

A força da violência estética: em encontro entre NicholSEN e LispectorDOI: <https://doi.org/10.33871/23594381.2025.23.2.10535>Adriano Negris¹, Pâmela Bueno Costa²

Resumo: O presente artigo propõe um diálogo com a obra de Shierry Weber NicholSEN, a partir de seu texto *O sujeito mutilado na arena da experiência estética* (2010), articulando suas reflexões às contribuições teóricas de Theodor Adorno. A proposta é tomar essas vozes filosóficas como guias para pensar a crônica-conto “Mineirinho”, de Clarice Lispector, como exemplo de uma escrita que produz o estremecimento das fundações o *Erschütterung*. Três pontos de corte organizam a reflexão: (1) o processo ativo da experiência estética, em que sujeito e obra interagem mutuamente e se transformam; (2) a arena da experiência estética como espaço de combate; e (3) a violência desse encontro, marcada por um choque. Em *Mineirinho*, a violência estética não se limita ao conteúdo narrado. Ao negar o *Immergleiche*, o “sempre o mesmo”, essa violência não apenas revela as fraturas do sujeito e suas mutilações, mas também cria a possibilidade de uma experiência que, ao rejeitar as formas alienadas de percepção, inaugura, na arena da experiência estética, um encontro autêntico entre sujeito e arte.

Palavras-chave: Shierry Weber NicholSEN, Clarice Lispector, *Erschütterung*, Violência Estética.

The power of aesthetic violence: a meeting between NicholSEN and Lispector

Abstract: This article proposes a dialog with the work of Shierry Weber NicholSEN, based on his text *The mutilated subject in the arena of aesthetic experience* (2010), articulating his reflections with the theoretical contributions of Theodor Adorno. The proposal is to take these philosophical voices as guides to think of Clarice Lispector's short story “Mineirinho” as an example of writing that produces the shaking of foundations the *Erschütterung*. Three cutting points organize the reflection: (1) the active process of aesthetic experience, in which subject and work interact mutually and transform each other; (2) the arena of aesthetic experience as a space for combat; and (3) the violence of this encounter, marked by a clash. In *Mineirinho*, the aesthetic violence is not limited to the narrated content. By denying the *Immergleiche*, the “always the same”, this violence not only reveals the subject's fractures and mutilations, but also creates the possibility of an experience that, by rejecting alienated forms of perception, inaugurates, in the arena of aesthetic experience, an authentic encounter between subject and art.

Keywords: Shierry Weber NicholSEN, Clarice Lispector, *Erschütterung*, Aesthetic Violence.

*Cada livro é sangue, é pus, é excremento,
é coração retalhado, é nervos fragmentado,
é choque elétrico, é sangue coagulado escorrendo
como lava fervendo pela montanha abaixo.*

Clarice Lispector

¹ Doutor em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Professor Adjunto do Departamento de Educação da Faculdade de Formação de Professores - FFP-UERJ. Professor permanente do Programa de Pós-graduação em Bioética, Ética Aplicada e Saúde Coletiva - PPGBIOS-UERJ. E-mail: adrianonegris@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7682-993X>

² Doutoranda em Filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisadora vinculada ao Laboratório X de Encruzilhadas Filosóficas, coordenado pelo Prof. Dr. Rafael Haddock-Lobo (CNPq/UFRJ/UERJ). Bolsista Capes. E-mail: costapamela58@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-1436-0392>.

*Um pensamento que treme,
que não sabe tremer,
pois do tremor nada se sabe,
apenas que ele faz tremer.
Rafael Haddock-Lobo*

Notas introdutórias

Começamos com a citação de Lispector: “Cada livro é sangue, é pus, é excremento, é coração retalhado, é nervos fragmentados, é choque elétrico, é sangue coagulado” (1999, *grifo nosso*, p. 96). Este artigo propõe uma investigação em três momentos, ou melhor, três pontos de corte. A hipótese que atravessa nossa *escritura* é a de que a *violência estética* opera como um rasgo no indivíduo, e nesse sentido, a experiência autêntica pode irromper, instaurando a possibilidade de uma relação não alienada *na arena da experiência estética*.

Dialogando com a noção de estremecimento proposta por NicholSEN, Clarice Lispector afirma que cada obra é como um choque elétrico, uma imagem que ressoa com a concepção de Adorno e da própria NicholSEN de que a arte deve abalar o sujeito até suas fundações mais profundas, provocando um estremecimento capaz de romper com a ordem do habitual e abrir caminho para a experiência genuína com a obra de arte. De modo semelhante, entendemos que a crônica *Mineirinho* e a obra de Clarice Lispector provocam essa disrupção, instaurando um estado de pensamento em tremor, um abalo das fundações naqueles que se colocam na arena da experiência estética.

No primeiro corte, amparados no pensamento de Shierry Weber NicholSEN, em *O sujeito mutilado na arena da experiência estética* (2010), refletiremos a relação entre sujeito e objeto na arena estética. O segundo corte se volta à noção de “arena da experiência estética”. A arena é o espaço do embate, da exposição, da presença intensa, é o lugar onde algo se põe em jogo. Ao pensar a estética como arena, desloca-se a ideia de contemplação serena para a de uma experiência radical. É nesse espaço, mediado pela força da *violência estética*, que a obra estremece o sujeito. Nesse sentido, a arena estética é, portanto, também um espaço ético e político de abertura ao *acontecimento*.

Por fim, no terceiro corte, ao articular essa concepção à leitura de *Mineirinho*, de Clarice Lispector, evidencia-se como, na *escritura clariceana*, a violência não apenas tematiza a mutilação do sujeito, mas interrompe a ditadura da percepção. Sobretudo, ao pensarmos a obra clariceana, tecemos uma possibilidade de interpretação, onde a

escritura causa o estremecimento. Logo, a violência, nesse contexto, é aquilo que rompe a normalidade, que estilhaça a visão morna e alienada. E nesse embate, a obra de Lispector convoca o sujeito à fratura, operando como um convite para a abertura da experiência radical da alteridade.

Primeiro ponto de corte: sujeito e obra na arena da experiência estética

O primeiro ponto de corte dessa discussão é a relação entre o sujeito e a obra de arte. Para Adorno (2013), a experiência estética autêntica é aquela que ele define como “genuína”, e esta é inviabilizada pelas condições impostas pela sociedade moderna, pois, de acordo com sua filosofia, ela mutila o sujeito. A obra de arte, em sua perspectiva, perde sua “aura”³, a capacidade de provocar uma abertura para uma experiência crítica e transformadora.

Segundo a *Teoria Estética* (1970) de Theodor Adorno, o sujeito desaparece na arena da experiência estética. Influenciado pelas ideias hegelianas, Adorno inicialmente enfatiza o desaparecimento do sujeito nesse processo, ou seja, na dialética negativa, contexto no qual Shierry Weber Nicholzen desenvolve sua análise crítica desse embate, em seu texto intitulado *O sujeito mutilado extinto na arena da experiência estética* (2010). Adorno (1995) destaca como a arte, sob a lógica da sociedade administrada, é submetida ao processo de reificação e alienação. Nesse contexto, a experiência estética deixa de ser um espaço de reflexão, sobretudo porque a obra de arte se torna apenas mais uma mercadoria, moldada pelas demandas do capitalismo. Assim, a experiência com a arte é reduzida ao entretenimento e ao consumo, atendendo às exigências da Indústria Cultural. Segundo Adorno,

na relação atual com a técnica existe algo exagerado, irracional, patogênico. Isto se vincula ao “véu tecnológico”. Os homens inclinam-se a considerar a técnica como sendo algo em si mesma, um fim em si mesmo, uma força própria, esquecendo que ela é a extensão do braço dos homens. Os meios – a técnica é um conceito de meios dirigidos à autoconservação da espécie humana – são fetichizados, porque os fins – uma vida humana digna – encontram-se encobertos e desconectados da consciência das pessoas (Adorno, 1995, p. 132-133).

³ Mas “o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (Benjamin, 1985, p. 101). Conceito desenvolvido por Walter Benjamin, ver “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Para Adorno, essa transformação esvazia o potencial da arte, relegando-a à função de reproduzir as dinâmicas do sistema. Com efeito, a fetichização da técnica e a coisificação da consciência, gera um processo de desumanização. Nesse viés, podemos lembrar do poema “Eu-Etiqueta”, de Carlos Drummond de Andrade, que diz:

Hoje sou costurado, sou tecido, sou gravado de forma universal, saio da estamperia, não de casa, da vitrina me tiram, recolocam, objeto pulsante mas objeto/ que se oferece como signo de outros/objetos estáticos, tarifados./Por me ostentar assim, tão orgulhoso/ de ser não eu, mas artigo industrial,/peço que meu nome retifiquem./Já não me convém o título de homem./Meu nome novo é coisa./Eu sou a coisa, coisamente (Andrade, 2015, p. 48).

Diante da poesia de Drummond, notamos o processo de alienação e reificação do ser humano na Indústria Cultural, quando nos deparamos principalmente com a frase: “meu nome novo é coisa, eu sou a coisa, coisamente” (2015, p. 48). O ser humano vira uma coisa-objeto em processo de coisificação, ou seja, mera mercadoria.

Segundo Shierry Weber (2010), a arena estética funciona como a imagem de um campo de combate, lembrando, de certa forma, duelos de gladiadores, onde a luta se estende até o limite da sobrevivência. De maneira semelhante, podemos visualizar um confronto mortal entre o sujeito e a obra de arte nesse espaço simbólico. Nesse conflito, Shierry afirma que a obra não se apresenta passivamente; ela age, impondo ao sujeito aquilo que podemos compreender como uma “*violência estética*”.

Esse enfrentamento representa um choque transformador, no qual o sujeito é desafiado a abandonar suas certezas e a abrir-se à intensidade da experiência estética. Diante desta questão, somos atravessados a pensar sobre as experiências estéticas que desafiam a lógica da *repetição do sempre mesmo*. Conforme destaca Shierry, para Adorno, a questão central da estética é: “Como é possível uma experiência estética genuína?”. Tomando essa questão como fio condutor, podemos pensar se dentro do filtro da Indústria Cultural temos espaço para obras que rompem com a *ditadura do olhar* e com a mutilação do sujeito, provocando, como Shierry (2010) menciona, uma “*violência estética*”. Um elemento importante a destacar é que, segundo Adorno (2013), a experiência estética não é agradável, mas sim uma violência que pode dismantelar as falsas ideias. Dessa forma, na relação entre o sujeito e a obra, dentro da experiência estética, há o combate, uma força violenta que *estremece* o sujeito.

Não obstante, Rafael Haddock-Lobo em *Fantasma da colônia: Notas de Desconstrução e Filosofia Popular Brasileira* (2020), nos convida a pensar a partir da

experiência *mysterium tremendum*⁴, o mistério que faz tremer. Assim, segundo o filósofo da desconstrução,

Frente ao mistério tremendo do mundo, só podemos tremer – portanto, um outro pensamento não poderia se contentar em pensar o tremor, mas ser, para além disso, *um pensamento que treme*, que não sabe tremer, pois do tremor nada se sabe, apenas que ele faz tremer (Haddock-Lobo, *grifo nosso*, 2020, p. 51).

Então, segundo Haddock-Lobo, não *tremar* diante do mundo é tratá-lo como algo inteiramente disponível e compreensível, ignorando sua alteridade radical e seu mistério. É recusar-se a ser afetado por aquilo que, justamente, nos escapa. Seguindo o fio dado por Haddock-Lobo, o pensamento que verdadeiramente enfrenta o real não é aquele que busca abafar o tremor, mas sim o que se reconhece como já tremendo diante do totalmente outro. Na tentativa de capturar o acontecimento e o instante-já, sabemos que algo sempre escapa. Essa afirmação segue o mesmo passo da lição do filósofo franco-argelino Jacques Derrida, que em *A voz e o fenômeno*, nos ensina: “A coisa mesma sempre escapa *la chose même se dérobe toujours*” (1994, p.117). Vale dizer que o trecho parece levantar uma questão central: “a impossibilidade da experiência, ou, talvez, a impossibilidade radical de acesso às coisas enquanto elas mesmas como condição de possibilidade de qualquer experiência” (Haddock-Lobo, 2019, p. 90). Contudo, é preciso saber jogar com o jogo da escritura, nesse jogo deve se deixar ser tomado, ser tocado e também tocar. É jogo de cuidado, paciência e escuta. Ler e compreender o silêncio de um texto literário é atravessar a escritura (Costa; Olanda, 2024, p. 507).

Trata-se de uma forma de pensar que não teme a instabilidade, mas a assume como condição fundamental, e, ao fazê-lo, provoca também o tremor em tudo aquilo que alcança. Como Haddock-Lobo menciona: “Não tremer é pensar que o mundo está aí, diante de nós, à nossa disposição e plenamente traduzível em nossos filosofemas, é não se abalar por sua alteridade radical e não se deixar tocar por isso que nos toca em seu escapamento” (Haddock-Lobo, 2020, p. 51). O que se faz quando se treme? O que te faz tremer? Esse tremor é o estremecimento que NicholSEN vai chamar de violência estética. É como se a obra de arte gerasse um terremoto no pensamento. Na esteira dessa reflexão, podemos afirmar que a escrita, tal como vemos nas crônicas de Lispector, é capaz de produzir um abalo nas estruturas do pensamento. Assim, percebemos uma escritura que treme, convoca o espectador a tremer diante da experiência vivida pela potência do verbo.

⁴ ver a obra *Temor e tremor*, de Kierkegaard. O que podemos entender é que pensar o tremor não é organizar um saber sobre ele, mas aceitar que o pensamento, quando sincero, treme.

Esse movimento, de certa forma, pode ser percebido como o *thauma*, o efeito do:

Tó thaumazein é o termo usado por Sócrates para referir-se à admiração do jovem Teeteto pelo mundo, o maravilhamento, a perplexidade, que contudo é, ao mesmo tempo, deslumbre e desespero, angústia e excitação, em uma palavra: tremor – e a etimologia do termo com o qual mais nos deparamos em nossas aulas de introdução à filosofia, de fato, quer dizer isso: espantar vem de *expaventare*, de ex (fora) e *pavere* (que vem de pavor: literalmente, tremer de medo), ou seja, quando aquilo que está a nosso redor, o “fora” faz tremer o “dentro”, quando nossa razão soçobra, portanto, face ao que está diante de nós – a alteridade radical e indizível (Haddock-Lobo, 2020, p. 34).

O pensamento faz tremer. O fora fazendo tremer o dentro. O que vemos aqui, conforme afirma Haddock-Lobo, ecoa o que Aristóteles propõe em sua *Metafísica* sobre o surgimento da atividade filosófica: “o começo de todas as ciências é o espanto de as coisas serem o que são”. Trata-se do *thauma*, o espanto primordial. Essa ideia ressoa na crítica de Adorno à arte: ela precisa causar o *thauma* para proporcionar uma experiência autêntica de verdade e liberdade. Nesse viés, análogo a Adorno, para Nicholsen o sujeito mutilado experimenta o impacto da obra não somente como prazer, mas como uma *violência estética*: “como *choque*, como *ruptura*, como *explosão*, como cilada e coerção, como ameaça de aniquilação ou ameaça de loucura” (Nicholsen, *grifo nosso*, 2010, p. 90). Em outras palavras, simultaneamente a essa violência, o sujeito percebe algo mais profundo, um tênue sinal de verdade e liberdade presente na obra. Assim, conforme a autora, o encontro com a obra de arte é vivido como uma batalha, de certa forma, contra a própria obra e, ao mesmo tempo, pela verdade e liberdade que ela promete revelar. Nessa contenda, tem-se a abertura para entrada em cena do outro, como infinito e inapreensível. Dito nas palavras da autora:

Com a entrada do potencialmente infinito, a arena da experiência estética deixa de ser mero espaço horizontalmente estendido. Ela abre-se verticalmente, para o infinito e inapreensível, o vazio e o abismo. Pois a presença do potencialmente infinito é também a possibilidade de nossa própria morte, da morte de nossas pessoas tais como nos conhecemos (Nicholsen, 2010, p. 94).

Abre-se verticalmente, e dessa forma ao estremecimento, ao tremor. O sujeito que experimenta age usando o que Adorno denomina de “imaginação exata (*exakt Phantasie*) para recapitular a lógica interna da obra, recompondo o trabalho com seus ouvidos, repintando com seus olhos” (Nicholsen, 2010, p. 88). É um movimento da *vertical das*

*emoções*⁵, que atravessa o sujeito dentro da arena da experiência estética, provocando diferentes emoções, mas principalmente o terror e o horror.

Segundo ponto de corte: violência estética “*Erschütterung*”

A violência estética refere-se ao impacto profundo que uma obra de arte exerce sobre o sujeito que se entrega à experiência estética. Ainda que permeada por imagens ou sensações de violência, a obra revela ao espectador indícios de verdade e lampejos de liberdade, todavia, porque justamente por desestabilizar suas percepções habituais e provocar um confronto com aquilo que escapa ao *ordinário*.

O sujeito desaparece, como mencionamos anteriormente, porém, não deve ser entendida como uma morte literal, mas sim como um choque profundo que descompassa o sujeito. A *violência estética* tem como objetivo principal romper com a superficialidade das experiências cotidianas e despertar uma nova forma de percepção. Ao fazer isso, ela desestabiliza as estruturas pré-estabelecidas do pensamento e da realidade do sujeito, desafiando-o a se confrontar com uma verdade mais autêntica e disruptiva, capaz de libertá-lo da alienação cultural e social. Ao tomar em conta esse cenário, não seria despropositado colocar a seguinte questão: qual é o propósito da *violência estética*? Nicholsen responde a essa indagação afirmando que:

De fato, o propósito da violência estética é dismantelar as mutilações do sujeito que impedem a experiência estética genuína. Se a violência do mundo moderno mutilou o sujeito, então a violência estética, que é tanto similar quanto diferente desta violência, atua como uma forma de força contrária homeopática. Mas não estamos falando aqui sobre uma “cura”, pois como veremos, não são apenas as mutilações do sujeito que são dismanteladas ou extintas. Em importante sentido, o sujeito ele mesmo é extinto junto com suas mutilações (Nicholsen, 2010, p. 90).

Como vimos acima, a violência estética não apenas elimina as mutilações; ela também dissolve o próprio sujeito em sua forma alienada, revelando uma dimensão transformadora em que o sujeito e suas limitações desaparecem juntos, sem prometer uma “cura”, mas sim, uma reconfiguração radical da relação com a experiência estética. As

⁵ Ver a obra de Didi-Huberman *A vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector* (2021). Para Didi-Huberman nas crônicas, tudo se desdobra em brotos, como galhos nascidos no mesmo caule ou na raiz. Tudo nasce naquele recorte de tempo, muitas vezes breve, em surtos de intensidades, existindo o que o filósofo chama de vertical das emoções. Logo, o movimento da vertical vale a pena, pois seja ele ascendente ou de avalanche, é movimento. Provoca um deslocamento, um desvio ao estrangeiro, gerando o susto e o espanto, sendo um convite para deixar-se ver, ser tomado pelas coisas do mundo, em uma descoberta-do-mundo.

experiências modernas provocam profundas mutilações no sujeito, resultando na perda da capacidade de vivenciar experiências autênticas. Essas mutilações, enraizadas na repetição habitual, instauraram uma “ditadura do comum”, na qual o sujeito mutilado é submetido.

Adorno utiliza a palavra alemã “*Immergleiche*”⁶, a qual podemos traduzir como “*o sempre o mesmo*”. É um termo filosófico frequentemente usado para criticar a repetição, a estagnação ou a homogeneização da experiência. Termo central da crítica adorniana, pois remete à repetição incessante, monotonia e ausência de novidade que caracterizam um sistema cultural regido pela padronização e homogeneização. Essa dinâmica é evidente na sociedade administrada e na Indústria Cultural, que transformam a arte em mercadoria moldada pelas demandas mercadológicas, em detrimento de sua função crítica. Assim, romper com o *Immergleiche* não é apenas uma operação estética, é um movimento necessário para restituir à arte seu potencial. Nesse contexto, a ausência de autenticidade e variedade na produção cultural, em músicas, filmes e outras formas de arte, reforça a alienação do sujeito. Em vez de possibilitar a interação reflexiva e transformadora entre o indivíduo e a obra, a cultura industrializada transforma os sujeitos em consumidores passivos, incapazes de transcender o paradigma do consumo e se reconectar com a experiência estética genuína. Para quebrar, de certa forma, com o *Immergleiche*, é importante o choque. É o que defende NicholSEN:

O choque é um aspecto importante desta ação repentina e subjugadora por parte da obra de arte. O choque pára o sujeito em seu percurso, impossibilitando as formas usuais de não ver e não ouvir e forçando uma forma diferente de atenção. Adorno não é o único a falar sobre esse choque inicial no encontro com a obra de arte, ou com a beleza, e não são apenas as obras modernas e deliberadamente provocativas que chocam assim (NicholSEN, 2010, p. 92).

De acordo com a estética de Adorno (2013), o conceito de “*Erschütterung*” é um corte profundo, um rasgo que pode ser traduzido por “sacudir até as próprias fundações”. Esse estremecimento vai além de um impacto meramente físico ou emocional; trata-se de uma experiência que desestabiliza a identidade do “eu”. A obra de arte no embate com o sujeito mutilado precisa fazer tremer, e nessa tessitura, NicholSEN afirma que precisa causar um estremecimento, seja por tremor, até mesmo terror. “O terror do desconhecido,

⁶ Como afirma NicholSEN, “o Casulo [*cocoon*] da falsa consciência, podemos dizer, é fiado pela repetição de das *Immergleiche*. A falsidade afeta não apenas a capacidade de discernimento – que requereria ver através das ilusões – mas também os órgãos de percepção. A mutilação do sujeito deixa-o não apenas estúpido, por assim dizer, mas também surdo e mudo” (2010, p.91).

do que está além de nós” (Nicholsen, 2010, p. 93). Nesse embate com a obra, há uma suspensão, ainda que temporária, das estruturas habituais de percepção “do sempre o mesmo” das *Immergleiche*.

É nesse gesto de suspensão que se abre uma fissura no automatismo da experiência cotidiana. E, por essa abertura, o sujeito se vê lançado a um mergulho, não em um objeto externo, mas na própria experiência como acontecimento sensível, ético e estético. O choque e o estremecimento, gera no espectador uma dimensão de verdade que reside na obra de arte.

É por meio dessa ruptura que a arte desafia a alienação produzida pela padronização cultural e pela lógica da sociedade administrada, criando possibilidades para uma renovação do olhar e uma expansão da consciência crítica⁷.

Além do choque e do terror, a obra de arte provoca um fascínio pela beleza, e nesse viés, pode ser uma armadilha, conforme diz Nicholsen:

Outro aspecto da aproximação do trabalho artístico ao sujeito é seu fascínio. Uma das funções da beleza na obra de arte é atrair o sujeito, envolvê-lo. Ela funciona como um convite, talvez mesmo uma sedução, para o incauto. Há algo como um elemento erótico nesse convite: uma união da mesma espécie é proposta. Sem dúvida, a atenção é uma forma de imergir no que é percebido (Nicholsen, 2010, p. 93).

Nesse ínterim, a beleza pode ser uma ilusão e mutila a capacidade do sujeito olhar para as coisas e o mundo. A beleza na obra de arte tem a função de atrair e envolver o espectador, funcionando como um convite, quase como uma sedução. A obra de arte, ao chocar e seduzir, pode ser vista como uma espécie de armadilha que captura o espectador de forma inesperada. Ela o envolve, mantendo-o cativo e, de certa forma, retendo-o em seu poder. Nicholsen (2010) ilustra isso de maneira extrema, comparando essa armadilha com Vênus, ou uma planta carnívora, que atrai suas “presas” apenas para consumi-las. No entanto, para Adorno (2013), essa imagem não implica que a arte simplesmente “absorve o sujeito e o descarta”. Em vez disso, ela o mantém em um estado de desconforto, forçando-o a confrontar suas próprias limitações e, com isso, abrir-se para uma experiência que pode ser transformadora.

⁷ Esse estremecimento surge como um choque indispensável, capaz de romper as ilusões confortáveis do cotidiano e abrir caminho para uma experiência genuína. Não é algo que se revela facilmente ou de forma tranquilizadora; pelo contrário, exige do sujeito um esforço crítico que passa pelo desconforto e pela desorientação. Ao desestabilizar as formas habituais de percepção, a arte não oferece um escape, mas um encontro intenso com aquilo que é mais essencial e verdadeiro na existência humana, desafiando o sujeito a ir além de suas certezas e limitações, pois o encontro com a obra de arte é uma luta pela experiência de verdade e liberdade.

Terceiro ponto de corte: choque e violência

Ao refletirmos sobre o *tour de force* da violência, voltamo-nos à escrita rascante de Clarice Lispector. Para os propósitos deste texto, voltamos nossa atenção especificamente para a crônica-conto *Mineirinho*. Nesse embate com a obra, devemos-nos questionar: como encarar a crônica-conto *Mineirinho*?

Segundo Yudith Rosenbaum, em *A ética na literatura: leitura de “Mineirinho”, de Clarice Lispector*, encontramos a seguinte afirmação:

recolhido como crônica em 1969, mas que pode ser lido como conto, e que tensiona, a partir de uma ocorrência policial verídica, o sentido da justiça e as polaridades irreduzíveis do eu e do outro? Será preciso mimetizar o estilo característico da autora, abarcando o texto de forma oblíqua, sugestiva, lacunar, evitando as noções conclusivas e absolutas. Porque ainda que a temática seja explicitamente social – **a morte de um marginal carioca em 1962 em tiroteio com dezenas de policiais**, as reflexões do narrador extrapolam as contingências sociológicas e caminham, de forma errante e digressiva, pelos âmbitos mais recônditos da subjetividade (Rosenbaum, *grifo nosso*, 2010, p. 169).

Da violência do cotidiano à violência estética do acontecimento, a escrita de Clarice Lispector tensiona a realidade por meio da arte, deslocando o fato histórico-social-político para o campo da experiência estética. Como observa Rosenbaum, “tal episódio ressoa, a partir das páginas jornalísticas, no interior de um apartamento carioca, na sensibilidade singular da escritora Clarice Lispector” (2010, p. 171). Para refletir sobre essas questões, e dialogando com as perspectivas de NicholSEN e Adorno, propomos a experiência com a escritora brasileira Clarice Lispector, em sua crônica *Mineirinho* (2010), texto escrito com a lâmina da palavra.

Através de sua escrita com sangue, como uma veia seccionada, rasga o véu da realidade, em uma escrita disruptiva, no movimento que opera como corte, pois rompe com o que Adorno chama de “sempre do mesmo”. Rosenbaum (2010) afirma que a obra de Lispector sempre convoca o olhar e uma experiência radical de alteridade. Esse “Outro” provocador da escritura manifesta-se na obra de Clarice Lispector sob as mais diversas formas, instaurando uma ruptura das fronteiras, “uma rosa sobre a mesa, um ovo na cozinha, um cego mascando chiclete no ponto do bonde, uma barata no armário, o rosto perdido de uma nordestina” (2010, p. 172). Em todas essas aparições da alteridade, o sujeito, seja narrador, seja protagonista, não pode recuar diante da experiência. Concomitantemente, como afirma Rosenbaum, o sujeito é inevitavelmente transformado

pela experiência, pois é levado a confrontar a exterioridade, perdendo-se e encontrando na mesma medida em que tenta compreender esse *outro im-possível*, pois ele sempre escapa.

Da mesma forma, a escrita de Clarice Lispector se apresenta como um gesto de *desconstrução*. Sua escritura rompe com categorias fixas, desliza entre gêneros e desafia qualquer tentativa de enquadramento. Clarice escapa. Ela transborda. E, como nos lembra Derrida, nenhum texto pertence inteiramente a um único gênero, estamos lidando sempre com *a restância e com a contaminação*.

Em *Para não esquecer*, Lispector declara: “Eu queria ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu” (1979, p.43). E o outro, absolutamente outro, segundo Rafael Haddock-Lobo, “é absolutamente secreto e insondável, não se revela nem se desvela” (2019, p. 127). No entanto, a obra de arte é uma possibilidade de encontro, um embate com esse *totalmente outro*, que se faz totalmente outro porque sempre escapa a possibilidade de completo conhecimento.

Para refletirmos sobre o *tour de force*, é necessário um desvio. Segundo Pedro Duarte, em seu texto *Violência na mudança e mudança na violência* (2014), podemos pensar o conceito de violência a partir de uma visão histórico-filosófica. Diante de suas elucubrações, Duarte menciona, com base na filosofia de Baruch Spinoza, importantes etapas da violência, a saber: a) primeiramente atrelada a paixões tristes; b) a concepção moderna, atrelada às paixões alegres, e por fim; c) etapa contemporânea, quando a violência conhece sua forma desapaixonada, nem triste, nem alegre, apenas banalizada e técnica. É nesse terceiro ponto que gostaríamos de ficar, como afirma: “Somos violentos. É preciso começar assim” (Duarte, 2014, p. 58).

Dito isso, tomamos para nós, assim como Duarte, a tarefa de pensar a violência. Reconhecer que somos violentos é um passo importante, sobretudo porque, a violência enquanto transformação, sempre ocorre um deslocamento, um desvio. Nesse viés, ela não é uma opção, nem tampouco um arbítrio moral, ela constitui ontologicamente o modo de ser do ser humano. Se olharmos para a história, vamos perceber o movimento escrito em vermelho, em derramamento de sangue, o ser humano modifica as coisas à sua volta para sobreviver, sob o véu da dominação e da alteração. Existe uma ambivalência e uma grande dificuldade de pensar a violência, pois é oscilante ao mesmo tempo que transforma. Como Pedro Duarte menciona:

Mais importante que o agente da violência, contudo, é a identificação,

aí feita, da violência com a mudança. Violência seria transformar a terra e alterar o movimento da pedra. O homem, se é um ente violento, o é na medida em que colide com uma ordem estática ou repetitivamente cíclica. Houve, entretanto, um grande pensador, ainda na Grécia antiga, que concebeu a própria natureza – tudo o que existe – governada por um tipo de violência. “De todas as coisas a guerra é pai, de todas as coisas é senhor”, escreveu Heráclito. Noutros termos, o combate (em grego, o *polemos*, de onde vem polêmica) é o princípio de todo ser. Tudo o que existe já obedece à tensão de contrários em movimento, sendo qualquer harmonia oriunda disso, não de um ideal estático (Duarte, 2014, p. 61).

Vemos que “o significado da violência, associado ao da mudança, passará a ser eminentemente criativo” (Duarte, 2014, p. 63). Segundo Duarte, é a partir da modernidade que o sentido de violência passa a ser vinculado ao de transformação, porém ganha um teor filosófico diferenciado. Exemplo dessa mudança, podemos encontrar principalmente em Karl Marx, pois convoca os filósofos à práxis como modo de transformação do mundo⁸. Visto que a violência é a parteira de toda velha sociedade, percebe-se, nesse jogo de significados, uma oscilação: “em suma, a violência é destruidora na mesma medida em que é criadora: morre a velha sociedade e surge, no seu lugar, uma nova” (Duarte, 2014, p. 64).

Esse gesto duplo da violência, marcando a dicotomia entre vida-morte, criação-destruição, não passa despercebido aos olhos de Clarice. Em entrevista concedida ao jornalista Julio Lerner no ano de sua morte, 1977, Clarice Lispector comentou sobre a crônica-conto *Mineirinho*, revelando ser uma das que mais apreciava em sua obra. Na ocasião, expressou com contundência seu repúdio à violência policial que marcou o caso, sintetizando seu horror diante do excesso: “Uma bala bastava. O resto era vontade de matar”. A violência dirigida ao corpo de Mineirinho não deixa somente marcas físicas, mas, principalmente, inscreve no registro do símbolo a indignidade de uma vida que não merece ser vivida. O excesso apontado por Clarice reforça a ideia de que a “escritura no corpo sempre teve a função de marcar uma lei ou uma verdade, sempre produzindo códigos” (Moraes, 2025, p. 117).

Ainda quanto à relação entre transformação e violência, vale a pena trazer um pequeno trecho de uma das aulas de Theodor Adorno, ministrada em 11 de dezembro de 1958. Nessa aula o filósofo alemão faz a seguinte reflexão sobre a obra de arte e a natureza:

⁸ Destacamos aqui o escrito de Karl Marx Teses sobre Feuerbach, notadamente a décima primeira tese: Os filósofos têm apenas interpretado o mundo de maneiras diferentes; a questão, porém, é transformá-lo.

Ahora bien, la segunda pregunta dice: “En otro lugar usted llega a decir que en una obra de arte la alienación [Entremdung] radical exige su adecuada representación [Darstellung], pero que, al mismo tiempo, la obra de arte tiene su verdad en la naturaleza no mutilada, una naturaleza que en la sociedad real no encuentra más ninguna voz que la haga hablar. Pregunta: ¿cómo puede mostrarse concretamente, en la obra de arte individual, con ayuda de la crítica inmanente, el momento de la alienación y el de la naturaleza no mutilada?”. No quiero hacerme demasiado fácil la respuesta y ampararme en que, por un lado, no puede darse una receta para tales cuestiones y que, por el otro, intento, tan bien como sea posible, determinarles este tipo de momentos en un análisis concreto; porque es siempre un poco fácil despachar, con ese tipo de declaraciones, preguntas como aquellas, en las que siempre se anuncia algo de una inquietud genuina (Adorno, 2013, p. 229).

Para responder à questão, Adorno enfatiza que não se pode falar de uma natureza não mutilada, pois uma natureza pura, livre de mutilações, não existe. Toda natureza foi atravessada e moldada pelos processos de mediação da sociedade. Nesse viés, a experiência estética deve provocar certo distanciamento, e ao mesmo tempo um mergulho. Desse modo, o encontro estético, para ser genuíno, deve carregar consigo elementos de violência, terror e suspeita. No entanto, o que justifica o risco desse encontro? O que faz com que ele seja, de fato, valioso? A obra de arte deve quebrar o contexto de encadeamento prévio e possibilitar uma ruptura, não uma linearidade dos acontecimentos, mas deslocar, provocar aquele que experiencia. Diante disso, Adorno cita exemplos de escritores que realizam essa experiência com suas obras citando Franz Kafka, Samuel Beckett e Bertolt Brecht.

Nesse sentido, Clarice Lispector também coloca o sujeito em contato com uma experiência estética que não apenas provoca, mas nos lança a uma experiência que preconiza um movimento em *vertical de estremecimento*. Essa experiência que se instaura fora do horizonte (fora de toda horizontalidade) significa que aquilo que chega não pode ser *pre-visto*. A linha da verticalidade, aponta, assim, para uma experiência da imprevisibilidade – não se *vê* ou se *pre-vê* aquilo que vem e chega. Assim, a vertical desestabiliza, causa estremecimento, rompe com a passividade do olhar. Nesse contexto, a escrita de Clarice age como um corte, incisivo e inevitável, que atravessa o leitor/a o convoca a refletir. Nesse embate, abre-se espaço na experiência estética para os dilemas éticos da condição humana. Para isso, Clarice mergulha na própria experiência da escritura, onde a linguagem não apenas comunica, mas *afeta, fere, rasga e faz sangrar*. Cada linha escrita por Clarice é um corte, um soco no estômago, uma possibilidade de ruptura que desestabiliza as estruturas habituais de percepção. É o que Adorno e

Nicholsen chamam, em alemão, de *Erschütterung*, ou seja, *um abalo que sacode até as fundações do sujeito*. Quando a literatura alcança essa potência, ela rompe com a visão *morna e monótona* do real, torna-se uma experiência única, capaz de deslocar, ferir e transformar. Portanto, e isso é importante deixar claro, uma transformação que não pode ser isenta de violência.

O trecho a seguir ocupa um papel fundamental nesta reflexão; por isso, embora extensa, a citação é imprescindível. Escreve Clarice:

Suponho que é em mim, como um dos representantes do nós, que devo procurar por que está doendo a morte de um facínora. E por que é que mais me adianta contar os treze tiros que mataram Mineirinho do que os seus crimes. Perguntei a minha cozinheira o que pensava sobre o assunto. Vi no seu rosto a pequena convulsão de um conflito, o mal-estar de não entender o que se sente, o de precisar trair sensações contraditórias por não saber como harmonizá-las. Fatos irredutíveis, mas revolta irre-dutível também, a violenta compaixão da revolta. Sentir-se dividido na própria perplexidade diante de não poder esquecer que Mineirinho era perigoso e já matara demais; e no entanto nós o queríamos vivo. A cozinheira se fechou um pouco, vendo-me talvez como a justiça que se vinga. Com alguma raiva de mim, que estava mexendo na sua alma, respondeu fria: “O que eu sinto não serve para se dizer. Quem não sabe que Mineirinho era criminoso? Mas tenho certeza de que ele se salvou e já entrou no céu”. Respondi-lhe que “mais do que muita gente que não matou”. Por que? No entanto, a primeira lei, a que protege corpo e vida insubstituíveis, é a de que não matarás. Ela é a minha maior garantia: assim não me matam, porque eu não quero morrer, e assim não me deixam matar, porque ter matado será a escuridão para mim. Esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina — **porque eu sou o outro**. Porque eu quero ser o outro. Essa justiça que vela meu sono, eu a repudio, humilhada por precisar dela. Enquanto isso durmo e falsamente me salvo. Nós, os sonsos essenciais. Para que minha casa funcione, exijo de mim como primeiro dever que eu seja sonsa, que eu não exerça a minha revolta e o meu amor, guardados. Se eu não for sonsa, minha casa estremece. Eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida. Enquanto isso dormimos e falsamente nos salvamos. Até que treze tiros nos acordam, e com horror digo tarde demais — vinte e oito anos depois que Mineirinho nasceu — que ao homem acuado, que a esse não nos matem. Porque sei que ele é o meu erro. E de uma vida inteira, por Deus, o que se salva às vezes é apenas o erro, e eu sei que não nos salvaremos enquanto nosso erro não nos for precioso. Meu erro é o meu espelho, onde vejo o que em silêncio eu fiz de um homem. Meu erro é o modo como vi a vida se abrir na sua carne e me espantei, e vi a matéria de vida, placenta e sangue, a lama viva (Lispector, *grifo nosso*, 2010, p. 29).

Porque eu sou o outro, afirma Lispector na crônica *Mineirinho*. Nesse choque, tremor e terror, sentimos a ferida viva, aberta e jorrando sangue. A obra clariceana é violenta, pois estremece os seus leitores/as causando o estremecimento do “eu” e quebra a monotonia da experiência, (conforme crítica adorniana do *Immergleiche*). Nas palavras de Nicholsen:

o choque e o terror, o medo e o tremor são os pontos de intensidade subjetiva nos quais a objetividade, no sentido de verdade, invade o sujeito. Este é o ponto de contato com a infinitude, no qual o sujeito desaparece na obra de arte (Nicholsen, 2010, p. 98).

A ideia de Adorno, refletida por Nicholsen, de que a obra de arte deve dismantelar as percepções habituais e expor o sujeito a uma verdade mais profunda, encontra respaldo em *Mineirinho*. Diante de sua escrita, somos violentados, e dessa forma, absorvidos pela experiência estética da escritura. É uma escrita com raiva, como menciona Clarice em “*Dies Irae*”: “amanheci em cólera. Não, não, o mundo não me agrada. A maioria das pessoas estão mortas e nem sabem, ou estão vivas com charlatanismo” (Lispector, 1999, p. 37). O impacto de suas crônicas é resultado da habilidade da autora em mergulhar nas profundezas da mente humana e na complexidade dos sentimentos.

A *forma* da escritura clariceana cria uma ambiguidade, gerando um desconforto profundo. Podemos afirmar que ela não se limita a descrever fatos ou criar um enredo coeso; mas, ao contrário, impõe uma escrita que se desenvolve de modo fragmentado; temos, então, aquilo que denominamos de *escrita do corte*. Esses rasgos perfuram o sujeito, atravessando a *sensibilidade inteligente*. E assim, conforme o pensamento de Adorno e Nicholsen, causa o “*Erschütterung*” (estremecimento). É uma experiência de deslocamento, uma *ekstasis* que projeta o sujeito para fora si, movendo-o para além dos limites da sua ipseidade. Essa *ekstasis* aponta, ao mesmo tempo, para uma experiência de transformação e violência. Há uma saída violenta do lugar do habitual, da própria “morada” para ser lançado em direção ao totalmente outro – aquilo que é marcado pela estranheza, estranheza e imprevisibilidade.

A escrita de Clarice justamente nos projeta nesse espaço da imprevisibilidade que é a experiência do outro como diferença radical. A escritora é enfática ao dizer que nós também somos o outro: “o décimo terceiro tiro me assassina — porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro” (Lispector, 2010, p. 29). Morre-se. O sujeito desaparece diante do horror e é convocado a uma experiência genuína com a obra de Lispector. Eu sou o outro, e nesse confronto com a obra, ocorre sempre um combate mortal. Nesse

sentido, em conformidade com Nicholson, “a obra de arte é fragmentada e quebrada porque tentou incorporar em si a violência feita ao sujeito, mas é também, fragmentada e quebrada porque, como o sujeito, é finita e não pode ser puro espírito” (2010, p. 97). Como vimos no recorte da crônica, Clarice aborda o assassinato de um facínora, mas transforma o acontecimento em arte. A maneira como a escritora descreve o que aconteceu, proporciona uma abertura à alteridade.

A descrição da morte do *Mineirinho*, de maneira crua e impregnada de alteridade, provoca nos sujeitos um choque que não é meramente estético, mas podemos acrescentar e dizer que ela também envolve uma dimensão ética. O desconforto surge da humanização de uma figura marginalizada, essa experiência de choque, como sugere Nicholsen (2010), é necessária para romper com o estado de alienação que define o sujeito mutilado pela sociedade moderna.

O leitor(a), ao se confrontar com as palavras de Clarice, é forçado a abandonar certezas e enfrentar uma visão mais perturbadora da realidade, deixando-se “sacudir até as fundações”. Portanto, assim como a obra de arte descrita por Adorno, a crônica de Clarice *não fornece conforto*, nem provoca o divertimento ou tampouco respostas fáceis; ela coloca os leitores diante do horror. Ao narrar a morte de *Mineirinho*, Lispector não apenas descreve o fato, ela tensiona os limites entre a humanidade e a brutalidade. O conto de Lispector desestabiliza nosso olhar e transporta o conflito para o campo da experiência estética. Com isso, instaura-se o embate, que não é apenas representado, mas vivido em cada linha.

Assim, passamos a sentir os tiros, os treze tiros, não como espectadores distantes, mas como corpos atravessados por eles, arrancando-nos da visão morna e nada sensível da ditadura do comum, como mencionamos anteriormente. Trata-se de provocar o olhar ao *thauma*, ao espanto originário, rasgando o véu da banalização do cotidiano.

Considerações finais

Podemos concluir que o choque (*Erschütterung*) é precisamente aquilo que rompe com a ditadura do comum. Diante disso, a experiência com a obra de Clarice Lispector exemplifica precisamente esse movimento descrito por Shierry Nicholsen, pois ela sacode e desestabiliza. A obra de arte, nesse contexto, não consola; ela força o sujeito a olhar para dentro do abismo.

Conforme afirma NicholSEN, a experiência do choque é “radicalmente oposta à ideia convencional de experiência [...] Ela é antes um momento de liquidação do eu, o qual, sacudido, percebe sua própria limitação e finitude” (NicholSEN, 2010, p. 100). Trata-se de um estremecimento das fundações, que desarma as defesas do sujeito e o obriga a confrontar não apenas o mundo, mas a si mesmo. Assim, ao participar da experiência estética provocada por *Mineirinho*, o(a) leitor(a) é confrontado com as duras consequências da *violência estética*.

A crônica-conto de Lispector constitui um exemplo contundente daquilo que Adorno e NicholSEN analisam como a verdadeira potência da arte, sua capacidade de abalar o sujeito e de desafiar a alienação. Em *Mineirinho*, há um abismo de emoções e dilemas éticos que desestruturam o sujeito. Esse impacto é, ao mesmo tempo, perturbador e transformador, por isso violento.

A escrita clariceana atua *na vertical das emoções*, ou seja, é rascante, *ela corta, rasga, fere e faz sangrar*. Com a potência do corte, opera não apenas sobre a superfície, mas vai fundo, abre a ferida, desmantelando as mutilações simbólicas. Portanto, não se trata apenas de desestabilizar, mas de abrir espaço para um pensar-tremor, um sentir-pensar, um convite a uma travessia, um mergulho na experiência estética. Diante dessa experiência, há a chance, rara, porém possível, de um encontro autêntico com a obra de arte.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. *Estética 1958, 1959*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013.
- _____. *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften, 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- COSTA, P.; NEGRIS, A. *Corpos-Fronteira e o Conto Maria: Um Diálogo Entre Mbembe e Conceição Evaristo*. Revista Kalágatos, [S. l.], v. 21, n. 2, 2024. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/kalagatos/article/view/12410>. Acesso em: 27 maio. 2025.
- COSTA, P. B., Olanda, Q. O. *Literatura pensante: Rastros de Derrida, Lispector e Nietzsche*. Revista De Letras Norte@mentos, 17(47), 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.30681/rln.v17i47.12147>. acesso em: maio de 2025.
- DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- DIDI-HUBERMAN. *A vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

- DUARTE, Pedro. “*Violência na Mudança e mudança na violência*”. In. Fontes passionais da violência. Organização Adauto Novaes. Rio de Janeiro: Edições Sesc, 2014.
- HADDOCK-LOBO, Rafael. *Experiências abissais – ou sobre as condições de impossibilidade do real*. Rio de Janeiro: Via Veritas, 2019.
- _____. *Os fantasmas da colônia: Notas de Desconstrução e Filosofia Popular Brasileira* / Rafael Haddock-Lobo. Coleção X (Organização Rafael Haddock-Lobo) – Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2020.
- LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Clarice na cabeceira crônicas*, Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- _____. *Para não esquecer*. São Paulo: Ática, 1979.
- MORAES, Marcelo Derzi. *A estranha língua que me habita*. Revista Ensaios Filosóficos, 2025. Disponível em:
- NICHOLSEN, Shierry Weber. “*O sujeito mutilado extinto na arena da experiência estética*”. In. Congresso Internacional Deslocamentos na arte. Belo Horizonte: Projeto Gráfico: Sérgio Luiz, 2010.
- ROSENBAUM, Yudith. *A ética na literatura: leitura de “Mineirinho”, de Clarice Lispector*. São Paulo: Estudos avançados 24 (69), 2010. Disponível em: acesso em: abril de 2025.

Submissão: 18/03/2025. **Aprovação:** 28/06/2025. **Publicação:** 29/08/2025.