou científicas. Desta forma, o conceito de pós-modernidade acaba abarcando todos os demais conceitos, pois pós-modernidade é algo bem mais amplo e envolve diversos aspectos da vida, uma mudança estética no mundo das artes.

O conceito de desconstrução, de certa forma, define o método pós-moderno de significado: entre outros elementos, as regras uniformizadas do conhecimento de arte cedem lugar para a linguagem sem referência.

## **2.2 A Paixão Segundo GH: desreferencialização e desterritorialização**

Tomando como base a leitura da obra *A Paixão Segundo G.H.*, propomos o estudo da linguagem de Clarice Lispector, com ênfase na discussão em torno da arte na contemporaneidade. Interessa-nos trazer, à superfície do texto clariceano, possibilidades de sentidos submersas em seu fazer ficcional, conectadas às ideias da desreferencialização do ser e a consequente dissolução de sua identidade e da desterritorialização da estética contemporânea.

A obra *A Paixão Segundo G. H.*, publicada em 1964, é um dos textos mais incomuns da ficção brasileira pelo poder provocação da fronteira do real e da capacidade representativa da linguagem, pela introspecção, levada a limites que ultrapassam as fronteiras da expressão verbal.

G. H., personagem designada apenas pelas iniciais do que seria o seu nome, é a única personagem e, também, a narradora de um calvário, mas também de um êxtase que sobre ela exerce uma barata. Mulher de vida organizada, independente, mundana, e mora num apartamento de cobertura,

socialmente bem estabelecida. Certa manhã, G.H. entra no quarto da empregada decidida a limpá-lo, na ausência de sua ocupante, que se demitira.

Eu antes vivia de um mundo humanizado, mas puramente vivo  
derrubou a moralidade que eu tinha?  
É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno

É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno.  
Ontem de manha – quando saí da sala para o quarto da empregada –  
nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um  
império. (LISPECTOR, 2009, p. 21;22).

Nesse cubículo desolado, onde mal cabem guarda-roupa e cama, ingressa como se entrasse em casa estranha. É então vê o inseto emergindo do fundo do guarda-roupa, bruscamente, bate em cima dele a porta do móvel; e olha sua vítima, esmagada.

Já então eu talvez soubesse que não me referia ao que eu fizera à barata mas sim a: que fizera eu de mim? É que nesses instantes, de olhos fechados, eu tomava consciência de mim assim como se toma 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, estivera eu por matar? Não, não se tratava disso. A pergunta era: o que matara eu? Essa mulher calma que eu sempre fora, ela enlouquecera de prazer? Com os olhos ainda fechados eu tremia de júbilo.  
(LISPECTOR, 2009, p. 36; 37).

Em seguida, tomada pelo fascínio repugnante e sedutor da barata, entre espasmos de náusea, ela acabará pondo na boca a massa branca do inseto, experimentando, enfim, o êxtase. A desconstrução do ser da personagem, a perda da referência e a debilidade da linguagem para narrar os fatos: eis o enredo, se ainda podemos falar de enredo.

----- estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro (LISPECTOR, 2009, p. 9).

Assim, trata-se de um longo monólogo, quase diálogo, que se dá pelo fluxo de consciência ininterrupto de criação literária. A personagem, o tempo e o espaço, características fundamentais do romance operam de modo descontínuo. A narradora estaria, na verdade, em um processo de criação, tentando narrar os fatos do dia anterior.

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 seu estivesse acordada não seria linguagem (LISPECTOR, 2009, p. 19).

Assim, podemos dizer que o desenvolvimento da criação narrativa é feita por meio da linguagem e que esta, no contexto na obra, encontra-se semi acordada, isto é, não está plena de suas funções. Seria uma linguagem incapaz de traduzir ou indicar, por meio de signos, um indivíduo, um objeto, que seriam indispensáveis para a elaboração de um relato.

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).

Segundo a autora, G.H. consegue dizer o que não é dizível, pois a linguagem confere autenticidade para a personagem, que clarifica o que está oculto. Entretanto, não é a verdade do ser que interessa a G.H., mas antes, quer ir até o limite entre o humano e o inumano para revelar o não-ser:

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 meu maior contato comigo mesma? O maior aprofundamento mudo a que cheguei, minha ligação mais cega e direta com o mundo. O resto – o resto eram sempre as organizações de mim mesma, agora sei, ah, agora eu sei. O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu

nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais GH.Eis-me (LISPECTOR, 2009, p. 24).

A trajetória da desconstrução do ser começa a partir do momento em que este ultrapassa sua fronteira, ou seja, seu território: tudo que é familiar, cômodo, tradicional, limitante. Entretanto, ao avançar seus limites, o ser depara-se com o silêncio da linguagem, o sujeito sem nome, sem designação. Para G.H., este era o novo mundo que a olhava, uma versão avessa das coisas:

A barata é um ser feio e brilhante. A barata é pelo avesso. Não, não, ela mesma não tem lado direito nem avesso: ela é aquilo. O que nela é exposto fez o meu avesso ignorado. Ela me olhava. E não era um rosto. Era uma máscara. Uma máscara de escafandrista. Aquela gema preciosa ferruginosa. Os dois olhos eram vivos como dois ovários. Ela me olhava com a fertilidade de seu olhar. Ela fertilizava a minha fertilidade morta. Seriam salgados os seus olhos? Se eu os tocasse – já que cada vez mais imunda eu gradualmente ficava – se eu os tocasse com a boca, soubera que ele chorava (LISPECTOR, 2009, p. 76).

A barata, ser isolado por natureza, resistente, de hábitos noturnos, que gosta do escuro e da hostilidade, desafia a condição de vida comum dos outros animais, pois vive no frio ou calor, come excrementos. Então, a personagem, como numa encruzilhada, sem saída, além de impossibilidade de retorno, presente o que estava prestes a acontecer.

Ainda assim, era seduzida de alguma forma pela barata que, não dizia nada, mas parecia ver seu interior. As duas, seres aparentemente tão distintos, olhavam-se, atraíam-se para o bojo de um encontro fatal. A barata era a visita inesperada, assombrosa demais para estar naquele ambiente limpo. Era como se houvesse, por si, uma desconstrução da clareza do quarto. Nessa relação paradoxal, a personagem já não sabia mais se aquele encontro era, ou não, de sacrifício ou de prazer:

Era uma cara sem contorno. As antenas saíam em bigodes dos lados da boa. A boca marrom era bem delineada. Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e secos. Seus olhos pretos facetados olhavam. Era uma barata tão velha como um peixe fossilizado. Era uma barata tão velha como salamandras e quimeras e grifos e levitãs. Ela era antiga como uma lenda. Olhei a boca: lá estava a boca real [...]

Era isso- era isso então. É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda. Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas. Olhei-a, à barata: eu odiava tanto que passava para o seu lado, solidária com ela, pois não suportaria

ficar sozinha com minha agressão. E de repente gemi alto, dessa vez ouvi meu gemido. É que como um pus subia À minha tona a minha mais verdadeira consistência – e eu seriam com susto e nojo que eu ser vinha de uma fonte muito anterior À humana e, com horror, muito maior que a humana (LISPECTOR, 2009, p. 54, 57).

A apreciação da personagem, que não tirava os olhos da barata, a fazia entrar em êxtase, pois o comum era fugidio naquele momento singular. Era como se ela vigiasse para dentro de si, para presenciar o silêncio, isto é, não haveria resposta pronta. Por meio da linguagem, percebe-se a força narrativa que nos empurra para significações extramundanas, supracotidianas.

O esforço em permanecer no encontro com a barata faz com que a personagem se desorganize como ser em si, já que ela está diante de um fato que mudará a sua rotina medíocre, acabando por esvair-se para o mundo do silêncio da linguagem, que a possibilitava ir adiante de suas visões fragmentadas:

se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele. Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar (LISPECTOR, 2009, p. 9-10).

Para seu encontro fatal, a realidade inexprimível da palavra flui, cria o ambiente de crise para depois causar uma inquietude interior que a faz experimentar a essência da barata como elemento primordial que a fará entrar no espaço vazio: o silêncio. Contudo, tal silêncio é sinônimo de intervalo, no qual o ser se depara com o não-ser.

Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo.

O imundo é a raiz – pois há coisas criadas que nunca se enfeitaram e conservaram-se iguais ao momento em que foram criadas, e somente elas continuaram a ser a raiz ainda toda completa. E porque são a raiz é que não se podia comê-las o fruto do bem e do mal – comer a matéria viva me expulsaria de um paraíso de adornos, e me levaria para sempre a andar com um cajado pelo deserto. Muito foram os que andaram com um cajado pelo deserto. Muito foram os que andam de cajado pelo deserto (LISPECTOR, 2009, p. 71).

O ser imundo existia e fazia com que a personagem desejasse cometer o ato proibido. Esta não queria fugir dessa nova realidade que, por tanto tempo, foi vedada por si mesma, já que era a primeira vez que visitava o quarto da empregada.

Para Martins (2007), o encontro com a barata provoca na personagem nojo, repulsa, peregrinou pelo espaço de sua própria casa. Participou de uma experiência em que rastejou como a barata para que as portas desse mundo lhe fossem abertas as entradas para sua transformação. Isso significa que ela revelou sua essência e fez o reverso do que deveria acontecer, pois ela experimentou o impensável:

G.H. não quer apenas a revelação da essência, antes quer também o reverso: o ser não sendo. Tem a coragem de descer ao fundo do poço não atrás de uma miragem – desce ao fundo do poço, porém, seco. A verdade é nua e fria, há que se tornar calmo e intrépido para atingi-la. Estilhaços epifânicos dão vida ao texto e traçam o caminho para se chegar à verdade e deixar as pegadas que são prova inequívoca do trajeto percorrido, da existência concreta do caminho, prova irrefutável de que a trajetória foi percorrida (MARTINS, 2007, p.120).

Pelo excerto, entendemos que o ser perdeu sua identidade anterior, diluindo-se nas referências de ser. A personagem empenha uma viagem agônica por si e se defronta com o desconhecido ao se permitir partilhar da massa desmontada da barata com todas suas deformações, desumaniza-se, despersonalizar-se. O ser tenta ainda salvar-se pela palavra, tenta alcançar a linguagem para relatar o inexprimível:

No meu medo de ontem eu estava sozinha, e queria pedir socorro contra a minha primeira desumanização. A desumanização é tao dolorosa como perder tudo, com perder tudo, meu amor. Eu abria e fechava a boca para pedir socorro mas não podia nem sabia articular. É que eu não tinha mais o que articular. Minha agonia era como a de querer falar antes de morrer. Eu sabia que estava me despedindo para sempre de alguma coisa, alguma coisa ia morrer, e eu queria articular a palavra que pelo menos resumisse aquilo que morria (LISPECTOR, 2009, p. 73).

Nesse processo de defrontação com a realidade abrupta da possibilidade de perda de sua estrutura, a personagem simula uma articulação precária de linguagem, antes de entregar-se ao deserto do significado: a massa da barata.

Deslocará o ser para o abismo do não ser, que entendemos como um estado de profunda desrealização e desumanização.

A autora sugere, pela projeção de imagens da personagem, submersa na experiência de estar no limite entre o humano e o desumano na imagem do inseto, que ele mesmo já não possuía sua estrutura completa.

Após recuar e avançar, a personagem ultrapassa os limites do ser, ao experimentar pelo paladar a matéria semiviva do inseto, matéria que, ao adentrar seu organismo, nos revela em imagens sinestésicas, que a linguagem na obra está desrealizada, isto é, não encontra correspondente na realidade ordinária:

No entanto toda essa realidade eu a vivia com um sentimento de irrealidade da realidade. Estaria eu vivendo, não a verdade, mas o mito da verdade? Toda vez em que vivi a verdade foi através de uma impressão de sonho inelutável: o sonho inelutável é a minha verdade. Estou tentando te dizer de como cheguei ao neutro e ao inexpressivo de mim. Não sei se estou entendendo o que falo, estou sentindo – e receio muito o sentir, pois sentir é apenas um dos estilos de ser. No entanto atravessarei o mormaço estupefato que se incha do nada e terei que entender o neutro com o sentir (LISPECTOR, 2009, p. 99).

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 dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características. Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. Assim como houve o momento em que vi que a barata é barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres (LISPECTOR, 2009, p. 174).

Assim, a personagem busca sua essência, mas encontra apenas a sua visibilidade pelos olhos dos outros, sente sua própria falta e se propõe procurar a si mesma nas outras mulheres, ciente de sua multiplicação e, ao mesmo tempo, fragmentação compõe seu desejo marcado pela falta e pelo múltiplo e, a partir daí, se nega a narrar o mundo. Assim, a obra de arte sugere existir, alegoricamente, por si mesma.

O inseto – barata - não é senão uma simulação na qual a ficcionista utiliza para instalar uma realidade que é própria da obra. O inseto nos remete à ideia de repulsa, de desconforto, de estranhamento. Ela é uma simulação porque nos lança não ao real, mas ao hiper-real, ao incômodo e nos desestabiliza, Para Baudrillard (1991), a era da simulação mata todos os referenciais, isto é, retira



as referências do que possuímos na realidade, em que já não existe um modelo de narrar e fazer a partir de um modelo de imitação:

Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão e todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinal ética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias. O real nunca mais terá oportunidade de se reproduzir (BRADRILLARD, 1991, p. 9).

A arte finge ter uma aparência sem nenhuma ligação com o eu real, não se trata de compararmos a experiência narrada na obra clariceana com algum aspecto de um acontecimento verdadeiro do cotidiano, mas sim de tratá-la enquanto obra que instala novos sentidos para signos artísticos, que não querem nada ser, nada personalizar, nada interpretar.

A escrita de Clarice excede a finalidade comunicativa dos signos linguísticos, simulando a perda do sentido – comer a massa de uma barata – em suas linhas as palavras perdem a ordem para ganhar esteticamente expressão delas mesmas. A era da simulação é que se inicia com uma liquidação de todos os referenciais (BAUDRILLARD, 1991).

Nesse sentido a Arte desapareceu como pacto simbólico, pelo qual ela se distingue da pura e simples produção de valores estéticos, que conhecemos sob o nome de cultura: proliferação dos signos ao infinito, reciclagem das formas passadas e atuais (BAUDRILLARD, 1991):

A estética restitui o domínio do sujeito sobre a ordem do mundo, ela é uma forma de sublimação da ilusão total do mundo, que se não o fosse nos aniquilaria. Esta ilusão total do mundo, outras culturas aceitaram como evidência cruel, tentando sustentar um equilíbrio sacrificial. Nós, as culturas modernas, não acreditamos mais nesta ilusão do mundo, mas na sua realidade (o que é certamente a última das ilusões), e nós escolhemos atenuar as ruínas da ilusão através desta forma culta, suave, do simulacro, que é a forma estética. (BAUDRILLARD, 1991, p. 179).

Nota-se aqui que, na arte contemporânea, o artista não interpreta nem o mundo e nem o ser, antes transforma o sentido primitivo de mundo, desestabilizando as noções prévias de estética e de ser

Assim, a arte e o ser na contemporaneidade tornaram-se espectros na aparência de um vazio em que a linguagem se faz em pedaços, falhando no

sentido de denotar e nomear. “Não porque eu então encontre o nome do nome e torne concreto o impalpável – mas porque designo o impalpável – mas porque designo o impalpável, e então o sopro recrudescer como a chama de uma vela” (LISPECTOR, 2009, p. 175):

A gradual deseroização de si mesmo é o verdadeiro trabalho que se labora sob o aparente trabalho, a vida é uma missão secreta. Tão secreta é a verdadeira vida que nem a mim, que morro dela, me pode ser confiada a senha, morro sem saber de que. [...] A deseroização de mim mesma está minando subterraneamente o meu edifício, cumprindo-se à minha revelia como uma vocação ignorada. Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem o meu nome. E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu (LISPECTOR, 2009, p. 175).

A renúncia ao papel da heroína moderna opera um trabalho de desconstrução, até os limites do que já não se expressa no mundo contemporâneo: o sujeito e a realidade. No ato de comer a barata que antes era nojo, os dois serem não se repelem, antes a massa branca do inseto imundo, primitivo, a personagem sofre a transformação pela náusea e entrega-se ao deserto do significado quando busca por meio da linguagem e não encontra. As palavras usadas pela escritora como: “neutro”; “inexpressivo”; “silêncio” sugerem a conclusão que o ser é um devir, um vir a ser sempre por fazer-se, assim como a arte é um constante devir, sendo inútil procurar um molde onde encaixá-la na realidade:

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, linguagem é o modo como vou busca-la- e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. É inútil procurar encurtar caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco. Pois existe trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-cruis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela[...]

Despessoal, sem voz própria, finalmente sem mim – eis que tudo o que não tenho é que é meu. Desisto e quanto menos sou mais vivo, quanto mais perco o meu nome mais me chamam, minha única missão secreta é a minha condição, desisto e quando mais ignoro a senha mais

cumpro o segredo, quanto menos sei mais a doçura do abismo é o meu destino. E então eu adoro.

[...]

Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois “eu” é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior, é muito maior – é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido. (LISPECTOR, 2009, p. 176-178).

É importante salientar aqui o conceito de rizoma para Gilles Deleuze e Félix Guattari, um rizoma é pode ser conectado a qualquer outro. Na verdade, a narrativa de Clarice sugere conexões com vários sentidos, o que nos remete a tal conceito de rizoma, no sentido de não se fazer fixar em uma ordem.

No romance *A paixão segundo GH* o fluxo dos pensamentos não é o que se pensa na realidade. A barata é mais que um inseto, e a própria protagonista está para além da noção de pessoa, esses elementos nos fazem percorrer as linhas da obra como a um rizoma que ramifica suas raízes indefinidamente. Nas palavras de Deleuze, um rizoma se faz por:

Princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo [...] Num rizoma, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. Os agenciamentos coletivos de enunciação funcionam, com efeito, diretamente nos agenciamentos maquínicos (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.11)

A ideia de processo e conectividade, multiplicidade, heterogeneidade, mapeamentos e rupturas. A imagem da árvore serve como metáfora para entendermos a ideia de rizoma de Deleuze, já que possui uma unidade vertical, um ponto inicial e um limite. Já no chamado sistema-radícula a raiz principal é substituída pela multiplicidade de ramificações sem limites que se espalham horizontalmente. Um rizoma como uma lança subterrânea é diferente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas.

Não mais imitação, mas captura de código, mais-valia de código, aumento de valência, verdadeiro devir assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez

mais longe. Não há imitação sem semelhança, mas explosão duas séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja de significante (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.11).

Para Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, p. 12), “não se perguntará nunca o que o livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua”. Essa arte rizomática revela-se na narrativa por meio de recursos linguísticos como o uso de travessões no início e no final do texto, dando a ideia de que a narrativa não tem nem um começo e nem um final delimitado. O descobrir é o foco das ações da personagem, mas não se dá como se chegassem num ponto definitivo, pois o vai e vem forma o jogo necessário para que o interior seja visitado:

As descobertas vinham confusas. Mas daí também nascia certa graça. Como esclarecer a si própria, por exemplo, que linhas agudas e compridas tinham claramente a marca? 30 Eram finas e magras. Em dado momento paravam tão linhas, tão no mesmo estado como no começo. Interrompidas, sempre interrompidas não porque terminassem, mas porque ninguém podia levá-las a um fim. Os círculos eram mais perfeitos, menos trágicos, e não a tocavam bastante. Círculo era trabalho de homem, acabado antes da morte, e nem Deus completá-lo-ia melhor. Enquanto linhas retas, finas, soltas — eram como pensamentos. (LISPECTOR, 1998, p. 29-30).

Trata-se de raiz de múltiplas formas, crescendo horizontalmente e sem direção certa, uma estética de linhas de fugas informes. Fuga da totalidade, das regras que enquadram a vida, que encaixam as ideias e as expressões. A arte rizomática quer a fuga para a liberdade sem, contudo, trilhar um caminho correto, apenas as linhas não lineares que também não são traçadas previamente por ninguém, apenas são e existem intensamente abertas, de expansão e criação:

Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. Não existe locutor-auditor ideal, como também não existe comunidade linguística homogênea [...] Não existe uma língua-mãe, mas tomada de poder por uma língua dominante dentro de uma multiplicidade política. A língua se estabiliza em torno de uma paróquia,

de um bispado, de uma capital. Ela faz bulbo. Ela evolui por hastes e fluxos subterrâneos, ao longo de vales fluviais ou de linhas de estradas de ferro, espalha-se como manchas de óleo<sup>1</sup>. Podem-se sempre efetuar, na língua, decomposições estruturais internas: isto não é fundamentalmente diferente de uma busca das raízes. Há sempre algo de genealógico numa árvore, não é um método popular. Ao contrário, um método de tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros. Uma língua não se fecha sobre si mesma senão em uma função de impotência. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.15).

Clarice inicia os capítulos do livro sempre com a repetição da frase que fechou o capítulo anterior, nos sugerindo a imagem do rizoma deleuziano: as unidades de sentido da obra se condensam em bulbos para, em seguida, seguir das linhas de fuga, formando novos bulbos, multiplicando-se sempre que a estética solicita.

Essas conexões e multiplicidades surgem a partir do texto diferentes “entradas”, não fechando em um sentido único, mas autorizando diversas leituras e múltiplas conexões. Assim, a paixão, ou o calvário do título do romance, se nos aparece como um trajeto inevitável. A experiência com o inseto se manifesta enquanto linha de fuga. Na narrativa, a barata é vista com nojo, mas também como sedução irresistível e desejo, é um inseto que emana fuga e ao mesmo tempo aproximação, num paradoxo sugestivo da expressão artística contemporânea:

O mundo independia de mim – esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! Nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? Como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. - - - - - (LISPECTOR, 2009, p. 179).

O fragmento acima mostra que a narrativa clariceana em *A Paixão Segundo G. H.* possibilita conexões com outras leituras, remetendo-nos a outros textos. Nesse sentido, a leitura da obra, enquanto arte contemporânea nos indica que a estética aborda o fenômeno literário em si, como expressão que não está fechada, com suas possíveis e ilimitadas linhas de entrada e saída, conduzindo o texto para além de qualquer fronteira pré-estabelecidas.

Deleuze e Guattari referem-se ao rizoma enquanto possibilidade de entradas em diversos pontos, já que não há unidade, mas sim multiplicidades.

“Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18). A desterritorialização se faz pelas linhas de fuga, que são as conexões externas que mudam a leitura inicial para outras linhas de outros sistemas.

Vazar por linhas dinâmicas seria o novelo que se desenrola para indicar de onde veio sua linha e para que lugar vá. O construir do tecido narrativo é assim, como uma linha rizomática que se desterritorializa para reterritorializar-se em outro ponto qualquer, tendo em si vida própria. Isso é a circulação de intensidades, de rupturas. A obra então se encontra consigo e se realiza enquanto arte:

Ontem, no entanto, perdi durante horas e horas a minha montagem humana. Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida. Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo, não sei me entregar á desorientação. Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação a: 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).

Neste trecho vemos sugerida a noção de perda da identidade do ser, enquanto uno, que se metamorfoseia em nada para adentrar um mundo rizomático, caótico, ilimitado e incerto. A imagem de perda da terceira perna, narrada pela ficcionista, sugere que a contemporaneidade pode ser relacionada ao mundo racional e à lógica, não mais como solo seguro e firme ou estrutura sólida, mas como espaço instável.

Novas abordagens depreendem-se o texto clariceano como a filosofia, o que seria um platô, novas experimentações, entretanto, sem se fazer reproduzir na obra. Essas experimentações, ou novos platôs, criam um novo mapa com o texto literário, isso não quer dizer que a autora teria intenções ao criar a obra, mas o próprio texto em sua construção nos possibilita “agenciamentos” de sentidos.

Não, meu amor, não era bom como o que se chama bom. Era o que se chama ruim. Muito ruim mesmo. Pois, minha raiz, que só agora eu experimentava, tinha gosto de batata tubérculo, misturada com terra de onde fora arrancada. No entanto esse gosto ruim tinha uma estranha graça de vida que só posso entender se a sentir de novo e só

posso explicar de novo sentindo. Avancei mais um passo. Mas em vez de ir adiante, de repente vomitei o leite e o pão que havia comido de manhã ao café [...]. A despeito de mim, depois de vomitar eu ficara serena, com a testa refrescada, e fisicamente tranquila (LISPECTOR, 2009, p.165.)

O processo de desterritorialização em relação ao território do humano, ou seja, fora do território, do lugar, do eixo seguro –asilo inviolável – para mergulhar no inumano. A humanização essencializada era, até então, inegável, mas a personagem revela o caos resultante da desumanização e da perda da identidade, que até então lhe era uma verdade, para experimentar um mundo rizomático, caótico, que lhe dá vertigem.

A ideia de vertigem em face da questão identitária na contemporaneidade pode ser relacionada ao mundo ilógico, daquilo que não é familiar. A linguagem desconstruída do ser da personagem está relacionada ao nível de linguagem do mundo contemporâneo que já não é uma estrutura sólida, mas trata-se de uma linguagem labiríntica e movente.

A personagem sugere o movimento de desumanização que lhe é imposto involuntariamente. Ao desconstruir sua ideia de humanidade, ter; a que perder o sustento, perder a terceira perna o equilíbrio para se desconstruir, desfazer a estrutura edificada, abraçar o caos. A arte literária de Clarice sobrepõe-se, ou seja, é processo criativo sobre artes.

### III - O PROJETO ARTÍSTICO CLARICEANO: ARTE SOBRE ARTE

*A verdade da nossa Literatura não é a da ordem do fazer, já não é mais da ordem da natureza: ela é uma máscara que se aponta com o dedo.*

ROLAND BARTHES

Neste capítulo, abordaremos a escritura de Clarice Lispector, considerando as duas obras *corpus* presentes nesse estudo, com o objetivo de evidenciar a estética de caráter metanarrativo da ficção clariceana.

Essencialmente, a arte não emite significados pré-estabelecidos pelo artista em sua criação. Esse é um movimento para o desenlace da estética, vem e vai, voltando-se para si é considerado um movimento meta-artístico, arte sobre arte. A expressão artística, quando se constitui como um fim em si e não está ligada a fins utilitários, declara a autonomia da arte, isto é, a ideia de que a arte deve ter como único objetivo proporcionar prazer estético, esquivando-se de outros fins como imagnetizar o mundo reconhecível, ou fins morais, revelando a arte como prazer estético.

Assim, a criação artística transforma o signo, fazendo um movimento centrípeto, que é o princípio da metalinguagem: usá-la para referir a si mesma. Neste sentido, o autor se manifesta como crítico da própria obra. Clarice Lispector trata com frequência de seu próprio fazer literário, já que, em seu texto, temos a impressão que logo chegaremos à inferência de que as palavras não são suficientes para expressar o pensamento, mesmo com todos os recursos discursivos existentes.

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, meu único modo. Precisaré com esforço traduzir em 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.

Ao criar o artista não imita puramente a realidade, mas adentra ao mundo mimético, vislumbrando a verdade estética em si mesmo, para depois



transcender sua revelação aos aspectos essenciais constitutivos da natureza humana. Sua espiritualidade e forma são referenciais que estão impregnados nela. A arte se compraz em sua interioridade, transcendendo sua forma externa, sua aparência imitativa dos fenômenos exteriores não se constitui sua finalidade.

### **3.1 A Metanarrativa como Linguagem ao Infinito**

A narrativa de Clarice Lispector se expressa como metanarrativa que faz um movimento de voltar o texto para si. Para trilhar o processo de construção artística, seguimos a maneira de como a linguagem se desenvolve em ambas as obras em estudo, mergulhamos nas entranhas da criação, ou seja, na composição que as palavras vão ganhando à medida em que a obra mostra seus elementos.

Neste sentido, a metanarrativa fala sobre a criação narrativa, sua linguagem é formada para ser constitutiva da reduplicação da linguagem, sendo que tanto a escrita quanto a fala têm um caráter de fuga em relação à morte. Quando a narrativa transforma-se em um espelho onde se reflete sua própria imagem, ela quer se perpetuar por meio de sua escritura mesma. Sobre isso, Michel Foucault diz que:

Talvez haja na palavra um parentesco essencial entre a morte, a continuidade ilimitada e a representação da linguagem para ela mesma. Talvez a configuração do espelho ao infinito contra a parede negra da morte seja fundamental para toda linguagem desde o momento em que ela não aceita mais passar sem vestígio. É somente depois de terem inventado a escrita que a linguagem aspira a uma continuidade; mas é também porque ela não queria morrer que decidiu um dia concretizar-se em signos visíveis e indelévels (FOUCAULT, 2001, p. 48).

Assim, a escrita se mostra como um exercício de constante desencadeamento da linguagem, o texto literário se faz perene, concretizando-se em signos que não tem final, pois, ao término da leitura, os sentidos ultrapassam as palavras. Da mesma forma, o início da narrativa não elucida acontecimentos que escapam do espaço narrativo:

O limite da morte abre diante da linguagem, ou melhor, nela, um espaço infinito, diante da iminência da morte, ela prossegue em uma pressa extrema, mas também recomeça, narra para si mesma, descobre o relato do relato e essa articulação que poderia não terminar nunca. A linguagem sobre a linha de morte se reflete, encontra nela um espelho: e para deter essa morte que vai detê-la não senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria linguagem em um jogo de espelhos que não tem limites (FOUCAULT, 2001, p. 48).

Com efeito, a linguagem se reduplica diante do vazio gerando outra face da mesma obra, num movimento de atualização da linguagem, nesse sentido, a literatura é estudada enquanto literatura ontológica, já que analisamos sua relação com a morte e com a luta contra esta. “A obra de linguagem é o próprio corpo da linguagem que a morte atravessa para lhe abrir esse espaço infinito em que repercutem os duplos” (FOUCAULT, 2001, p. 51). Essa abertura para o mundo infinito está implícita em muitos fragmentos:

Mas abriam-se continuamente para - para o nada?

A hora de viver é tão infernalmente inexpressiva que é o nada. Aquilo que eu chamava de “nada” era, no entanto tão colado a mim que me era... eu? e portanto se tornava invisível como eu me era invisível, e tornava-se o nada. As portas como sempre continuavam a se abrir (LISPECTOR, 2009, p. 56).

Como resultado, a linguagem de si cria um paradoxo do finito infinito, pois o movimento ilimitado é, na verdade, a transgressão do limite, que seria a morte. A linguagem se reproduz em relação a este vazio. O atravessamento da morte produz um movimento criativo e recriativo da linguagem. Assim, a pulsão criativa da arte seria a transgressão. “Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo.” (LISPECTOR, 2009, p.49).

O opaco me reverberava nos olhos. O segredo de minha trajetória milenar de orgia e morte e glória e sede até eu finalmente encontrar o que eu sempre tivera, e para isso tinha precisado morrer antes. Ah, estou sendo tão direta que chego a parecer simbólica. (LISPECTOR, 2009, p.93).

De tal forma que o ato de por na boca a massa branca da barata, por exemplo, seria a afirmação do transgredir, de profanar. Neste caso, a criação literária torna-se plena invenção, contrapondo-se a qualquer ideia de estabilidade ou de determinação fundamental.

Trata-se muito antes de uma passagem ao fora: a linguagem escapa ao modo de ser do discurso – isto é, à dinastia da representação –, e a palavra literária se desenvolve a partir de si mesma, formando uma rede em que cada ponto, distinto dos outros, à distância mesmo dos mais próximos, está situado por relação a todos em um espaço que às vezes os aloja e os separa (Foucault, 1966: 524).

Conforme Foucault (1992, p. 146), a obra faz o “exercício de si sobre si”. Desse modo, a escrita de si alcança as formas ou características de ser o que é. Ocorre a revelação, na narrativa, de um “eu” que se justifica pela própria subjetividade. Logo, na narrativa claricena, essa forma de construção artística é sugerida através da linguagem usada pela autora.

Imerge na banheira como no mar. Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente. Pequenas bolhas deslizam suaves até se apagarem de encontro ao esmalte. A jovem sente a água pesando sobre o seu corpo, pára um instante como se lhe tivessem tocado de leve o ombro. Atenta para o que está sentindo, a invasão da maré. Que houve? Torna-se uma criatura séria, de pupilas largas e profundas. Mal respira. O que houve? Os olhos abertos e mudos das coisas continuam brilhando entre os vapores. Sobre o mesmo corpo que adivinhou alegria existe água — água. Não, não... Por quê? Seres nascidos no mundo como a água. Agita-se, procura fugir. Tudo — diz devagar como entregando uma coisa, perscrutando-se sem se entender. Tudo. E essa palavra é paz, grave e incompreensível como um ritual. A água cobre seu corpo. Mas o que houve? Murmura baixinho, diz sílabas mornas, fundidas. (LISPECTOR, 1998, p. 47).

Do germe que sou, também é feita esta matéria alegre: a coisa. Que é uma existência satisfeita em se processar, profundamente ocupada em apenas se processar, e o processo vibra todo. Esse pedaço de coisa dentro do escrínio é o segredo do cofre. E o próprio cofre também é feito do mesmo segredo, o escrínio onde se encontra a jóia do mundo, também o escrínio é feito do mesmo segredo (LISPECTOR, 2009, p. 139).

A partir dos trechos acima, destacamos as seguintes palavras e frases: “imerge, mundo morno se fecha, água, atenta para o que está sentindo, vapores, perscrutando-se, a água cobre seu corpo, profundamente ocupada em apenas se processar, e o processo vibra todo”. Estes termos sugerem que a linguagem artística do romance mergulha em si mesma e se preocupa apenas com o seu processo.

Existe, então, a incoerência de se pensar que a obra seja resultante da realidade, pois há um recorte no mundo ficcional percebido pela própria tessitura

da trajetória dos personagens. Os detalhes dos espaços são vistos pelo leitor mesmo que sejam completamente desproporcionais da realidade. As narrativas de Clarice simulam o nada, encarregam-se de mostrar o ser que se parece com a condição humana, ora repleta de fluxos, ora vazio de tudo, como matéria contingente das histórias. Vejamos os trechos abaixo:

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. 31)

Aquele quarto que estava deserto e por isso primariamente vivo. Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido.  
Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido. (LISPECTOR, 2009, p. 43-4).

As relações entre mundos e pessoas são apenas insinuadas. Lispector cria um narrador com caráter introspectivo, faz um diálogo que sensibiliza a mente do que lê, pelas lentes das personagens. Para Fraga (2008), os momentos de um suposto presente se comunicam com um remoto passado, bem como a intimidade se presentifica na linguagem. Inquietar-se é a porta que se abre para a viagem ao interior, essa inquietação é reflexiva, movimenta o ser que renascerá para outro mundo:

De novo a inquietação tomou-a, pura, sem raciocínios. Ah, talvez eu deva andar, talvez... Fechou os olhos um instante, permitindo-se o nascimento de um gesto ou de uma frase sem lógica. Fazia sempre isso, confiava em que no fundo, embaixo das lavas, houvesse um desejo já dirigido para um fim. Às vezes, quando por um mecanismo especial, do mesmo modo como se desliza para o sono, fechava as portas da consciência e se deixava agir ou falar, recebia surpreendida — porque a percepção do gesto vinha-lhe apenas no momento de sua execução — uma bofetada de suas próprias mãos em seu próprio rosto. Às vezes ouvia palavras estranhas e loucas de sua própria boca. Mesmo sem entendê-las, elas deixavam-na mais (LISPECTOR, 1998, p. 59)

Fatos que supostamente aconteceram no passado, vivenciados na infância, ganham novos sentimentos aos serem revividos como caráter psicológico, pela introspecção. Interessante que ocorrem elementos surpresa

diante daquilo que já é bem conhecido. Se o fato já foi vivido não era para ser em momento algum inusitado.

A NOITE DENSA e escura foi cortada ao meio, separada em dois blocos negros de sono. Onde estava? Entre os dois pedaços, vendo-os — o que já dormira e o que ainda iria dormir —, isolada no sem-tempo e no sem-espço, num intervalo vazio. Esse trecho seria descontado de seus anos de vida. O teto e as paredes uniam-se sem arestas, caladas, de braços cruzados, e ela estava dentro de um casulo. Joana espiou-o sem pensamentos, sem emoção, uma coisa olhando para outra coisa. (LISPECTOR, 1998, p. 98)

O transporte de pensamentos se dá num mesmo lugar: na mente que vive como se estivesse em ebulição. A sobra das experiências se junta às novas, surge uma agitação inesperada que revelará um recomeço. Aquilo que o ser tinha aversão passa a ter outra perspectiva. Desse modo, as duas obras em análise nesta pesquisa, são exaltação de si mesmas, desconstroem limitações para cunhar experiências de personagens inquietantes:

Não quero a beleza, quero a identidade. A beleza seria um acréscimo, e agora vou ter que dispensá-la. O mundo não tem intenção de beleza, e isto antes me teria chocado: no mundo não existe nenhum plano estético, nem mesmo o plano estético da bondade, e isto antes me chocaria. A coisa é muito mais que isto. O Deus é maior que a bondade com a sua beleza. (LISPECTOR, 2009, p.1 59)

Em múltiplos sentidos, o ser é condutor da narrativa, mergulha num universo novo, nada familiar, mas que precisa ser desnudado. É o desnudamento de si que gera novos devires intensos:

Sem nenhum pudor, comovida com minha entrega ao que é o mal, sem nenhum pudor, comovida, grata, pela primeira vez eu estava sendo a desconhecida que eu era – só que desconhecer-me não me impediria mais, a verdade já me ultrapassara: levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata ----- (LISPECTOR, 2009, p. 52).

A revelação de alguns sentimentos sugere a inventabilidade de um lugar onde tudo é possível de acontecer. Bem e mal são vividos ao mesmo tempo. Os contornos ganham força desmedida, selvagem, sóbria, voraz. Uma fantasia feroz

se revela. A manifestação do medo vai cedendo espaço para que o descabido da realidade seja vivido intensamente.

Não quero a meia-luz, não quero a cara bem feita, não quero o expressivo. Quero o inexpressivo. Quero o inumano dentro da pessoa; não, não é perigoso, pois de qualquer modo a pessoa é humana, não é preciso lutar por isso: querer ser humano me soa bonito demais. Quero o material das coisas. A humanidade está ensopada de humanização, como se fosse preciso; e essa falsa humanização impede o homem e impede a sua humanidade. Existe uma coisa que é mais ampla, mais surda, mais funda, menos boa, menos ruim, menos bonita. Embora também essa coisa corra o perigo de, em nossas mãos grossas, vir a se transformar em pureza, nossas mãos que são grossas e cheias de palavras (LISPECTOR, 2009, p.158).

Desse modo, esse estranhamento desencadeia a transformação do ser numa nova figura, já que ocorre a queda de um eu para surgir uma outra coisa que é não seria um sujeito, ou seja, a personagem se despersonaliza, esta deseja e aceita se encontrar o com anti humanizado, quer o que não pode ser alcançado pela linguagem:

Nada, não era nada - procurei imediatamente me apaziguar diante de meu susto. É que eu não esperara que, numa casa minuciosamente desinfetada contra o meu nojo por baratas, eu não esperava que o quarto tivesse escapado. Não, não era nada. (LISPECTOR, 20089, p. 33).

Na narrativa, constrói-se a travessia de uma heroína que se lança à transgressão, finge se assustar para se restabelecer como ser que desconstrói uma identidade. A linguagem das obras revela-nos a constituição de um ser que se envereda rumo ao universo de sensações. Lá, acontece a afronta dos valores morais do mundo supostamente real.

Podemos acrescentar, ainda, que a narrativa com prevalência no gênero feminino é transgressor de tempos, de mundos e marca uma nova trajetória da personagem Joana, em *Perto do coração selvagem*, e G.H., em *A paixão segundo G.H.* As linguagens, de acordo com Sandra Regina Goulart de Almeida (1998, p. 194) “ataca o sistema dominante em sua própria estrutura através de um texto densamente poético e fluido que destrói convenções tradicionais – uma escrita de ruptura e subversão”.

Diante disto, a vontade de Joana desafiou convenções do que é tradicional. O desconhecimento de si é preciso ser vencido pelo processo de essencialização, encontrar-se consigo como forma de estabelecer sua existência. A introspecção da personagem cede lugar para revelação de questionamentos que ganham dimensões do que significa existir:

- Bom é viver..., balbuciou ela. Mau é...
- É?...
- Mau é não viver...
- Morrer? – indagou ele.
- Não, não... – gemeu ela.
- O quê então? Diga.
- Mau é não viver, só isso. Morrer já é outra coisa. Morrer é diferente do bom e do mau (LISPECTOR, 1980, p.55-56).

A moralidade da vida é questionada, bem como transgredida. Viver está condicionado ao que é bom e mau, mas morrer está além dessas duas condições. A vida requer intensidade e desejo de querer, tanto que roubar um livro na presença da tia sugere isso: “– Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum” (LISPECTOR, 1980, p. 52). Desse modo, Joana transgride, não apenas por roubar, mas porque atribui a sua conduta como algo comum. Ela neutraliza suas ações igualando-as ao que acontece no mundo da morte.

Desse modo, não há tentativa de interdição dos desejos, sejam eles sombrios ou não. A personagem sente-se ameaçada pela estabilidade, Joana coloca no mesmo patamar o prazer e a dor. Ela rompe com aquilo que a impede de ter sua realização individual, transgride o tempo, desafia valores morais. Com isso, revela-se um tempo selvagem, ninguém o doma, é ele que toma conta do destino do ser:

- Na rua a mulher buscou as palavras com cuidado:
- Joana ... Joana, eu vi...
  - Joana lançou-lhe um olhar rápido. Continuou silenciosa.
  - Mas você não diz nada? - não se conteve a tia, a voz chorosa. - Meu Deus, mas o que vai ser de você?
  - Não se assuste, tia.
  - Mas uma menina ainda ... Você sabe o que fez?
  - Sei ...
  - Sabe ...sabe a palavra ... ?
  - Eu roubei o livro, não é isso?
  - Mas, Deus me valha! Eu já nem sei o que faço, pois ela ainda confessa!
  - A senhora me obrigou a confessar.

- Você acha que se pode ...que se pode roubar?
- Bem ...talvez não.
- Por que então ... ?
- Eu posso.
- Você?! - gritou a tia.
- Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum.
- Deus me ajude, quando faz mal, Joana?
- Quando a gente rouba e tem medo. Eu não estou contente nem triste (LISPECTOR, 1998, p. 49-50).

Surgem, então, fluxos de acontecimentos, isto é, a ruptura constante com a linearidade: o passado funde-se ao presente, passam a ser vistos como *flashes* com dimensão do instante corrente. A lembrança pode ser vivida eternamente: “[...] eu tenho agora a minha infância mais do que enquanto ela decorria...” (LISPECTOR, 1980, p. 49).

Na construção da narrativa das duas obras em análise, os momentos referentes às lembranças são intercalados entre passado e presente. Os tempos se fundem para que todos os períodos sejam unificados. Não há diferença existencial daquilo que foi vivido e sonhado. Por meio do fluxo de consciência, tudo pode ser uma coisa só, isto é, o antes retrocede o presente e o futuro é o agora.

As personagens vivem uma espécie de eternidade, isso é ruptura com a realidade, pois só se torna possível de viver assim dentro desse fluxo da consciência. Elas criam novas formas de tempo e de espaço, comportam-se de maneira imprevisível dentro de seu mundo de sensações. Descobrem-se seu corpo e sua mente de uma forma que ganhou novos contornos.

O encontro com a imagem antiga faz com que elas reflitam o que realmente querem ser e viver. Ao se olharem novamente o passado reflete no espelho da memória. No início causa estranhamento e surpresa, mas, depois, se acostumam com a nova face, não querem regressar, e sim mergulhar ainda mais em si. As personagens se espalharam como se querendo juntar seus próprios pedaços, logo, reuniram novamente os fragmentos que formam esse novo ser:

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 meu maior contato comigo mesma? O maior aprofundamento mudo a que



cheguei, minha ligação mais cega e direta com o mundo. O resto – o resto eram sempre as organizações de mim mesma, agora sei, ah, agora eu sei. O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me (LISPECTOR, 2009, p. 24).

Nesse novo lugar que, na verdade já existia, mas apenas era desconhecido, as personagens se encontram consigo como nunca antes havia sonhado que aconteceria, vivem pensando dentro das criaturas: é o eu e o outro, dentro delas mesmas. Elas se olham no espelho, mas não assustam mais com que veem, pois se autodescobrem com outras qualidades.

Elas viviam tão trancafiadas num sistema tradicional que, após muito tempo se perceberem como humanas, quase se esqueceram que desejam sua libertação. A consciência queria se revelar para mostrar que algo muito forte estava vivo dentro delas.

### 3.2 A Ausência do Enredo e a Ruptura com o padrão Estético

O enredo é a sucessão de ações e de acontecimentos em uma narrativa e é construído correspondente às lógicas de causalidade e de temporalidade. Neste sentido, analisando a linguagem dos romances *Perto do coração selvagem* e *A Paixão segundo G.H.*,

O narrador se inscreve numa história em que o enredo aparece como inexistente por ser colocado de uma forma cheia de rupturas. Isso aparece desde os momentos iniciais, nos quais as tramas são desenvolvidas sem mostrarem um antes e um depois que as levaram a mergulharem dentro de si. Ambas narrativas não aprecem ter início e nem fim, mas continuidades. Para Benjamim:

A matriz do romance é o indivíduo e sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a ninguém pode dar conselhos, e não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo (BENJAMIM, 1985 p. 54).

Neste sentido, a obra *Perto do coração selvagem* cria uma realidade particular, já que o enredo cede espaço para uma narrativa não linear, rompendo

com a necessidade de ordem, promovendo um processo de renovação da arte literária e da linguagem. A arte clariceana não obedece a continuidade temporal das narrativas tradicionais tecendo um texto com fragmentação de segmentos de sentidos, além dos recursos linguísticos singulares:

“Todavia, os blocos precisam de bolsões de ar e de vazio, pois mesmo o vazio é uma sensação, toda sensação se compõe com vazios, compondo-se consigo, tudo se mantém sobre a terra e no ar, e conserva o vazio, se conserva, no vazio, conservando-se a se mesmo. Uma tela pode ser inteiramente preenchida, a ponte de que mesmo o ar não passe mais por ela; mas algo só é uma obra de arte se, como o pintor chinês, guarda vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos (DELEUZE, 1991, p. 63).

Na narrativa de Clarice, ocorre a desconstrução de toda expectativa em relação ao sentido dos signos textuais. O referencial do objeto de leitura se perde, esvazia-se, desconstruindo também os fatos e o enredo. Em *A paixão segundo GH*, a escritura se apropria do silêncio conferindo valor a esse silêncio, não como falta de expressão, mas que produz significados a partir de sua ausência. “Nada, nada, só que meus nervos estavam agora acordados - meus nervos que haviam sido tranquilos ou apenas arrumados? meu silêncio fora silêncio ou uma voz alta que é muda?” (LISPECTOR, 2009, p. 31).

a) *A paixão segundo GH*: inicia-se simulando uma conversa entre o narrador e o leitor. Fala como se estivesse mandando um recado aos leitores que ficam no nível da superficialidade:

A POSSÍVEIS LEITORES Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente - 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 (LISPECTOR, 2009, p.3)

O trecho acima transcrito, o prefácio da obra, indica um pretense diálogo de preparação para leitores capazes do enfrentamento que virá a seguir na narrativa, já indicando que o relato é penoso, é difícil de ser narrado. Subentende-se que a autora não pré-julga um leitor, dando a si mesma a

liberdade de contar pelo oposto do que tal leitor esperaria: pela ausência de um enredo preciso.

Em seguida, a narradora-personagem guiará o leitor “pela mão” para um aprofundamento do seu relato, iniciando um extenso solilóquio em que as malhas significantes são mais importantes que o significado do enredo:

E tal entrega é o único ultrapassamento que não me exclui. Eu estava agora tão maior que já não me via mais. Tão grande como uma paisagem ao longe. Eu era ao longe. Mas perceptível nas minhas mais últimas montanhas e nos meus mais remotos rios: a atualidade simultânea não me assustava mais, e na mais última extremidade de mim eu podia enfim sorrir sem nem ao menos sorrir. Enfim eu me estendia para além de minha sensibilidade.

O mundo independia de mim - esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro.- - - - - (LISPECTOR, 2009, p. 179)

Esse último trecho da obra sugere que o procedimento criativo de Clarice aflora uma literatura que trilha devires e que se desloca para além do seu final e não se exaure em si mesma, tornando-se processo, sugerindo que a obra não tem enredo e nem se fechada em si.

b) *Perto do coração selvagem*: inicia-se com uma sugestiva personificação de uma máquina que pode ter valor diferenciado dependendo de quem a tem. No início do romance, Joana já nos parece estar à procura, de inquietação, de questionamento e de embate com o estar-no-mundo e como seu ser. O leitor mais atento, logo percebe que não se trata de uma personagem trivial, nem de uma heroína padrão, mas de um personagem desafiando a si mesma e ao fazer artístico:

A máquina do papai batia TAC-tac... TAC-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzz. O guarda-roupa dizia o que? Roupa-roupa-roupa. Não não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estão ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Neste parágrafo, vemos um prenúncio do comportamento da personagem principal durante todo o romance, o modo como Joana se relaciona com o mundo, com as coisas e com o outro, e como ela realizar um jogo de ser consigo mesma, e com a existência.

A primeira palavra que nos chama atenção é máquina, que nos remete a imagem do fazer literário, do instrumento de escrever, acreditamos, entretanto que a referência ao pai na máquina seguida da onomatopeia tac-tac-tac, sugere o uso técnico da máquina, em detrimento do artístico, bem como sugere a reificação do ser. Na realidade um guarda-roupa é um objeto que não fala. Orelha é humana, o ser está morto entre objetos e silêncios e no tempo. É sugestivo que Joana queira saber onde e como está o ser.

Na finalização da narrativa, não se presume que a história termina ali, pois a negação do termo “não” aparece só no último período quatro vezes, além de outras conjunções com o mesmo sentido. A característica de termino narrativo começa após a exclamação sem letra maiúscula:

[...] não haverá nenhum espaço dentro de mim para eu saber que existem o tempo, os homens, as dimensões, não haverá nenhum espaço dentro de mim para notar sequer que estarei criando instante por instante, não instante por instante: sempre fundindo, porque então viverei, só então viverei maior do que na infância, serei brutal e malfeita como uma pedra, serei leve e vaga como o que sente e não se entende, me ultrapassarei em ondas, ah, Deus, e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo (LISPECTOR, 1998, p. 201-2).

A ausência de demarcação do final da história, que parece não existir, gera um vazio que se propaga no tempo, à espera de ser completado, mas que, entretanto, nunca se completa, apenas se cria e recria, já que é desconhecido o seu destino. A narrativa clariceana evidencia uma estética que subverte o enredo, ou seja, quebra a expectativa em relação ao encadeamento lógico dos acontecimentos dentro de uma demarcação de tempo, causando, assim, uma incompreensão aparente.

Consequentemente, a personagem Joana torna-se um símbolo da ruptura com qualquer padrão estético limitante, é a víbora que transgride a moralidade e instaura uma nova estética afirmativa da vida e da arte, que não se submete

às convenções e, em *Perto do coração selvagem*, viver é "viver largamente". Joana não hesitará, por exemplo, em furtar um livro, apenas porque queria:

É uma víbora. É uma víbora fria [...] nela não há amor nem gratidão. Inútil gostar dela, inútil fazer-lhe bem. Eu sinto que essa menina é capaz de matar uma pessoa... (LISPECTOR, 1998, p. 51)

[..]

- Foi tua tia quem te chamou de víbora. Víbora, sim. Víbora! Víbora! Víbora!

Agora ele gritava histérico sem se dominar Víbora. Cada grito, mal se libertava da fonte convulsa, vibrava quase alegre no ar. Ela o observava a bater os punhos sobre a mesa, enlouquecido, chorando de ira. Quanto tempo? Porque Joana tinha consciência, como de uma música longínqua, de que tudo continuava a existir e os gritos não eram setas isoladas, mas fundiam-se com o que existia. Até que subitamente exausto e vazio ele sentou-se numa cadeira, devagar. O rosto flácido, os olhos mortos, pôs-se a fitar um ponto no chão (LISPECTOR, 1998, p. 184-5).

Da mesma forma, a personagem confessa "a certeza de que dou para o mal" (LISPECTOR, 1998, p. 18) sugerindo, mais uma vez, sua insubordinação ao normativo, desconstruindo noções habituais sobre narrativa e sobre arte.

Por fim, a subversão do enredo tradicional, nas duas obras, revela a composição estética de Clarice Lispector: o que percebemos é que ocorre uma ruptura com a função simples de relatar fatos, em relação ao enredo, fazendo a linguagem avançar para níveis não relatáveis do ser do homem. Isso, muitas vezes, gera estranheza e incompreensibilidade no leitor acrítico.

Nos dois romances analisados, a tessitura da linguagem do fluxo com suas técnicas, submergem em si e de si mesmas. Compõem a linguagem ao infinito e expõem a atualidade ficcional clariceana que nos deixou uma arte que transita além do tempo, dos estilos e do simples enredo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir esta pesquisa, verificamos que os resultados apontam para um caminho percorrido pela narrativa claricena que passa pelas estéticas

modernas e contemporâneas, procurou-se trafegar através de sua linguagem artística, considerando esta como fenômeno em si, dispensando análises extrínsecas às obras.

Com isso, viu-se que o romance *Perto do coração selvagem* foi construído e influenciado pelas concepções modernistas de arte, tanto no que diz respeito ao conteúdo como na forma. Nesse sentido, é um romance que rompe com padrões tradicionais da narrativa, seguindo os modelos artísticos modernos.

A modernidade artística teve como característica primordial o gosto pela ruptura com padrões considerados tradicionais e a busca por novas expressões criativas. Portanto, ao perscrutar a linguagem da narrativa em *Perto do coração selvagem* evidenciamos as características que fazem dessa obra uma obra de arte moderna.

Foi nessa perspectiva que, para a primeira parte deste trabalho, optou-se por delimitar, principalmente, os conceitos presentes nos estudos de Baudelaire, que nos apontou as noções de fragmentação e transitoriedade como primeiras definições da arte na modernidade, bem como, os pensamentos do filósofo Martin Heidegger sobre o ser, utilizando-os enquanto método de análise literária.

Concluiu-se que a obra de arte, analisada sob a lente ontológica heideggeriana, apresenta, não apenas uma relação entre ser e arte, mas entre ser, linguagem e tempo. Estes conceitos quando mimetizados à forma do romance, revela efeitos de abstração filosófica: elemento que compõe o romance moderno.

Por outro lado, verificou-se também que, se o primeiro romance de Clarice Lispector evidencia características da arte moderna, a obra *A Paixão Segundo G.H.* é uma narrativa em que predomina elementos da formação estética contemporânea. De certa forma, trata-se de uma linguagem desterritorializada, ou seja, uma criação que se manifesta para além de suas próprias fronteiras.

Na contemporaneidade, a obra de arte rompe com o processo de essencialização do ser pela linguagem, instaura-se como fazer artístico considerado em si, mostra mundos desconstruídos para revelar a obra como algo relevante em si mesma. Poderíamos dizer que a arte resulta de uma recusa: a de todo tipo de essencialização.

Esta pesquisa buscou sustentar os argumentos a respeito da construção artística na modernidade e na contemporaneidade, relacionando tais conceitos às obras corpus escolhidas. Diante disto, notou-se que a arte moderna caracterizou-se a partir de uma perspectiva de superação e ruptura com orientações clássicas, tanto em relação quanto ao conteúdo, gerando novas formas de expressão artísticas descompromissadas com a representação da realidade. No entanto, na contemporaneidade, a arte se torna devir, ou possibilidades. Já não existem padrões para definir seu ser, pois é, em si, uma experiência estética singular.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *A modernidade da escrita de Clarice Lispector*. In: SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p.187-196
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna - do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1998.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1976
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Paz e Terra, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A troca simbólica e a morte*. Lisboa: Edições 70, 1976
- \_\_\_\_\_. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Os sistemas dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAUMAM, Zygmund. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas. v 1 )
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora S.A. Buenos Aires, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Felix Guattari. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2004.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. Perspectiva, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins fontes, 1987.



\_\_\_\_\_. *Prefácio à transgressão. In: Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a.p. 28-46.

\_\_\_\_\_. *A linguagem ao infinito. In: Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001b. p. 47-59

FRAGA, M. C. P. *Literatura: possíveis diálogos.* CONGRESSO INTERNACIONAL

DA ABRALIC: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, XI, São Paulo, junho de 2008.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da Lírica Moderna.* São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético.* São Paulo: Editora 34, 1992.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.* São Paulo: Loyola, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *O ser e o tempo – parte I.* São Paulo: Ed. Vozes, 2005.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo – parte II.* São Paulo: Ed. Vozes, 2005.

HUMPHREY, R. *O fluxo da consciência.* São Paulo: McGrawHill do Brasil, 1976.

KAPLAN, Ann (Org.). *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas.* Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH.* Rio de Janeiro. 2009.

\_\_\_\_\_. *Perto do coração selvagem.* Rio de Janeiro. 1998.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2000

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

MELLO, H. A cultura do simulacro: filosofia e modernidade em Jean Baudrillard. São Paulo: Loyola, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *Acerca da verdade e da mentira: o anticristo*. São Paulo: Rideel, 2005.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre: ensaios*. 1969.

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