

INÁ CRISTINA SCARCELLI LUCIANELLI

A PASSIONALIDADE EXPRESSIONISTA EM
A Paixão Segundo G.H.



1910001475



INÁ CRISTINA SCARCELLI LUCIANELLI

**A PASSIONALIDADE EXPRESSIONISTA EM
*A PAIXÃO SEGUNDO G.H.***

**São José do Rio Preto
2005**



INÁ CRISTINA SCARCELLI LUCIANELLI

**A PASSIONALIDADE EXPRESSIONISTA EM
*A PAIXÃO SEGUNDO G.H.***



Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto, - UNESP -, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura)

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

São José do Rio Preto
2005



HB869.09Lc

L937p

13/03/2006

Doação

Autor(a)

80206000

Lucianelli, Iná Cristina Scarcelli.

A passionalidade expressionista em A paixão segundo G.H. / Iná Cristina Scarcelli Lucianelli – São José do Rio Preto: [s.n.], 2005
134 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Sérgio Vicente Motta

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Semiótica e artes. 3. Arte e literatura. 4. Expressionismo. 5. Lispector, Clarice, 1925-1977 - A paixão segundo G.H - Crítica e interpretação. I. Motta, Sérgio Vicente. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3(81).09



COMISSÃO EXAMINADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

TITULARES

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

2º Examinador: Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes

3º Examinador: Profa. Dra. Susanna Busato

São José do Rio Preto, 25 de fevereiro de 2005.



*A Vitor e Gustavo, que me ensinaram a viver
no “núcleo proteico” da existência...*

AGRADECIMENTOS

Ao meu querido orientador, Sérgio Vicente Motta, por acompanhar a trajetória de meus pensamentos, nem sempre simples e claros, sem contudo ditar os caminhos. Por respeitar o processo de análise que escolhi e me dar a mão quando esses caminhos se tornavam sem saída. Por acreditar que minha sensibilidade e minha capacidade investigativa encontrariam sempre as resoluções para as questões levantadas.

À professora e sempre amiga Maria Heloísa Martins Dias, pelas instigantes sugestões que acrescentaram personalidade ao meu trabalho.

À querida professora Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri, por acompanhar todas as etapas desse trajeto sempre me mostrando que para ser uma boa pesquisadora devo ser mais persistente e integrada às questões intelectuais e institucionais.

Ao amigo e mentor, professor Ivã Carlos Lopes, por ser o interlocutor paciente e presente e por ser o fomentador da minha relação, ainda inicial, com a teoria semiótica.

Ao Grupo de Estudos Semióticos da USP pela convivência que sugeriu ricos caminhos investigativos e forneceu diretrizes teóricas.

À querida professora Susanna Busato, pela participação atenta e enriquecedora na leitura de meu trabalho e por todas as vezes que precisei de suas indicações e sugestões.

Aos amados Marino, Vítor e Gustavo, por suportarem com paciência e muito carinho meu envolvimento desmedido com esse trabalho bem como a ausência e a lacuna que ele ocasionou nesse período.

À CAPES por me propiciar a oportunidade de pesquisar de forma mais efetiva.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1-DECONSTRUÇÃO DA NARRATIVA E AFIRMAÇÃO DA ENUNCIACÃO.....	8
1.1- A Dimensão Enunciativa.....	9
1.2- O “Agora” Enuncivo	24
1.3- Tempo, Espaço e Actantes nas modalizações Objetiva e Subjetiva	34
1.4 – Contrução Discursiva por Isotopias	53
1.5- O Olhar Enunciativo	69
2 – CLARICE E KOKOSCHKA: FORMAS E FORÇAS (PAIXÕES)	78
2.1- Sintaxe e Semântica	79
2.2- Plano Cromático – Luz e Sombra	96
2.3 - A Passionalidade	107
2.4- A Passionalidade modelando o Aspecto Espacial (TOPOLOGIA) e o Aspecto Temporal na Tela e no Romance	115
3 – CONCLUSÃO.....	130
4- REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	136

INTRODUÇÃO

*L'esprit se meut dans un monde étrange où
l'angoisse et l'extase se composent.*

George Bataille

O trabalho procura analisar a construção estética da obra de Clarice Lispector, *A Paixão segundo G.H.* (1964), nos seus caminhos de construção de sentidos. Obra de análise árdua, já que prima mais pela desconstrução dos elementos narrativos do que pela organização desses. Talvez por isso a obra clariceana receba da crítica tradicional o “rótulo” de intimista. Especificamente nesse romance, por ser escrito em primeira pessoa, a crítica o classifica como “confessional”. Entretanto, nossa análise partiu da matéria prima com que Clarice construiu esse romance, a linguagem, e por suas especificidades é que esperamos verificar se tais asserções se fundamentam.

A sua obra é plural, ou seja, é uma obra que impossibilita classificações rígidas. A autora elege, a um primeiro olhar, como forma, o romance. Constrói, dentro desse espaço narrativo de forma singular, e, por vezes, às avessas, a estrutura básica do romance segundo a teoria semiótica, ou seja, os actantes, que são sujeitos de desejos aptos a adquirirem competências para agir, lutar, fracassar ou serem vitoriosos. Dentro desses parâmetros, há a relação desses sujeitos com os objetos de valor e com outros sujeitos, regidos pelas organizações predicativas, que se desenrolam no tempo e no espaço, em seqüências instituídas na transformação de estados.

Apesar de ser esta a estrutura elementar de toda narrativa, na obra clariceana em questão tais elementos estruturais são manipulados por um recorte singularizador, que põe em jogo as ações de transformação não reveladoras de uma construção cerrada ou plena de sentidos principais. Estes, diferentemente da maioria das narrativas, no lugar de fazerem

evoluir o enredo, organizam-se nos emaranhados da linguagem literária e nas várias figuras que ela suscita, além da infinitude de relações criadas entre essas figuras e os sentidos do texto. Portanto, elencar essas instâncias narrativas, não significa mais do que pontuar seus elementos estruturantes, pois essa postura deixa de lado outras riquezas discursivas do texto. O próprio sujeito, que vive as transformações narrativas, ficaria, assim, reduzido à descrição de suas ações e condutas, já que a modalização de seus estados de alma é desprezada nesses percursos.

No caso da obra clariceana, uma análise estrutural resultaria em um empobrecimento, pois a autora trabalha esses elementos narrativos de tal forma a operar um esvaziamento, quase um apagamento de seus traços. Ou seja, a ação e transformação que regem a narrativa canônica é subvertida, fazendo da enunciação o centro de seu trabalho de escritura. É isso o que procuramos investigar.

Elegemos como dimensões analisáveis as instâncias que Denis Bertrand (2003), em sua proposta para a semiótica discursiva, privilegia no texto narrativo: a dimensão narrativa, que abarca os elementos como estruturas actanciais (personagens), definidas pelas modalizações como querer, dever, saber, poder, ser ou fazer, que, por sua vez, intermedeiam a relação do sujeito com o objeto; a dimensão passional, que se detém no sujeito modal e, especificamente, nos seus estados de alma, que enalçam sua trajetória nessas modificações modais de configuração do sensível; a dimensão figurativa, que é construída por isotopias semânticas, e se preocupa com a maneira como se inscreve o sensível na linguagem e no discurso e ainda com o modo como a práxis cultural é figurativizada em poéticas particulares; a dimensão enunciativa, que se centra no sujeito da enunciação pressuposto pelos rastros que ele deixa no texto e que simulam sua inclusão no mesmo.



Dentre essas dimensões semióticas, o texto clariceano explora de forma mais complexa a dimensão enunciativa que, de certa maneira, condiciona as outras dimensões pois a narrativa é direcionada pela visão interna da narradora e esta determina toda a construção narrativa. Assim, realizaremos a análise de *A Paixão segundo G.H.*, concentrando-nos na construção narrativa que a enunciação realiza. Construção complexa, centrada no eu da enunciação, que reluta em dar vazão à construção da fábula narrativa.

Dividimos os momentos narrativos que concentram essa tensão entre enunciação e enunciado em três blocos. No primeiro, a enunciação explicitada no “agora” estabelece o projeto de narrar o fato ocorrido num “ontem”. Num segundo bloco, o enunciado se projeta sobre elementos espaciais, temporais e actanciais, que constroem marcas narrativas coerentes com o marco temporal de pretérito, deixando, porém, alguns traços de dubiedade. No terceiro bloco essa dubiedade se estabelece de forma a cindir o texto. Mantendo o mesmo eu da enunciação, o discurso parece ganhar duas vozes distintas. Não se trata de uma duplicação da pessoa do discurso, mas de uma duplicação da escolha enunciativa do narrador, por isso acreditamos que esse procedimento esteja relacionado à modalização. Sendo assim, optamos por analisar essa bipartição do discurso em duas modalidades distintas: uma que denominamos de modalização subjetiva, e a outra, de modalização objetiva.

A cisão que essas modalizações realizam torna o texto praticamente duplo. De um lado, o “eu” da enunciação é povoado por estados de alma convulsos, o que amplia os sentidos do texto; por outro, mantém a objetividade de tal forma que impede a modalização subjetiva de se instalar totalmente. Greimas e Fontanille, no livro *Semiótica das Paixões*, ao problematizarem a teoria semiótica das paixões, colocam:

Ora, um fato perturbador surgiu de imediato: não apenas o sujeito do discurso é suscetível de transformar-se em sujeito apaixonado, perturbando seu dizer cognitiva e pragmaticamente programado, mas também o sujeito do “dito” discursivo é capaz de interromper e de desviar sua própria racionalidade narrativa para emprestar um percurso passional, ou mesmo acompanhar o precedente, perturbando-o por suas pulsações discordantes. O fato é notório não tanto porque revela novas formas de desfuncionamento narrativo, mas porque mostra relativa autonomia das seqüências passionais do discurso, espécie de auto-dinâmica das tensões visível em seu efeito (...) (1993, p.16).

Essa autonomia das seqüências do discurso é exatamente a bipartição de que falamos em nossa análise. O conflito modal gerado por essa cisão ocupa todo o terceiro bloco narrativo.

O tempo, o espaço e os actantes possuem características distintas nessas modalizações. Na objetiva, os elementos narrativos mantêm-se fixos e estáticos, assim os actantes G.H. e a barata estão localizados num lugar reduzido dentro do quarto da empregada, entre o pé da cama e o guarda-roupa. Já na modalização subjetiva, os elementos expandem-se para um nível mítico, através da sobreposição de sentidos construídos por isotopias semânticas. Essa diferença resulta numa sobreposição de planos distintos, já que uma modalização constrói cenas em perspectiva e a outra as condensa num primeiro plano. A perspectiva é alcançada pelas imagens voluptuosas que as isotopias semânticas lançam no texto.

Em torno do núcleo concêntrico que a modalização objetiva mantém, isotopias distintas se desenham pela recorrência de elementos semânticos, no desenvolvimento sintagmático do texto. Essas isotopias se acumulam e intervêm umas sobre as outras, suscitando imagens que se somam aos elementos narrativos. Assim, a isotopia do elemento “deserto” sobrepõe-se à do quarto e da cidade. A isotopia sexual amplia a relação entre a barata e G.H., sobrepondo ainda outros elementos como as oposições “homem X mulher”, “vida X morte”, e o aspecto da “fecundidade”.

As isotopias surgem na enunciação pelo direcionamento do próprio ato de olhar do eu enunciativo. Esse gesto de olhar absorve a coisa olhada e transforma-se nela, um procedimento que se assemelha àquele proposto pela estética expressionista, na qual a consciência da visão não deve ser uma operação descritiva, mas a evocação dos objetos sem as demarcações temporais e espaciais que os situam. Nesse sentido, o texto-manifesto expressionista denominado *Da natureza das visões* (Apud Martins Dias, 1999), de Oskar Kokoschka, é utilizado para aproximar o procedimento clariceano da estética expressionista.

Como a construção narrativa é direcionada pela visão, o texto possui uma plasticidade quase pictórica. As imagens que a linguagem clariceana invoca são inúmeras e embasam a construção dos diversos sentidos do texto. As resoluções formais que figuram em *A Paixão segundo G.H.* aproximam-se de resoluções pictóricas expressionistas. Assim, elegemos a tela *The Tempest*, do pintor e escritor austríaco Oskar Kokoschka, para analisarmos tal semelhança plástica com o romance clariceano.

Para iniciar essa aproximação do texto literário com as técnicas expressionistas, tendo em vista que objetivamos também um diálogo com uma obra pictórica, debruçamo-nos sobre a sintaxe e a semântica de *The Tempest* e de *A Paixão segundo G.H.*, tendo como orientação o trabalho crítico sobre percepção visual de Rudolf Arnheim e a teoria semiótica greimasiana. A partir da leitura das obras, procuraremos identificar semelhanças construtivas por meio de procedimentos específicos de cada sistema artístico.

O cromatismo, revelado pelo jogo de luz e sombra, nas obras literária e pictórica, possui distintas formas de construção, mas assemelha-se quanto ao efeito que provoca na figurativização das linguagens. A luz, na pintura, está vinculada ao plano cromático e aos efeitos que simulam a sua presença, como o uso da cor branca e suas derivadas. Já na literatura, a luz depende do ângulo de visão que a voz da enunciação elege para a

construção espacial. Nas duas obras em questão, a luz é um ponto importante da construção de sentidos, pois é usada não para simular o real, mas como elemento que indica a passionalidade dessas obras. Isto porque a presença da luz não se dá pela alternância com a sombra em condições naturais, tornando essas obras tônicas, segundo a postulação de Hjelmslev.

A passionalidade é analisada à luz da teoria Semiótica das Paixões, de Greimas. A dimensão passional é especificamente nomeada de dimensão patêmica para que seu emprego não se confunda com uma abordagem psicológica da afetividade, mantendo-se assim no domínio do discurso. A análise da dimensão patêmica orienta-se pelas relações entre o sujeito e o objeto e pelos estados que estas relações suscitam. Assim, a análise desvincula-se da modalização do fazer e centra-se no ser. A seqüência desses estados patêmicos acompanha as seqüências de desenvolvimento narrativo. Nas duas obras, *Paixão segundo G.H.* e *The Tempest*, a passionalidade rege um eixo fundamental de construção de sentido. Na pintura, essa análise patêmica se deterá nas seguintes dimensões: cromática (a cor intensa e sem gradações); eidética (pelos traços tortuosos e recortados); e topológica (a exploração do plano frontal em oposição à perspectiva no segundo plano e da diagonal descendente). Na narrativa, a passionalidade se dá pelo percurso do sujeito da enunciação, que se centra nas dilatações de seu estado e condensa as atualizações do projeto narrativo.

Por fim, iremos nos deter na dimensão topológica e temporal, nos planos pictórico e narrativo, na distribuição de formas dentro dos planos e na disposição em que foram trabalhadas, de acordo com a simulação temporal. A grande semelhança, nessa dimensão, entre as obras analisadas, está na sobreposição de planos que há em cada composição. Na narrativa, a enunciação lança uma perspectiva espacial quando começa a desenvolver o enunciado do fato ocorrido, mas, quando chega ao momento de cisão narrativa, trabalha as cenas num primeiro plano e a perspectiva só volta a ocorrer nas expansões temporais e

espaciais geradas pela modalização subjetiva, mantendo o desenvolver narrativo em dois planos distintos. Na obra pictórica, os planos frontal e a perspectiva linear sobrepõem-se, criando uma desestabilização de sustentação. No aspecto temporal, analisamos, na obra de Kokoschka, o ritmo acelerado que suas linhas largas, tortuosas e segmentadas proporcionam ao andamento. Na narrativa, a enunciação procura dissipar o aspecto de temporalidade da obra. Há uma marcação temporal do que vai ser narrado, que se inicia, mas é interrompido por um novo tempo, o “agora”, instaurado no decorrer da narração, que se sobrepõe ao tempo estabelecido. O tempo, nas modalizações distintas, que se estabelecem a partir desse “agora”, assim como o espaço, se comporta de maneira oposta. Na modalização objetiva, possui marcas condensadas, enquanto na subjetiva amplia-se e perde as referências.

Trilhamos por todos esses aspectos apresentados; esperamos, no final, poder demonstrar como há na escritura clariceana a presença de características da estética que, no universo plástico, denominou-se Expressionismo. Utilizando como embasamento crítico-teórico a Semiótica das Paixões, foi possível ao mesmo tempo, demonstrar como o texto de Clarice Lispector vai além do que a crítica tem revelado pela abordagem psicológica, tomando-se os fatores de subjetividade como ponto de partida para a abertura de pelo menos mais um diálogo: o da literatura com a pintura, pela ponte das paixões e com as amarras expressionistas.



1- DESCONSTRUÇÃO DA NARRATIVA E AFIRMAÇÃO DA ENUNCIACÃO.

Uma palavra, a palavra espanta-se por alcançar o céu, não mais pertencendo ao que se vê, mas sempre ao "eu", ouvido, subleto, escutando, voltado para o céu, não acontecimento porém, só o ser...
Guimarães Rosa

A análise que faremos da obra literária em questão será centrada na construção do sentido que a articulação da linguagem propõe, ou seja, nos debruçaremos sobre a forma como cada elemento narrativo foi elaborado e como isso refletirá um sentido possível do texto. Para Greimas, o processo de geração de sentido de um texto é um percurso gerativo, que percorre do nível mais simples e abstrato ao nível mais complexo e concreto, por meio de mecanismos de conversão, ou seja, o texto apresenta níveis de construção de sentido que se iniciam no nível mais simples e abstrato e vão evoluindo para níveis mais complexos e concretos, por meio de mecanismos de conversão. Assim, o texto apresenta níveis de construção de sentido que se iniciam no nível mais simples e abstrato e vão evoluindo para níveis mais complexos e concretos, por meio de mecanismos de conversão. Assim, o texto apresenta níveis de construção de sentido que se iniciam no nível mais simples e abstrato e vão evoluindo para níveis mais complexos e concretos, por meio de mecanismos de conversão.

Há ainda a distinção entre os planos de expressão e conteúdo. Assim, no Plano do Conteúdo há os níveis fundamental, narrativo e discursivo. No Plano de Expressão, as estruturas são narrativas, que, segundo Greimas e Courtés, são "formas que, atuando-se como operações, constituem a competência semiótica do sujeito da enunciação" (Apud Florio, 2007).

Em primeiro lugar examinaremos a construção em *A Palavra segundo G.R.* e suas implicações, a dimensão enunciativa comporta, dentro da obra, um papel fundamental na

1.1- A DIMENSÃO ENUNCIATIVA

*Olho apagado, a pupila esforça-se por
alcançar atrás, não mais pessoas, onde quer
que seja, mas sempre só o "eu", ouvidos
soldados, escutando, voltados para a cóclea,
não o acontecimento, porém, só o ser...*

Gottfried Benn

A análise que faremos da obra literária em questão será centralizada na construção de sentido que a articulação da linguagem propõe, ou seja, nos debruçaremos sobre a forma como cada elemento narrativo foi elaborado e como isto refletirá num sentido possível do texto. Para Greimas, o processo de geração de sentido de um texto é um percurso gerativo, que percorre do nível mais simples e abstrato ao nível mais complexo e concreto, por mecanismos de conversão, ou seja, o texto apresenta níveis de construção que se inicia pelas palavras que referenciam o mundo real, constrói simulações narrativas e nos remete a níveis de contrariedade e contradição mais profundos. O percurso gerativo de sentido é a identificação de um simulacro metodológico do ato real de produção significativa, que mostra os níveis invariantes de sentido e sua descrição metalingüística. Há nesse percurso a distinção entre plano do conteúdo (imanência) e plano de expressão (manifestação).

Há ainda a distinção entre os patamares desses planos. Assim, no Plano do Conteúdo há os níveis fundamental, narrativo e discursivo. No Plano de Expressão, as estruturas semio-narrativas, que, segundo Greimas e Courtés, são "formas que, atualizando-se como operações, constituem a competência semiótica do sujeito da enunciação". (Apud Fiorin, 2001)

Em primeiro lugar examinaremos a enunciação em *A Paixão segundo G.H.* e suas implicações. A dimensão enunciativa comporta, dentro da obra, um papel fundamental na



criação de seu sentido geral, pois é ela que sustenta as grandes oposições e as supostas contradições que o romance suscita entre a linguagem e a estrutura narrativa. Isto porque a enunciação, centrada em um “eu”, que nomeamos “absoluto” pela sua presença constante e abrangente, reluta em dar vazão ao desenvolvimento da narrativa (enunciado). A narração do romance se coloca explicitamente e logo de partida como uma narrativa do “eu”. Além disso, já se anuncia com a presença intrínseca de si pela invocação do verbo “estar”:

_____ estou procurando, estou procurando.(p.9)

Este é o início do romance, que se pontua por um espaço sinalizado por marcas não padronizadas na sintaxe da língua, mas que se aproximam, pelo prolongamento e repetição, das reticências. A oração não se inicia por letra maiúscula. Esses procedimentos criam uma moldura própria para a obra como que separando-a do espaço real. O “eu” se lança no discurso pelo verbo “estar” conjugado na primeira pessoa do discurso, e no presente do indicativo.

A colocação enunciativa (centrada em primeira pessoa) mantém-se por toda a narrativa, privilegiando a linguagem tímica da personagem-narradora, numa interiorização tripla. Centrada no “eu” da enunciação, no “eu” enuncivo e no “eu” objeto focal, a obra manobra os elementos narrativos temporal, espacial e actorial, para uma construção concêntrica. Entretanto, essa centralização aguda acaba por reverter a suposta importância do “eu” num verdadeiro esvaziamento, porque mesmo mantendo-se em primeira pessoa o discurso divide-se, como veremos adiante. Na crítica em geral, o romance em questão ganha, infundadamente, tom confessional. Como coloca José Castello: “Tal idéia é desmentida pela leitura dos livros, em que não há só uma linha de desabafo, ou confissão. Clarice detém-se no EU para destruí-lo.” (2004, p. 2).

Os fundamentos básicos do discurso ganham uma dimensão própria dentro da estruturação do romance. Há uma reorganização no fundamento da subjetividade da linguagem que, segundo Benveniste (1996), determina-se pelo estatuto lingüístico da "pessoa", no qual o "eu" existe por oposição ao "tu" e na reversibilidade desses papéis *eu/tu*:

A linguagem só é possível porque cada locutor se coloca como sujeito, remetendo a si mesmo como eu em seu discurso. Dessa forma, *eu* estabelece uma outra pessoa, aquela que, completamente exterior a mim, torna-se meu eco ao qual eu digo *tu* e que me diz *tu*. (BENVENISTE, 1966, p.261-2).

Dentro da obra clariceana, o “eu” se estabelece de maneira contundente, mas o “tu” ganha dimensões específicas. Num primeiro momento, logo na primeira oração do romance, como afirmamos, o sujeito enunciativo já se estabelece, presentificando-se pela conjugação do verbo *estar* que, ao se pronunciar, estabelece seu tempo enunciativo: o *agora*. Entretanto, a outra instância actancial, o “tu”, é instaurada num processo de negação, ou seja, um “não-tu”. Isso se dá pela ênfase que o eu da enunciação demonstra em instaurar o interlocutor para o ato enuncivo que iniciará, e também pela negação da instauração do enunciado: "Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com que vivi"(p.11).

O procedimento de questionar quem será o interlocutor da enunciação envolve o leitor e revela a preocupação em estabelecer a narração, assim a teoria da subjetividade de Benveniste sobre a instauração da reversibilidade fica visível, ou seja, se não houver um "tu", o “eu” não existirá.

Por outro lado, o ato de narrar é evitado pela enunciação e, assim, se estabelece a grande tensão entre a enunciação e o enunciado:



Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém.

Mas receio começar a compor para poder ser entendida pelo alguém imaginário, receio começar a "fazer" um sentido, com a mesma mansa loucura que até ontem era o meu modo sadio de caber num sistema. Terei que ter a coragem de usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para o ninguém? assim como uma criança pensa para o nada. (p. 11-2)

Aqui aparece, pela primeira vez, o interlocutor imaginário, que a narradora faz questão de colocar como fruto do seu fingimento ("fingisse escrever para alguém"), mas, em seguida, recua, receando estabelecer a construção de sentido no texto.

A inserção do interlocutor se dá de forma fragmentária. Primeiramente, é instaurado como fruto da imaginação da narradora. Essa instauração é feita pela voz da enunciação enquanto se prepara para o ato enuncivo; assim, esse nível actancial seria coadjuvante na narração e não actante engendrado na narratividade. Além dessas relações extra-narrativas, esse interlocutor é efetivado pela sua instauração metonímica:

Dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria (...) muitas vezes antes de ter a coragem de ir para a grandeza do sono, finjo que alguém está me dando a mão e então vou. (...) Enquanto eu escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando minha mão. (p. 13)

Usando a debreagem actancial, a narração direciona o discurso para o interlocutor e, imediatamente, o instaura como "tu", numa forma de discurso direto:

Oh pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar esta tua mão — mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. Mas embora decepada, esta mão não me assusta. (...) Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror. (p. 13-4) (Grifo nosso)

Da debreagem que ocorre no trecho anterior, em que o interlocutor estava em terceira pessoa ("alguém"), para esse, em que o interlocutor passa para a segunda pessoa, ocorrem modificações significativas de sentido, pois a terceira pessoa do discurso não designa propriamente a pessoa, mas uma expressão impessoal (BENVENISTE, 1966).

Enquanto o "tu" é único, assim como o "eu", o "ele" pode denotar infinitos sujeitos ou nenhum. Entre o "eu" e o "tu" existe a reversibilidade, ou seja, há a relação estabelecida. Assim, quando a narradora inclui o "tu", personificado metonimicamente pela mão que segura e para o qual direciona o discurso ("preciso segurar esta tua mão"), ela o institui como interlocutor oficialmente.

Entretanto, esse é um interlocutor instituído na enunciação (*ego, hic et nunc*) e que acompanhará a instauração do enunciado, dividindo a narração, num primeiro momento, com o eu enunciador e, num segundo momento, desdobrando-se em outros actantes. Ao criar o interlocutor imaginário, o narrador estabelece um vínculo, um lugar de inclusão do leitor.

Assim, o pacto com a mão metonímica e “decepada” torna-se um pacto com o leitor, pois desloca-se do corpo interno e total da subjetividade autoral para reclamar outro corpo, o do leitor.

A instauração desse interlocutor da enunciação denuncia a grande tensão estabelecida no texto entre a enunciação e o enunciado. Pois, enquanto estabelece esse interlocutor imaginário na enunciação, no enunciado há um condensamento absoluto em torno do “eu” enuncivo. Isto porque é difícil, em Clarice, abrir mão da presença intensa da subjetividade, por mais que esta simule a necessidade de um pacto com o(s) outro(s).

Essa subjetividade clariceana, normalmente apontada pela crítica tradicional como um caráter psicológico do seu romance, possui, na obra em questão, significações importantes para seu sentido e se vincula a uma atitude estética das vanguardas dos movimentos modernistas quando propõe “(...) destruir a realidade convencional e desacomodar as relações entre o “eu” e o mundo, instigando a percepção a novos movimentos.” (MARTINS DIAS, 1999, p.16). No caso do movimento expressionista, essa subjetividade liga-se à busca da revelação do sujeito e do seu universo interior, que são os

pontos de partida que desarranjam a representação. Essa proposta estética rejeita a objetividade pretendida pelo Realismo, em que a realidade exterior figura em primeiro plano e direciona as formas de percepção para a construção da linguagem. No romance em questão, a realidade é intermediada pelo olhar interno da narradora, que constrói dois pólos discursivos.

Ao redor desses dois pólos construtivos do discurso, a enunciação e o enunciado, são elaborados os elementos narrativos. A enunciação, que inicia o romance no “agora”, prenuncia a narração de um fato ocorrido “ontem” e, que, se narrado, modificará o “amanhã”.

A tensão criada por essas instâncias temporais é elucidada na debreagem temporal, que contrapõe o “ontem” ao “agora”:

Ontem no entanto perdi durante horas e horas a minha montagem humana (...) Mas como faço agora? Devo ficar com a visão toda (...) Como inaugurar agora em mim o pensamento? (...) Este esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja. (...) Para sabê-lo de novo precisaria agora re-morrer. (...) Só que agora, agora sei de um segredo" (p.10-2).

Nesse mesmo enunciado, além da tensão temporal que perturba o narrar, podemos verificar como o texto clariceano torna-se plástico, pois reporta o leitor e a própria narradora a uma outra montagem: aquela que a pintura, em outra linguagem, realiza com a expressão deformada e em movimento para compor a figura humana, dentro do estilo expressionista. Ou seja, o olhar expressionista busca a expressão intensificando a percepção e, para isto, seu procedimento formal prima pelo paroxismo: “A deformação dos corpos, a fragmentação, o patetismo das imagens, o princípio estético da intensidade (...) (MARTINS DIAS, 1999, p. 23).

O “agora” (enunciação) é tensionado pelo ocorrido “ontem” (enunciado) e a narradora evita chegar ao enunciado, pois, ao narrá-lo, ela o efetivará:

Mas como faço agora? Devo ficar com a visão toda, mesmo que isso signifique ter uma verdade incompreensível? Dou uma força ao nada e este será meu modo de integrar em minha própria desintegração? Mas estou tão pouco preparada para entender. Antes, sempre que eu havia tentado, meus limites me davam uma sensação física de incômodo (...) Como pois inaugurar em mim agora o pensamento? E talvez só o pensamento me salvasse, tenho medo da paixão. (...) Já que tenho de salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma (...) (p.11), (grifo nosso).

A instauração do trânsito entre o agora, o ontem e o amanhã, traz ao ato de narrar o poder de validar o acontecido e, conseqüentemente, efetivar a narratividade que seria a "paixão" da narradora. Daí permanecer no caminho hesitante que transita por essas instâncias temporais, sem defini-las. A travessia desses momentos enuncivos, que construirão a realidade pela palavra, corresponde ao sofrimento necessário que transformará o estado já estabelecido, e, por isso, ela o nega. É evidente que, nessa negação do narrar, ela vai construindo as marcas enunciativas, mesmo que sejam instauradas pela sua negação em *não-tu*, *não-tempo* e no *não-espço*.

A enunciação, segundo Greimas, coordena a construção espaço-temporal no discurso, pois a partir do momento em que há a enunciação da pessoa num determinado espaço e num determinado tempo, essas categorias organizam-se em torno desse sujeito. O *eu* associa-se ao *aqui*, que é seu lugar, e o *agora* constitui o seu tempo na enunciação (*ego, hic et nunc*). Nesse momento, em que o sujeito se constitui como *eu* e se apropria da linguagem, ele constrói o mundo enquanto objeto e constrói a si mesmo (GREIMAS e COURTÉS, 1979, p. 127). Esse mundo construído pela enunciação depende da forma como o sujeito enunciador o focaliza e a isso Greimas chama de intencionalidade fundadora da enunciação. Com essa postulação, Greimas dá ao sujeito da enunciação o poder semelhante ao de um Deus, pois em seu discurso pode criar pessoas, espaços, tempos e organizá-los da forma que lhe convier.

O “eu” da enunciação, dentro do romance, concentra tais elementos temporais, espaciais e actoriais de forma peculiar, pois se vale deles para construir um texto cindido entre a proposta de narrar e a intangibilidade de fazê-lo pela linguagem. Nessa agonia em busca da expressão pela “não-linguagem”, lança mão de recursos lingüísticos que tangenciam recursos plásticos.

Nosso estudo, delineando a construção narrativa pelos recursos discursivos, divide o texto em três blocos, que envolvem a tensão entre enunciação e enunciado. No primeiro bloco, a enunciação explicitada no “agora” estabelece o projeto de narrar o fato ocorrido num “ontem”. Num segundo momento, o enunciado se projeta sobre elementos espaciais, temporais e actanciais que constróem marcas narrativas coerentes com o marco temporal de pretérito, deixando porém alguns traços de dubiedade. No terceiro bloco essa dubiedade se estabelece de forma a cindir o texto em duas modalidades distintas, em que o texto narrativo chega a um “agora”, não mais da enunciação, mas dentro do próprio enunciado.

No primeiro bloco, a narrativa traz à tona a própria questão da apropriação do discurso e sua efetivação como um lugar comum, em que luta por não estar: "Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso!" A enunciadora faz menção à institucionalização discursiva e, pelos recursos estritamente discursivos, a nega:

Até criar a verdade do que me aconteceu. Ah, será mais um grafismo que uma escrita, pois tento mais uma reprodução do que uma expressão. Cada vez preciso menos me exprimir. Também isso perdi? Não, mesmo quando eu fazia esculturas eu já tentava apenas reproduzir, e apenas com as mãos.

Ficarei perdida entre a mudez dos sinais? (...) (p. 15)

Reproduzir o que aconteceu é o projeto primeiro a que se propõe o “eu” da enunciação, mas, ao mesmo tempo, coloca em xeque o dispositivo lingüístico que possui

para esta criação da instância enunciva. Novamente, embora ao nível da enunciação, desponta um posicionamento que nos reporta à pintura. O deslocamento da escrita para um grafismo, a busca de uma reprodução enquanto cena escritural a “reproduzir” seus próprios movimentos ao invés de uma expressão enquanto representação de um conteúdo.

No segundo bloco, o “eu” inicia a narrativa do ocorrido. A ruptura que se dá entre o agora e o ontem parece se efetivar, pois, pelo processo de debreagens enunciativas há uma expansão dos elementos até então concentrados no “eu” da enunciação. Assim, o elemento temporal, o espacial e o actorial recebem alguma perspectiva:

Ontem de manhã — quando saí da sala para o quarto da empregada — nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. (...) Eram quase dez horas da manhã, e há muito tempo meu apartamento não me pertencia tanto. No dia anterior a empregada se despedira. (p. 17)

O *ontem* que aqui aparece, diferentemente do “ontem” que é referência enunciva do fato ocorrido, cria um marco temporal para um programa narrativo. O espaço agora estende-se numa localização verossímil, ou seja, uma localização que nos permite identificar uma residência, e, ainda, que pertence à narradora: “meu apartamento”. Nesse trecho também é sugerido um outro personagem, apesar de já não estar presente: a empregada que se despedira.

Apesar de a narrativa estabelecer essa perspectiva enunciva e, assim, dar a impressão de que a enunciação cede lugar ao enunciado, há marcas nessa construção que indicam um movimento de cisão. Esta se presentificará, posteriormente, no texto, com maior clareza, delatando a tensão entre as instâncias enunciativa e enunciva que percorre o texto integralmente.

Neste segundo bloco, a narrativa ganha a perspectivação temporal, espacial e actorial. O “eu” do enunciado apresenta-se pela, primeira vez, auto denominando-se G.H.:

(...)O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me. Também dos outros eu não exigia mais do que a primeira cobertura das iniciais dos nomes. (p.18)

A maneira como efetiva a sua instauração ironiza o nomear, pois o nome é que lhe pertence e não o contrário. O nome vem antes de sua existência, que, só então, se molda: "e acabei sendo o meu nome". Mas, o nome, na verdade, constitui-se apenas de iniciais, portanto é um sub-nomear. Ela se utiliza do mesmo princípio de inversão, nos trechos a seguir, como estratégia de multiplicação da pessoa enunciadora. Assim, a narração passa de primeira para terceira pessoa sem qualquer tipo de mediação:

(...) O olhar psicológico me impacientava e me impacienta, é um instrumento que só transpassa. Acho que desde a adolescência eu havia saído do estado psicológico.

A G.H. vivera muito, quero dizer, vivera muitos fatos. Quem sabe eu tive de algum modo pressa de viver logo tudo o que eu tivesse a viver para que me sobrasse tempo de... de viver sem fatos? de viver. (p.18)

(...) Essa ela, G.H. no couro das valises, era eu; sou eu — ainda? (p. 22) (Grifo nosso)

Ora, ao transformar-se em objeto de que se fala, G.H. torna-se um "ele". É como se o foco narrativo saísse de si e se olhasse de fora. Do mesmo modo "o olhar psicológico" que impacientava a personagem adquire também uma posição crítica, descolando-se da interioridade.

A subjetividade que se manifesta no texto clariceano está ligada à visão. A expressão buscada pela narradora está entrelaçada a uma imagem total do que aconteceu, à sua própria visão do todo acontecido. Para além de ser um actante narrador do ocorrido, G.H. é a portadora do olhar que busca a apreensão da expressão, assim esse desdobramento de si em um olhar externo, mais do que uma manifestação intimista, é um recurso que separa o olhar criador da personagem, sendo G.H. parte da visão desse todo. Recurso que nos remete a postura do artista expressionista, como coloca Georg Kaiser em seu texto-manifesto: "Pela visão, o homem faz-se livre: poeta. (...) A propensão para a expressão

crece com a intensidade da veemência com que ela se dá: uma mensagem enorme começa a derramar-se — em milhares e milhares de palavras, falando da visão que é única. (MARTINS DIAS, p. 113)

A visão de que fala Kaiser não é uma visão exterior partindo de imagens concretas, mas uma “visão enquanto conhecimento ou pensamento, a percepção de conceitos defendidos com paixão” (p.115)

Essa duplicação não caracteriza a polifonia, mas exatamente o contrário dela. Na polifonia, pelo dialogismo, pode-se reconhecer num discurso as marcas de outro discurso (FIORIN, 2001), logo a duplicação seria do discurso, mas, na obra em questão, a duplicação é no sujeito enunciador do discurso. Esse recurso desmonta temporariamente as instâncias narrativas, pois o narrador duplica-se, mantendo, entretanto, a sua subjetividade, e cria um efeito de sentido que é o de negação da estrutura enunciativa.

Voltando-nos para o sentido discursivo dessa duplicação, lembremos que a primeira pessoa ocupa no discurso o papel da subjetividade, enquanto a terceira ocupa, por excelência, o papel da objetividade: "Usar a terceira pessoa no lugar de qualquer outra é objetivar o enunciado, é esvaziar a pessoa e ressaltar a persona, é enfatizar o papel social em detrimento da individualidade" (FIORIN, 2001, p.100). O texto, desde seu início, busca de forma exaustiva a centralização aguda do "eu", mas teme a possível perda de si mesmo no enunciado. No momento que há essa objetividade, em que o narrador se desdobra, há uma exteriorização que gera uma tensão com o restante do texto apresentado até esse momento. Essa objetivação, que contrapõe-se à subjetivação exacerbada, embasa a relação tensiva entre as modalizações que regerão a narrativa.

Essa duplicação do “eu” em “ele” também suscita outra questão. Para Greimas e Courtés, há duas instâncias diferentes no papel do narrador: a do narrador e a do observador.



Este (narrador) é o sujeito cognitivo delegado pelo enunciador e instalado por ele no enunciado, onde é encarregado de um fazer receptivo e, eventualmente, de um fazer interpretativo, que incidem sobre os actantes da narrativa e os programas narrativos de que participam. O observador pode estar implícito no enunciado, pode estar em sincretismo com o narrador ou pode estar instalado como tal no enunciado (1979, p. 259-60)

A distensão actancial, temporal e espacial, que se opera a partir da enunciação, possui um ponto de vista. Ou seja, há um olhar que escolhe a direção para onde os elementos narrativos ampliarão e a distância que haverá entre o objeto e o olhar do observador, e esse olhar não é necessariamente o do narrador. Esse processo assemelha-se ao foco de uma câmera-filmadora, que apreende o momento espaço-temporal para o qual se direciona, e controla o grau de proximidade com o objeto, sendo esses dois elementos, a direção e a distância, que comporão o "ângulo de visão". Este pode estar muito distante e, conseqüentemente, pela distância entre a câmera e o objeto, haverá na cena outros elementos além do objeto, que serão integrados à cena. Se o objeto estiver muito próximo, ele estará centrado no ângulo de visão e não haverá outros elementos na cena. Essas características, que são prioritariamente do campo visual, também se efetivam no discurso, principalmente no discurso literário em que há a construção de um mundo próprio. Entretanto, essa construção do ângulo de visão não cabe ao narrador:

Se o "centro da orientação", a "perspectiva", a "frequência", o "tempo" e a "duração" são atributos da instância da observação, o narrador não é mais que uma voz. A instância "narrador" esvazia-se, portanto, de numerosas categorias em proveito da instância do "observador", a ponto de poder perguntar agora se o narrador é verdadeiramente um "actante" enunciativo (*Apud* BERTRAND, 2003, p.44)

No trecho analisado da obra, o narrador e o observador revezam seus lugares, e o observador, que até então estava centralizado na instância actancial do narrador, é instaurado, momentaneamente, por uma debreagem, no próprio lugar narrador. Nesse

momento o observador é explicitado, desmascarado, pelo narrador. E o narrador passa ser o objeto narrado, recurso que identificamos como um procedimento expressionista.

Para Denis Bertrand, a relação entre narrador e observador é complexa:

Seus modos de presença no discurso são variados: ele pode estar implícito, reconhecível somente pela análise (...), pode estar manifestado pela indicação de um posto de observação, pode estar assinalado no texto por uma marca pessoal e um predicado perceptivo, sua atividade pode ser assumida por um ator inserido no enunciado. As relações entre observador e observado podem ser complexas e reversíveis (o sujeito que se sabe observado pode procurar modificar, manipular, iludir o sujeito observador...) (2003, p. 425).

Como Bertrand pontua, o sujeito que se sabe observado pode ludibriar o observador. No caso de G.H., ela centraliza, desde o início, a narração e a observação e, prioritariamente, com um "ângulo de visão" interno, ou seja, olhando para dentro de si mesma, lançando poucas vezes o olhar observador para fora. Com a troca de ângulo de visão instaurada pela mudança de primeira para terceira pessoa, ela empossa o observador da enunciação. Ela aparta olhar e voz que até então centralizava em si, mas o faz de forma ambígua, porque não se utiliza de marcas da presença do observador, ao contrário, fragmenta as vozes instituídas na narração.

A ambigüidade dessa construção cinde o "eu" narrador e origina uma isotopia que perpassa toda a narrativa. O núcleo isotopante que rege todas as outras isotopias é a negação do discurso narrativo e a permanência insistente da enunciação. O "agora" que não cede lugar à distensão do ontem possui clara intenção de presentificar o discurso

O poder discursivo de criar o mundo que narra é a grande ameaça evitada no romance. Nessa instância enunciativa, a isotopia se elabora na inserção do "eu" narrador e do "não-eu", como no trecho em questão, mas também se evidencia no nível de isotopias temáticas:

Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso! (...) Adio a hora de me falar. Por medo? (...)

Não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo, então? Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez.

(...)

Mas como me reviver? Se eu não tenho uma palavra natural a dizer. Terei que fazer a palavra como se fosse criar o que me aconteceu?

Vou criar o que aconteceu. Só porque viver não é relatável. (...)

Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. (p. 14-5) (Grifo nosso)

Recorrentemente, a narradora coloca o próprio ato de narrar como criador de uma realidade capaz de efetivar a sua própria existência ("me falar") e, ao mesmo tempo, esse ato de narrar com palavras é insuficiente para fazê-lo. A intangibilidade das palavras em apreender o ocorrido transforma a narrativa numa angustiante tentativa de apresentar uma imagem intensa, por isso ao mesmo tempo o nega e o deseja. Como essa estrutura se dá no plano do conteúdo, é uma das isotopias de nível inferior que se identifica ao núcleo isotopante.

O terceiro bloco que envolve a tensão entre enunciação e enunciado se dá pela presença de um novo "agora" instituído dentro do enunciado.

Após três projetos narrativos interrompidos (narrar o ocorrido; arrumar o quarto; encharcar a secura do quarto e, assim, matá-lo) a narradora, enquanto se prepara para a atualização de seu terceiro projeto dentro do quarto, encontra a barata no guarda-roupa. Ao fechar a porta sobre a barata, esta não morre, antes permanece viva e expele de seu corpo uma matéria branca e pastosa. Nesse momento é instaurado o "agora" enuncivo tão aguardado no romance.

1.2- O “AGORA” ENUNCIVO

...exploração de efeitos sonoros (...) o emprego de imagens insólitas a despertar grotescas combinações, a criação de 'composições puras de metáforas autônomas que se mantêm como núcleos, poderosos e abstraídos, de sentimento'...

R. S. Furness

Ao encontrar a barata, a narradora estabelece um momento nuclear dentro da narrativa, em torno do qual se acumulam efeitos abruptos de sentido:

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.

Finalmente, meu amor, sucumbi. E tornou-se um agora. (p.52)

(...)Era assim: o país estava em onze horas da manhã.

A noção desse "agora" no texto é explorada tanto no nível discursivo como no nível semionarrativo. Quanto ao primeiro, há uma preocupação exaustiva em determinar o agora:

São onze horas da manhã no Brasil . É agora. Trata-se exatamente de agora. Agora é o tempo inchado até os limites. Onze horas não tem profundidade. Onze horas está cheio de onze horas até as bordas do copo verde. O tempo freme como um balão parado. O ar fertilizado e arfante. Até que num hino nacional a badalada das onze e meia corte as amarras do balão. E de repente nós todos chegaremos ao meio-dia. Que será verde como agora. (p. 53)

Em seguida, vinculará o agora ao seu agora enuncivo, no quarto:

Mas eu estava no deserto. E não é só o ápice de um oásis que é agora: agora também é no deserto pleno. Era já. Pela primeira vez na minha vida tratava-se plenamente de agora. Esta era a maior brutalidade que eu jamais recebera.

Pois a atualidade não tem esperança, e a atualidade não tem futuro: o futuro será exatamente de novo uma atualidade (p.53).

A narradora desarranja a diacronia temporal, isolando o momento atual do futuro, que será outro momento atual, mas visto em seu tempo, ou seja, ela elege a sincronia como verdade temporal. Logo em seguida vincula o agora à barata:

(...) O que sai do ventre da barata não é transcendental — ah, não quero dizer que é o contrário da beleza, "contrário da beleza" nem faz sentido — o que sai de dentro da barata é: "hoje", bendito o fruto de teu ventre — eu quero a atualidade sem enfeitá-la com um futuro que a redima, nem com uma esperança — até agora o que a esperança queria de mim era escamotear a atualidade. (p. 55)

Ela opõe o "agora" e o "hoje" à “transcendência”. Uma busca pelo sentido absoluto do agora sem enfeites.

A partir da instauração desse “agora”, as figuras do plano discursivo passam a ser construídas por sobreposições de elementos, o que lhe conferem uma plasticidade quase pictórica. O Plano de Expressão submete o Plano de Conteúdo e a narrativa passa a ser direcionada pelo estado tímico (passionalidade) do eu “narrador”, mantendo alguns momentos de enunciados ancorados na objetividade enunciativa.

Uma sucessão de elementos contrários ocorre nesse momento narrativo, acentuando o caráter paradoxal que se pronuncia no texto:

De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa. Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito. (p.32)

Assim como a barata espremida e comprimida, metade para fora com o seu conteúdo exposto e metade inerte, também o grito fica pela metade, abafado e esmagado, mas pulsando no peito.

O paradoxo criado pelo grito em contraste com o silêncio, nesse trecho, cria isotopias no nível figurativo e temático, que se repetem como nos seguintes casos: o quarto morto que era na verdade potente; as baratas que eram obsoletas e no entanto atuais; a onda de arrepio dentro do grande calor do sol; tocar um sino mudo; o ódio intenso à barata que se transforma em solidariedade. Paradoxos de que a narradora se utiliza para gerar esse efeito de sentido convulsivo.

Esses núcleos paradoxais estendem-se para um nível mais profundo do texto, o nível semionarrativo, e a dubiedade que se insinuava desde o início do texto, entre enunciação e enunciado, explicita-se de maneira contundente, cindindo agora a modalização textual. O valor modal, para Bertrand,

(...) forma, tanto no nível da enunciação como no interior dos enunciados o suporte constante do discurso. Fala-se nesse caso de valor modal. Os enunciados elementares (enunciados de estado e enunciados de fazer) podem funcionar como enunciados modais, revelando assim a estrutura interna do esquema narrativo: o contrato é o fazer modalizando o crer, o querer, o saber... e finalmente o fazer. (2003, p.421-2)

O valor modal é um valor de base constante no discurso que estrutura o texto narrativo. Entretanto, nesse momento do texto, o valor modal divide-se, é paradoxal, pois, a partir do momento em que G.H. descobre a soberania do quarto em relação à casa, o eu narrador cinde-se. Há um fio narrativo que coloca o quarto, seus móveis, seu mural, sua secura, como elementos místicos. Nesses momentos, esses elementos são elevados a uma condição sagrada:

Não fora eu quem repelira o quarto, como havia por um instante sentido à porta. O quarto com sua barata secreta, é que me repelira. De início eu fora rejeitada pela visão da nudez tão forte como a de uma miragem: pois não fora a miragem de um oásis que eu tivera, mas a imagem de um deserto. Depois eu fora imobilizada pela mensagem dura na parede: as figuras de mão espalmadas haviam sido um dos sucessivos vigias à entrada do sarcófago. E agora eu entendia que a barata e Janair eram os verdadeiros habitantes do quarto (p. 33)

Nesse trecho, a narradora reconhece o valor místico dos elementos narrativos, entretanto, no seguinte, coloca:

(...)É que eu não esperava que, numa casa minuciosamente desinfetada contra o meu nojo por baratas, eu não esperava que o quarto tivesse escapado.

(...)

Não, eu não arrumaria nada — se havia baratas, não. A nova empregada que dedicasse seu primeiro dia de serviço àquele escrínio empoeirado e vazio. (p.32-3)

Esse paradoxo modal, que vinha se prenunciando desde o início do romance pela duplicação do narrador e do observador, intensifica-se após o encontro de G.H. com o quarto, Janair e a barata, de tal forma que seria possível dividir a enunciação em dois blocos. Em um desses blocos, o actante narrador conserva a objetividade sobre o apartamento, sobre o quarto e sobre o fato de encontrar uma barata no guarda-roupa. Em outro bloco esses traços tornam-se subjetivos, pois são distendidos para uma dimensão mística na qual o quarto equivale a um lugar sagrado, como se percebe nos dois trechos transcritos acima.

Essa cisão discursiva, que apontamos como modalizações distintas, é mencionada por Greimas e Fontanille:

Se, em lugar de considerar as formas cotidianas do discurso passional em que a sensibilização ondulante é por vezes difícil de distinguir do desenvolvimento discursivo, voltássemos para casos-limite, para paixões ‘violentas’, tais como a cólera, o desespero, o deslumbramento ou o terror, veríamos surgir a sensibilização, em sua pontualidade incoativa, como *quebra* do discurso, como fator de heterogeneidade, espécie de transe do sujeito que o transporta a um alhures imprevisível, que o transforma, gostaríamos de dizer em um sujeito *outro*. É aí que a paixão aparece em sua nudez, como a negação do racional e do cognitivo, e que o ‘sentir’ transborda o ‘perceber’.

Tudo se passa como se outra voz se elevasse repentinamente para dizer sua própria verdade, para dizer as coisas de outro modo. (1993, p.18-9)

Na obra clariceana esta ruptura discursiva é marcadamente bipartida, como se houvesse duas vozes, mas, como já dissemos, essas vozes estão centralizadas no “eu”

absoluto. Podemos inferir que se tal cisão discursiva tão marcada ocorre, como diz Greimas, é porque a passionalidade do texto atinge um caso-limite e, como já apontamos, a obra de Clarice se projeta no desespero dessa *via-crucis* da linguagem.

Quando o actante narrador (G.H.) e o “actante narratário” (se é que podemos considerar a barata como narratário, pois apesar de ser a única “personagem” com quem G.H. se depara, elas interagem através de níveis abstratos) encontram-se pela primeira vez, temporalmente, ficam cara a cara e G.H. vive um momento de autofocalização, em que revê toda a sua existência:

Abaixei rapidamente os olhos, eu escondia da barata a astúcia que me tomara — o coração me batia quase como uma alegria. É que inesperadamente eu sentira que tinha recursos, nunca antes havia usado meus recursos — e agora toda uma potência latente enfim me latejava (...) Voltada para dentro de mim, como um cego ausculta a própria atenção, pela primeira vez eu me sentia toda incumbida por um instinto. E estremeci de extremo gozo como se enfim eu estivesse atentado à grandeza de um instinto que era ruim, total e infinitamente doce. (p.35)

Nesse momento epifânico, em que predomina a modalização subjetiva, há uma expansão temporal que, apesar de possuir marcas, não é demarcável, pois o tempo expande-se de forma incabível na realidade humana:

Toda uma vida em atenção — há quinze séculos eu não lutava, há quinze séculos eu não matava, há quinze séculos eu não morria — toda uma vida de atenção acuada reunia-se agora em mim e batia como um sino mudo(...) como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da Natureza (p. 35).

Já na enunciação objetiva, o narrador cria marcas temporais cronológicas no texto:

Só que o sentimento de lugar agora felizmente me acontecia não de noite, como em criança, pois deviam ser dez e pouco da manhã. E inesperadamente as próximas vindouras onze horas da manhã me pareceram um elemento de terror — como o lugar, também o tempo se tornara palpável, eu queria fugir de dentro de um relógio, e apressei-me desordenadamente. (p. 34)

O tempo e o espaço ficam bem demarcados quando a modalização é objetiva. A própria narradora, num discurso metalingüístico, enumera as diferenças entre um e outro discurso modal. Assim, por exemplo, no trecho acima, quando pontua o tempo em dez e pouco da manhã, inclui também um espaço palpável.

Sobre esse discurso modal duplo, subjetivo e objetivo, citamos anteriormente Benveniste para realçar a diferenciação entre enunciados da terceira e primeira pessoas. Fiorin, acerca dos efeitos da debreagem num texto, diz o seguinte:

A debreagem enunciativa e a enunciva criam, em princípio, dois grandes efeitos de sentido: o da subjetividade e o de objetividade. Com efeito, a instalação de simulacros do *ego-hic-nunc* enunciativos com suas apreciações dos fatos, constrói um efeito de subjetividade. Já a eliminação das marcas de enunciação do texto, ou seja, da enunciação enunciada, fazendo que o discurso se construa apenas com enunciado enunciado, produz efeito de sentido de objetividade. (2001, pg. 26)

No texto narrativo em questão, a enunciação parte do eu enunciador, que centraliza em si o *ego-hic-nunc*, mas há um desdobramento de si, dentro do próprio discurso enunciado. Esse desdobramento, que vinha se pronunciando pela exteriorização do observador, agora se acentua no desdobramento modal dos discursos e é denunciado no próprio nível temático:

Nu, como preparado para a entrada de uma só pessoa. E quem entrasse se transformaria num "ela" ou num "ele". Eu era aquela a quem o quarto chamava de "ela". Ali entrara um eu a quem o quarto dera uma dimensão de ela.
E na minha grande dilatação, eu estava no deserto. (p.40)

Apesar de ficar explícito nesse recorte que fizemos, no desenrolar do texto não há essa transparência referencial que diferencia o "eu subjetivo" do "eu objetivo", pois o eu enunciador-narrador continua se sobrepondo à primeira pessoa do discurso. A única maneira de flagrar essa alternância é pela modalização do sujeito enunciador. Nesse trecho, por exemplo:

Do mundo enfim úmido de onde eu emergia, abri os olhos e reencontrei a grande e dura luz aberta, vi a porta agora fechada do guarda-roupa.

E vi a metade do corpo da barata para fora da porta.

Projetada para a frente, ereta no ar, uma cariátide.

Mas uma cariátide viva.

Hesitei em compreender, olhava surpreendida. Foi aos poucos que percebi o que sucedera: eu não havia empurrado a porta com bastante força. Havia prendido, sim, a barata que já não poderia mais avançar. Mas deixara-a viva.

Viva e olhando para mim. Desviei rapidamente os olhos, em repulsa violenta.

Ainda faltava, então, um golpe final. Um golpe a mais?

(...)

Mas foi então que vi a cara da barata.

Ela estava de frente, à altura de minha cabeça e de meus olhos. Por um instante fiquei com a mão parada no alto. Depois gradualmente abaixei-a.

Um instante antes talvez eu ainda tivesse podido não ter visto na cara da barata o seu rosto.

Mas eis que num átimo de segundo ficara tarde demais: eu via. Minha mão, que se abaixara ao desistir do golpe, foi aos poucos subindo de novo lentamente até o estômago: se eu mesma não me movera do lugar, o estômago recuara para dentro de meu corpo. A boca secara de mais, passei uma língua também seca pelos lábios ásperos. Era uma cara sem contorno. As antenas saiam em bigodes dos lados da boca. 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 leviatãs. Ela era antiga como uma lenda. Olhei a boca: lá estava a boca real. (p.36-7)

Nesse trecho podemos perceber que a enunciação parte da subjetividade modal, quando emerge de um mundo úmido, e se aproxima da objetividade, quando relata que não batera a porta com força suficiente para matar a barata. Retorna à subjetividade, quando recua de matá-la, por ver seu rosto, e começa a descrevê-la como a uma mulher. Não há marcas de mudança do eu enunciador, mas há debreagens espaciais que indicam tal descompasso. O mundo úmido de onde emerge o eu narrador é uma figuração da construção dessas debreagens, pois, quando narra por um valor modal subjetivo, o narrador submerge para dentro de si, juntamente com o observador. Verificamos tal asserção na citação acima, quando o eu narrador volta ao modal subjetivo, depois de ver a barata: "ficara tarde demais: eu via." A partir desse momento, o ângulo de visão do eu enunciador verte-se para o seu próprio corpo e para o corpo da barata, excluindo da cena qualquer outro elemento externo.

A discrepância entre o programa narrativo submetido à modalização subjetiva e o da objetiva revela, metaforicamente, a própria oposição entre G.H. e a barata. A oposição que se evidencia é incorporada ao relato em todos os níveis: o discursivo, o semionarrativo e o profundo:

Foi assim que fui dando os primeiros passos no nada. Meus primeiros passos hesitantes em direção à vida, e abandonando a minha vida. O pé pisou no ar, e entrei no paraíso ou no inferno: no núcleo.

(...) Até um pouco antes fora apenas aquela secura quente que nos crestava a nós duas.

Agora eu começara a me umedecer. (p. 54)

A tensão que já existia entre a enunciação e o enunciado intensifica-se com a instalação do “agora” enuncivo e a cisão modal. O interlocutor imaginário (a mão), que no cenário anterior centrava-se como coadjuvante da enunciação, torna-se, agora, cúmplice da angústia que traz o “agora” enuncivo à narradora, e também sofre multiplicações, tornando-se outros interlocutores.

A partir da presentificação desse “agora”, a narradora volta a invocar o interlocutor imaginário, mas pela primeira vez o faz pelo uso do discurso direto: “ — Perdoa eu te dar isto, mão que seguro, mas é que não quero isto pra mim! Toma essa barata, não quero o que vi” (p.38). Ao introduzir o travessão cria alguns efeitos de sentido. Para Fiorin,

O discurso direto, em geral, cria um efeito de sentido de realidade, pois dá a impressão de que o narrador está apenas repetindo o que disse o interlocutor. Tanto esse fato é verdadeiro que, quando se narra em discurso direto, o que se pergunta ao narrador é se o interlocutor usou aquelas palavras mesmo. Quando se faz essa pergunta, já se pressupõe que se acolhe como verdade o que o narrador contou delegando a voz a um interlocutor. (Fiorin, 2001. p.74)

Acreditamos que a obra em análise não se encontra nesse sentido geral do discurso direto de que fala Fiorin, pois, em primeiro lugar, todo o texto está centralizado no eu enunciator-narrador, e de tal forma centralizado que, como colocamos no início, há uma

resistência em não distender os elementos narrativos para categorias como actantes, espaço e tempo. Portanto, ele estaria delegando a voz a si mesmo. Em segundo lugar, não há esse interlocutor, de quem o discurso seria reproduzido, nem o interlocutor no tempo do discurso narrativo. Pelas especificidades da construção desse interlocutor da enunciação, podemos inferir que ocorre o inverso do que preconiza o uso do discurso direto colocado por Fiorin. A narradora, que mantém o discurso completamente centrado em primeira pessoa, usa o travessão para sair do texto narrado, para sair do espaço e tempo narrativos em que se encontra o interlocutor (não-espaço e no não-tempo narrativos). Como se esse processo de construção narrativa lhe fosse uma provação insuportável. Veja a seqüência de diálogos que G.H. cria com "a mão":

— Perdoa eu te dar isso, mão que seguro, mas é que não quero isto para mim! toma essa barata, não quero o que vi. (p.38)

(...)

Toma, toma tudo isso para ti, eu não quero ser uma pessoa viva! tenho nojo e maravilhamento, lama grossa lentamente brotando. (p.38)

(...)

— Segura minha mão, porque sinto que estou indo. Estou de novo indo para a mais primária vida divina, estou indo para o inferno de vida crua. Não me deixes ver porque estou perto de ver o núcleo da vida (...) (p.40)

(...)

— É que, mão que me sustenta, é que eu, numa experiência que não quero nunca mais, numa experiência pela qual peço perdão a mim mesma, eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo. (p.42)

(...)

— Ah, não retires de mim a tua mão, eu me prometo que talvez até o fim deste relato impossível, talvez eu entenda, oh talvez pelo caminho do inferno eu chegue a encontrar o que nós precisamos (...) (p. 48)

Como se percebe pela evolução desses discursos diretos, o apelo da narradora ao interlocutor torna-se cada mais íntimo, pois há a inclusão desse interlocutor nessa busca de narrar, como se a busca fosse de ambos: "encontrar o que nós precisamos". À medida que se dá o embate crucial entre G.H. e a barata, mais cumplicidade a narradora exige da "mão" interlocutora:

Finalmente, meu amor, sucumbi. E tornou-se um agora. (p.53)
(...)

— Sei que é ruim segurar minha mão. É ruim ficar sem ar nessa mina desabada para onde eu te trouxe sem piedade por ti, mas por piedade por mim. Mas juro que te tirarei ainda vivo daqui — nem que eu minta, nem que eu minta o que meus olhos viram. Eu te salvarei deste terror, onde por enquanto, eu te preciso. Que piedade agora por ti, a quem me agarrei. Deste-me inocentemente a tua mão (...) (p. 64)

O interlocutor sucumbe junto ao narrador na densidade textual que se estabelece após a marca do "agora".

As distensões das categorias narrativas acionadas pela modalização subjetiva são predominantemente voláteis, ou seja, não há mais referências às categorias estabelecidas como, por exemplo, o apartamento, a arrumação, o dia de descanso de G.H.. As categorias narrativas, a partir de então, são dilatadas para espaços, tempos e actâncias desconexos. Essa dilatação tornará o texto árduo, pois as remissões são para fatos e eventos sem alcance do verossímil. Nesse percurso crescente de modalização subjetiva, até mesmo o interlocutor imaginário, criado pela enunciação, é desdobrado em outros interlocutores no enunciado.

Analisaremos, a seguir, a instauração dos elementos narrativos após a ruptura modal efetivada no texto.

1.3 – TEMPO, ESPAÇO E ACTANTES NAS MODALIZAÇÕES OBJETIVA E SUBJETIVA.

Não se trata de duas linguagens ou de duas imagens, menos ainda de duas realidades espaciais; o que está em jogo, são dois planos de pensamento abstrato...

Gaston Bachelard

Podemos identificar dentro da construção narrativa de breagens espaciais e temporais, que se organizam conforme a divisão que elegemos anteriormente para a composição do texto, ou seja, nos três blocos que envolvem a tensão entre enunciação e enunciado. Entretanto, é no terceiro bloco, aquele cuja modalização cinde-se, que o conflito maior das marcas temporais e espaciais revela-se.

A narrativa de modalização objetiva ocorre paralelamente à narrativa de modalização subjetiva, mas as suas ocorrências não são equilibradas, pois a narrativa modal subjetiva assume uma forma mais ampla no discurso. Entretanto, mesmo sendo menor, a narrativa modal objetiva tem um percurso que ancora a outra modalização. Faremos o percurso dessa trajetória narrativa.

Os capítulos segundo, terceiro e quarto possuem um maior grau de objetividade, como demonstramos anteriormente: a distensão espaço-temporal, a denominação de G.H., a instauração actancial de Janair e o programa narrativo do fazer (limpar o quarto), dão-se nesses capítulos. A perspectiva espacial que se insere nesses capítulos, a partir da enunciação, será negada nos capítulos seguintes. A perspectiva é um valor visual, mas a enunciação promove efeito de espaço à medida que cria, pelo discurso, a visualização. Sobre isto Bertrand aponta:

À diferença do ponto de vista, que implica um observador, a perspectivização é da alçada da textualização. Ela consiste na escolha que o enunciador faz, levando em conta as coerções da linearidade, ao selecionar o percurso narrativo deste ou daquele ator em detrimento de tal ou tal outro, igualmente presente na cena narrativa. (2003, p.427)

No romance em questão, esse ponto de vista coincide majoritariamente com a voz do narrador, e algumas vezes, aparta-se deste, mas isto ocorrerá na narrativa subjetiva. Na narrativa de modalização objetiva existe uma centralização aguda desse ponto de vista a partir da narradora.

Essa perspectiva ampliada, que acontece nesses capítulos iniciais, será drasticamente alterada no prosseguimento narrativo. A imagem que temos do apartamento amplo de cobertura, visto da mesa do café, constrói-se por traços, como linhas imaginárias que partem: da mesa em direção vertical ao chão, já que coloca o apartamento no último andar; da mesa aos aposentos, e os aposentos se sucedem, criando profundidade pela mistura de luzes e penumbras, que é preenchida por uma luminosidade amena; da sala de jantar ao living, que é o ponto equidistante ao quarto de empregada. Linhas que se distanciam do olhar observador da narradora em direção aos pontos que são criados pela linguagem. São valores plásticos de que a autora se vale para criar profundidade e mais adiante os inverte criando a imagem plana, frontal, sem nenhuma perspectiva.

Da mesa do café, a narradora levanta-se em direção ao quarto e entra no corredor que dá para a parte interna do prédio. Cria novas linhas do olhar, que vão de cima do prédio ao chão, treze andares abaixo, passando pelas formas grotescas escondidas dentro do prédio, lugar anguloso e disforme. Depois a narradora leva nosso olhar ao quarto de Janair e nos faz lançar o olhar às quatro paredes, que formam, num primeiro momento, ângulos iguais a um quadrado pequeno e branco caiado. Em seguida essas linhas se deformam, formando ângulos desiguais. Nesse momento, o olhar da narradora se submete

à modalização subjetiva. O quarto acumula em si inúmeras linhas imaginárias, que se opõem e se contradizem.

A partir desse momento, os elementos actoriais, espaciais e temporais tornam-se prioritariamente subjetivos. Somente um fio tênue da narrativa objetiva se manterá.

Quando G.H. encontra a barata, por um momento, o quarto perde a dimensão mística que ganhara e a narrativa objetiva se apresenta: "Nada, não era nada — procurei me apaziguar diante de meu susto. É que não esperava que, numa casa minuciosamente desinfetada contra o meu nojo por baratas, eu não esperava que o quarto tivesse escapado" (p.32). Essa colocação enunciativa nega o caráter epifânico do momento. Imediatamente após essa colocação objetiva, a narradora inicia uma divagação sobre a existência da barata, que a coloca como herdeira de uma raça superior, por ser tão resistente. No trecho a seguir podemos perceber a diferença modal de que falamos:

Há trezentos e cinqüenta milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem. Quando o mundo era quase nu elas já o cobriam vagarosas.

Como ali no quarto esturricado, a gota virulenta: num limpo proveto de ensaio uma gota de matéria.

Olhei o quarto com desconfiança. Havia a barata, então. Ou baratas. Onde? atrás de minhas malas talvez. Uma? duas? quantas? (...) (p.33)

A enunciação sai de um discurso figurativo e plástico e entra, de repente, numa objetividade sobre o inseto como praga a ser extinta, gerando um conflito textual agudo. O asco, a rejeição pela idéia de presença da barata, em seguida, é invertido e a narradora pontua: "Não fora eu quem repelira o quarto, como havia por um instante sentido à porta. O quarto com sua barata secreta é que me repelira." (p.33)

O espaço e o tempo são condensados nesse modal objetivo. A narrativa, que ganhara alguma amplitude de perspectiva, agora, torna-se reduzida a um espaço mínimo e sufocante. A própria narrativa coloca isto de forma metalingüística:

Anteriormente, quando eu me localizava, eu me ampliava. Agora eu me localizava me restringindo — restringindo-me a tal ponto que, dentro do quarto, o meu único lugar era entre o pé da cama e a porta do guarda-roupas.

Só que o sentimento de lugar agora felizmente me acontecia não de noite, como de criança, pois deviam ser dez e pouco da manhã.

E inesperadamente as próximas vindouras onze horas da manhã me pareceram um elemento de terror — como o lugar, também o tempo se tornara palpável ... (p.34)

Essa restrição de que fala a narradora realmente se efetiva no texto narrativo. Nessa construção, em que a modalização é objetiva, o ângulo de visão do observador é diminuto, pois se traçarmos as linhas imaginárias da construção espacial teremos o olhar da narradora que está perto do guarda-roupa, de costas para o resto do quarto e de frente para a janela por onde entra o sol. As suas pernas estão encostadas aos pés da cama pela parte de trás e muito próximas do guarda-roupa, na parte frontal. As dilatações que ocorrem nessa narrativa objetiva são somente pelas recordações de outros espaços. Mesmo quando a narradora senta-se na cama: "Sem desfitar a barata, fui abaixando até sentir que meu corpo encontrava a cama, e sem desfitar a barata, sentei-me." (p.49). Ou quando se deita no colchão:

De súbito, ali sentada, um cansaço todo endurecido e sem nenhuma lassidão me tomara. Um pouco mais e ele me petrificaria.

Então, com cuidado, como se já tivesse em mim partes paralisadas fui-me deitando no colchão áspero e ali, toda crispada, adormeci tão imediatamente assim como uma barata adormece na parede vertical. Não havia estabilidade humana no meu sono: era o poder de equilíbrio de uma barata que adormece à superfície de cal de uma parede. (p. 67)

O espaço que transita entre a modalização subjetiva e a objetiva ganha dimensões próprias que se confrontam. O espaço apresentado não é apenas uma descrição física, mas muito mais uma visão que se constrói pela subjetividade narradora, recurso que se aproxima da proposta estética expressionista. Kasimir Edschmid, num discurso sobre a proposta estética expressionista coloca:

Eles não viam.
Eles contemplavam
Eles não fotografavam.
Eles tinham visões.

(...)

(...)Tinha de ser criada uma nova imagem do mundo (...)

Assim, todo o espaço do artista expressionista converte-se em visão. Ele não vê contempla. Ele não descreve, vivencia. Ele não reproduz, configura. Ele não aceita, ele busca. Agora já não existe a cadeia dos fatos: fábricas, casas, doença, prostitutas, gritos e fome. Agora existe a visão dessas coisas. Os fatos só têm significado na medida em que a mão do artista, atravessando-os de ponta a ponta, agarra o que está atrás dele. (...)

(*Apud* MARTINS DIAS, 1999, p.117)

Nesse momento do “agora enuncivo” do encontro entre G.H e a barata, a distensão espaço-temporal é conduzida pelas distorções que esse encontro provoca na narrativa. Ao ser aprisionada de frente para a barata e ao olhá-la, G.H. perde as definições do seu próprio corpo e começa a fundir-se à barata. No trecho transcrito, G.H. perde a estabilidade humana, toda “crispada”, dorme na “vertical”, enquanto a barata ganha dimensões humanas superiores, presa ao guarda-roupa que a prende e por vezes torna-se seu torno. Assim, toda a construção espacial será dirigida por esse olhar construtor.

Isso ocorre no espaço demarcado entre a cama e o guarda-roupa. Esse espaço tão específico gera uma isotopia que se alia a outras já indicadas. A verticalidade e a horizontalidade se instauram de maneiras distintas na narrativa, mas construindo relações de sentido que atravessam todo o texto. Particularmente, nesse espaço criado pela narrativa objetiva, o pequeno cubículo em que se dá o embate entre G.H. e a barata, e que ganha na narrativa subjetiva dimensões próprias, a verticalidade e horizontalidade duelam produzindo sentidos múltiplos.

Como já colocamos, o quarto é um espaço cubicular, que acumula formas distintas sobrepostas, em oposição ao apartamento, que é prolongado pela perspectiva e suas formas são dispostas com certa harmonia, o que lhe confere amplitude. Esses espaços opositivos

metaforizam o próprio embate entre G.H. e a barata, embate que gera fusão e não ganhos ou perdas.

O quarto, lugar que adquire uma competência sagrada na narrativa, possui apenas, em seu interior seco, o guarda-roupa, a cama e seu colchão e três valises com as iniciais G.H.. Torna-se, algumas vezes na narrativa, um minarete de várias formas e materiais sobre o deserto. No momento em que a barata é encontrada dentro do guarda-roupa e prensada na porta por G.H., ela fixa-se num lugar de onde olha G.H. de igual para igual. À medida que vai se estabelecendo como soberana, a barata ocupa um lugar mais alto que G.H. dentro desse espaço restrito do quarto. É o que acontece no trecho transcrito, em que G.H. senta-se e depois deita-se. Podemos verificar que há um paralelismo entre o quarto que se torna minarete e o guarda-roupa, que no espaço do quarto, torna-se a coluna de onde a barata olha soberana. A cama, lugar horizontal e inferior, ressecada pelo sol, funde-se à figura de G.H. no quarto. Deitada, a voz enunciativa perde o equilíbrio humano e se coloca como uma barata verticalmente na parede.

A narrativa de modalidade objetiva ressent-se desse aprisionamento temporal e espacial e funciona, por vezes, como uma lamúria desse estado, buscando a amplidão, como no trecho transcrito a seguir, em que há a marcação temporal própria dessa modalidade e também a angústia de buscar algum espaço: "Devia ser mais de meio-dia. Levantei-me antes mesmo de decidir, e, mesmo inutilmente, procurei escancarar ainda mais a janela já toda escancarada, e procurar respirar, ainda que fosse respirar de uma amplidão visual, eu procurava uma amplidão". (p.68) Nota-se que o olhar observador busca sair dessa restrição espacial e lançar-se a alguma abertura, a um ponto de fuga do enclausuramento. Nessa busca pela amplidão, o texto lança o olhar do observador pela janela e alcança o espaço almejado pela narração de modalização subjetiva, pois projeta o olhar à janela de um minarete. O minarete se configura como mais uma verticalidade

espacial que coloca em jogo extensões opostas: de um lado, a frontalidade do quarto e, de outro, a ampliação do espaço pela altura do olhar que se lança sobre e através da cidade: "Daquele quarto escavado na rocha de um edifício, da janela do meu minarete, eu vi a perder-se de vista a enorme extensão de telhados e telhados tranqüilamente escaldando ao sol." (p.69). O olhar lança-se pela janela, criando uma linha de grande extensão ao espaço, mas imediatamente essa fuga visual alia-se à modalização subjetiva.

Da mesma maneira, esse pensamento de cunho modal objetivo, projeta-se, no final, ao modal subjetivo, misturando as modalizações e desestabilizando as colocações objetivas: "Se ao menos eu tivesse entrado no quarto ao entardecer — hoje de noite ainda seria lua cheia, lembrei-me disso ao recordar a festa no terraço da noite anterior — eu veria a lua cheia nascer sobre o deserto." (p.70)

A narrativa de modalização objetiva possui pequenos trechos inseridos nas grandes distensões espaciais, temporais e actanciais da narrativa modal subjetiva. A objetividade modal, que vai costurando o texto, cria uma tensão, pois não permite que a modalização subjetiva se estabeleça com seus elementos narrativos como efetivadores das instâncias textuais. A enunciação, por definição, cria sua realidade textual a partir das instâncias instauradas. Portanto, nesse texto, a modalização objetiva impede que as instâncias subjetivas se efetivem, pontuando a realidade primeira. Assim, por exemplo, essa ampliação dada pelo olhar que se lança à janela e vê o deserto, suas dunas, seus grandes lagos, volta, de repente, ao quarto: "O que de repente, não suportei mais. E voltei-me de chofre para o interior do quarto que, na sua ardência, pelo menos não era povoado." (p.72).

Depois se justifica:

"Não em tudo isso eu não estivera enlouquecida ou fora de mim. Tratava-se apenas de uma meditação visual. O perigo de meditar é o de sem querer começar a pensar, e pensar já não é meditar, pensar guia para um objetivo. O menos perigoso na meditação é "ver", o que prescinde de palavras de pensamento." (p.73)

Essa pontuação de modalização objetiva justifica a subjetividade da ampliação espacial anterior e traz para a narrativa o conflito de seu sentido.

Assim como a enunciação nega a possibilidade de narrar o real, também coloca a visão como impossibilidade de apreender o real:

Se eu me enganei na minha meditação visual?

Absolutamente provável. Mas também nas minhas visões puramente óticas, de uma cadeira, 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. (p.73)

A enunciação metalingüística acompanha a narrativa de modal objetivo, como nesse trecho em que a narradora coloca em xeque a capacidade de ser fiel à realidade visual de uma cadeira ou de um jarro. Tendo em vista que esse trecho segue-se à ampliação visual subjetiva que tivera do deserto e que ela mesma colocara como meditação, o texto torna-se ambíguo. Pois, partindo da realidade narrativa do quarto, lança o olhar a um espaço subjetivo de expansão. Em seguida, coloca esse olhar subjetivo como meditação, ou seja, nomeia a modalização subjetiva e relaciona a irrealidade desse olhar à irrealidade de todo olhar, promovendo a desestabilização dos dois planos modais.

A "costura" entre os dois tipos modais de narração promove essa desestabilização pelo estranhamento causado entre uma narrativa epifânica, pertencente a um sujeito passional, que sofre alterações violentas dentro das evoluções tímicas e outro sujeito, que é, no entanto, o mesmo sujeito, que mantém vínculo com uma realidade menor e que, portanto, praticamente nega as variações tímicas, como nessa observação objetiva que ocorre no meio de uma evolução tímica aguda: " Ah tivesse eu sabido do que ia acontecer no quarto, e teria pegado mais cigarros antes de entrar: eu me consumia na vontade de fumar" (p.76). Em seguida retorna: "— Ah, se eu pudesse te transmitir a lembrança, só

agora viva, do que nós dois já vivemos sem saber..." Assim o enunciado objetivo sobre os cigarros opõe-se timidamente ao contexto subjetivo.

Esses discursos de modalizações distintas não são estanques como este recorte que estamos fazendo, ao contrário, estão miscigenados. Como nesse trecho, por exemplo: "A lembrança de minha pobreza em criança, com percevejos, goteiras, baratas e ratos, era como de um meu passado pré-histórico, eu já havia vivido, com os primeiros bichos da terra." (p.33), Aqui, os discursos objetivos e subjetivos se sobrepõem, criando uma tensão temporal e espacial. Quando somos lançados pelo discurso enuncivo à infância da narradora, essa realidade de sua pobreza se instaura. Entretanto, quando na continuação, lemos sobre seu passado pré-histórico, a realidade primeira é modificada e ampliada para uma indeterminação espaço-temporal.

O discurso de modalização objetiva dá suporte à própria consciência da narração e reconhece a trajetória árdua que está construindo, a paixão da própria narrativa. E por vezes lamenta não estar construindo uma narrativa de ações simples, como nesse trecho:

Ah, como estou cansada. Meu desejo agora seria o de interromper tudo isto e inserir neste difícil relato, por pura diversão e repouso, uma história ótima que ouvi um dia desses sobre o motivo por que um casal se separou. Ah, conheço tantas histórias interessantes. E também poderia, para descansar, falar na tragédia. Conheço tragédias. (p.54)

A narradora contrapõe a narrativa árdua que está construindo a textos leves, nos quais o enredo assume histórias banais como a separação de um casal, ou a tragédias, que, apesar de não serem caracterizadas por "histórias leves" são valorizadas pelo enredo tradicional. Essas colocações também ressaltam a consciência narrativa e a opção em negá-la. O martírio próprio de quem vive "a paixão" e as angústias dos momentos também é denunciado, pela narrativa objetiva:

Falta muito a contar. Mas há alguma coisa que será indispensável dizer.

(De uma coisa eu sei: se chegar ao fim desse relato, irei, não amanhã, mas hoje mesmo, comer e dançar no "Top-Bambino", estou precisando danadamente me divertir e me divergir. Usarei, sim, o vestido azul novo, que me emagrece um pouco e me dá cores, telefonarei para Carlos, Josefina, Antônio, não me lembro bem em qual dos dois percebi que me queria ou ambos me queriam, comerei "crevettes ao não importa o quê" e sei porque comerei crevettes, hoje de noite, hoje de noite vai ser a minha vida diária retomada, a de minha alegria comum, precisarei para o resto dos meus dias de minha leve vulgaridade doce e bem-humorada, preciso esquecer, como todo o mundo.)

É que não contei tudo. (p.103-4)

A narradora prepara-se para narrar o pior, e o pior é que ela deveria comer a massa branca que saía da barata. Nesse trecho, anterior a essa narração do "pior", cria-se uma oposição sintagmática entre intenso e extenso, categorias criadas por Hjelmslev que servem tanto ao plano da expressão quanto ao plano do conteúdo. A primeira oração é concisa, mas tônica, pois indica algo a ser narrado que é de fundamental importância. Assim como a última oração, que da mesma forma concisa e tônica confia o que está por vir. Entre estas orações, há um trecho extenso entre parênteses, mas que se configura como átono dentro da narrativa, visto que é um ponto de fuga que se distancia do tempo e do espaço narrados.

A tensão criada pela oposição entre a extenso e a intenso, nesse trecho, funciona como um simulacro de uma tensão que alcança o nível macrotextual da narrativa e que se estabelece por essas diferentes modalizações textuais: a objetiva e a subjetiva.

A modalização subjetiva é dominante sobre a objetiva e produz deformações narrativas. A instauração actancial também se desenha por esse embate entre as modalizações.

O "eu" da enunciação está extremamente centralizado, não permitindo que haja expansões espaciais e actanciais, limitando as expansões temporais a um "ontem" enuncivo, no qual ocorreu o fato que será narrado e um "amanhã", que será modificado pelo fato narrado. Entretanto, esse "eu" da enunciação reluta em se tornar o "eu" do

enunciado. O fato ocorrido, matéria da narração, é algo que o transformará em um "não-eu". Assim, o "eu" da enunciação é modalizado a princípio pelo saber/não-querer que inaugura o programa de narrar.

O "eu" do enunciado se estabelece em flutuações, que se manifestam em outros sujeitos, como o "tu", o observador, de maneira que as divisas entre eles não ficam explicitadas, desestabilizando a centralização do "eu". Assim, às vezes, esse "eu" está sobreposto ao observador e em outras ocasiões eles dois cindem o discurso. Nesses momentos, a narradora dá voz ao observador, sem, entretanto, mudar o discurso em primeira pessoa:

Levantei-me enfim da mesa do café, essa mulher (p. 23)

(...)

A G.H. vivera muito, quero dizer, vivera muitos fatos. Quem sabe eu tive de algum modo pressa de viver logo tudo que eu tivesse a viver... (p. 18)

(...)

Como explicar, senão que estava acontecendo o que não entendo. O que queria essa mulher essa mulher que sou? (p.30)

Ou ainda o "eu" assume outras posições subjetivais como:

(...)As asas mesmo do negror eu as uso e as suo, e as usava e suava para mim — que és Tu, Tu fulgor do silêncio. Eu não sou Tu, mas mim és Tu. Só por isso jamais poderei Te sentir direto: porque és mim. (p. 85)

(...)

Olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada... Eu, o Homem. E quanto ao cachorro? (p.28)

(...)

Nu, como preparado para a entrada de uma só pessoa. E quem entrasse se transformaria num "ela" ou num "ele". Eu era aquela a quem o quarto chamava de "ela". (p.40)

(...)

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapava pois enfim a vejo fora de mim — eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede. (p.43)

Essa proliferação de sujeitos, que se sobrepõem ao eu do enunciado e ao eu da enunciação, destitui os limites precisos dessas instâncias narrativas. O olhar que rege a

narração coloca os objetos como sujeitos narrativos, já que os absorve como elementos sobrepostos ao eu.

O estabelecimento dos sujeitos narratários pela modalização subjetiva é também um ponto fluido na narrativa. A negação em narrar, que inaugura a narrativa, leva a centralização da enunciação do "eu" narrador a negar a instauração do "tu" narratário dentro da estrutura narrativa. Entretanto, projeta um enunciatário fora do plano da narrativa, quando institui a "mão" que irá segurar para poder narrar.

Outro procedimento que podemos considerar como a colocação de um outro sujeito, ainda que rápida e provisoriamente, é a duplicação que a narradora faz de si mesma ao se observar e fragmentar o "eu" narrador em "eu" observador (p.18, 23), como já colocamos anteriormente. Nessa fragmentação há, momentaneamente, o estabelecimento de um outro sujeito.

A implementação do primeiro sujeito nomeado no plano narrativo se dá por sua ausência, no segundo capítulo, quando G.H. menciona a empregada que despedira e, por isso, se sentia mais proprietária do apartamento. Essa instância subjetiva, instaurada às avessas, é retomada pela *não-presença*, no quarto capítulo, quando G.H. entra no quarto, o qual é a própria presença da empregada que, só depois, recebe um nome: "Mas seu nome — é claro, é claro lembrei-me finalmente: Janair." (p.28). Depois da lembrança do nome, a narradora descreve a personagem: "Foi quando inesperadamente consegui rememorar seu rosto, mas é claro como pudera esquecer? revi o rosto preto e quieto, revi a pele inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de se calar..." (p.28).

O quarto presentifica a empregada: "Coagida pela presença que Janair deixara de si mesma num quarto de minha casa..." (p.28). Em seguida, quando G.H. entra no quarto para eliminar a presença de Janair, encontra a barata dentro do guarda-roupa. Esse encontro

entre G.H. e a barata inaugura, na narrativa, o encontro temporal e espacial de dois sujeitos efetivos.

O estabelecimento da barata como actante se dá numa sobreposição de dimensões. Na modalização objetiva, a barata é predominantemente um inseto que provoca asco e horror na narradora; já na modalização subjetiva, ela acumula níveis actanciais, pois inicialmente representa a perpetuação da própria resistência de vida no planeta, a Natureza:

"Saber que elas estavam na Terra e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros, saber que o primeiro homem surgido já as havia encontrado proliferadas e arrastando vivas, saber que elas haviam testemunhado a formação de grandes jazidas de petróleo..."(p.32)

Em seguida, a barata torna-se a verdadeira habitante do quarto, juntamente com Janair: "E agora eu entendia que a barata e Janair eram os verdadeiros habitantes do quarto." (p.33). O olhar, que nessa narrativa é criador de sobreposições de categorias narrativas é, a princípio, desviado da barata: "Abaixei rapidamente os olhos. Ao esconder os olhos, eu escondia da barata a astúcia que me tomara..." (p.35). Depois, numa convulsão de imagens, a barata torna-se a própria Janair: "A barata não tem nariz. Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma mulata à morte." (p.37). Em seguida torna-se a própria narradora: "Eu, corpo neutro de barata, eu com vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim — eu sou a barata..." (p.43)

A barata, no desenrolar da narrativa, é empossada pela enunciação de níveis distintos de enunciados de "fazer", que é uma das três esferas semióticas do esquema narrativo, juntamente com a manipulação e a sanção (manipulação, ação e sanção). A esfera do "fazer" está ligada à ação e é emoldurada pelas formas do discurso que lhe dão sentido e valor (BERTRAND, 2003). Na narrativa, mesmo que, efetivamente, a ação da barata se reduza a dar alguns passos, ser prensada na porta, ficar imóvel e expelir, algumas

vezes, uma camada de substância branca, a modalização subjetiva a empossa de enunciados de fazer que agem sobre e com a narradora. O actante barata é metamorfoseado em outros semas distintos e muitas vezes opostos.

Outros actantes não centrais são introduzidos de forma repentina na narrativa, o que se dá durante as convulsões tímicas que ocorrem na enunciação narrativa. Assim, no nono capítulo, após encontrar a barata e construir sobre ela camadas de sentido, a narradora insere um discurso direto nomeando alguém pelo vocativo: "Vê, meu amor, vê como por medo já estou organizando, vê como ainda não consigo mexer nesses elementos primários do laboratório sem logo querer organizar a esperança." (p.44) Esse discurso inaugura a intimidade dentro da narrativa, pois até então, a maior proximidade enunciativa era com a mão, o interlocutor imaginário, com quem a narradora dividia o pânico de estar narrando. Essa inclusão do vocativo, "meu amor", não é anafórica. Não há alguém já referendado no texto, antes é um elemento desreferencializado, que nos lança numa busca por contextualizá-lo. Até então, todos os discursos diretos que surgiam eram associados ao interlocutor imaginário, entretanto, nesse trecho, há um antagonismo com os outros discursos, levando-nos a considerar duas hipóteses. A primeira é a inserção de um novo narratário que ocupe o lugar actancial de proximidade afetiva ao narrador; a segunda seria a cumplicidade com o interlocutor imaginário, do qual não tivemos informações anteriores, isto porque os discursos dirigidos a ele sempre apresentaram alguma formalidade.

Essa condição de incerteza do receptor desse discurso estabelece uma quebra nas instaurações posteriores. Dessa forma, os próximos discursos diretos que surgem não possuem destinação certa:

Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos.

Não, não te assustes! certamente o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimentalizada de que eu vivia... (p.45)

(...)

— Mas é que o inferno já me tomara, meu amor, o inferno da curiosidade malsã. (p.51)

(...)

— Entende, morrer eu sabia de antemão e morrer ainda não me exigia. (p.51)

Esse discurso que faz despontar o vocativo "meu amor" encontra possíveis desdobramentos no decorrer da narrativa. Entretanto, essa possibilidade se dá pelos traços paradigmáticos do clasema amor e não pelo processo anafórico ou catafórico do discurso. Dessa forma, encontramos trechos como esse:

— Ah! Mas a quem peço socorro, se tu também — pensei então em direção a um homem que já fora meu — se tu também não me servirias agora. Pois como eu, tu quiseste transcender a vida, e assim a ultrapassaste. Mas agora eu não vou mais poder transcender, vou ter que saber, e irei sem ti, a quem eu quis pedir socorro. Reza por mim minha mãe, pois não transcender é um sacrifício... (p.54)

A apresentação actancial de um homem e de sua mãe, por falta de elementos anteriores, fica desconexa e cria ambigüidades, causando não-coesão e não-coerência textuais. Outros trechos como esse são lançados na narrativa: "Lembrei-me de ti, quando beijara teu rosto de homem, devagar, devagar beijara, e quando chegara o momento de beijar teus olhos..." (p.58). Esses trechos são paratáticos, mas podem remeter a um fio narrativo se considerarmos as seleções paradigmáticas; assim, esse trecho estaria ligado a esse outro:

Lembrei-me de mim mesma andando pelas ruas ao saber que faria o aborto, doutor, eu que de filho só conhecia e só conheceria que ia fazer um aborto(...) Durante as intermináveis horas em que andara pelas ruas resolvendo sobre o aborto, que no entanto já estava resolvido com o senhor, doutor, durante essas horas meus olhos também deviam estar insossos... (p.60)

Essa gravidez, por associações de paradigmas, pode estar ligada ao homem que beijara e figura a isotopia sexual que já indicamos anteriormente. Nesse trecho sobre a gravidez, há a inserção de outro vocativo que, da mesma forma que ocorreu com o "homem" e com a "mãe", é lançado de maneira súbita na enunciação. Durante o enunciado

de um fato ocorrido no passado, o aborto, a narradora coloca o vocativo "doutor", levando o enunciado a se partir entre o "ontem" e o "agora". Ao rememorar o fato da gravidez, ela direciona o discurso ao médico, colocando-o como interlocutor-narratário. No restante da narrativa não há nova menção a esse interlocutor. Esse procedimento joga com os planos narrativos sobrepondo-os, ou seja, o narrador, sujeito do enunciado e da enunciação, relembra um fato passado e o faz no pretérito imperfeito. No plano da enunciação, ou seja, no momento da narração, estão presentes apenas a barata com suas camadas de sentidos e a mão metonímica, que funciona como interlocutor imaginário. Entretanto, o eu do enunciado fala, através do discurso direto, com alguém que estava envolvido no fato enunciado no pretérito. Os planos sobrepostos, enunciado e enunciação, geram tensões no texto.

O mesmo efeito de sobreposição se dá quando a narrativa coloca como interlocutor, em discurso direto, o actante "mãe":

— Mãe: matei uma vida, e não há braços que me recebam agora e na hora do nosso deserto, amém. Mãe, tudo agora tornou-se de ouro duro. Interrompi uma coisa organizada, mãe, e isso é pior que matar, isso me fez entrar por uma brecha que me mostrou a vida grossa e neutra amarelecendo. A barata está viva, e o olho dela é fertilizante, estou com medo de minha rouquidão, mãe.

(...)

(...) A barata é de verdade, mãe. Não é mais uma idéia de barata.

— Mãe, eu só fiz querer matar, mas olha só o que eu quebrei: quebrei um invólucro! Matar também é proibido porque se quebra o invólucro duro, e fica-se com a vida pastosa. De dentro do invólucro está saindo um coração grosso e branco e vivo com puz, mãe, bendita sois entre as baratas, agora e na hora desta tua minha morte, barata e jóia. (p.61)

Esse trecho invoca a presença de uma mãe que pode ser a mãe biológica da narradora ou a mãe enquanto entidade espiritual, já que trechos que referenciam orações religiosas são reescritos: "...recebam agora e na hora do nosso deserto, amém.", "(...)bendita sois entre as baratas, agora e na hora desta tua minha morte ...". Da forma como são reescritas, essas frases tornam-se paródias das orações originais, pois sobrepõem

sentidos metafóricos ao texto pelo sentido que esses semas ocupam na oração religiosa. Assim, a morte, que dentro da narrativa foi colocada como essa travessia do "deserto" metafórico, é substituída pela palavra deserto. O sema "mulher", na narrativa, recebe uma sobreposição de sentido da barata e é substituído na oração. Como já ilustramos anteriormente, a barata e a mulher se aproximam pela capacidade de fecundação, por serem tomadas pela cintura, assim como a barata da narrativa está presa pela cintura e metaforiza uma mulher. Essa sobreposição é acentuada na paródia da oração religiosa, quando os sujeitos da enunciação "eu" e "tu" são colocados em lugar de "nossa morte": "agora e na hora desta tua minha morte". A morte, tanto pode remeter ao aborto, à travessia desse momento pela narradora, como à morte da barata presa à porta do guarda-roupa.

A invocação à "mãe" pelo discurso direto ainda pode remeter à amplitude desse sema dentro da Natureza, evocada pela própria enunciação como o retorno ao vital, ao núcleo, ao inexpressivo, à retirada de camadas que a afastam da realidade. Em última instância, à própria busca de uma linguagem da natureza primeira, primitiva, sem as mediações assertivas que a separam do objeto:

Eu sabia que o neutro da barata tem a mesma falta de gosto de sua matéria branca. Sentada eu estava consistindo. Sentada, consistindo, eu estava sabendo que se não chamasse as coisas de salgadas ou doces, de tristes ou alegres ou dolorosas ou mesmo com entretons de maior sutileza — que só então eu não estaria mais transcendendo e ficaria na própria coisa. (p.56)

(...)

Talvez eu ache um outro nome, tão mais cruel a princípio, e tão mais ele mesmo. Ou talvez não ache. Amor é quando não se dá nome à identidade das coisas? (p.57)

Pela plurissignificação desse trecho podemos perceber o procedimento de sobreposição de sentidos que a narrativa efetua, e que se dá em níveis distintos no texto. O nível de instauração de actantes, que acabamos de verificar, se dá às avessas, pois, após deixar evidenciado, já no início da narrativa, que se recusa a instaurá-los, a narradora o faz verticalmente, ou seja, evoca um interlocutor imaginário. Em seguida, institui Janair que se

presentifica no quarto e na barata, numa sobreposição de categorias classemáticas: humano X espaço X animal. Nesse momento, a narrativa passa a ser predominantemente direcionada pela modalização subjetiva e caminha por convulsões formais que deformam as categorias narrativas. Assim, a instauração actancial ganha uma configuração dinâmica, à medida que os actantes barata, G.H. e o quarto vão sofrendo aproximações sucessivas com outros elementos e, também, entre si, de tal forma que todas as categorias envolvidas são transformadas em estados tímicos, o que causa a desreferencialização do discurso.

Os limites entre as instâncias narrativas tornam-se flutuantes. O próprio "eu" da enunciação e o "eu" do enunciado perdem-se nas referências temporais sobrepostas: "A barata me tocava toda com seu olhar negro, facetado, brilhante e neutro. E agora eu começava a deixá-la me tocar." (p.58) Nesse trecho, o eu da enunciação confunde-se com o eu personagem. Neste outro trecho, o "eu" que perde seus limites entre enunciação e enunciado também perde as fronteiras que o divisam do "tu": "Eu, corpo neutro de barata (...) — eu sou a barata..." (p.43). Dessa maneira, podemos dizer que as colocações temporais, actoriais e espaciais desembocam na interseção tímica, no sujeito das paixões que, através das retomadas dos elementos discursivos, desestabiliza-os pelo excesso de ligações e sobreposições. Essa desestabilização atinge o seu próprio ser.

Assim, o timismo exagerado que ronda a ligação do sujeito ao objeto e a intervenção do eu do enunciado e da enunciação, desmanchando as marcas que os distinguem, provocam na narrativa a impossibilidade de encadeamento sintagmático fluente. A leitura se dá por possibilidades de encadeamentos instáveis e superáveis.

1.4 - CONSTRUÇÃO DISCURSIVA POR ISOTOPIAS

Que poeta nos dará as metáforas desta nova linguagem?

Como chegaremos a imaginar a associação do temporal e do espacial? Que idéia suprema sobre a harmonia permitir-nos-á conciliar a repetição no tempo com a simetria no espaço?

Gaston Bachelard

Assim como a multiplicação de interlocutores surge repentinamente, lançada pelo discurso tímico, todo o texto, a partir da ruptura modal, passa a ser construído por sobreposições imagéticas concêntricas, ou seja, imagens vertiginosas são lançadas em torno do núcleo em que G.H. e a barata encontram-se encalacradas. A barata, semi-esmagada à porta do guarda-roupa e, G.H., presa entre o pé da cama e o guarda-roupa, num embate de estados de alma. Esse desdobramento textual de imagens é estruturado por isotopias axiológicas.

Do encontro entre G.H. e a barata, valores vinculam-se à oposição que elas assumem. Assim, uma isotopia presente na narrativa diz respeito à oposição constante entre a "transcendência" e a "realidade neutra", sem artifícios. A construção dessa isotopia se dá pela dilatação da modalização subjetiva. A barata e a massa branca que sai de dentro de seu corpo representarão a neutralidade (o "agora"), enquanto G.H. representará a transcendência (em muitas camadas). Esse será o miolo do principal, e, talvez, único programa efetivo do esquema narrativo.

O reconhecimento do "agora" dentro do enunciado, como ponto sincrônico da realidade pura, dera a G.H. a possibilidade de atravessar o limite que a diferenciava da barata e chegar ao núcleo. Esse núcleo, que será sempre retomado pela narradora, é o lugar do "inexpressivo", da "não transcendência", que caracteriza um dos pólos da isotopia.

Assim, inicia-se um processo de integração entre a barata e G.H., não uma integração através do relacionamento, mas uma junção em que o existir se fundirá num assassinato:

Assassinato o mais profundo: aquele que é um modo de relação, que é um modo de um ser existir o outro ser, um modo de nos vermos e nos sermos e nos termos, assassinato onde não há vítima nem algoz, mas uma ligação de ferocidade mútua. Minha luta primária pela vida.

(...)

Era com alegria infernal que eu como que ia morrer. Eu começava a sentir que meu passo mal-assombrado seria irremediável, e que eu estava pouco a pouco abandonando a minha salvação humana. (p. 54-5)

Nesse assassinato, G.H. estaria tornando-se a barata, metaforicamente estaria chegando ao nível do "inexpressivo" que a barata representava no "agora": "O que sai do ventre da barata não é transcendental... é: hoje — eu quero a atualidade sem enfeitá-la." (p.53)

Da mesma forma que foram construídos paralelismos entre a barata e o "agora", e entre G.H. e a "transcendência", outras sobreposições de sentido serão acopladas a esses dois pólos, tornando-os as bases de construção de vários andares de sentidos.

A "transcendência", que se opõe ao "inexpressivo", é colocada numa construção metafórica em que ela é o sal, ou seja, aquele que revela o gosto das coisas, mas não o gosto da coisa em si, um sabor forçado por sua presença. Para esse sal que dá o sabor, a narradora sempre estivera pronta, enquanto a barata é o insosso, o que se opõe ao sal, o neutro:

Não havia sal naqueles olhos. Eu tinha certeza que os olhos da barata eram insossos. Para o sal eu sempre estivera pronta, o sal era a transcendência que eu usava para eu poder sentir o gosto, um gosto, e poder fugir do que se chamava de "nada". Para o sal eu estava pronta para o sal eu toda me havia construído. Mas o que minha boca não saberia entender era o insosso. O que eu não conhecia era o neutro. (p. 56)

Metalingüisticamente, a enunciadora associa o neutro da própria narrativa à neutralidade que, enquanto personagem, busca nesse momento de paixão, quando se refere

ao "fazer", pois a base da transformação de estados é o enunciado de fazer: "É que não se tratava mais de fazer alguma coisa: o olhar neutro me dizia que não se tratava disso, e eu o sabia. Só que não estava suportando ficar apenas sentada e sendo, e então queria fazer. Fazer seria transcender, transcender é uma saída." (p.56)

Da mesma maneira que a personagem, a enunciativa coloca a própria nomeação lingüística como transcendência do neutro:

E seus olhos eram insossos, não salgados como eu queria: sal seria o sentido e a palavra e o gosto. Eu sabia que o neutro da barata tem a mesma falta de gosto de sua matéria branca. Sentada, eu estava consistindo. Sentada, consistindo, eu estava sabendo que se não chamasse as coisas de salgadas ou doces, de tristes ou alegres ou dolorosas ou mesmo com entretons de maior sutileza — que só então eu não estaria mais transcendendo e ficaria na própria coisa. (p. 56)

O nomear é transcender a coisa, que em si é neutra. O sal é metaforizado em palavra e sobreposto aos outros paralelismos ligados ao pólo da transcendência, que se opõe ao inexpressivo da coisa em si. Nessa sobreposição de sentidos, que se tornam paralelos, a moralidade, o amor e a esperança agrupam-se à transcendência:

Estava me libertando de minha moralidade, e isso era uma catástrofe sem fragor e sem tragédia.

(...)

Eu já não queria fazer nada pela barata. Estava me libertando da minha moralidade. (...) Não vou fazer nada por ti porque não sei mais o sentido do amor como antes eu pensava que sabia. Também do que eu pensava sobre amor, também disto estou me despedindo, já quase não sei mais o que é, já não lembro.

Talvez eu ache um outro nome tão mais cruel a princípio, e tão mais ele-mesmo. Ou talvez não ache. Amor é quando não se dá nome à identidade das coisas? (p.57)

Nesse momento temos um processo que vai emparelhando valores "transcendentes", ao mesmo tempo que os destitui. É o que ocorre com a moralidade, o amor, a esperança: "...agora, nessa atualidade neutra da natureza e da barata e do sono vivo de meu corpo, que eu quero saber o amor." (p. 57) Pela negação, pela destituição, constrói-se o "inexpressivo". Essa negação se dá pelo questionamento do "nomear", portanto, pela

linguagem. A coisa em si está distante do seu nome, como se pode ver em construções do tipo: "Não escuro mas apenas sem luz." (p.59); "Se era, então amor é muito mais que amor: amor é antes do amor ainda: é planctum lutando, e a grande neutralidade viva lutando." (p.60)

No decorrer da narrativa, esse mesmo tipo de (des)construção vai sendo efetivada pela sobreposição de sentidos, que são acoplados à "transcendência", por um lado, e à neutralidade, por outro. A fertilidade é colocada como transcendência. Os olhos da barata tornam-se dois ovários:

De vez em quando, por um leve átimo, a barata mexia as antenas. Seus olhos continuavam monotonamente a me olhar, os dois ovários neutros e férteis. Neles eu reconhecia meus dois anônimos ovários neutros. E eu não queria, ah como eu não queria. (p. 59)

Dessa sobreposição que coloca a fertilidade em um dos pólos, no caso ligando-a à neutralidade, a narradora parte para a construção de outra isotopia axiológica: a sexual. Opondo a fertilidade da barata e seus ovários a si mesma, a narradora inicia um outro momento enuncivo em que esteve grávida. Enquanto esteve grávida, era neutra como a barata:

Durante as intermináveis horas que andava pelas ruas resolvendo sobre o aborto, que no entanto já estava resolvido com o senhor, doutor, durante essas horas meus olhos também deviam estar insossos. Na rua eu também não passava de milhares de cílios de protozoário neutro batendo, eu já conhecia em mim mesma o olhar brilhante da barata que foi tomada pela cintura. (...) Gravidez: eu fora lançada no alegre horror da vida neutra que vive e se move. (p.60)

A gravidez, estado de neutralidade que equipara G.H. aos olhos neutros da barata, remete o texto a um nível mais profundo da existência humana: a sexualidade. Enquanto estava grávida, G.H. estava neutralizada como a barata. Estava no deserto:

(...) naquelas noites toda eu aos poucos enegrecia de meu próprio planctum assim como a matéria da barata amarelecia, e meu gradual enegrecimento marcava o tempo passando.

(...)

No entanto ei-la, a barata neutra, sem nome de dor ou de amor. Sua única diferenciação de vida é que ela devia ser macho ou fêmea. Eu só a pensara como fêmea, pois o que é esmagado pela cintura é fêmea. (p. 60)

O estado fértil é vinculado à massa branca que sai da barata, à neutralidade, e, desse estado, são retiradas as sobreposições de valores que socialmente são acumulados, como o amor, o afeto, a organização familiar. O texto volta-se ao núcleo dessa questão, que se dá entre macho e fêmea, e não entre homem e mulher. Macho e fêmea, estado em que se dá a sexualidade na natureza em oposição ao homem e à mulher, que são seres socializados e, por isso, se distanciam da coisa em si:

O medo que sempre tive do silêncio com que a vida se faz. Medo do neutro. O neutro era minha raiz mais profunda e mais viva — eu olhei a barata e sabia. Até o momento de ver a barata eu sempre havia chamado com algum nome o que eu estivesse vivendo, senão não me salvaria. Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana. Ao me ter humanizado, eu me havia livrado do deserto. Eu me havia livrado do deserto, sim, mas também o perdera! e perdera também as florestas, e perdera o ar, e perdera o embrião dentro de mim. (p. 60)

A colocação que leva G.H. ao estado neutro está ligada à nomeação das coisas. O acúmulo de camadas que distancia o "ser" da "persona" garante-se pelo ato de nomear: "sempre havia chamado com algum nome o que eu estivesse vivendo, senão não me salvaria" (p.60). Esse retorno ao núcleo neutro deu-se pelo enfrentamento de G.H. com a barata e sua essência, e tal enfrentamento só foi possível porque G.H. prendeu a barata pela cintura à porta do armário. Após a análise do trecho que nos remete à sexualidade, podemos pensar que esse embate possui um caráter sexual, descontextualizado, que retira todas as camadas caracterizadoras desse valor e, nuclearmente, instaura a essência ontológica do ser. G.H., que prendera a barata pela cintura, e esse ato possui efeito de

sentido manifestado no próprio texto: "...eu já conhecia em mim mesma o olhar brilhante da barata de uma barata que foi tomada pela cintura." (p.60).

Ser tomada pela cintura indica ser tomada como fêmea, estar em oposição ao macho, ou seja, uma oposição de simbiose na qual dois organismos tornam-se um. Algumas vezes o embate que se dá entre G.H. e a barata indica esse sentido:

(...) A pergunta era: o que matara eu?

Essa mulher calma que eu sempre fora ela enlouquecia de prazer? Com os olhos ainda fechados eu tremia de júbilo. Ter matado — era ainda maior que eu, era da altura daquele quarto indelimitado. Ter matado abria a secura das areias do quarto até a umidade, enfim, enfim, como se eu tivesse cavado e cavado com dedos duros e ávidos até encontrar em mim um fio bebível de vida, que era o de uma morte. Abri devagar os olhos, em doçura agora, em gratidão, timidez, num pudor de glória.(p.36)

(...)

E vi a metade do corpo da barata para fora da porta (p.36)

(...)

Assassinato o mais profundo: aquele que é um modo de relação, que é um modo de um ser existir o outro ser, um modo de nos vermos e nos sermos e nos termos, assassinato onde não há vítima nem algoz, mas uma ligação de ferocidade mútua. Minha luta primária pela vida. (p.54)

Nesse embate que se lança entre G.H. e a barata, os corpos de ambas produzem uma substância pastosa, esbranquiçada, semelhante a um pus:

E de repente gemi alto, dessa vez ouvi meu gemido. É que como um puz subia à minha tona a mais verdadeira consistência — e eu sentia com susto e nojo que "eu ser" vinha de uma fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana. (p.38)

(...)

Foi então — foi então que lentamente como de uma bisnaga foi saindo lenta a matéria da barata que fora esmagada.

A matéria da barata que era o seu dentro, a matéria grossa, esbranquiçada, lenta, crescia para fora como de uma bisnaga de pasta de dentes.

Diante de meus olhos enojados e seduzidos, lentamente a forma da barata ia se modificando à medida que ela engrossava para fora. (p. 41)

A barata possui traços femininos de sedução:

Ela era arruivada. E toda cheia de cílios. Os cílios seriam talvez as múltiplas pernas. (...) Olhei-a, com aquela boca e seus olhos, parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva. (...) O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. (p.37)

A barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando que chamam. (p.40)
Vista de perto, a barata é um objeto de grande luxo. Uma noiva de pretas jóias. Prendendo-a pelo meio do corpo com a porta do armário, eu isolara o único exemplar (p.46).

Ao recortarmos esses elementos sexuais fica-nos evidente a isotopia que o texto cria entre a relação de G.H. *versus* a barata e a questão sexual que lhe dá embasamento. Entretanto, essa questão é descaracterizada pelos elementos externos, ou seja, desfaz-se tudo aquilo a que primeiro nos remeteríamos se pensássemos na questão sexual, como por exemplo: a presença de dois seres da mesma espécie, um macho e outro fêmea, o processo de atração e sedução que os envolveria anteriormente, os preâmbulos amorosos, a linguagem compartilhada.

Esses elementos não estão presentes de forma clara na isotopia em questão. Mas, por outro lado, mostram-se em aspectos mais intrínsecos ao ato em si, como a violência da junção dos corpos, os traços de sedução que se misturam à repulsa, o pegar a fêmea pela cintura, as excreções que saem dos corpos. Essas referências criam a isotopia num nível mais abstrato, quase invisível, escamoteado pela construção das personagens envolvidas, que são uma mulher e um inseto. Isso confere à construção uma forma nuclear, ou seja, sem as "transcendências", pois a questão sexual é colocada no embate sob outra roupagem, que tira da mulher e da barata suas características humanas e animal, lançando-as em outro patamar. Esse recurso se enquadra no núcleo isotopante da obra: a negação da narratividade e seus elementos narrativos.

Como colocamos anteriormente, a narrativa criada pela modalização subjetiva constrói camadas sobrepostas de sentidos que se reportam ao inexpressivo, ao neutro (o núcleo, a coisa em si) . Opositivamente são camadas que se reportam à transcendência (a coisa escamoteada pelas aparências).



O elemento “deserto” compõe outra isotopia na obra, elencando-se ao neutro, em oposição ao úmido que configura a transcendência. Desde o início da narrativa, no momento em que o quarto apresenta-se em oposição ao apartamento, a aridez desértica deste aparece em oposição à umidade amena daquele. O deserto, com sua horizontalidade imposta pela volubilidade de suas areias, opõe-se à verticalidade da construção do edifício. O deserto é a figura recorrente que metaforiza a desconstrução pela qual vai passar G.H. desde o momento em que entra no quarto, opondo-se à construção sólida e de diversas camadas do edifício, que metaforiza a narradora no início da narrativa. A retirada de cada camada, nomeada de transcendência, leva G.H. a ficar mais próxima do inexpressivo, ou seja, do seu oposto que é o núcleo, a coisa em si. A desconstrução do “ser” até chegar ao “núcleo” é a proposta da narrativa que realiza de maneira similar a desconstrução das estruturas textuais. O deserto enquanto figura que simboliza esse ruir é proposta da estética expressionista:

“As coisas habituais retrocedem cada vez mais; a cada passo que se dá, os objetos se afastam, até que finalmente o mundo das noções habituais (...) desfaz-se completamente. Basta de imagens da realidade, basta de representações ideais; só o deserto.” (Kasimir Malevich, In: Martins Dias, 1999, p.25)

Essa é a busca da narrativa em todos os níveis e caracteriza o núcleo isotopante, a desarticulação de seus elementos.

No momento em que adentra o quarto da empregada Janair, G.H. depara-se com o inverso de seu apartamento, com elementos que indicam a mudança opositiva em relação ao espaço, aspectos que remetem às características desérticas:

(...) Na minha casa fresca, aconchegada e úmida, a criada sem me avisar abriu um vazio seco. (p.26)

(...)

Olhei desanimada a nudez do minarete:

A cama, de onde fora tirado o lençol, expunha o colchão de pano empoeirado, com suas largas manchas desbotadas como de suor ou de sangue aguado, manchas antigas e pálidas. Uma ou outra crina fibrosa furava o pano que estava podre de tão seco, e espetava-se ereta no ar. (p.29)

(...)

No resto da casa o sol se filtrava de fora para dentro, raio ameno por raio ameno, resultado do jogo duplo de cortinas pesadas e leves. Mas ali o sol não parecia vir de fora para dentro: lá era o próprio lugar do sol, fixado e imóvel numa dureza de luz como se nem de noite o quarto fechasse a pálpebra. Tudo ali eram nervos seccionados que tivessem secado suas extremidades em arames. (p.29)

O minarete é uma torre que se encontra nas mesquitas, construção típica da arquitetura muçulmana de onde um funcionário, chamado *muezzin*, convoca o povo às orações e, que, portanto, localiza a região desértica do Oriente Médio, e, ao mesmo tempo, se coloca como lugar sagrado. O sagrado é outra isotopia que o texto constrói em paralelo ao deserto e em oposição e subversão ao inferno.

O deserto se instaura de tal forma na narrativa, a partir da entrada de G.H. no quarto, que é retomado praticamente em todo capítulo. Quando não diretamente, pela nomeação "deserto", é referido por características que lhe são próprias: a secura, a areia, o sol, as dunas, a horizontalidade.

Antes de ser seduzida pela barata, G.H. pensa em destruir o deserto:

A primeira coisa que eu faria seria arrastar para o corredor as poucas coisas de dentro. E então jogaria no quarto vazio baldes e baldes de água que o ar duro sorveria, e finalmente enlamearia a poeira até que nascesse a umidade naquele deserto, destruindo o minarete que sobranceava altaneiro o horizonte de telhados. (p. 30)

A rejeição do deserto por G.H.:

Não fora eu quem repelira o quarto, como havia por um instante sentido à porta. O quarto, com sua barata secreta, é que me repelira. De início eu fora rejeitada pela visão de nudez tão forte como de uma miragem; pois não fora a miragem de um oásis que eu tivera, mas a miragem de um deserto. (p. 33)

Após ter tentado matar a barata, G.H. começa a se misturar ao deserto:

Essa mulher calma que eu sempre fora, ela enlouquecera de prazer? Com os olhos ainda fechados eu tremia de júbilo. Ter matado — era tão maior que eu, era da altura daquele quarto indelimitado. Ter matado abria a secura das areias do quarto até a umidade, enfim, enfim, como se eu tivesse cavado e cavado com dedos duros e ávidos (...) (p.36)

Há no trecho acima uma sobreposição de sentidos do deserto. Embora, a princípio, qualificasse o quarto, aqui ele também qualifica a narradora. Do espaço externo, o deserto agora alcança o espaço actancial. Essa sobreposição gera as metáforas envolvidas na construção de sentido. O edifício metaforiza G.H., enquanto o deserto e a barata metaforizam Janair. À medida que se dá o embate entre G.H. e a barata, as camadas transcendentais de G.H. começam a ruir, o próprio edifício começa a ruir e em seu lugar instala-se o deserto. A dilatação dessas sobreposições é indicada pela própria narradora:

E na minha grande dilatação, eu estava no deserto. Como te explicar? eu estava no deserto como nunca estive. Era um deserto que me chamava como um cântico monótono e remoto chama. Eu estava sendo seduzida. E ia para essa loucura promissora. Mas meu medo não era o de quem estivesse indo para loucura, e sim para uma verdade (...) (p.40)

Esse ruir interno é colocado também externamente, entretanto, essas dilatações se dão na modalização subjetiva:

Como um edifício onde de noite todos dormem tranqüilos, sem saber que vigas vão ceder porque a força da coesão está lentamente se desassociando um milímetro por cada século. E então quando menos se espera — num instante tão repentinamente comum como o de se levar um copo de bebida à boca sorridente no meio do baile — então, ontem, num dia tão cheio de sol como estes dias de ápice de verão, com os homens trabalhando e as cozinhas fumegando e a broca britando as pedras e as crianças rindo e um padre lutando por impedir, mas impedir o que? — ontem, sem aviso, houve o fragor do sólido que subitamente se torna friável numa derrocada.

No desmoronamento toneladas caíram sobre toneladas. E quando eu, G.H. até nas valises, eu uma das pessoas, abri os olhos, estava — não sobre escombros pois até os escombros já haviam sido deglutidos pelas areias — estava numa planície tranqüila, quilômetros e quilômetros abaixo do que fora uma grande cidade. (p. 45)

O "ontem", debreagem temporal que envia a enunciação para o fato narrado, e tão evitado pela narradora, identifica o desmoronamento como o mesmo evento vivido por

G.H. no quarto. Assim, a tragédia do desmoronamento sugere a "tragédia" de G.H.. Sua identificação metafórica com o prédio passa a ser também sua identificação com o desmoronar da cidade, colocando-a na horizontalidade. Essa horizontalidade é a do deserto e suas areias que deglutiram os escombros.

As camadas destruídas pelo desmoronamento passam a ser as de um desmoronamento da humanidade em séculos:

Se em mim tudo se quebrava à passagem da força, não é porque a função desta era a de quebrar: ela só precisava enfim passar pois já tornara caudalosa demais para poder se conter ou contornar — ao passar ela cobria tudo. E depois, como após um dilúvio, sobrenadavam um armário, uma pessoa, uma janela solta, três maletas. E isso me parecia o inferno, essa destruição de camadas arqueológicas humanas. (p.46)

O deserto, que engolira o edifício em suas areias, torna-se o dilúvio que deixa os escombros flutuando, e se aproxima do inferno. O desmoronamento metaforiza G.H., e mais precisamente, sua humanização:

E isso me parecia o inferno, essa destruição de camadas e camadas arqueológicas humanas.

O inferno, porque o mundo não me tinha mais sentido humano, e o homem não me tinha mais sentido humano. E sem a humanização e sem a sentimentaço do mundo — eu me apavoro. (p.46)

O oásis aparece como refúgio a G.H., que estava no deserto, na sua peregrinação em direção ao inexpressivo:

Acordei de súbito do inesperado oásis verde onde por um momento eu me refugiara toda plena.

Mas eu estava no deserto. E não é só o ápice de um oásis que é agora: agora também é num deserto, e pleno. Era já. Pela primeira vez na minha vida tratava-se plenamente de agora. Esta era a maior brutalidade que eu jamais recebera. (p.53)

O agora figura juntamente com a isotopia da não-transcendência, do inexpressivo, do deserto, do inferno, na construção narrativa.

Em outro momento, quando a narradora constrói o paralelo entre a sua relação com a barata e a sexualidade, coloca a gravidez como estado puro, neutro:

O medo que eu sempre tive do silêncio com que a vida se faz. Medo do neutro. O neutro era minha raiz mais profunda e mais viva — eu olhei a barata e sabia. Até o momento de ver a barata eu sempre havia chamado com algum nome o que eu estivesse vivendo, senão não me salvaria. Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana. Ao me ter humanizado, eu me havia livrado do deserto. Eu me havia livrado do deserto, sim, mas também o perdera! e perdera também as florestas, e perdera o ar, e perdera o embrião dentro de mim. (p.60)

O deserto opõe-se à sua humanização, assim como o neutro, o ser, e a gravidez. O estado buscado dolorosamente por G.H., o trajeto de sua paixão, é o silêncio neutro, o inexpressivo e, portanto, também o deserto.

A dilatação vivida nas instâncias actoriais, temporais e espaciais inclui o deserto como uma constante espacial. Em alguns momentos, o deserto possui localização:

(...)Dali eu contemplava o império do presente. Aquele era o estreito de Dardanelos. Mais além as escabrosas cristas. Tua majestosa monotonia. Ao sol a tua largueza imperial.

E mais além, já o começo das areias. O deserto nu e ardente. Quando caísse a escuridão, o frio consumiria o deserto, e nele se tremeria como nas noites do deserto. Mais ao longe, o lago salgado e azul cintilava. Para aquele lado, então devia ser a região dos grandes lagos salgados. (p.69)

Entretanto, essa localização, na verdade, é mais uma das dilatações que ocorrem na narrativa de modalização subjetiva. Enquanto a narrativa de modalização objetiva centra-se pontualmente num espaço e num tempo ancorados no momento de encontro físico entre G.H. e a barata, a subjetiva é responsável por tais dilatações.

Valores são associados e ampliados a cada um desses pólos de sentido, vertiginosamente. Da mesma forma que acompanhamos a dilatação da questão sexual e do deserto, outras isotopias serão implantadas e desenvolvidas de maneira difusa, como a isotopia do sagrado, por exemplo. Pois, apesar de termos feito um recorte nos elementos

que constróem as isotopias da sexualidade e do deserto, eles estão disseminados no texto, acompanhando todo o percurso, misturando-se a outras isotopias e provocando no texto uma convulsão de sentidos. Esse efeito convulsivo de sobreposições na obra claricena, segundo Benedito Nunes, (1996, p.10) é apontado por alguns críticos como traços da estética barroca. Entretanto, acreditamos que seja um efeito de sentido expressionista.

As duas estéticas, barroca e expressionista, possuem traços em comum. O movimento expressionista retoma, de certa forma, as propostas do movimento barroco. Segundo Martins Dias: "(...)a atração pelo irracional e pelo demoníaco, o espírito caótico, o sentimento do desespero e a apologia do feio são traços barrocos incorporados pela corrente expressionista" (...) (1999, p. 10).

A diferenciação entre esses movimentos está na relação que eles estabelecem com a questão mimética, ou como trabalham a "destruição" da realidade referencial. O Barroco, como disse Martins Dias, pode ser considerado o início do movimento expressionista, pois se vale da falta de proporção, da sobreposição de planos, da superexposição de figuras, do jogo de oposições para burlar a realidade, entretanto, ainda não rompe com o figurativismo. Por vezes, as linhas são tortuosas, agressivas, mas não deixam de configurar o objeto. Existe entre essas estéticas um fator que as coloca em lugares distintos: o valor mimético da arte. Enquanto o Expressionismo tinha condições históricas para romper com o valor mimético, o Barroco ainda era ligado a esse fator por amarras históricas.

A sobreposição de sentidos que se opera na obra clariceana é construída pelo conflito instaurado entre a enunciação e o enunciado e pelo domínio do estado patêmico do eu enunciator. Essa tensão entre enunciação e enunciado impede que a narrativa se processe por operações enunciativas mais conhecidas ou padronizadas. O contrato inicial que direciona os enunciados de fazer é desarticulado, assim como a instauração de



elementos temporais, espaciais e actoriais sincrônicos. As soluções estéticas para a prosa expressionista propõem essa desarticulação da linguagem, como coloca Marion Fleischer:

A linguagem é submetida a um processo de redução ao essencial, torna-se eruptiva, intensa, precisa e concisa; em outros momentos extravasa-se em hipérboles retóricas que, por sua vez, também refletem a rejeição das formas estereotipadas, radicadas num repertório tradicional.

O principal objetivo é a libertação da linguagem de sua condição estática e de seu esquematismo, apontados pelos expressionistas como elementos conservadores, próprios de uma concepção estética obsoleta. Uma vez que a hipótese de um mundo estruturado por princípios lógicos é questionada radicalmente, as leis da causalidade passam a ser substituídas conscientemente pelo processo da associação livre e dinâmica e pela justaposição de esferas heterogêneas que refletem uma realidade fragmentada e destituída de sentido. (FLEISCHER, *Apud* GUINSBURG, 2002 p.146)

Como podemos verificar, essas soluções poéticas concentram-se na negação dos esquemas discursivos, negando o encadeamento lógico e linear.

Além da negação do discurso lógico, há, nessa citação, outro elemento que personifica *A Paixão segundo G.H.*: a divisão da linguagem em momentos de concisão com posteriores ampliações. Na narrativa, o discurso de modalização subjetiva utiliza-se de “hipérboles retóricas”, enquanto a modalização objetiva manifesta a linguagem concisa que amarra as esferas heterogêneas e permite suas associações.

O discurso expressionista não pretende alcançar a harmonia na linguagem, o que transparece na fala de Kandinsky, marcada, em seu final, pela ironia:

Luta dos sons, o equilíbrio perdido, "princípios" deitados por terra, rufar inesperado de tambores, grandes indagações, aspirações aparentemente sem rumo, ímpeto e nostalgia aparentemente dilacerados que dão unidade à multiplicidade, contrastes e contradições — essa é a nossa harmonia. (KANDINSKY, 1912, p.146)

Portanto, “harmonia” pelo avesso, desarmônica. É uma poética “da dissonância”, pois, ao negar o encadeamento, as relações já não se fazem linearmente e sim se constroem por possíveis associações, por jogos de sentido, pela busca de familiaridades entre as

categorias discursivas e seus possíveis encadeamentos na busca da construção dos sentidos. E é nesse aspecto que encontramos uma proximidade da estética expressionista com a poética clariceana em *A Paixão segundo G.H.*. A negação da efetivação do discurso, da narratividade, que ela aciona desde o primeiro momento da enunciação e que continua negando no enunciado ao ir construindo um caminho narrativo por núcleos paradigmáticos, por isotopias distintas, provocando possibilidades de deslocação no sentido.

A enunciação em *A Paixão segundo G.H.*, nega o enunciado, mas, quando narra, volta ao tempo da enunciação, dissolvendo suas marcas e impedindo a determinação sintagmática do discurso. Assim, constrói um "eu" actante esfacelado, similar ao "eu" expressionista que se relaciona de maneira instável com o mundo.

A estética expressionista busca escancarar o sentido dos objetos, pois, segundo Kasimir Edschmid não é suficiente registrar os fatos, pois esse registro pode mostrar a forma deturpada do objeto. Assim, o artista expressionista necessita olhar para dentro de si mesmo, que é onde está realmente o objeto (*Apud* GUINSBURG, 2002, p. 147). Dessa forma, para a estética expressionista, o olhar do artista é quem cria esse espaço de representação interno e, por isto, proclamam: "A realidade precisa ser criada por nós". (FLEISCHER, 2002, p.147)

1.5- O OLHAR ENUNCIATIVO

Pela visão, o homem faz-se livre: poeta...

O poeta dá forma multiforme a uma coisa: a visão que existe desde o início. Assim ela trêmula com o sangue dele, que lhe imprime movimento: inflexível e veemente.

Georg Kaiser

O olhar é o fundamental operador da estética expressionista. Oskar Kokoschka escreveu um texto-manifesto do Expressionismo denominado *Da natureza das visões*, no qual explicita a ligação do olhar à consciência e a sua operação descritiva (*Apud* MARTINS DIAS, 1999, p. 147). Para ele a consciência das visões não é um processo de reconhecimento dos objetos, mas, sim, a evocação desses objetos sem as demarcações temporais e espaciais que os situam. Os objetos evocados possuem formas próprias, que se situam na alma de quem os vê e o discurso interior seria esse derramamento da alma nas visões. O artista, para ele, deve cultivar esse olhar interior usando os sentidos para "ver" o objeto em sua dimensão mais profunda.

Kokoschka coloca a visão dos objetos entrelaçada à raiz da linguagem: "Prestemos, pois, atenção ao tal discurso interior e vagueemos entre as sombras das palavras até a sua nascente, 'e o verbo fez-se carne e habitou entre nós' e a nascente interior arranca-se, ora mais violentamente, ora frouxamente, das palavras onde vive como um feitiço, 'aconteceu-me segundo o verbo'". (*Apud*, MARTINS DIAS, 1999, p. 147). Arrancar do seio da palavra outra significação, aquela que vem da própria existência da coisa. Esse processo de consciência da coisa em si não tem descrição, pois se dá em jatos de visões, como um processo de desaguamento: "A consciência é a causa de todas as coisas e também das idéias. É um mar cujo horizonte são as visões." (MARTINS DIAS, 1999, p.148)

Ao se valer de uma referência bíblica, "e o verbo fez-se carne e habitou entre nós", Kokoschka lança sobre esse procedimento do olhar um fundamento místico, o poder da transmutação da palavra em coisa, como um ato mágico.

Como ressalta Martins Dias sobre o trecho final do excerto: Kokoschka reafirma a existência dessa operação curiosa que conjuga imaginação, natureza, visão e vida. Para ele, assim como para os expressionistas em geral, qualquer que seja o objeto escolhido do mundo para abordá-lo como assunto, importa menos que o processo de interiorização realizado pelo 'eu'; enfim, o que importa é a 'visão orientada para dentro', e essa 'concentração da realidade interna do fenômeno passou a ser o lema da estética expressionista". (MARTINS DIAS, 1999 p. 151)

A dinâmica do olhar interno proposta por Kokoschka é paradoxal, pois segundo Martins Dias, é um processo ao mesmo tempo próximo e distante, que coloca em relação o "eu que vê" e a "coisa vista" numa condição de reversibilidade, já que o olhar traz a coisa para o interior do artista que a vivencia numa constante troca de identidade com o objeto: "cada coisa escapa-se de si em direção ao Além, à medida que me contempla." (p.148)

Como já mencionado, em *A Paixão segundo G.H.*, o olhar rege a narrativa, ou seja, o olhar da narradora comanda um confronto do sujeito com objetos que se transformam em estados de alma. Todo o projeto da narrativa se constrói em torno de algo "visto" pelo eu actante: "Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista" (LISPECTOR, 1964, p.12). A fusão da coisa vista com o sujeito do enunciado metonimizado pelos olhos estabelece o fato a ser narrado evitado pela narradora. Fato este que, segundo ela mesma, mudaria de vez sua colocação no mundo. Mundo anterior ao fato, já moldado pela visão pré-determinada:

Durante as horas de perdição tive a coragem de não compor nem organizar. E sobretudo a de não prever. Até então eu não tivera a coragem de me deixar guiar pelo que não



conheço... minhas previsões condicionavam de antemão o que eu veria. Não eram as ante-visões da visão: já tinham o tamanho de meus cuidados. Minhas previsões me fechavam o mundo.

A mudança provocada pelo momento a ser narrado estava ligada à organização do ato de ver e ao condicionamento sobre este ato. A ausência da previsão, do enquadramento do olhar, sintetiza o acontecido tão temido.

O olhar da narradora sai de si e olha para si mesma num desdobramento que analisamos como a divisão entre o narrador e o observador. Essa divisão não desdobra as pessoas do discurso em outro actante, pelo contrário, centra-se ainda na própria narradora: "Levantei-me enfim da mesa do café, essa mulher." (p.23). O gesto funciona, aos olhos da narração, como um dedo indicativo apontando para si. Assim como Kokoschka alude a um texto sagrado para falar do olhar, a narrativa clariceana eleva o olhar ao nível do sagrado, pois ele cria o mundo narrado: "Olhara o apartamento: por onde começaria? (...) E também para que depois, na sétima hora como no sétimo dia, ficasse livre para descansar e ter um resto de dia de calma." (p.23). Ao usar da intertextualidade bíblica sobre a criação do mundo, a narradora dá à sua criação narrativa um caráter místico, entretanto, enquanto o texto bíblico cria pela palavra, a sua criação é dirigida pelo olhar: "Como direi agora que já então eu começara a ver o que só seria evidente depois? sem saber, eu já estava na ante-sala do quarto. Já começara a ver, e não sabia; vi desde que nasci e não sabia, não sabia." (p.24)

O olhar não só direciona e cria a narrativa, como também personifica o "eu" narrador, pois assim como propunha Kokoschka em seu manifesto sobre as visões em arte, o "eu" do enunciado funde-se à coisa olhada, e a projeta a nível actancial, numa constante reversibilidade. Vemos nesses trechos a seguir o direcionamento que o olhar dá à narrativa:



Olhei para baixo: treze andares caíam do edifício. Eu não sabia que aquilo tudo já fazia parte do que ia acontecer. (...)

Olhei para a área interna, o fundo dos apartamentos para os quais o meu apartamento também se via como fundos. Por fora meu prédio era branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas cordames e enegrecimentos de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas (...)

Eu via o que aquilo dizia: aquilo não dizia nada. E recebia com atenção esse nada, recebia-o com o que havia dentro de meus olhos nas fotografias; só agora sei como sempre estive recebendo o sinal mudo.(...)

Eu estava vendo o que só teria sentido mais tarde — quero dizer, só mais tarde teria uma profunda falta de sentido. Só depois é que ia entender: o que parece falta de sentido — é o sentido (...)

O que eu estava vendo naquele monstruoso interior de máquinas, que era a área interna do meu edifício, o que eu estava vendo eram coisas feitas, eminentemente práticas e com finalidade prática.

(...) sem nenhum saber que estava erguendo aquela ruína egípcia para a qual eu olhava com o olhar de minhas fotografias de praia. Só depois eu saberia que tinha visto; só depois, ao ver o segredo, reconheci que já o vira. (p.25)

É o olhar que direciona o modal actancial, e assim acontece em todo o decorrer da narrativa. A capacidade de desestruturar o olhar organizador, objetivo buscado e evitado pela narradora, é acentuada à medida que a narrativa caminha. O quarto tem papel fundamental nesse processo, pois enquanto a actante narradora tinha a pretensão de arrumá-lo, a narrativa ainda era orientada pela modalização objetiva. Entretanto, ao adentrá-lo, depara-se com um espaço que conjuga múltiplos elementos místicos e que em seguida torna-se o templo que abriga a barata, ser/objeto que concentra as visões convulsas e a reversibilidade de papéis com G.H. Esse encontro entre a narradora e a barata é narrado, a princípio, como um objeto do olhar comum, aquele que caracteriza um ser humano qualquer encontrando um inseto repugnante:

De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa. Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito.

Não era nada — procurei imediatamente me apaziguar diante de meu susto. É que eu não esperava que, numa casa minuciosamente desinfetada contra o meu próprio nojo por baratas, eu não pensava que o quarto tivesse escapado. (p.32)

Entretanto, o processo do olhar que absorve o objeto interiormente e o recria, começa a ocorrer. A consciência desse processo faz com que G.H. evite olhar a barata:

Era parada, era hesitante como se fosse enorme de peso. Estava agora quase toda visível.

Abaixei os olhos. Ao esconder os olhos, eu escondia da barata a astúcia que me tomara — o coração me batia quase como numa alegria. É que inesperadamente eu sentira que tinha recursos, nunca antes havia usado meus recursos (...)

(...)

Voltada para dentro de mim, como um cego ausculta a própria atenção, pela primeira vez eu me sentia toda incumbida por um instinto (...)

Toda uma vida de atenção — há quinze séculos eu não lutava, há quinze séculos eu não matava, há quinze séculos eu não morria — toda uma vida de atenção acuada reunia-se agora em mim e batia como um sino mudo cujas vibrações eu não precisava ouvir, eu as reconhecia. Como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da Natureza. (p.35)

Curioso notar como o olhar que a narradora escondia da barata já se insinuava interiormente e suscitava uma consciência de vida represada que, agora, instigada pelos instintos que adquiria da própria barata, lançava-a ao nível da Natureza. Esse percurso discursivo parece preconizado pelo manifesto de Kokoschka, que associa visão, imaginação, vida e natureza. Associações que se alternam e se sobrepõem dentro da narrativa pelo fluxo do olhar que se torna interior:

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim — eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede — sou cada pedaço infernal de mim (...) (p. 43)

(...)

A barata com a matéria branca me olhava. Não sei se ela me via, não sei o que uma barata vê. Mas ela e eu nos olhávamos, e também não sei o que uma mulher vê. Mas seus olhos não me viam, a existência dela me existia — no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem. E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos, mas com o corpo. (p. 50)

Nessa nova ordem estabelecida pela enunciação marcada sobretudo pelo estranhamento e perplexidade com que é operacionalizada a percepção, são explicitados

novos sentidos para o ato de ver. Ver significa existir o outro em múltiplos aspectos. Nesse trecho G.H. via a barata e tornava-se a barata: “Eu talvez já soubesse que a partir dos portões, não haveria diferença, entre mim e a barata. Nem aos meu próprios olhos nem aos olhos do que é Deus.” (p. 53).

Ser o outro pelo olhar significa promover essa fusão insólita entre coisa olhada e o sujeito do olhar num ato violento: “Assassinato o mais profundo: aquele que é um modo de relação, que é um modo de um ser existir o outro ser: um modo de nos vermos e nos sermos e nos termos, assassinato onde não há vítima nem algoz, mas uma ligação de ferocidade mútua.” (p.54)

O ato de ver, dentro da instauração dessa nova ordem, busca uma aproximação com coisa em si a ponto de fundir-se a ela, em contraposição à linguagem que se distancia da verdade da coisa:

Sentada, consistindo, eu estava sabendo que se não chamasse as coisas de salgadas ou doces, de tristes ou alegres ou dolorosas ou mesmo com entretons de maior sutileza — que só então eu não estaria mais transcendendo e ficaria na própria coisa. Essa coisa cujo nome desconheço, era essa coisa que, olhando a barata, eu já estava conseguindo chamar sem nome. (p.56)

(...)

De agora em diante eu poderia chamar qualquer coisa pelo nome que eu inventasse: no quarto seco se podia, pois qualquer nome serviria, já que nenhum serviria. Dentro dos sons secos da abóbada tudo podia ser chamado de qualquer coisa porque qualquer coisa se transmutaria na mesma mudez vibrante. A natureza muito maior da barata fazia com que qualquer coisa, ali entrando — nome ou pessoa — perdesse a falsa transcendência. (p.63)

Assim como “olhar a barata” retira o peso assertivo das palavras, o mesmo olhar vai promover a junção de sujeitos com a volúpia do olhar, ou seja, ao interiorizar a coisa vista ela torna-se a coisa e busca fruí-la nesta dimensão volátil que não possui demarcações, como propunha Kokoschka em sua teoria do olhar na arte. Nessa *via crucis*, as mutações são abruptas:

“De vez em quando, por um leve átimo, a barata mexia as antenas. Seus olhos continuavam monotonamente a me olhar, os dois ovários neutros e férteis. Neles eu reconhecia meus dois anônimos ovários neutros. E eu não queria, ah, como não queria! (...)

—Lembrei-me de mim andando pelas ruas ao saber que faria o aborto(...) Na rua eu também não passava de milhares de cílios de protozoários neutro batendo, eu já conhecia em mim mesma o olhar brilhante de uma barata que foi tomada pela cintura. (p.59- 0)

Os olhos da barata são seus ovários que remetem aos ovários de G.H.. Essa fluidez de imagens que se alternam ocorre ininterruptamente até o final da narrativa. Essa força que funde o sujeito ao objeto olhado leva G.H. a colocar na boca a excreção branca que sai do corpo da barata, numa fusão física encaminhada pela fusão do olhar.

Não é só sobre o nível actancial, representado pela barata e por G.H., que o olhar opera essa fusão de imagens que, ao transfundirem, se transformam. As outras instâncias narrativas com suas categorias também são manipuladas pelo olhar. O espaço, ao lado da instância actancial, sofre as maiores distorções. Entre as modalizações objetiva e subjetiva, o quarto pequeno e de fundos torna-se um minarete acima do deserto, mas esta não é uma forma fixa, pois há momentos em que ele se torna um lugar soterrado por um escombros, abaixo da cidade. Vejamos algumas dessas deformações:

É que em vez da penumbra escura que esperava, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se. (p.26)

(...)

O quarto parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento.

Como um minarete. Começara então a minha primeira impressão de minarete, solto acima de uma extensão ilimitada. (p.26)

(...)

O quarto não era um quadrilátero regular: dois de seus ângulos eram ligeiramente mais abertos. E embora fosse esta a sua realidade material, ela me vinha como se fosse a minha visão que o deformasse. (p.27)

(...)

Mas ali o sol não parecia vir de fora para dentro: lá era o próprio lugar do sol, fixado e imóvel numa dureza de luz como se nem de noite o quarto fechasse a pálpebra. Tudo ali eram nervos seccionados que tivessem secado suas extremidades em arame. (p. 29)

(...)

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 propulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia. (p. 30)

(...)

A entrada para esse quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata. A barata que enchia o quarto de vibração enfim aberta, as vibrações de seus guizos de cascavel no deserto. (p.34)

(...)

Eu olhava o quarto seco e branco, de onde só via areias e areias derrocadas, umas cobrindo as outras. O minarete onde eu estava era de ouro duro. Eu estava no duro ouro que não recebe. (p.61)

(...)

(...)E agora o oratório recomeçava mas de outro modo, agora o oratório era o som surdo do calor se refratando em paredes e tetos, em redonda abóbada. O oratório era feito dos estremecimentos do mormaço. (p. 62)

A modalização espacial acompanha as mutações do eu narrador, assim como todas as categorias narrativas, pois o sujeito enuncivo mergulhado que está, através desse olhar, na flutuação tímica, arrasta-os consigo, desconstruindo a formalidade das estruturas narrativas.

O olhar que exige para si esse estatuto centralizador é, entretanto, construído pela linguagem. Linguagem negada, desde o primeiro momento da enunciação, por causa de sua incapacidade de apreender o momento, pois, segundo a narradora, essa tentativa de apreensão por si só já descaracterizaria o momento em si:

Mas é que também não sei que forma dar ao que em aconteceu. E sem uma forma, nada me existe. (...) Eu vi. Sei que vi porque não dei ao que vi o meu sentido. (...) Escuta vou ter que falar porque não sei o que fazer do vivido.

(...)

Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso! (p.13-4)

O olhar é então nomeado para intermediar esse processo. A grande tensão narrativa está aí concentrada. O objeto a ser narrado é temido pela voz da enunciação, que elege como forma um discurso direcionado pela visão expressionista. Essa visão tem como móbile o procedimento que consiste em transformar o ser naquilo que ele vê, sem as pré-

formas da visão, num exercício de internalizar o objeto, deixando seus limites formais fluírem. No entanto, esse exercício é mediado pela linguagem, e, por mais que se busque fugir dessa mediação, a linguagem é o constructo narrativo. Assim, nesse processo de negação, as estruturas narrativas acabam diluídas, levando com elas o eu da enunciação e do enunciado. Levar a cabo esse projeto é a *via crucis* dessa narrativa clariceana.



2 – CLARICE E KOKOSCHKA: FORMAS E FORÇAS (DA PAIXÃO)

*Tanto em pintura como em música e literatura,
também vezes a que chamam de abstrato me
parece apenas figurativo de uma realidade
mais defusada e mais difícil, menos visível a
olho nu.*

Clarice Lispector

Iniciaremos um levantamento dos elementos de sintaxe e semântica que envolvem as obras pictórica e literária. De mesma forma que no primeiro momento deste trabalho nos debruçamos sobre a linguagem literária, mais especificamente sobre o discurso narrativo, agora examinaremos aspectos da linguagem pictórica. Isto porque a obra clariceana, ao rejeitar a narrativa como forma de relatar o ocorrido, se vale de efeitos plásticos construídos a partir de recursos da linguagem. Esses recursos, em alguns de seus aspectos, são também utilizados como resolução formal na obra *The Tempest* de Oskar Kokoschka, que analisaremos.

Buscamos elegir para tal análise categorias que tracem as diretrizes de uma sintaxe da linguagem visual. Os dois valores que compõem essas linguagens são o tempo e o espaço. Na obra pictórica a linguagem é espacial, contrária à linguagem literária, cujo pendor é temporal, entretanto, os elementos espaço e tempo são integrantes essenciais dessas linguagens, pois é na junção dos dois que as obras criam uma representação do mundo.

Nossa análise pictórica parte de alguns pontos da teoria de Rudolf Arnheim (1980) sobre a percepção visual, os quais podem ser divididos pelos seguintes planos de análise: os centrados na forma (eidético), na cor (cromático) e na configuração (topológico). Ao apresentarmos os pontos da teoria de Arnheim e suas categorias, as aplicaremos à obra de Kokoschka.

2.1- SINTAXE E SEMÂNTICA

Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu.

Clarice Lispector

Iniciaremos um levantamento dos elementos de sintaxe e semântica que envolvem as obras pictórica e literária. Da mesma forma que no primeiro momento deste trabalho nos debruçamos sobre a linguagem literária, mais especificamente sobre o discurso narrativo, agora examinaremos aspectos da linguagem pictórica. Isto porque a obra clariceana, ao rejeitar a narrativa como forma de relatar o ocorrido, se vale de efeitos plásticos construídos a partir de recursos da linguagem. Esses recursos, em alguns de seus aspectos, são também utilizados como resolução formal na obra *The Tempest*, de Oskar Kokoschka, que analisaremos.

Buscamos eleger para tal análise categorias que tracem as diretrizes de uma sintaxe da linguagem visual. Os dois valores que compõem essas linguagens são o tempo e o espaço. Na obra pictórica a linguagem é espacial, contrária à linguagem literária, cujo pendor é temporal, entretanto, os elementos espaço e tempo são integrantes essenciais nessas linguagens, pois é na junção dos dois que as obras criam uma representação do mundo.

Nossa análise pictórica parte de alguns pontos da teoria de Rudolf Arnheim (1980) sobre a percepção visual, os quais podem ser divididos pelos seguintes planos de análise: os centrados na forma (eidético), na cor (cromático) e na configuração (topológico). Ao apresentarmos os pontos da teoria de Arnheim e suas categorias, as aplicaremos à obra de Kokoschka.



Oskar Kokoschka (1886- 1980), discípulo de Egon Schiele e Gustav Klimt, formam a trindade artística expoente da primeira vanguarda expressionista austríaca do início do século XX. Pintor e escritor expressionista, Kokoschka produziu uma vasta obra dentro da qual a tela *The Tempest* (1913), também chamada *The Bride of the Wind*, é uma das mais expressivas, pois suas resoluções formais correspondem de maneira mais efetiva à proposta estética expressionista. *The Tempest* é uma obra prioritariamente tônica, isto porque apresenta uma composição que em todos os níveis de leitura aponta para a intensidade formal. A tonicidade de uma obra, segundo Hjelmslev, é dada pelo valor ligado à intensidade, a categoria hjelmsleviana passível de servir à análise, tanto para o plano da “expressão” quanto para o plano do “conteúdo”. A intensidade é complementar à extensidade: enquanto esta oferece a possibilidade de divisão do objeto em partes, aquela revela seus valores de andamento (ritmo) como rápido X lento, acelerado X desacelerado ou tonicidade X atonicidade.

A obra *The Tempest*, assim como *A Paixão segundo G.H.*, apresenta-se, logo à primeira vista, de uma forma intensa, o que se explica por ser uma composição que não oferece estabilidade ao olhar, já que as inúmeras informações visuais deixam ao olhar do leitor a abertura para o que apreender. Por sua vez, a obra clariceana cria uma forma tônica ao negar, desde o primeiro momento narrativo, os procedimentos de construção enunciativos e levar o leitor por caminhos narrativos conturbados.

Para Arnheim, a obra pictórica é um recorte autônomo em relação ao real, pois tem sua dinâmica própria, regida por leis visuais que organizam nossa visão. A apreensão da imagem se dá em relação ao campo visual total. Por exemplo, se olharmos um quadrado branco contendo um círculo preto, o faremos de modo relacional, situando tal objeto no todo que o cerca. Se o círculo preto não estiver centralizado no quadrado branco, nossos

olhos, ao fazerem a relação espacial, detectarão a assimetria, assim como o qualificarão quanto à claridade e ao tamanho, na relação com o todo.

Ao olharmos o quadro de Kokoschka como um todo, verificamos que a forma central do quadro são dois corpos deitados na diagonal descendente, numa configuração helicóide. Ao explorar a diagonal descendente, a obra suscita a sensação de desequilíbrio, sensação que acaba por gerar efeitos de sentido a serem considerados pelo observador. Segundo Arnheim, ver algo “implica em determinar-lhe um lugar no todo: uma localização no espaço, uma posição na escala de tamanho, claridade ou distância.” (1980, p.4). Entretanto, essa localização da imagem no campo visual, embora buscando o todo é dinâmica; assim, no exemplo do círculo preto citado acima, se ele estiver deslocado do centro do quadrado branco, gerará uma instabilidade visual. O olhar tenderá a buscar o equilíbrio num jogo de atração e repulsão, pois, visualmente, o círculo está na iminência de se estabelecer no centro do quadrado ou de ser lançado a uma maior distância. Isto porque existe no campo visual uma “interação de tensões dirigidas” que possui magnitude e direção.

Para Arnheim, há lugares dentro do espaço da obra que suportam maior peso perceptivo, e, portanto, oferecem maior estabilidade visual ao objeto numa escala que vai do centro para os ângulos. O ponto central é aquele que oferece maior estabilidade perceptiva. Há pontos estabelecidos no interior do espaço pictórico que formam uma estrutura induzida como correntes elétricas. Portanto, “há mais coisas no campo da visão do que as que estimulam a retina.” (1980, p.10).

Assim, ao explorar na tela a diagonal descendente em formas semicirculares, Kokoschka explora pontos dentro da tela que, a princípio, geram um desequilíbrio visual. No ponto central que, segundo Arnheim, suporta maior peso e é de maior importância

perceptiva, encontra-se, não por acaso, o ventre da mulher. Essa dinâmica interna de forças dentro da tela visa, na somatória, a um equilíbrio visual.

Além do equilíbrio, Arnheim trabalha a noção de “configuração perceptiva”, que é o resultado da interação da luz que reflete num objeto com o nosso sistema nervoso ótico. Nessa interação, pesarão as experiências visuais que tivemos com o objeto por toda nossa vida. A experiência visual é inserida num contexto de espaço e tempo, pois a visão é um complexo entrelaçamento de experiências passadas e fatores que influenciam o que é visto naquele determinado momento. Ver a configuração daquilo que se enxerga é um processo global, no qual captamos a forma do que vemos imediatamente e do modo mais simples possível. A esse fenômeno os psicólogos da Gestalt denominam a lei básica da percepção visual: “qualquer padrão de estímulo tende a ser visto de tal modo que a estrutura resultante é tão simples quanto as condições dadas permitem.” (p.36).

Arnheim se refere a tal tendência perceptiva como a lei da simplicidade. Simplicidade definida por ele como a “experiência subjetiva e julgamento de um observador que não sente nenhuma dificuldade em entender o que se apresenta.” (p.44) Essa simplicidade é buscada hierarquicamente por nossa percepção, mesmo que não conheçamos nada sobre aquilo que se apresenta aos nossos olhos, assim, uma linha reta é mais simples por causa de sua direção constante, o ângulo reto é mais simples por dividir espaços iguais, e assim por diante. Entretanto tal simplicidade pode (e deve) se complicar graças ao esforço de nossa percepção em se descondicionar desses pressupostos para ver a configuração complexa que a simplicidade adquire no quadro.

A “configuração” (topologia) é a maneira como os olhos recebem o material visual e o organizam para que a mente possa captá-lo. Ver a configuração das coisas é entender sua natureza a partir da aparência externa e estendê-la a espécies inteiras de objetos. Pode-se ver o desenho linear de um triângulo e imaginar um orifício triangular, um

triângulo sólido, uma cunha, uma montanha, uma flecha, um ponteiro, etc. Na “configuração” encontramos a função prática das coisas e, na “forma”, essas funções são ultrapassadas pelas qualidades visuais como rotundidade, agudeza, força, fragilidade, harmonia, discordância. As qualidades visuais flagradas pela “forma” são as que nos atingem mais profundamente e tornam complexa a simplicidade (ou extensidade em termos hjelmslevianos).

A “forma”, para Arnheim, é determinada em grande parte pelos seus contornos externos, mas não somente. Para ele há duas propriedades diferentes na configuração de um objeto: as linhas, as massas, os volumes (os limites reais criados pelo artista) e o esqueleto estrutural que as formas materiais criam na percepção e que raramente coincide com elas. O esqueleto estrutural pode ser incorporado por uma grande variedade de formas diferentes e ao artista cabe se valer deste esqueleto para direcionar a sua criação.

Para descrever a forma de qualquer objeto são necessárias três dimensões espaciais. A primeira limita-se a um corte linear sem especificações da forma, de localização relativa. A dimensão bidimensional oferece extensão do espaço e, conseqüentemente, variedades de tamanho e de forma, também fornece direção e orientação para a distância criada. A dimensão tridimensional possibilita à forma a movimentação completa, para qualquer direção perceptível, com arranjos ilimitados.

A pintura é essencialmente bidimensional, entretanto, o artista se vale de técnicas que causam a impressão de tridimensionalidade. A perspectiva utiliza-se da criação de linhas que conferem profundidade às imagens, assim como o jogo entre luz e sombra cria o efeito volume, que é característica tridimensional. As linhas são elementos fundamentais na criação desses espaços e apresentam três modalidades: as linhas objetos, que são linhas simples sobre a superfície como se fossem marcadas a ferro quente; as linhas hachuradas,



que são paralelas muito próximas e criam um padrão global simples, formando uma superfície coerente; as linhas de contorno.

As linhas de contorno são mais complexas, pois ao envolverem uma área criam objetos visuais e são elas, afinal, que interessam à percepção e interpretação do objeto artístico. Elas representam descontinuidades espaciais de profundidade, direção, inclinação, textura, claridade ou cor. A influência da linha de contorno na superfície interna varia de acordo com o tamanho da área que produz; quanto maior a área menor a influência da linha de contorno e esse efeito diminui em direção ao centro, à medida que aumenta a distância. Rembrandt obtém solidez de seus desenhos mantendo as áreas contornadas pequenas, já Picasso e Matisse, ao contrário, trabalham com unidades tão amplas que o contorno perde a capacidade de modular espaços. O resultado do uso do contorno, no caso de Rembrandt e dos artistas mais antigos, era acentuar o volume sólido e a profundidade com claridade discernível, enquanto que os artistas modernos conseguiram o efeito contrário, desmaterializando os objetos e minimizando os espaços.

Na obra de Kokoschka, tanto a configuração (topologia) como a forma (eidético) são contundentes. As partes superiores dos corpos são reconhecíveis como de um homem e de uma mulher. O tronco feminino e a parte superior direita, que fica atrás de seu corpo, possuem contornos menos tortuosos, e, portanto, superfícies mais aplainadas, formas aplainadas que se opõem ao restante da tela. O tronco masculino é desenhado por contornos angulosos trançados que sugerem uma ruptura em uma superfície que, pela nossa experiência no mundo natural, seria homogênea. Assim, esse procedimento divide o tronco em camadas que suscitam a aparência de decomposição. A posição do corpo é estática, dada a postura regular, mãos enlaçadas sobre o ventre e olhar vítreo. Essa posição é conflitante com o corpo da mulher, que repousa, parcialmente, sobre o masculino, num gesto de repouso.



O plano das formas (eidético) é construído por superfícies contornadas por pinceladas largas, contorcidas, que invadem a própria superfície. Se, conforme Arnheim, os contornos dão forma às superfícies, esse excesso de traços produz vários pequenos fragmentos de superfícies, que, juntas, montam a aparência de inúmeras formas convulsas.

Excetuando a parte superior dos corpos, nos quais podemos analisar os contornos e superfícies, as outras formas da obra são de uma violência plástica maior. As pinceladas convulsas sobrepõem-se. Como há a insinuação da presença dos corpos, tendemos a buscar nas linhas a continuação dos mesmos e referências de localização espacial. Entretanto, perdemos-nos nas várias superfícies que se delineiam na parte inferior dos corpos. As inúmeras linhas, com suas contorções, direcionam o olhar a possíveis segmentações, que desdobram as pernas do casal, desdobramento que pode ser considerado um artifício pictórico para criar movimento. Arnheim denomina esse procedimento de “efeitos estroboscópicos”:

O movimento estroboscópico ocorre entre objetos visuais que são essencialmente semelhantes em sua aparência e função em todo o campo, mas diferem em algum aspecto perceptivo – por exemplo, localização, tamanho ou forma... Em condições favoráveis, tais constelações produzem um efeito dinâmico também em simultaneidade... A ação visual de tal sequência é particularmente convincente quando os elementos se sobrepõem.” (p. 363)

Para Arnheim, o efeito referido é provedor de dinamicidade dentro da obra pictórica, pois, ao se sobreporem superfícies com formas semelhantes, há uma simulação de movimento, processo utilizado na base da construção de desenhos animados. Como podemos verificar, as contorções de linhas que envolvem as pernas do casal são formas que simulam superfícies com aspectos semelhantes, o que gera o efeito de movimento apontado.

Além do efeito de movimento dessa parte, a deformação, que se apresenta em sua dinâmica geral, possui uma configuração circular que se relaciona com a circularidade da configuração da parte superior dos corpos. Esses extremos circulares, somados a um afunilamento na altura das pernas, formam uma helicóide que envolve o casal. Somando-se o efeito estroboscópico das pernas à forma helicoidal, o movimento estende-se à totalidade. A impressão de movimento assemelha-se a uma movimentação de giro aplicada à helicóide mantendo o centro estático.

As formas externas à helicóide são antagônicas. A helicóide coincide com a diagonal descendente, que divide o retângulo em dois triângulos retângulos. No triângulo retângulo superior, extrapolando as bordas da helicóide, as formas apresentam-se amenas em relação ao resto da tela. Possui uma amplitude plana recortada por uma coluna oblíqua, semelhante a uma onda de água. Ao fundo, há um orifício com alguma profundidade, que leva o olhar a esse plano mais distanciado. Já o triângulo retângulo inferior concentra inúmeras formas angulosas sobrepostas, que conferem ao trecho uma plasticidade convulsa. No ângulo inferior esquerdo (vértice do triângulo retângulo inferior), há uma figura em saliência ao plano, ou seja, uma figura que sobressai ao plano, projetando-se num volume tridimensional, que se opõe simetricamente à figura de orifício circular, que nos remete ao plano inferior. Formas complementares que intensificam a oposição entre os dois planos.

Outros fatores perceptivos influem no equilíbrio como o alto e o baixo. A parte superior de um quadro tende a imputar maior peso aos objetos pela distância da base, isso porque sabemos que a força da gravidade exerceria maior força sobre esse objeto.

A esquerda e a direita são influentes perceptivas, visto que, visualmente, a assimetria lateral se manifesta numa distribuição desigual de peso, num vetor dinâmico que vai da esquerda para a direita do campo visual. A diagonal, que vai do canto superior



esquerdo ao canto inferior direito, é vista como descendente e, a que vai do canto inferior esquerdo ao superior direito, como ascendente. Os objetos que ficam ao lado direito do quadro parecem mais pesados; dessa forma, para se obter o equilíbrio, o peso maior deve estar na lateral esquerda. Considerando essas pontuações sobre o alto e o baixo e sobre o lado esquerdo e o direito, podemos inferir que a obra de Kokoschka, apesar de possuir configuração e forma, a princípio, desestabilizadoras, alcança um equilíbrio visual, sendo que seu peso maior encontram-se do lado esquerdo da tela, onde se encontra os troncos do casal, e na parte inferior, onde há maiores deformações dos traços e cores mais contundentes.

A forma está ligada ao conceito de figuratividade, categoria descritiva da teoria estética que opõe arte figurativa à arte não-figurativa. Conceitualmente, refere-se à sugestão da semelhança, da representação, da imitação do mundo pela disposição das formas numa superfície. A semiótica operacionalizou esse conceito estendendo-o a todas as linguagens:

Ultrapassando porém o universo particular da expressão plástica que o viu nascer, o conceito semiótico de figuratividade foi estendido a todas as linguagens, tanto verbais quanto não verbais, para designar esta propriedade que elas têm em comum de produzir e restituir parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas. A figuratividade permite, assim, localizar no discurso este efeito de sentido particular que consiste em tornar sensível a realidade sensível: uma de suas formas é a *mimésis*. (BERTRAND, p.154)

Assim, estendida a outras linguagens, a figuratividade passa a integrar a teoria do sentido, permitindo a análise dos fenômenos semânticos e as ligações culturais que integram o processo de figurativização. A leitura de um texto literário nos coloca imediatamente em contato com a figuratividade, à medida que delineia uma imagem do mundo instalando o tempo, o espaço, os objetos, os valores. Entretanto, não é só na linguagem narrativa que a figuratividade se manifesta, pois os outros tipos de textos

também a possuem. Segundo Bertrand, podemos opor dois grandes grupos dentro do discurso: discursos abstratos e discursos figurativos. Estes se relacionam respectivamente com o raciocínio dedutivo e analógico, mas não de maneira estanque.

Entre esses dois tipos de discursos, há uma gradação que se estabelece, pois o discurso abstrato não é desprovido de figuratividade, assim como o discurso figurativo, com base no pensamento analógico, veicula uma mensagem abstrata. Aqui, está a importância da figuratividade: o pensamento figurativo evoca, na verdade, a profundidade, ou seja, o figurativo situa-se na superfície das estruturas discursivas, mas remete-nos, por analogia, às relações abstratas com a realidade.

Para Hjelmslev, o mundo visível, ou mundo natural, pode ser considerado uma linguagem biplana, que comporta um plano da expressão e um plano do conteúdo; por isso é considerado uma semiótica (*Apud* Bertrand). Sobre essa bipartição, Bertrand escreve, aproveitando as colocações de Michel de Certeaux a propósito do ensaio de Merleau-Ponty denominado “O visível e o invisível”:

(...) ‘ver é um ato de linguagem. Este ato faz das coisas vistas a enunciação da invisível textura que as ata.’ Observação que faz eco a uma reflexão do próprio Merleau-Ponty acerca da experiência da percepção: ‘essa experiência nos põe em presença do momento em que se constituem para nós as coisas (...); ela nos oferece um logos no estado nascente’. Se a visão já foi habitada por um sentido ‘que lhe dá uma função no espetáculo do mundo’, logo esse mundo do senso comum se desenvolve como uma linguagem figurativa articulada em ‘propriedades sensíveis’ inseparáveis de ‘propriedades discursivas’. (BERTRAND, p.160)

Nessa interligação entre o visível e a linguagem, assim como entre o sensível e a linguagem é que se estabelece a dimensão figurativa dos discursos. A nossa experiência sensível com a realidade constrói possibilidades de imagens que, quando retomadas por uma linguagem, nos permitem associá-las, criá-las mentalmente. Este pacto das linguagens com a realidade sensível é mediado pelo valor de verificação, “os jogos de verdade que o

discurso instala em seu interior”, estratégias discursivas que, pela sua organização, criam impressões referenciais. Estratégias baseadas na concatenação de elementos que se atualizam e que se estabelecem na sua aparência de veridicção.

Na narrativa clariceana analisada a narradora desmascara este pacto entre a nossa experiência sensível e a imagem. A actante narradora é colocada frente à barata num recorte espaço-temporal que dissecar a operação de sensibilização do objeto olhado como verificamos no trecho a seguir, já citado no tópico “O olhar enunciativo”:

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim — eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede — sou cada pedaço infernal de mim (...) (p. 43)

(...)

A barata com a matéria branca me olhava. Não sei se ela me via, não sei o que uma barata vê. Mas ela e eu nos olhávamos, e também não sei o que uma mulher vê. Mas seus olhos não me viam, a existência dela me existia — no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem. E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos, mas com o corpo. (p. 50)

Como que nos oferecendo um “logos no estado nascente da visão”, o texto clariceano desata o pacto entre observador e a imagem, o jogo de olhares travado entre aquilo que está dentro de um quadro (guarda-roupa) e quem o observa de fora: a barata presa ao armário, como um objeto fixado na pintura (presa a um ponto da parede) e G.H. como sujeito observador. No processo anterior a esse “logos”, a narrativa nos prepara para esse estado nascente da imagem, desestruturando a narrativa e jogando com a percepção do leitor de tal maneira que ao alcançar o agora enuncivo, o encontro entre G.H. e a barata, os elementos narrativos todos alcançam seu estado nascente. Há um desmascaramento da tessitura que liga imagem/discurso, pintura/observador, desvelados pela relação G.H./barata e isto ocorre tanto no plano do conteúdo quanto no plano da expressão.

Os planos de expressão e de conteúdo são indissociáveis e se pressupõem e é nessa relação entre os planos que se dá a semiose. Hjelmslev evidencia a homologia estrutural entre estes dois planos através da análise de suas substâncias e suas formas, havendo, assim, forma e substância do plano da expressão e forma e substância do plano do conteúdo.

Enquanto a semântica estrutural se debruça na análise da forma do conteúdo, Hjelmslev postula o isomorfismo entre os dois planos (expressão e conteúdo), propondo que as análises semânticas pontuem um caminho de busca de direções do sentido de um discurso. As isotopias não são propriamente categorias, mas delineiam as ocorrências destas ao longo do discurso. Conforme Bertrand, a isotopia é

Recorrência de um elemento semântico no desenvolvimento sintagmático de um enunciado, que produz um efeito de continuidade e permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso. Diferentemente do campo lexical (conjunto de lexemas dotados de uma organização estrutural comum), a isotopia não tem por horizonte a palavra, mas o discurso. Ela pode assim referir-se ao estabelecimento de um universo figurativo (isotopia de atores, tempo e espaço), mas também à tematização desse universo (isotopias abstratas, temáticas, axiológicas), e sobretudo à hierarquia entre as isotopias de leitura (por identificação de um núcleo isotopante que rege as isotopias de nível inferior). (p. 421)

As isotopias, portanto, asseguram o desenvolvimento semântico do discurso por meio dessa espécie de “sintaxe” que liga a construção do texto à sua percepção pela leitura. No caso da análise que fizemos de *A Paixão segundo G.H.*, a narrativa mantém um núcleo que é o encontro entre G.H. e a barata, e constrói variações em torno desse núcleo, ou seja, diversos caminhos de leitura que constituem as isotopias. Nesse caso, entretanto, as isotopias não são lineares, ou seja, não conduzem a narrativa por um desenrolar de acontecimentos, mas apresentam-se como “deformações” discursivas que conduzem sempre ao núcleo narrativo figurativizado pela barata e pelo quarto. Acreditamos que a obra de Kokoschka, *The Tempest*, seja construída por um recurso semelhante. Assim, o

núcleo figurativo, que representa os troncos do homem e da mulher, mantém a centralidade, mas uma centralidade provisória, pois é sempre “abalada” pelos jogos múltiplos de direções outras que o olhar vai movimentando. As deformações, que prolongam os corpos e os cercam no restante da tela, constroem isotopias possíveis de conduzirem a leitura, mas a centralidade dos corpos e a sua dinâmica dentro da obra conduzem sempre o olhar para esse núcleo.

As isotopias que se insinuam em *The Tempest* são, de certo modo, favorecidas pela iconicidade das figuras corpóreas. É possível, assim, identificarmos uma isotopia temática sexual que se caracteriza pelo enlace dos corpos seminus envolvidos pelos semicírculos (helicóide). Se localizarmos o ponto central do quadro traçando as duas diagonais, ascendente e descendente, verificaremos que ele coincide com a localização em que os ventres, masculino e feminino, se encontram. Verificamos, segundo Arnheim, que o ponto central da obra pictórica suporta o maior peso da tela e, portanto, é o peso de maior importância perceptiva. Logo, em *The Tempest* a centralidade aponta a junção dos ventres, parte corpórea humana que detém a sexualidade.

Outra isotopia que se constrói na obra pictórica de Kokoschka é a relação entre vida e morte. Os corpos masculino e feminino em junção, desenhando a isotopia sexual, também dão margem à criação dessa outra isotopia (neutralização da cópula vida), pois apesar de os corpos estarem enlaçados, a posição do corpo masculino é ambígua. O enlaçamento dos corpos sugere integração afetiva, entretanto, o corpo masculino está estático, numa posição incongruente à configuração geral, pois se mantém completamente voltado para cima, com as mãos entrelaçadas sobre o ventre e com olhar vítreo. Somando-se a isto a forma dada ao seu tronco pelas diversas superfícies marcadas pelo entrelaçamento de pinceladas que, como já dissemos, imputam a aparência de decomposição, indicia-se aí a isotopia da morte. Esta é continuada pela idéia de

dilaceramento que acompanha o restante dos corpos. A volúpia de formas no triângulo retângulo inferior, abaixo do corpo masculino, por vezes assemelha-se a um estraçalhar de corpos com figuras que lembram pernas, pés, órgãos embaralhados.

A isotopia da morte, que acompanha o corpo masculino, estende-se ao triângulo retângulo em que se localiza. A cabeça encontra-se apoiada numa superfície negra, círculo superior da helicóide, que não dá sustentação visual ao peso do tronco, induzindo visualmente ao efeito de ser absorvido pelo segundo plano (fundo negro). Já a cabeça da mulher apóia-se na própria borda da helicóide e, visualmente, tem estabilidade. Aliás, a configuração do corpo feminino e sua localização no triângulo retângulo superior contrapõem-se à isotopia de morte, que circunda o corpo masculino. Por isso a mulher, dentro da obra, conduz a isotopia de vida que se opõe à da morte. A posição de repouso sobre o corpo masculino, tendo seu corpo desnudo aliados ao fato de o seu ventre centralizar a obra contribuem para tal percepção. O ventre feminino desnudo pode ser considerado iconicidade de vida. Seu tronco possui as formas mais estáveis dentro da tela, pois a sua superfície é aplainada por pinceladas menores e contornos que não recortam a região. O uso prioritário da cor branca confere ao tronco feminino o efeito de luz, a qual, segundo Arnheim, potencializa a importância da percepção dentro da obra. Neste caso, em *The Tempest*, a luz parece emanar do tronco da mulher e refletir-se em alguns pontos do quadro. O próprio corpo do homem recebe reflexos dessa luz.

O triângulo retângulo superior recebe da mulher a isotopia ligada à vida, pois as formas brandas de superfícies fazem remissão a elementos da natureza, como a água do mar em ondas, ou o céu com nuvens, e a mulher centralizada pelo ventre, que ocupa na obra o ponto de maior peso perceptivo, está em harmonia com esse espaço eufórico.

As isotopias de morte e vida construídas na obra de Kokoschka não são estanques nem lineares, mas, assim como na obra clariceana, relacionam-se com o núcleo ao qual



retornam. A dinamicidade acentua-se, também, pela própria relação que a obra solicita com o ato perceptivo, quer do leitor, quer do observador. Em *A Paixão segundo G.H.*, a junção das isotopias morte e vida circunda o núcleo entre a barata e G.H. num complexo entrelaçar de papéis reversíveis. A barata presa à porta do guarda-roupa figurativiza a mulher fecunda, tomada pela cintura, que se torna prenhe. G.H. identifica-se com esse estado e reconhece-se nele. Ao mesmo tempo, G.H. é quem prende a barata pela cintura, assumindo aí o papel masculino de “tomar pela cintura”. Enquanto a barata está morrendo, presa à porta do guarda-roupa, elimina um excremento branco que representa a essência neutra com a qual G.H. quer e, ao mesmo tempo, não quer, estar em contato. Finalmente, a fusão que acontecia entre G.H. e a barata pelo olhar, desde o início, ocorre, fisicamente, quando G.H. põe a essência branca da barata na boca, ato que contém inúmeras possibilidades de sentido, graças à plurissignificação desse encontro dentro da obra.

Assim, essas isotopias circundam as duas obras. Enquanto na pintura *The Tempest*, o casal entrelaçado concentra as isotopias pelas distorções formais, cromáticas (essa ainda a ser analisada no próximo item) e topológicas, na narrativa toda a ação é centralizada em um evento que se atualiza somente de maneira periférica pelas distorções enuncivas e enunciativas, que extrapolam lugar, tempo, actantes, de forma subjetiva, mantendo no núcleo esses elementos fixos. O núcleo mantém em órbita as deformações discursivas que se alternam e se sobrepõem numa volúpia formal. Portanto, ambas centralizam as deformações sobre um núcleo constante e ambas possuem isotopias semânticas que colocam em embate a vida, a morte, a natureza, e a herança antropológica sexual.

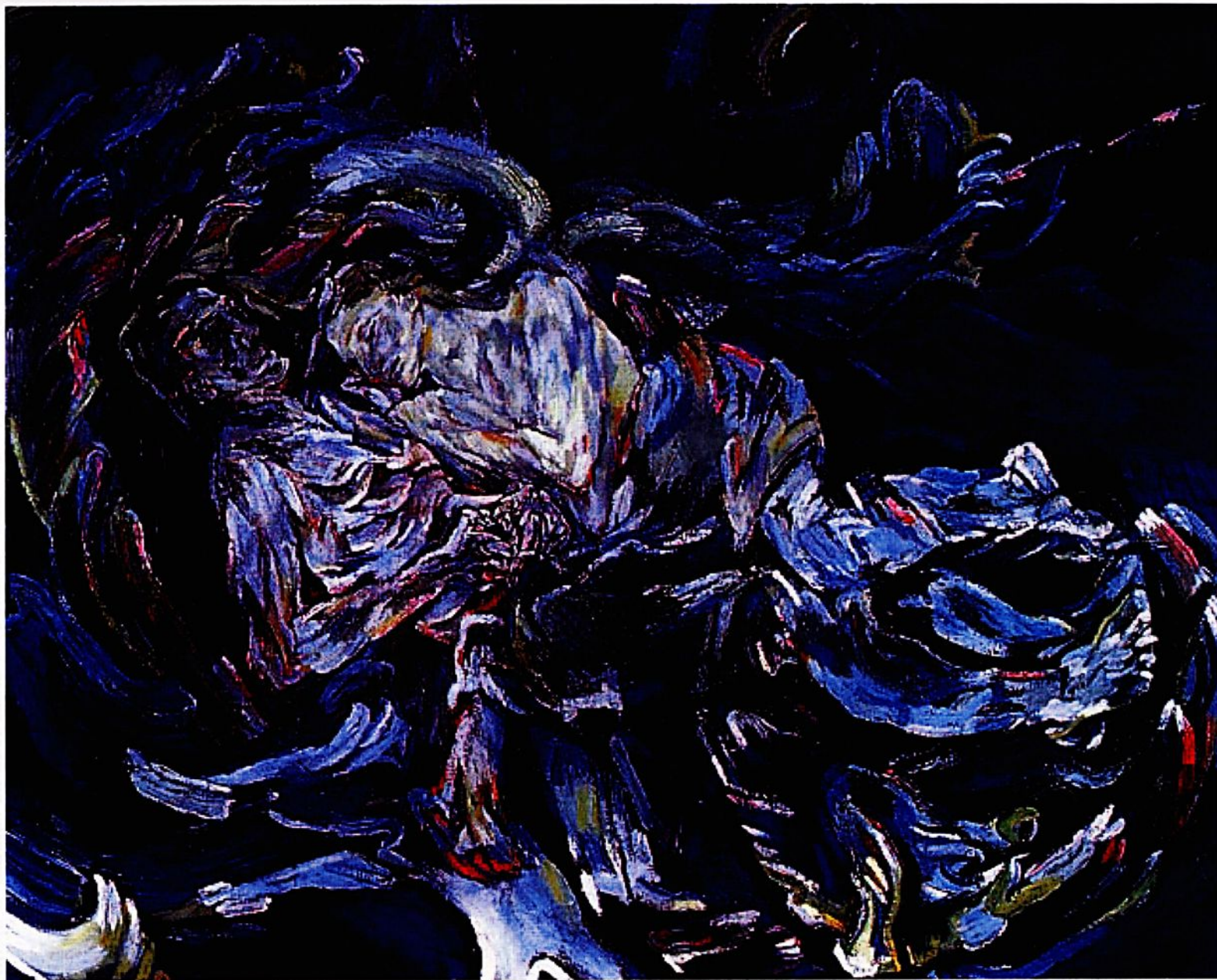
A análise dessas isotopias é corroborada pelo que diz Argan (1996) sobre a proposta da pesquisa de Kokoschka:



(...) sua pesquisa, porém, é crítico-analítica, em profundidade, sem perspectiva de um resgate 'criativo'. Para atingir o nível da 'vida', é necessário corroer as camadas formadas por tudo o que é habitualmente chamado 'a vida', chegar até onde a existência individual se dissolve no 'todo'. Também para Kokoschka o problema da sociedade nasce com a relação originária entre o homem e a mulher: mas a morte e a vida são comunicantes, e ainda por tal caminho o indivíduo *retorna* à indistinção do 'todo' (a arte como *retorno* ao ventre do ser é igualmente o tema da poética de Rilke, o grande poeta austríaco) (p. 242)

The Juggler in The Bride of the Wind, 1914
Oil on paper, 100 x 150 cm





The Tempest or The Bride of the Wind, 1914
Óleo sobre tela
181 x 221 cm

2.2- PLANO CROMÁTICO - LUZ E SOMBRA

*Quando a luz da antemanhã surge
 Quietamente sobre as montanhas...
 O escurecer do mundo jamais alcança
 A luz do Ser
 Estamos atrasados demais para os deuses e
 Por demais avançados para o Ser.
 O poema do Ser
 Apenas começou, é o homem...
 Martin Heidegger*

Falamos anteriormente da presença da luz que emana do corpo da mulher. Ao mencionarmos a luz numa obra pictórica, na verdade, estamos falando do plano cromático e nos efeitos que simulam a presença da luz na obra. As gradações entre as cores, o uso da cor branca, ou cores claras criam, segundo Arnheim, o efeito de luz no plano. Esse efeito é gerador de nuances entre as cores. A luz é fator diferencial entre as estéticas e sua presença, ou ausência, determina grande parte dos efeitos buscados pelos movimentos estéticos. Como sabemos, a luz é a responsável pela percepção do mundo que nos cerca. Entretanto, acostumados que estamos ao seu efeito, não nos damos conta da sua presença, ou do quanto modifica as coisas do mundo.

Para elucidarmos de forma mais clara a maneira como a luz, e conseqüentemente a cor, é explorada nas obras analisadas, faremos uma pontuação sobre a influência desse recurso nas resoluções formais que as diversas estéticas conceberam. A luz é importante recurso que acompanha as concepções da arte em cada movimento e foi ponto de ruptura na modernidade.

O efeito absolutamente calculado da presença da luz nos estúdios renascentistas era uma forma de controlá-la e prever seus efeitos de volume. Assim, se a luz vinha de uma janela lateral e incidia sobre um lado do corpo, deixando o outro lado na sombra, o efeito de rotundidade que o corpo alcançava produzia um efeito de volume, que simulava a

tridimensionalidade dentro do plano. Da mesma forma, a presença da luz nessa estética produzia a reprodução do efeito de gradação de cores sobre a figuratividade, pois o excesso ou a falta de luz modificam a nossa percepção das cores do mundo. Assim, o efeito controlado de iluminação nesses estúdios permitia a criação de entretons que intercalavam as cores saturadas (puras) a outras misturadas, gerando esse efeito de equilíbrio entre os tons que se alternam numa suave harmonia.

Já no movimento Barroco, os jogos entre luz e sombra produziam as oposições mais contundentes dentro desta estética que tinha por princípio exaltar contradições. A presença da luz não era regulada como no Renascimento; ao contrário, manifestava-se de forma contundente e por vezes sem a dinâmica da realidade. Ou seja, no Renascimento havia a simulação de um ponto de luz fora do quadro, que refletia sobre a cena, criando uma configuração coerente em relação à luz. Mas, a luz, no movimento Barroco, tinha maneiras próprias de se manifestar e nem sempre essas atualizações eram coerentes com um ponto de luz incidindo sobre a cena. Algumas obras barrocas criavam o ponto de luz dentro da própria obra, emanando de algum objeto, ou de algum corpo, gerando um procedimento de estranhamento, ao conceder a luz a um ponto que, na realidade externa, não geraria luz por si só.

Essa desreferencialização da luz foi, na Arte Moderna, segundo Gombrich (1983), a primeira grande atitude revolucionária que veio intensificar as cores puras e abolir as sombras que simulavam volume. O movimento que introduziu essa mudança em relação à luz na modernidade foi o Impressionismo. A partir dele, a luz foi alforriada, ou seja, a sua presença foi liberada dos padrões que a regulavam e os artistas impressionistas passaram a compor ao ar livre, registrando as impressões que tinham com a presença intensa da luz. Os seus efeitos dentro da obra pictórica são de fluidez das imagens, pois as linhas de contorno, responsáveis por especificar os limites da figura, são quase que eliminadas em



presença da cor e dos reflexos que extrapolam a forma. A presença da cor branca e a fluidez das formas simulam a presença intensa de luz.

A partir dessa ruptura da arte moderna, a luz não é mais tratada da mesma forma. Ela pode ou não estar explicitamente presente numa obra e sua presença pode ou não partir de um ponto refletindo sobre a composição. Na estética expressionista, assim como seus outros elementos construtores, a luz também é um objeto a ser trabalhado pelo olhar interno do artista. Entretanto, como o Expressionismo possui uma estética de paroxismo, ela geralmente se apresenta nos extremos, num contraste agudo, sem entretons.

No caso da obra de Kokoschka, a luz parece fluir da mulher. Como acontece em algumas pinturas barrocas, seu corpo parece iluminar a pintura. Na parte superior de seu corpo, os tons são suavizados. Parece ser a única parte da tela em que os traços não são contornados por pinceladas escuras e contorcidas, como se o excesso de luz os eliminasse. Da parte inferior de seu corpo também emana luz, embora mais amena. Os elementos que estão mais próximos da mulher são alcançados por esta luz. O peito do homem, por exemplo, onde ela descansa, recebe luminosidade. Apesar disto, ele não tem a mesma textura suave do corpo dela, isto porque os contornos largos e escuros, criados pelos traços de seu corpo, tiram-lhe a suavidade. O seu rosto fica longe da mulher e não recebe luz; ao contrário, é envolvido pela escuridão que está atrás de sua cabeça, no lugar em que repousa. Fora esses pontos maiores, os focos de luz são mínimos e concentram-se nas distorções das pernas (a parte inferior da diagonal), na saliência dos contornos do ângulo superior direito e num pequeno ponto dentro da abertura que dá para o terceiro plano, também no ângulo superior direito.

Esta transição súbita de claridade produz um salto de distância entre as figuras dos corpos e o segundo plano, criando o efeito de que este parece não estar sustentando aqueles. O uso de cores saturadas confirma esta luminosidade no corpo da mulher. A base

de toda a tela é um azul intenso, saturado, com alguns traços em tom escuro. O vermelho usado em alguns detalhes também é saturado. Apenas nos corpos há o uso de alguma composição de cores e, neste espaço, o branco é presente de forma mais intensa, produzindo esta luminosidade.

As cores não são gradativas. Ao contrário, são alternadas subitamente, criando uma intensidade visual violenta. Isto se deve ao uso de cores primárias saturadas. Apesar disso, o corpo da mulher recebe uma coloração composta de branco, criando o efeito da luz explorado acima.

Por essa descrição, podemos dizer que a obra de Kokoschka explora a presença da luz de forma fragmentária, pois a luz do corpo da mulher não se reflete na intensidade da cor do azul saturado. Conforme Arnheim (1980), a luz incidindo num campo de visão modifica as representações da intensidade de cor. Dessa forma, o azul intenso na tela recebendo a incidência de luz tenderia a se atenuar, portanto, Kokoschka rejeita a gradação que a luz traria à cor. Ao contrário, ele coloca a luz, representada pela cor branca em oposição à cor intensa, no caso, a maior incidência do azul escuro.

Por essas asserções podemos dizer que a obra *The Tempest* possui um valor cromático tônico, pois é dominado por um azul intenso que não utiliza gradações de nuances, ou seja, não há uma escala cromática em que a intensidade da cor azul escuro passe a azul claro e verde, por exemplo. Quando há mudanças de cor, o azul é quebrado pelo preto, vermelho, branco, cores também intensas, cores puras, sem misturas. Essa mudança sem gradação de cores, portanto, sem nuances intermediárias, gera uma intensidade visual que carrega a obra de passionalidade. Vamos nos deter no conceito de paixão no próximo item, mas, antes, vamos verificar como a obra de Clarice Lispector constrói figurativamente a presença da luz.

Como mencionamos, a figuratividade está relacionada à sugestão da semelhança, da representação, da imitação do mundo pela disposição das formas numa superfície. Na literatura, especificamente, a figuratividade tenta produzir e restituir parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas. Assim, a figuratividade literária permite localizar no discurso o efeito particular de tornar sensível a realidade sensível, conforme as palavras de Bertrand que já citamos anteriormente. Portanto, é através do discurso que o efeito sensível de luz pode se tornar sensível literariamente.

A enunciação é instituidora das instâncias narrativas. A enunciação em *A Paixão segundo G.H.*, como foi analisado, divide seu lugar com o olhar instaurador, por isso a presença da luz na construção do espaço na obra é de fundamental importância. Num primeiro momento, enquanto a narrativa está se construindo e o eu da enunciação começa a narrar o fato ocorrido, instaura-se a primeira perspectiva de espaço:

O apartamento me reflete. É no último andar(...)de lá domina-se uma cidade. (...) Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombra que preludiavam o living. Tudo aqui é réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística. (p. 22)

Nessa perspectiva, a enunciativa insinua uma relação entre o espaço e si mesma. Assim, colocando a luz do apartamento com as mesmas características de sua luz, introduz aqui a possibilidade de lermos a instauração do espaço na narrativa com a própria interseção da instauração actancial. A luz em si é colocada como amena, portanto misturada às sombras. E ela se desenha numa perspectiva geométrica, ou seja, quando a narradora, que está na sala de jantar, vê a luz refletindo no living, ela pontilha um espaço em perspectiva, portanto sugere que a luz vem refletida de outro lugar, gerando a luminosidade enfraquecida pela angulação. Nesse início do texto narrativo, como afirma a

narradora, “nada aqui é brusco”, o cromatismo é uma gradação, numa sutileza de passagem de um espaço para outro, “um aposento precede e promete o outro”, como luzes que matizam e anunciam o seu percurso cromático, assim como constrói uma perspectiva espacial. De forma semelhante, Kokoschka cria uma perspectiva pela coluna de água e o azul constante no triângulo retângulo superior de sua tela. Entretanto, na narrativa, no momento posterior, enquanto vai para a efetivação do projeto de fazer, que é arrumar o quarto, a narradora sai do apartamento e passa pela ausência de luz:

Depois dirigi-me ao corredor escuro que se segue à área.

No corredor, que finaliza o apartamento, duas portas indistintas na sombra se defrontam: a da saída de serviço e do quarto de empregada. O *bas-fond* de minha casa. Abri a porta para o amontoado de jornais e para as escuridões da sujeira e dos guardados” (p.26).

A passagem pelo corredor escuro para chegar ao quarto, que já havia sido colocado como ponto inferior do apartamento, conota esse espaço do quarto como disfórico em relação ao apartamento. Pela lógica espacial, o quarto deveria ser um lugar sem luz, já que fica nos fundos do apartamento. E é o que o leitor espera pela escuridão no corredor que o precede, entretanto, começa aqui a projeção, na narrativa, da modalização subjetiva e o olhar começa a apreender o objeto, transformando-o em realidade narrativa:

Mas ao abrir a porta meus olhos se franziram em reverberação e desagrado físico.

É que em vez de penumbra confusa que esperava, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se. (...)

Esperava encontrar escuridões, preparava-me para ter que abrir e escancarar a janela e limpar com as fresco o escuro mofado. (p.26)

A luz aparece aqui se oferecendo formalmente de maneira antagônica, pois no lugar de penumbras confusas há o quadrilátero de branca luz, ou seja, a falta de forma se opõe a um quadrado que tem ângulos idênticos e superfície plana. A ausência de luz, que supunha pontos ocultos sem o discernimento da visão, torna-se o excesso de luminosidade branca,

ou seja, sem dispersões dos raios. Essa repentina e imprevisível luminosidade atua, para além de sua função figurativa (e plástica), como uma espécie de correlativo objetivo, na medida em que sugere uma correspondência metafórica com a violência a ser experimentada pela personagem quando do movimento epifânico em contato com a barata e sua matéria branca a escorrer. Assim, é como se esse “quadrilátero de branca luz” antecipasse a profundidade das tensões que a personagem irá experimentar em sua cumplicidade insólita com a barata.

A gradação da luz, que havia no apartamento, e se apresentava em perspectiva, agora, se opõe à totalidade de luminosidade sem dispersão de raios e em primeiro plano representada pelo quadrado, da mesma forma que, em *The Tempest*, o triângulo retângulo superior criado em perspectiva e numa superfície mais homogênea se opõe ao inferior, que é criado em plano frontal e possui intensidade plástica criada pelos violentos contrastes:

No resto da casa o sol se filtrava de fora para dentro, raio ameno por raio ameno, resultado do jogo duplo de cortinas pesadas e leves. Mas ali o sol não parecia vir de fora para dentro: lá era o próprio lugar do sol, fixado e imóvel numa dureza de luz como se nem de noite o quarto fechasse a pálpebra. (p.29)

Esta primeira visão do quarto muda a perspectiva espacial que a enunciação havia até então construído. No quadrilátero concentrar-se-ão as categorias narrativas de modal objetivo, as dilatações da modalização subjetiva e o jogo de oposições entre luz e sombra estará presente de forma constante.

Quando a narrativa de fazer (arrumação) é interrompida pela entrada no quarto, uma outra forma de presença da luz é construída, e ela passa a ter, juntamente com outros elementos, funções distintas:

Abria-se em mim, com uma lentidão de portas de pedra, abria-se em mim a larga vida do silêncio, a mesma que estava no sol parado, a mesma que estava na barata

imobilizada. E que seria a mesma em mim! Se eu tivesse coragem de abandonar a esperança. (p.39)

Numa nova ordem que se estabelece pela soberania da dimensão passional, os objetos tornam-se mutantes pelo olhar da narradora e a luz é um dos elementos que experimenta estas mutações:

Meu suor me aliviava. Olhei para cima, para o teto. Com o jogo de feixes de luz, o teto se arredondara e transformara-se no que me lembrava uma abóbada. A vibração do calor era como a vibração de um oratório cantado. Só minha parte auricular sentia. Cântico de boca fechada, som vibrando surdo como o que está preso e contido (...) (p. 54)

A luminosidade em feixes deforma o teto do quarto, arredondando-o como a uma abóbada: remissão à forma de minarete no qual o quarto se transforma algumas vezes na narrativa. Vemos que a luz não tem mais a mesma função anterior de iluminar os lugares descritos na enunciação do espaço. Ela assume outras características, tornando-se, por vezes, parte actancial. No quarto, instalada como o próprio sol, a luz passa a configurar actancialmente. Somada à forma quadrangular e à secura pela qual é responsável passa a se relacionar, paradigmaticamente, com outros elementos, como a cal, o carvão do painel sobre a parede caiada, com os móveis de madeira esturricada e com as farpas do colchão seco. Todos esses elementos ligados à luz intensa compõem um actante com o qual a narradora se embate:

(...) Assim como estava descobrindo agora com irritação que o quarto não me irritava apenas, eu o detestava, àquele cubículo que só tinha superfícies: suas entranhas haviam esturricado. Eu olhava com repulsa e desalento (...)

A primeira coisa que eu faria seria arrastar para o corredor as poucas coisas de dentro. E então jogaria no quarto vazio baldes e baldes de água que o ar duro sorveria, e finalmente enlamearia a poeira até que nascesse umidade naquele deserto, destruindo o minarete que sobranceava altaneiro um horizonte de telhados. Depois jogaria água no guarda-roupa para engurgitá-lo num afogamento até a boca — e enfim, enfim veria a madeira começar a apodrecer. Uma cólera inexplicável, que me vinha toda natural, me tomara: eu queria matar alguma coisa ali. (p. 29-0)



T. 1475/06

A presença da luz tornara o quarto um deserto e a narradora, que já havia sido metaforizada pelo apartamento (verticalidade), elegera o quarto como um sujeito actantepositor, aquele a quem enfrentaria, concedendo-lhe, portanto, o estatuto de actante. Neste processo indelimitado de instauração actancial, a luz age:

Mas para poder sair do canto onde, ao ter entreaberto a porta do guarda roupa, eu mesma me encurralara, teria antes que fechar a porta que me barrava contra o pé da cama: ali estava eu sem passagem livre, encurralada pelo sol que agora me ardia nos cabelos da nuca, num forno seco que se chamava dez horas da manhã. (p.34)

A luz tem, ainda, o papel revelador de colocar as coisas à mostra, sem esconderijo possível que as possa ocultar. Mas, como todos os outros elementos da narrativa, seu papel é instável e pode estar associado à luz sagrada ou à secura do inferno, como no trecho seguinte:

Essa mulher calma que eu sempre fora, ela enlouquecera de prazer? Com os olhos ainda fechados eu tremia de júbilo. Ter matado — era tão maior que eu, era da altura daquele quarto indelimitado. Ter matado abria a secura das areias do quarto até a umidade (...) Abri devagar os olhos, em doçura agora, em gratidão, timidez, num pudor de glória. Do mundo enfim úmido de onde eu emergia, abri os olhos e reencontrei a grande e dura luz aberta, vi a porta fechada do guarda-roupa. (p.36)

G.H. havia prensado a barata na porta do guarda-roupa com fúria, na tentativa de matá-la. Isto transformara a narradora, aproximando-a do quarto e da luz, sugerindo uma fusão da sua umidade à secura. Nesse momento, a luz liga-a ao ato de “matar”. Nesse outro a luz liga-a a vida e à natureza:

(...) Na reverberação parada da luz do quarto, a barata era um pequeno crocodilo lento. O quarto seco e vibrante. Eu e a barata pousadas naquela secura como na crosta seca de um vulcão extinto. Aquele deserto onde eu entrara, e também nele descobria a vida e o seu sal.

(...)

— Nunca até então, a vida me havia acontecido de dia. Nunca à luz do sol. Só nas minhas noites é que o mundo se revolia lentamente. Só que, aquilo que acontecia no escuro da própria noite, também acontecia ao mesmo tempo nas minhas próprias entranhas, e o meu escuro não se diferenciava do escuro de fora, e de manhã, ao abrir os

olhos, o mundo continuava sendo uma superfície: a vida secreta da noite em breve se reduzia na boca ao gosto de um pesadelo que some. Mas agora a vida estava acontecendo de dia. Inegável e para ser vista. A menos que eu desviasse os olhos. (p.51)

A oposição entre o dia e a noite contrasta a luz à sua ausência, criando pares antagônicos que se ligam à vida, à natureza. Notemos como há deformações no discurso, de modo que a barata torna-se um crocodilo, o quarto, um vulcão extinto e um deserto, enquanto o eu enunciativo transforma-se na própria escuridão.

Essa volúpia formal joga com a presença da luz e da escuridão, criando tons saturados e extremos: o branco e o preto. Em um momento, há a quebra desta alternância bicolor, quando a narradora introduz a cor verde, mas também de forma intensa:

(...) Superficialmente como um quintal que é verde, da mais delicada superficialidade. Verde, verde — verde é um quintal. Entre mim e o verde a água do ar. A verde água do ar. Vejo tudo através de um copo cheio. (...) É agora. (...) Agora é o tempo inchado até os limites. Onze horas não tem profundidade. Onze horas está cheio das onze horas até as bordas do copo verde. (...) E de repente nós todos chegaremos ao meio dia. Que será verde como agora.

Acordei de súbito do inesperado oásis verde onde por um momento eu me refugiara toda plena.

Mas eu estava no deserto (...) (p. 53)

A própria enunciação admite esta intensidade entre claro e o escuro associados à paradigmas como a luz e escuridão, o deserto e a umidade, o dia e a noite, e insere o verde como um descanso num oásis, mas, em seguida, retorna ao deserto. A insistência no signo “verde” ao longo da passagem corresponde a pinceladas dessa cor, que vai sendo saturada para perder a pureza, técnica pictórica em que o inchaço da cor chega ao limite máximo possível para, enfim, esbatê-la, deixá-la como “oásis verde” no “deserto”.

Dessas verificações podemos inferir que, nos procedimentos de Clarice, a luz deixa de ter seu propósito de iluminar e dar as delimitações espaciais, passando a configurar uma das sobreposições que compõem o actante opositor, representado pelo quarto (Janair, barata, deserto, entre outros). As suas ocorrências são carregadas de intensidade, que tem

que ver com o próprio processo de questionamento da linguagem exercitado pela personagem narradora. A luz é intensificada pelo adjetivo “branca” (branca luz) ou pelo substantivo sol (o próprio sol). Encontra-se prioritariamente em oposição a outros elementos. Assim, acreditamos que a produção dos efeitos de luz encontra-se capitalizado da mesma maneira que os procedimentos utilizados por Kokoschka, ou seja, a luz não é utilizada de acordo com as leis óticas que a regem, mas passa a figurar como elemento criador de sentido. A obra clariceana utiliza-se da luz saturada, branca, intensa, sem gradientes, opondo-se ao negro, ao escuro, havendo apenas uma quebra dessa oposição quando insere a cor verde, mas com a mesma intensidade.



2.3 - A PASSIONALIDADE

(...) da mesma maneira como o som age diretamente sobre a alma, forma e cor também agem sobre ela (...) A forma é a expressão do significado interior, cuja intensidade depende do grau de harmonia do conjunto das cores (...)

Wassili Kandinsky

A “paixão” é um objeto de estudo que recebe da semiótica alguns cuidados, pois é uma dimensão passível de ser confundida com a paixão que afeta o ser efetivo dos sujeitos “reais”. Assim, a semiótica preocupa-se com o efeito de sentido inscrito e codificado na linguagem pelas configurações culturais inscritas pelo discurso. Para evitar que a paixão no discurso seja confundida com a análise psicológica e, portanto, saia do campo de pertinência discursiva, essa dimensão é nomeada de “patêmica”. Ela procura analisar os sentimentos, as emoções e as paixões que acompanham o sujeito nas dimensões pragmática e cognitiva do discurso.

A análise da dimensão patêmica orienta-se pelas relações entre o sujeito e o objeto e pelos estados que estas relações suscitam, portanto está baseada nas modalizações, mas por um excedente modal:

A introdução da problemática das paixões convida a examinar, com mais cuidado, a realidade do discurso (...) e permanecendo na coerência dessa perspectiva modal, a aprofundar e a desenvolver-lhes os modelos. O passional pode ser entendido como uma variação dos estados do sujeito, permitindo depreender uma outra ordem de relações, aquelas que definem sua “existência modal” por meio da modalização dos enunciados de estado. (BERTRAND, p.367)

As modalidades de estado estão ligadas à “modalização do ser”, que descreve a maneira de ser do objeto e a ligação que ele tem com o sujeito, ou seja, desvincula-se da modalização do fazer e centra-se nas relações existenciais, definindo o estatuto do sujeito

de estado. As ligações deste com o objeto determinarão seus “estados de alma” e as estruturas semióticas que desenharão esses estados é tímia, isto é, a “disposição afetiva de base” (BERTRAND, 2003). Ela nomeará a relação do ser vivo com seu meio e a maneira como se sente nele, numa gradação que vai da atração à repulsão. A modulação neutra da tímia, portanto seu movimento portador, denomina-se “foria”, que pode ser modulada pelos opostos “euforia” *versus* “disforia”, ou pelo termo neutro “aforia”, segundo Bertrand (2003).

Na estética expressionista, a relação do sujeito com o objeto é a base para a criação de suas obras. Através do olhar interno, aquele proposto por Kokoschka, Georg Kaiser, Kandinsky, o artista vivencia a coisa olhada, numa percepção especial que se aproxima do conhecimento defendido com paixão. Portanto, a proposta expressionista é de que sua linguagem seja mantida nas extremidades desta foria. Como coloca Martins Dias:

Esse novo modo de olhar e expressar as coisas, intencionando e intensificando a percepção, elege como categorias essenciais à arte a ironia, o tratamento sarcástico do humano, caricaturizado em seus estigmas, a visão trágica, o grotesco. Conseqüentemente, os procedimentos formais utilizados, por mais variados que sejam, apontam para o mesmo fim — sublinhar o paroxismo (...) o princípio estético da intensidade (na retórica, na tonalidade, na imagética, no ritmo) (...) (1999, p.23)

Paroxismos que se evidenciam em todos os aspectos das obras analisadas. No desenvolvimento discursivo, por exemplo, identificamos o valor tímico pelas modalizações sofridas pelo sujeito:

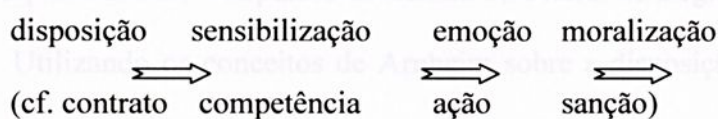
O valor, nesse sentido, é uma estrutura modal que, afetando uma grandeza semântica qualquer, modifica sua relação existencial com um sujeito. Compreendemos então que o sujeito possui uma “existência modal” que pode ser perturbada, a todo momento, quer pelas modificações que ele mesmo impõe aos valores dos objetos (que, de desejáveis, por exemplo, tornam-se subitamente odiáveis...) quer por aquela que outros atores operam no mesmo ambiente que ele (como no caso do ciúme). (BERTRAND p. 368-9)

No romance clariceano *A Paixão segundo G.H.*, as grandezas semânticas são afetadas quase que totalmente, excetuando a narrativa de modalização objetiva que se mantém estável. Além dos valores que envolvem narradora e objeto serem modificados abruptamente, os próprios objetos se alternam pelo processo do olhar que analisamos como instaurador de valores. No obra de Kokoschka a perturbação semântica se dá pela configuração dissonante na qual objetos são sugeridos e desconstruídos em seguida, ou seja a suposta união de um casal que, no entanto, da maneira como foi disposto fica em conflito.

As modalidades de estados são inúmeras dentro de um discurso. Dessa maneira devemos tomar como base analisável o que aparece como um excesso da estrutura modal, como também somar a elas a “sensibilização” dos dispositivos modais e sua “moralização”, configurações que enquadram os discursos passionais.

A sensibilização está ligada à tensividade (intensivo vs distensivo), que é considerada pela semiótica como uma aspectualização, ou seja, o ponto de vista sobre o processo. Já a moralização é o elemento discriminatório que, por meio de uma avaliação axiológica, levanta a especificidade do estado passional.

J. Greimas e J. Fontanille, em *Semiótica das Paixões* (1993), propõem um modelo de análise que se torna paralelo ao percurso do fazer, o percurso do ser. Dessa forma, a semiótica do agir (narratividade) é somada à semiótica do sofrer, ou seja, à dimensão passional. À sequência narrativa, que se encadeia em: contrato – competência – ação – sanção, corresponde uma sequência passional, assim:



(BERTRAND, p. 374)

O percurso do fazer na obra clariceana é sobrepujado pelo percurso do ser, assim o programa narrativo é elaborado com elementos mínimos que mantêm ao seu redor uma distensão dos estados do sujeito. Para Bertrand, a seqüência tímica acompanha as seqüências do desenvolvimento narrativo, colocando o sujeito passional numa disposição para acolher o efeito passional do sentido. A fase de maior modulação é a “emoção” na qual o sujeito alcança a patemização de fato. Acreditamos que em *A Paixão segundo G.H.* o sujeito se mantém na fase da emoção a partir do momento que se depara com a barata, assim há uma expansão dessa fase que vai submeter as outras do processo.

Bertrand resume a abordagem do dispositivo passional em quatro operações: (1) a foria que gera a estrutura formal dos enunciados de estado; (2) a tensividade que gera a aspectualização e a intensificação; (3) a axiologia reguladora que gera a moralização; (4) o desenvolvimento sintagmático desse conjunto em um esquema passional canônico. (p. 377).

Quando dissemos que a dimensão cromática da obra de Kokoschka suscita a passionalidade, inserimos, na análise, a dimensão tímica. Mais propriamente a tensividade (sensibilização). O caminho analítico que nos leva a esta inclusão é que a obra *The Tempest* possui no plano cromático uma ausência de intermediação. Isso resulta da predominância na tela do azul intenso e das poucas alterações cromáticas que, quando ocorrem, não são de entretons, mas, de cores igualmente intensas como o vermelho, o branco, o preto. Conforme diz Argan (1996), em sua análise das obras de Kokoschka: “A cor-signo se rebela contra qualquer ordem; não aceita a perspectiva nem o tom, todavia cede inopinadamente a impulsos de ternura ou cólera, de alegria ou tormento.” (p. 242)

Utilizando os conceitos de Arnheim sobre a disposição pictórica dentro da tela, é possível inferir que os três planos que orientam a configuração numa tela, o eidético, o cromático e o topológico, possuem uma sintaxe que orienta a leitura, indicando a

semântica pictórica. Esta sintaxe prevê uma disposição de elementos no espaço que construam pontos de maior tensão intercalados por pontos de menor tensão.

Especificamente no plano cromático, essa construção se daria pela alternância gradativa de cores, com nuances que intercalassem cores intensas a cores intermediárias, num percurso de sentido que reconhecesse momentos átonos e momentos tônicos, como acontece na narrativa. A própria presença da luz numa obra pictórica simulada pela cor branca ou clara é responsável pela reprodução de entretons. O procedimento utilizado por Kokoschka, entretanto, não explora essa possibilidade gradativa, assim a ausência de tons intermediários gera uma rapidez cromática. A cor branca que se opõe ao azul intenso simula a luz e, como se concentra no tronco feminino, podemos inferir que emana de seu corpo, mas não produz os entretons dentro da obra.

Na semiótica das paixões, como vimos, o tímico é construído pela modalização somada à sensibilização e à moralização. A sensibilização está ligada à tensividade e é considerada pela semiótica como uma aspectualidade. A definição de aspectualidade dada por Bertrand é a seguinte:

Definido pela lingüística como “ponto de vista do sujeito sobre o processo”, o aspecto modula o conteúdo semântico do predicado, quer seja no passado, quer seja no presente ou no futuro, conforme for considerado como acabado (como o pretérito) ou não acabado (como o imperfeito), pontual, iterativo ou durativo, incoativo (considerado no seu começo) ou terminativo (considerado na sua conclusão). Além da temporalidade, a semiótica estende a noção de aspecto à espacialidade (principalmente em semiótica visual: percepção dos limiares e da extensão, efeitos da luz e da sombra) (...) (p. 416)

A aspectualidade liga-se à arte pictórica pela simulação espaço-temporal que constrói. Na obra em questão, baseando-nos na ausência de gradação cromática e na intensidade dos tons, a aspectualização possui um caráter cromático iterativo ou durativo. Portanto, a tensividade, que compreende a extensidade em oposição à intensidade, possui aqui um ponto máximo de intensidade. Podemos, assim, dizer que a obra de Kokoschka é

tônica cromaticamente, ou seja, ao não encontrar trechos tônicos alternados a trechos átonos a obra realiza uma dimensão passional aguda. Tal tonicidade ou passionalidade aguda da expressão (cor) liga-se ao Expressionismo, estética marcada por essa intensidade ou força de expressão. A proposta estética de Kokoschka, segundo Argan (1996), é exatamente essa: “Um quadro é uma miríade de sinais coloridos, que parecem se agitar sobre a tela; cada um é um momento vivido, que não se apresenta porém como apagada lembrança, e sim como sensação *interior* imediata.”(p.242).

O plano cromático juntamente com os planos eidético e topológico estruturam o texto pictórico. A intensidade cromática a que nos referimos soma-se à intensidade das formas (eidético), que já mencionamos, e à intensidade topológica que analisaremos em seguida.

A dimensão passional, como afirma Greimas (1993), trata da “modalização do estado do sujeito — e é disso que se trata quando se quer falar das paixões — só é concebível passando pela do objeto, que se transforma em “valor”, se impõe ao sujeito.” (p.25).

O que verificamos na obra narrativa clariceana é que a dimensão passional do discurso, no lugar de acompanhar os desdobramentos narrativos, supera-os. O sujeito passional que assume o “eu” actante, mergulhado num processo de atualização de seu timismo pelos sentimentos como medo, amor, ódio e dor, subverte a ordem do próprio discurso. A projeção de simulacros, aliás própria do objeto artístico, é característica da enunciação passional, segundo Bertrand. O afeto, dotado de condições sintáticas e semânticas especiais, é elevado à condição de sujeito-parceiro do sujeito passional. Em *A Paixão segundo G.H.*, esse desdobramento coloca o afeto não apenas como sujeito-parceiro, mas ele quase suplanta o sujeito da enunciação.

relação No estudo *A lógica dos efeitos passionais*, sobre a narrativa clariceana em questão, Norma Tasca (1996), ao analisar a passionalidade, indica tal subversão ao sujeito da enunciação, dizendo que, no início da narrativa, o “eu” emerge no discurso, colocando-se como produto de uma transformação ocorrida no passado e se propõe a narrar o ocorrido sendo modalizado pelo “querer”. Entretanto, esse esboço de um sujeito pragmático de efetivar a narração de uma arrumação não se efetiva. A suspensão do “fazer” impede uma transformação de estados, ou seja, a própria progressão narrativa, assim impedida, torna-se o relato da impossibilidade, o que transforma o sujeito da ação em um sujeito passional que passa do lugar de agente para o de paciente, não mais voltado para o objeto, mas por ele afetado. (p.266)

narrativa Assim, as transformações de estados de alma previstas no percurso de sentido proposto por Greimas são, na verdade, na obra clariceana, afetados pelo timismo exacerbado que permeia a relação sujeito-objeto, analisada anteriormente. A enunciação passional pode cindir o sujeito na enunciação como já dissemos, entretanto, em *A Paixão segundo G.H.* esse desdobramento do sujeito narrador e sujeito passional não são proporcionais, antes o sujeito passional compromete a enunciação do fazer, como coloca Tasca:

O *eu*, actante do enunciado, de quem se diz que atravessou uma experiência decisiva para o seu ser, pode ser considerado o *eu* actante da enunciação, que narra, mas não enquanto *eu* que narra. Nesta medida, em *A Paixão segundo G.H.*, se o sujeito da enunciação, pelo seu ato presente de narrar, não corresponde ao *eu* da narração, ele, por outro lado, tende continuamente a fundir-se com o sujeito do enunciado (...)

Na verdade, tanto o sujeito da enunciação como o sujeito do enunciado desandam no seu percurso, no sentido em que ambas retornam sobre o dito aspectualizando-o sob o modo de excesso (...) o sujeito da enunciação, também ele sujeito passional, investe timicamente os elementos que resultam densos e enigmáticos. (1996, p.269)

Podemos retomar a análise que fizemos sobre a divisão de modalizações do discurso na obra clariceana, atribuindo a um único narrador duas posições distintas em

relação ao discurso. A modalização de base objetiva é a tentativa de o sujeito pragmático retomar as instâncias temporais, espaciais e actoriais estabelecidas pelo discurso. Entretanto, é a modalização subjetiva, que aqui podemos fazer equivaler à posse da passionalidade do discurso, que domina o texto. A enunciação e o enunciado passionais mantêm-se predominantes durante todo o percurso narrativo, que é, às vezes, pontuado pela enunciação de modulação objetiva. Esta, entretanto, não se estabelece, pois, apesar de contrastar com a modalização subjetiva, não modifica os estados de alma do sujeito e também não caracteriza enunciados de fazer, mantendo-se portanto como uma referência catafórica do estabelecido. Essa aspectualização de excesso, como colocou Tasca, concede à narrativa a intensidade passional, pois o elemento tímico suplanta a sujeito do fazer e a narrativa submerge na instância do ser. Da mesma forma *The Tempest* se apresenta como um obra passional onde a intensidade das categorias visuais não permite que haja pontos átonos na tela.



2.4 – A PASSIONALIDADE MODELANDO OS ASPECTOS ESPACIAL E TEMPORAL NA TELA E NO ROMANCE

...nossas intuições temporais são ainda muito pobres, resumidas em nossas intuições de começo absoluto e de duração contínua...

Gaston Bachelar

A topologia diz respeito à distribuição de formas dentro do plano, ou seja, é a verificação das disposições que o artista elege para construir sua obra. Arnheim nomeia a topologia de “configuração”. Como já mencionamos anteriormente, a configuração, para este teórico, é um complexo entrelaçar de informações que se inter cruzam com a nossa experiência de visões anteriores e que interferem na nossa percepção geral, que relaciona determinados tempos e espaços. Segundo Arnheim, “o todo” de uma obra possui autonomia de significação, assim, os elementos que a compõem se relacionam entre si numa dinâmica própria.

A obra de Kokoschka apresenta uma organização topológica que, em muitos aspectos apontados por Arnheim, utiliza-se de traços contundentes. A relação figura e fundo, por exemplo, é um desses elementos. Pelas suas colocações teóricas, o fundo deve ser maior que a figura para que esta alcance uma sustentação naquele. O que verificamos em *The Tempest*, no entanto, é que os corpos somados à helicóide composta de linhas tortuosas e de deformações possuem uma dimensão quase total da tela. A área total da tela retangular é dominada pela configuração dos corpos deitados, restando o ângulo superior direito e um pequeno trecho do ângulo esquerdo inferior como fundo.

Mas, para além dessa desproporção entre figura e fundo na qual a figura ocupa um espaço maior espaço, as discrepâncias configurativas alcançam maior contundência na sobreposição de planos que se instalam na composição. Para analisar essas sobreposições

precisamos retomar a questão das dimensões. Três dimensões espaciais são necessárias para se descrever a forma de qualquer objeto. A primeira dimensão limita-se a um corte linear sem especificações da forma, de localização relativa. A dimensão bidimensional oferece a extensão do espaço e, conseqüentemente, variedades de tamanho e de forma. Também fornece direção e orientação para a distância criada. A dimensão tridimensional possibilita à forma a movimentação completa, para qualquer direção perceptível, com arranjos ilimitados.

A pintura, sendo essencialmente bidimensional, pode valer-se de técnicas para causar a impressão de tridimensionalidade. A escolha das dimensões utilizadas na composição tem a ver com o efeito de sentido esperado pelo artista e da sua postura diante da arte. Estas variações flutuam de acordo com os movimentos estéticos, o que, no caso do Expressionismo, pode ser explicado pela intensidade da expressão.

Já na obra literária, a dimensão espacial é composta por meio de uma exploração das dimensões topológicas efetivadas pelo discurso, que, segundo Greimas e Courtés (1986), constroem-se pelos valores tridimensionais de *horizontalidade* (*perspectiva* vs *lateralidade*) vs *verticalidade*.

Nas duas obras em questão, *The Tempest* e *A Paixão segundo G.H.*, as sobreposições de planos são responsáveis por efeitos de sentido específicos. Há um confronto entre os planos que trazem às obras uma topologia conflituosa que analisaremos a seguir.

A questão dos planos nas obras pictóricas e literárias envolve a noção de “ponto de vista”, pelo qual a composição se construirá. Uspênski (1979), em seu artigo “Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte”, faz um estudo sobre esta questão. Ele diz o seguinte sobre o ponto de vista na pintura:

Antes de mais nada, a utilização de um ponto de vista interno ou externo manifesta-se no sistema de perspectiva que o pintor aplica. Na realidade, a perspectiva clássica linear (direta) apresenta uma imagem tal como ela é percebida de fora (de lado), com um ponto de vista fixado externamente em relação à realidade representada. O princípio da perspectiva linear já pressupõe, em linhas gerais, uma parede transparente imaginária sobre a qual se projeta o raio visual (...) Esta parede mental é igualmente expressão daquela barreira indispensável que existe entre o pintor e a realidade representada, no desenho em perspectiva. Da mesma forma, o quadro é pintado aqui como se pode pintar, digamos, uma vista de uma janela — com uma barreira espacial inevitável entre o artista e o mundo representado por ele (...) (Pode-se dizer que no sistema da perspectiva direta a visão do pintor corresponde ao ponto de vista do observador do quadro). (p. 170)

O ponto de vista manifesta-se na forma como a realidade está representada. Faz-se esta observação pelos ângulos utilizados nas figuras em relação à tela. A perspectiva clássica, à qual se refere Uspênski, constrói a perspectiva de forma linear, ou seja, o artista olhando, a uma certa distância, a realidade, cria a composição por uma linha que conduz seu olhar e na qual a realidade ganha dimensões sincronizadas com essa angulação.

Uma perspectiva que se opõe à perspectiva clássica é a perspectiva inversa, na qual a posição do olhar do pintor se dá dentro da tela e modifica o tamanho das coisas representadas. A perspectiva linear coincide com o olhar do observador do quadro, enquanto a perspectiva inversa é conflitante com ele. A construção de perspectivas pode ser conseguida pela gradação de tamanhos das figuras dentro da tela. Assim, se o tamanho da figura frontal for maior que as outras que a seguem, a perspectiva tende a ser linear. Se, entretanto, as figuras de fundo forem maiores e as frontais menores podemos estar diante de uma perspectiva inversa. Porém, a construção de perspectivas depende de uma conjunção de elementos, não estando ligada a um só fator. O tamanho das figuras somado à angulação em que elas são dispostas sobre o jogo de luz e sombra produzem efeitos múltiplos que caracterizam essa perspectiva.

Em *The Tempest*, Kokoschka trabalha com a sobreposição de perspectivas, ou seja, os corpos encontram-se no frontal e o fundo em perspectiva linear. Essa é uma resolução da estética expressionista, que rejeita a perspectiva clássica. Num primeiro plano frontal, os

corpos dominam o espaço pictórico, entretanto, no segundo plano, há uma perspectiva linear demarcada pelos traços que formam uma coluna semelhante a um morro e que estão num ângulo em perspectiva. Ou seja, o casal encontra-se em um ponto de vista frontal, enquanto há no restante da tela a angulação de um espaço visto em perspectiva. Essa relação formal traz ao leitor uma sensação de desestabilidade do equilíbrio compositivo.

Poderíamos explicar esse efeito exemplificando com uma cena do nosso cotidiano perceptivo: imaginemos que, olhando através de uma janela, vemos um casal deitado em uma cama. Esta cena é visão em perspectiva. Agora imaginemos que a cama em que estão deitados seja erguida por um de seus lados de tal forma que o casal fique parcialmente de frente para o nosso olhar. É certo que, pela nossa experiência com os efeitos gravitacionais, o casal cairia, mas, nessa visão que estamos construindo, o casal não cai. O que ocorre na construção topológica de Kokoschka é exatamente isto. O casal é lançado a um primeiro plano, que é tensionado pelo plano seguinte. A instabilidade que esse efeito traz ao quadro é de não sustentação dos corpos.

Além desses dois planos, há a inserção de um terceiro, que seria um fundo preto, que podemos perceber pelo espaço atrás da cabeça do homem e pelo orifício no ângulo superior direito. Esse espaço atrás da cabeça masculina não dá sustentação ao suposto apoio que necessitaria para estar deitado. Somado a isto, temos a posição dos corpos do casal ocupando a diagonal descendente, que, segundo Arnheim, possui menos estabilidade que a diagonal ascendente. Essa distribuição de formas na tela suscita uma topologia instável e contundente. Importante notar que o ponto de vista do artista centra-se no casal de forma frontal aguda, ou seja, a helicóide que os envolve, as distorções das formas, o envolvimento dos corpos, todo esse composto aprisiona o olhar. É uma composição que coloca o leitor diretamente com a passionalidade da obra.

A construção topológica em *A Paixão segundo G.H.* sobrepõe espaços distintos. As marcas espaciais criadas pela modalização objetiva se contrapõem às marcas da narrativa de modalização subjetiva, visto que se organizam paradoxalmente.

No início do enunciado, o espaço se constrói em perspectiva, narrando o apartamento: "Olhara o apartamento: por onde começaria?". Nesse momento, o observador, desempenhando também o papel do narrador, lança-nos em várias projeções espaciais:

Começaria talvez por arrumar pelo fim do apartamento: o quarto da empregada devia estar imundo (...) Depois, da cauda do apartamento, iria aos poucos "subindo" horizontalmente até o lado oposto que era o living, onde — como se eu própria fosse o ponto final da arrumação e da manhã — leria o jornal (p. 24)

O olhar, partindo de um ponto fixo e se lançando ao redor, cria a perspectiva, ou seja, a profundidade somada à lateralidade, que nos permite ver a tridimensionalidade do espaço. Uma tensão espacial é criada quando o actante enunciator coloca o fim do apartamento como um lugar abaixo do qual se vai subindo, horizontalmente, até chegar ao living. Ao fazê-lo, desestabiliza o plano do chão que, habitualmente, não tem inclinações. Ao se colocar como ponto final e integrante do living, ele confunde-se ao espaço, e ao tempo, já que é também o final da manhã. Entretanto, ela coloca-se no ponto mais alto em contraposição ao mais baixo, ao qual desceria para limpar o quarto (purificar).

A distensão espacial, nesse capítulo terceiro de *A Paixão segundo G.H.*, trabalha isotopias que reúnem direções opostas, como a horizontalidade e a verticalidade, a planitude e a obliquidade, a exterioridade e a interioridade. Essas criações espaciais metaforizam o nível actancial, pois ao se identificar com o living e relacioná-lo com o ponto mais alto do apartamento, a narradora se coloca como dominante do espaço vertical, enquanto mantém a empregada no ponto mais baixo da escala espacial, à horizontalidade.

A ampliação em perspectiva que o olhar da narradora constrói coloca em oposição o fundo (a cauda do apartamento, o quarto de empregada, lugar abaixo, que seria ponto de partida da arrumação) e o living, lugar acima e final da arrumação. Portanto, lança a perspectiva em profundidade. Entretanto, quando G.H. chega no quarto, o espaço sofre deformações e essas posições de inferioridade e superioridade são invertidas. A instauração espacial se sobrepõe à instauração actancial, ou seja, quando o quarto assume a posição de lugar a ser explorado, ele é referido como a própria presença da empregada e sua descrição assume qualidades que são de Janair. Assim, a instauração do quarto será também a instauração do narratário, e as descrições desse espaço o alcançarão.

O quarto, que anteriormente havia sido colocado como o ponto mais baixo localizado ao fundo do apartamento, em oposição hierárquica ao living, reivindica outra posição. Essa reivindicação ocorre através da própria enunciação. Os elementos espaciais, que anteriormente se estabeleceram pelos elementos topológicos como a horizontalidade, verticalidade, perspectiva, serão reorganizados por outros elementos como a luz e a escuridão, as cores preta e branca, os espaços vazio e o cheio, a ordem e a desordem:

Abri a porta para o amontoado de jornais e para as escuridões da sujeira e dos guardados (...). É que em vez da penumbra confusa que esperava, eu esbarrara na visão de um quadrilátero de branca luz.

(...)

Da porta eu via agora um quarto que tinha uma ordem calma e vazia. Na minha casa fresca, aconchegada e úmida, a criada sem me avisar abria um vazio seco. (p. 26)

O quarto torna-se um lugar acima do apartamento e acima do próprio prédio:

Ali, pelo oco criado, concentrava-se agora a reverberação das telhas, dos terraços de cimento, das antenas eretas de todos os edifícios e do reflexo de mil vidraças de prédios. O quarto parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento. Como um minarete. Começa então a minha impressão de minarete, solto acima de uma extensão ilimitada. (p. 26)

As oposições dimensionais, que vão se levantando em relação ao apartamento, dão ao quarto uma concisão formal que é ultrapassada pelas deformações descritivas, como, por exemplo, a amplitude do apartamento, que se dá por espaços que se seguem: "Como eu o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro" (p.21). Já o quarto é formado por uma sobreposição de formas:

O quarto não era um quadrilátero regular: dois de seus ângulos eram ligeiramente mais abertos.(...) Parecia a representação, num papel, do modo como eu poderia ver um quadrilátero: já deformado nas suas linhas de perspectivas (...) Não ser inteiramente regular nos seus ângulos dava-lhe uma impressão de fragilidade de base como se o quarto-minarete não estivesse incrustado no apartamento nem no edifício. (p.27)

Nesse trecho a autora se utiliza mais uma vez de um procedimento pictórico em seu enunciado: desenha os traços do espaço quadrado, inclina as linhas para criar a noção de perspectiva e, ao mesmo tempo, mistura a perspectiva à deformação e sua conseqüente instabilidade, lembrando, assim, a deformação visual que marca a estética expressionista. Como há a identificação do apartamento à personagem G.H., o quarto, elemento espacial e que seria suporte para a ação actancial, metaforiza outra instância actancial. Descrevendo o quarto e a surpresa que lhe causa horror, a narradora dá identidade a um narratário que tinha sido somente pontuado pela sua ausência no capítulo anterior da narrativa. A empregada, que se despedira e deixara G.H. com sentimento de posse sobre o próprio apartamento é, agora, invocada pela presença do quarto:

A lembrança da empregada ausente me coagia. Quis lembrar-me de seu rosto e admirada não consegui.

(...)

Mas seu nome — é claro, é claro, lembrei-me finalmente: Janair. (p. 28)

Não há a ação direta entre os actantes, não há o encontro temporal que caracteriza essa unidade de base da gramática narrativa. Para Denis Bertrand, "o actante define-se por

sua relação predicativa, sua composição modal e sua relação com outros actantes." (2003, p. 415). Esse espaço instaura um estado do programa narrativo de disjunção do sujeito com o objeto:

Quis lembrar-me de seu rosto, e admirada não consegui — de tal modo ela acabara de me excluir de minha própria casa, como se me tivesse fechado a porta e me tivesse deixado remota em relação a minha moradia. (p.27)

O enunciado traz consigo o estado de disjunção de G.H. com o espaço do apartamento. Entretanto, esse espaço metaforiza a própria G.H. e, portanto, o estado de disjunção aponta a disjunção de G.H. consigo mesma.

A forma como o actante Janair e o actante G.H. se relacionam é, num primeiro momento, primordialmente uma relação espacial. O espaço abre caminho para as descrições e metaforização das personagens. A secura do quarto, espetado, esturricado, ereto, caído, com traços de carvão era a própria Janair em seu "...corpo ereto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas..." (p. 28). O quarto também possuía um caráter místico, com seu desenho hierático, sua forma indefinida, mas soberana, porque era um minarete que estava acima de todo o prédio. Essa soberania também é de Janair: "Os traços — descobri sem prazer — eram traços de rainha. E também a postura..." (p.28).

A relação entre o quarto de empregada, um extremo abaixo, e o living, outro extremo acima, desencadeia um conflito, pois o quarto com suas sobreposições ganha soberania sobre o apartamento, invertendo a posição inicial, pois o quarto, que era o ponto disfórico do apartamento, torna-se eufórico. Estabelece-se uma batalha entre os espaços:

O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele é como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido a porta. O quarto era o oposto do que eu criara na minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma

violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio. (p. 29)

(...)

O quarto me incomodava fisicamente como se no ar ainda tivesse até agora permanecido o som do riscar do carvão seco na cal seca. (p.29)

Esse incômodo estado de disjunção do sujeito narrador com o objeto impulsiona um novo programa narrativo:

Carvão e unha se juntando, carvão e unha, tranqüila e compacta raiva daquela mulher que era a representante de um silêncio como se representasse um país estrangeiro, a rainha africana. E que ali dentro da minha casa se alojara, a estrangeira, a inimiga indiferente. (...) Até que me forcei a um ânimo a uma violência: hoje mesmo aquilo tudo teria que ser modificado. (p.29)

Acabar com a presença seca daquele quarto torna-se o novo programa narrativo da narradora que, nas linhas seguintes, descreve a ação que seria inundar o quarto com baldes e baldes de água para enlamear a secura que lhe é peculiar: "Uma cólera inexplicável, mas que vinha toda natural, me tomara: eu queria matar alguma coisa ali." (p.30).

Tomar posse do quarto (Janair), colocá-lo novamente abaixo do living (metáfora de si mesmo), na sua rasura simplória, era o projeto da narradora, que traz, num segundo nível de sentido, o metafórico, o embate entre Janair e G.H..

Esse embate seria travado entre a secura e a umidade, entre o estar acima e o abaixo, entre a luz e a penumbra. O quarto era infinito em sua concisão: "...não tinha um ponto que se pudesse chamar de seu começo, nem um ponto que pudesse ser considerado o fim. Era de um igual que o tornava indelimitado". Essa construção cria o efeito de paradoxo, pois o embate com os limites é um espaço indelimitado.

O embate que se trava discorre até o momento em que o "agora" enuncivo se instaura, ou seja, até o momento em que G.H. encontra a barata. A construção espacial que ocorre depois desse momento divide-se juntamente com a cisão modal. Na narrativa de modalização objetiva, o espaço se dá num primeiro plano. As referências espaciais são

limítrofes entre o guarda-roupa e a cama. Este espaço objetivo é nuclear, ou seja, é restrito a esse núcleo concêntrico no qual estão aprisionadas G.H. e a barata. Desse núcleo ocorrem distensões espaciais pela modalização subjetiva, que lança o espaço a dimensões perspectivas múltiplas. Assim, a construção topológica geral da narrativa se dá pelo conflito entre o núcleo, que é um ponto específico do quarto (entre o pé da cama e o guarda-roupa) e toda a perspectivização criada pela modalização subjetiva:

Anteriormente, quando eu me localizava, eu me ampliava. Agora eu me localizava me restringindo — restringindo-me a tal ponto que, dentro do quarto, o meu único lugar era entre o pé da cama e a porta do guarda-roupas.

De súbito, ali sentada, um cansaço todo endurecido e sem nenhuma lassidão me tomara. Um pouco mais e ele me petrificaria.

Então, com cuidado, como se já tivesse em mim partes paralisadas fui-me deitando no colchão áspero e ali, toda crispada, adormeci tão imediatamente assim como uma barata adormece na parede vertical. Não havia estabilidade humana no meu sono: era o poder de equilíbrio de uma barata que adormece à superfície de cal de uma parede. (p. 67)

No trecho acima podemos verificar o espaço nuclear em que G.H. se mantinha. Há uma contenção do espaço, uma localização que se assevera e que prende a narradora num pequeno lugar, quase imóvel, colocando-a numa posição vertical. Nessa hora a horizontalidade que sempre a identificava torna-se verticalizada. Nos movimentos que G.H. faz calculadamente, o espaço ganha uma textura quase sólida, como se estivesse envolta por uma areia lamacenta e pesada que tornava seus gestos difíceis. Em contraposição a este espaço engessado e verticalizado há o espaço expandido como este do fragmento abaixo:

(...)Dali eu contemplava o império do presente. Aquele era o estreito de Dardanelos. Mais além as escabrosas cristas. Tua majestosa monotonia. Ao sol a tua largueza imperial.

E mais além, já o começo das areias. O deserto nu e ardente. Quando caísse a escuridão, o frio consumiria o deserto, e nele se tremeria como nas noites do deserto. Mais ao longe, o lago salgado e azul cintilava. Para aquele lado, então devia ser a região dos grandes lagos salgados. (p.69)

A topologia, em ambas as obras, dá sustentação a um conflito que alcança também os outros níveis composicionais. Em *The Tempest*, o primeiro plano lança diante do nosso olhar os corpos das figuras e nos deixa sem saída, ao mesmo tempo que conjuga deformações formais e cromatismo intenso. Entretanto, a pintura mantém os planos seguintes numa perspectiva linear. *A Paixão segundo G.H.* nos aprisiona juntamente com a narradora personagem em um núcleo com um inseto, que é metamorfoseado em inúmeros outros actantes, mas mantém em perspectiva o outro bloco narrativo regido pela modalização subjetiva.

Como analisamos no item 1.3, o tempo dentro da narrativa clariceana acompanha as rupturas que acontecem entre enunciação e enunciado. Há uma demarcação temporal no presente assim que se inicia a narrativa, em seguida há referência a um “ontem”, marco temporal do fato que será narrado, e uma menção ao futuro que será alterado pela narração. Essa preocupação em estender o tempo por suas possíveis dimensões torna o que será dito uma verdade *omni* temporal, ou seja, um tempo absoluto no qual, em qualquer tempo, o dito será válido. O primeiro capítulo da narrativa propõe essa demarcação *omni* temporal.

Quando se inicia a narrativa, ou seja, a enunciação deixa o enunciado se instaurar, o ontem se estabelece e, então, acreditamos que o desenrolar narrativo percorrerá a linha temporal cronológica. Entretanto, no momento em que a narradora-personagem encontra a barata, o tempo, que estava no “ontem”, por vezes coloca-se no “hoje” e, no restante do texto, essas distensões temporais alcançam ainda maior movimentação, pois, em alguns momentos, regride a milhões de anos atrás, como quando a barata é descrita como um ser pré-histórico, ou quando G.H. olha pela janela e vê mercadores assírios que lutavam pela posse da Ásia Menor. Há ainda a distensão para o futuro, como quando ela vê o mundo destruído e coberto pelas areias do deserto, numa visão futurista.

Embora haja essa fluidez, há um fio temporal cronológico que se mantém, durante a narrativa de modalização objetiva, numa sufocante marca cronológica denunciada pelo sol que queima a narradora personagem e pelas próprias reflexões que dilaceram seu universo interior. A narrativa do “ontem” inicia-se às dez horas da manhã, e quando está dentro do quarto encalacrada entre a cama e o guarda-roupa, a narradora anuncia as onze horas da manhã e depois faz menção ao meio dia. Entretanto, tais marcas temporais condensadas não correspondem às dilatações narrativas construídas pela modalização subjetiva. Os enunciados de fazer, as atualizações narrativas não se dão, e essas lacunas temporais são preenchidas pelos enunciados de estado da narradora. Assim, a marcação temporal que permanece estática, condensada, é superada pela enunciação extensiva, provocando um descompasso entre elas e, conseqüentemente, desarticulando a marca cronológica. Essa dinâmica temporal que acaba por desmanchar as marcas cronológicas, dá ao texto uma dinamicidade própria.

Outro recurso que contribui para essa construção temporal dinâmica são as molduras do texto. Recursos como o parágrafo inicial que separa o texto da realidade externa são abolidos pela escritora. O primeiro parágrafo do texto se inicia com um a grafia de sinais não padronizados, que, pela repetição e prolongamento, aproximam-se das reticências. Estando logo no início da narrativa, essa pontuação elimina o distanciamento para com o real, gerando um efeito de continuação daquilo que vinha ocorrendo.

O recurso de continuidade se estende às divisões de parágrafo, que se dão numa circularidade, já que a mesma seqüência de orações que termina um parágrafo inicia o outro, mantendo sempre a primeira letra da oração em minúscula, num movimento de integração do que foi dito e do que se vai dizer.

Em nível temático, o encontro com a barata representa essa atemporalidade. O agora se estabelece nesse encontro, e as marcas de ontem e amanhã dissolvem-se. O



tempo e suas referências são associados à transcendência, um dos pólos da oposição isotópica que representa a superficialidade que envolve as coisas essenciais. A busca pelo núcleo em si, sem camadas, que o afastem do essencial, é metaforizado no texto pela essência que sai da barata e que é comida por G.H.. A marcação temporal negada pela eliminação da moldura (parágrafo), é negada, também, pela enunciação, que reluta em dissolver as marcas temporais deixadas, como, por exemplo, quando a narradora aponta para si mesmo e diz “ela”, ou, enquanto relata um fato ocorrido no passado e insere um vocativo, presentificando o narrado. Há a desestabilização das marcas que dissolvem a referência temporal.

Na obra pictórica, cujo domínio é primordialmente espacial, o tempo se dá pelos caminhos de leitura construídos pelas dimensões topológica, eidética e cromática, pois, apesar de haver inicialmente uma apreensão do todo há em seguida a busca do olhar que percorre os caminhos de leitura. Para Arnheim (1980), esse caminho se dá da esquerda para a direita e de cima para baixo da tela. A construção temporal de *The Tempest* possui um andamento acelerado, dado pelos elementos analisados nas dimensões topológicas, eidética e cromática. A instabilidade da conjugação dos planos frontal e em perspectiva linear não permite que a cena, que a princípio, seria de repouso, se configure como tal. As várias linhas que limitam a figura, sendo largas e tortuosas, dão um andamento rápido ao desenho. As deformações que dominam as pernas, estando envolvidas por uma estrutura circular, conduzem o olhar para um movimento em torno das bordas da helicóide, em busca de definições das figuras, o chamado efeito estroboscópico. As cores intensas também aceleram o andamento da pintura, já que não há cores que se intercalam e, portanto, todas são prioridades na percepção visual. Estes elementos trazem à leitura de *The Tempest* um momento presente, pois são todos tônicos e incisivos. Entretanto, a figurativização da tela traz isotopias como morte, vida, relação homem e mulher,

fecundidade que, por envolverem a espécie humana e sua existência cíclica, ampliam o tempo para o passado, presente e futuro.

Essa sobreposição do movimento acelerado intensificando a representação da condição efêmera da raça humana é a principal tensão da obra, que condensa as paixões e as dores da existência.

Esse mesmo movimento tensivo encontra-se na narrativa clariceana, mas, neste caso, a tensão não está representada pela figurativização humana e, sim, implicitamente por meio de isotopias. As isotopias que se constroem em torno do núcleo, que envolve a barata e G.H., acabam por caracterizar uma relação que envolve igualmente vida e morte, sexualidade, procriação, enfim, a nossa existência. E o tempo que, a princípio, se prestaria a narrar o encontro, funde-se à tensão que se estabelece, desmanchando suas marcas.

Os valores temporais, assim como os espaciais e os actanciais, possuem dimensões próprias que não se engendram para uma construção referencial linear, antes são os pontos que oferecem a tensão e a intensidade a essas duas obras.

Um primeiro lugar à desestabilização do "eu" permite a enunciado, abdicando dos privilégios que a narrativa em primeira pessoa proporcionaria e, ao mesmo tempo, desmistificando o tom "confessional" que a crítica costuma imputar a esse romance, pois, apesar de ser narrado em primeira pessoa, explora os limites desse "eu" de forma a dissolvê-lo. Assim, um "eu" enunciado, dirigido por um olhar enuncial, desdobra-se na obra olhada e confere a ela o estatuto de primeira pessoa.

Não texto dedicado ao evolucionismo de Darwin, ao cientificismo, e ao progresso da sociedade tecnológica. Gertrud Baum escreve acerca do "eu" moderno:

O "eu", que primitivo se transportava inteiramente para o mundo exterior e cuja consciência, a princípio, mal distingue a situação da própria pessoa e dos seres vivos à sua volta na sua imagem do mundo, pouco à pouco acumula e concentra as vivências subjetivas na forma da consciência de uma existência individual.

(...)

3 – CONCLUSÃO

A obra narrativa *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, possui características que a ligam à proposta da estética expressionista. Muitas dessas características são apontadas pela crítica como uma linguagem que se dá por meio do “fluxo de consciência”, e assim a obra fica caracterizada como “romance psicológico”. Entretanto acreditamos que a formulação com que Clarice elabora tal narrativa vai além dessa classificação. É certo que há uma introspecção na linguagem juntamente com outros elementos que são concêntricos, tornando a narrativa instrospectiva, mas, na análise que realizamos, essa introspecção conjugada à economia dos elementos narrativos corroboram para a afirmação de que o romance clariceano busca criar um sentido próprio desconstruindo a base da narrativa tradicional, incluindo a psicológica.

A construção desse sentido próprio recorre em primeiro lugar à desestabilização do “eu” perante a enunciação, abdicando dos privilégios que a narrativa em primeira pessoa proporcionaria e, ao mesmo tempo, desmistificando o tom “confessional” que a crítica costuma imputar a esse romance, pois, apesar de ser narrado em primeira pessoa, explora os limites desse “eu” de forma a cindi-lo. Assim, um “eu” esfacelado, dirigido por um olhar enunciador, desdobra-se na coisa olhada e confere a ela o estatuto de primeira pessoa.

Num texto dedicado ao evolucionismo de Darwin, ao cientificismo, e ao progresso da sociedade tecnológica, Gottfried Benn escreve acerca do “eu” moderno:

O “eu”, que primeiro se transportava inteiramente para o mundo exterior e cuja consciência, a princípio, mal distinguia a situação da própria pessoa e dos seres vivos à sua volta na sua imagem do mundo, pouco a pouco acumulou e concentrou as vivências subjetivas na forma da consciência de uma existência individual.
(...)

Agora aí está esse “eu”, portador do conteúdo de tudo o que é vivenciado. Princípio e fim, eco e renovação de si mesmo, consciência que entra em todas as dobras (...) consciência dispersa em camadas, cerebrismos de afetos; consciência até a fobia da luz, sexo inerente; consciência, rochedo com epígrafe do rei, doente da sintaxe voltada ao mítico Tu, última letra maiúscula. (*Apud* MARTINS DIAS, 1999, p.135)

Esse “eu” que ganha consciência e que desvela todos os níveis “até a luz” é o mesmo “eu” que figura no expressionismo. Um “eu” contraditório que conhece as coisas já vividas e ao mesmo tempo é capaz de gerar o novo, numa volúpia de desconcertantes imagens (doente da sintaxe), na sua relação insólita com um “mítico Tu”. Esse é o “eu” que se apresenta na narrativa clariceana que, como dissemos, vai além do meramente confessional ou da cumplicidade com seus sentimentos internos, pois é um “eu” que busca as imagens internas para compor o objeto narrado. Rejeita a sintaxe, quer negar até mesmo a linguagem que, segundo a narradora, empobrece a coisa dita, e assim perambula com as palavras para compor as imagens inalcançáveis. Para tanto, esse “eu” lança mão do olhar enunciativo proposto pelos expressionistas Oskar Kokoschka, Wassily Kandinsky, Georg Kaiser, entre outros, pelo qual o artista trabalha a consciência da visão “que não é um estado no qual se reconhecem ou compreendem as coisas, mas um estado na qual ela se vivencia a si mesma.” (Kokoschka, *Apud* MARTINS DIAS, p.147)

O “eu” clariceano, no embate que trava entre a narradora e a linguagem, se derrama nas imagens, sendo direcionado pelo olhar que vivencia as coisas e torna o texto formalmente voluptuoso, quase plástico, minimizando, e em alguns momentos dissolvendo os elementos narrativos como enredo, tempo, espaço e actantes. Como coloca Benedito Nunes acerca do enredo:

O transtorno de sua individualidade, alienada ao contemplar o cadáver de uma barata que, num assombro de cólera, esmagou na porta de um guarda-roupa, e a impotência da personagem para narrar o sucedido, eis todo o enredo desse romance, se é que de enredo ainda se pode falar. (NUNES, *Apud* Lispector, 1996 p. XXIV)

Assim como o enredo, os outros elementos narrativos se destituem, se perdem na própria violência que se torna o ato de narrar, como o próprio tempo e o espaço que são moldados pelas distorções que alcançam o “eu”. Elementos que figuram como extensão da experiência visual que leva a narradora a um estado epifânico.

Com a minimização desses elementos narrativos, o texto clariceano caminha por expansões criadas pelas isotopias semânticas que remetem à relação homem X mulher, cultura X natureza, linguagem (a coisa dita) X a coisa em si, todas em busca da essência mínima, do núcleo, onde todas as camadas superfúas que nos escondem da essência sejam retiradas para que apareça o núcleo, a coisa em si, o “material proteico” de que somos feitos, como coloca G.H.. Então vem à tona o excremento branco, a “gota virulenta” que sai de dentro do ventre de uma barata. Com isto G.H. arremessa-nos a uma condição mínima, desprezível e o caminho a trilhar é a fusão com essa realidade, a fusão física, a junção de corpos, o colocar a barata na boca.

Todas essas isotopias que circundam o núcleo em que estão G.H. e a barata levam-nos a essa leitura, portanto, as supostas divagações e sua possível interpretação como fluxo de consciência são, na verdade, a construção desse desmoronamento em torno do ser que se inicia pelo desmoronamento da própria estrutura narrativa. Com o formato de um romance, o texto clariceano esvazia os elementos constitutivos narrativos, desmascara o pacto com o leitor, e a grande aventura da subjetividade do “eu” se dá pela sua fragmentação. Mas, para que o texto não se torne um “fluxo de divagações”, há a pontuação de um “eu” objetivo que marca, ainda que de forma precária, o trajeto da personagem, o tempo, a localização espacial e funciona como uma âncora para que todo o texto não seja convulsionado.

Analisamos essa bipartição do discurso em duas modalidades distintas: uma que denominamos de modalização subjetiva, e a outra, de modalização objetiva. A cisão que

essas modalizações realizam tornam o texto praticamente duplo. De um lado, o “eu” da enunciação é povoado por estados de alma convulsos, o que amplia o sentido do texto; por outro, mantém a objetividade de tal forma, que impede a modalização subjetiva de se instalar totalmente. O tempo, espaço e actantes possuem características distintas nestas modalizações. Na objetiva, os elementos narrativos mantêm-se fixos e estáticos, assim os actantes G.H. e a barata estão localizados num lugar reduzido dentro do quarto da empregada, entre o pé da cama e o guarda-roupa. Já na modalização subjetiva, os elementos expandem-se para um nível místico, através da sobreposição de sentidos construídos pelas isotopias semânticas. Essa diferença resulta numa sobreposição de planos distintos, já que uma modalização constrói cenas em perspectiva e a outra as condensa num primeiro plano, da mesma forma que acontece em *The Tempest*. A perspectiva é alcançada pelas imagens voluptuosas que as isotopias semânticas lançam no texto.

Em torno do núcleo concêntrico que a modalização objetiva mantém, isotopias distintas são desenhadas pela recorrência de elementos semânticos, no desenvolvimento sintagmático do texto. Essas isotopias se acumulam e intervêm umas sobre as outras, suscitando imagens que se somam aos elementos narrativos. Assim, a isotopia do elemento “deserto” sobrepõe-se ao quarto e à cidade. O isotopia sexual amplia a relação entre a barata e G.H., sobrepondo ainda outros elementos como as oposições “homem X mulher”, vida X morte, além do elemento “fecundidade”.

As resoluções formais encontradas em *A Paixão segundo G.H.* aproximam-se das resoluções da composição da tela de Oskar Kokoscka, *The Tempest*. A intensidade com que os recursos das linguagens literária e pictórica são dispostos nas duas obras as aproximam pela tonicidade. Obras tônicas, de uma violência formal que nos remetem ao texto-manifesto expressionista de Kurt Pinthus:

Nunca o princípio do esteticismo da arte pela arte foi tão menosprezado como nesta poesia que chamam de “a mais recente” ou de “expressionista”, porque ela é toda erupção, explosão e intensidade — e tem de sê-lo para fazer ir pelos ares esta crosta hostil. (...) Ela desvia o mundo de seu eixo... em paroxismo extático, em aflição torturante, no canto mais docemente musical, na simultaneidade de sentimentos em confusão, na destruição caótica da linguagem (...) (Apud MARTINS DIAS, p. 143)

Toda essa intensidade nomeada por Kurt encontramos nas obras aqui analisadas, o que nos levou a aferir que o sujeito passional suplanta o sujeito do fazer. Ambas exploram a desestabilização dos planos. Clarice trabalha durante todo o romance com a horizontalidade em oposição à verticalidade, especificamente no primeiro momento narrativo ela explora o valor visual de perspectiva criando profundidade e, ao chegar ao momento de encontro com a barata, a cena vai para um plano de tal forma frontal que é enclausurador. Por vezes ainda lança o olhar a uma distância que amplia a perspectiva, mas retorna sempre ao frontal. Kokoschka explora majoritariamente o plano frontal pela diagonal descendente, mantendo o plano de fundo em certa perspectiva, o que causa a instabilidade visual.

Cada uma das duas obras possui um núcleo que se localiza no plano frontal, no qual concentra uma tensão maior. Esses núcleos recebem a sobreposição de isotopias que ampliam os sentidos do embate que se trava, de um lado, entre G.H. e a barata e, de outro, entre o homem e a mulher.

A passionalidade analisada nas obras de Lispector e Kokoschka aponta para a intensidade que elas possuem, aspecto que as liga à estética expressionista. Gombrich, em *A História da Arte* (1983), ao relatar as tendências modernas na pintura após a ruptura com a tradição, diz:

(...)por seu lado, Van Gogh acreditara que, rendendo-se às suas impressões visuais e explorando somente as qualidades óticas da luz e da cor, a arte corria o perigo de perder a intensidade e paixão através dos quais — e só através dos quais — o artista pode expressar seus sentimentos e transmiti-los aos seus semelhantes (...) Aquilo que chamamos arte moderna nasceu desses sentimentos de insatisfação; e as várias soluções que esses três

pintores tinham buscado converteram-se nos ideais de três movimentos na arte moderna. A solução de Cézanne levou, em última análise, ao cubismo, que se originou na França; a de Van Gogh converteu-se no expressionismo (...); a de Gauguin culminou nas diversas formas de primitivismo. (p. 440-1).

Vemos que o movimento expressionista originou-se da busca de intensidade e paixão das obras de Van Gogh. Assim, chegamos a um ponto de convergência entre os estudos sobre a obra de Clarice e a de Kokoschka e sobre a estética expressionista e seus reflexos na literatura. A passionalidade, ou o valor tímico, direciona a criação do movimento expressionista que submete a realidade à expressão do artista, tanto na pintura como na literatura. Foi isso o que procuramos demonstrar.

CASTELLO, J. "A Paixão segundo G.H.: viagem além do Eu", *O Estado de São Paulo* Caderno 2, 31 de outubro de 2004, p. 2.

CHKLÓVSKI, V. "A arte como procedimento", in: *Formalismo russo*, 4.ed., Porto Alegre: Globo, 1978, p.39-50.

FIGORIN, J. L. *As condições da enunciação*. São Paulo: Ática, 2001.

FLOCH, J.-M. *Peut-être mythologies de l'œil et de l'esprit*. Paris: Hachet Benjamins, 1985.

FONTANILLE, J. *Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris: Hachette, 1989.

____ e ZILBERBERG, C. *Tensão e Significação*. Trad. Ivã C. Lopes, Luiz Tain e Waldir Belvides. São Paulo: Humanitas, 2001.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da língua moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa - ensaio de método*. Trad. Fernando Cabral Martins.

GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Ed.15, Lisboa: Companhia Quarta, 1983.

GONÇALVES, A. J. *Lookout revisitado*. São Paulo: Edusp, 1994.

GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido, ensaios semióticos*. Rio de Janeiro, 1975.

____ e COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.

____ e FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática, 1993.

GUINSBURG, J. (org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

4 - REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- AGUIAR E SILVA, V.M., *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1986
- ARGAN, G.C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 1980.
- BAUDELAIRE, C. "O pintor da vida moderna". In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p.851-881.
- BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. São Paulo, EDUSC, 2003
- CASTELLO, J. "A Paixão segundo G.H.: viagem além do Eu", *O Estado de São Paulo. Caderno 2*. 31 de outubro de 2004, p. 2,
- CHKLÓVSKI, V. "A arte como procedimento". In: *Formalistas russos*. 4.ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p.39-56.
- FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 2001.
- FLOCH, J.-M. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*. Paris: Hades Benjamins, 1985.
- FONTANILLE, J. *Les espaces subjectives. Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris: Hachette, 1989.
- _____ e ZILBERBERG C. *Tensão e Significação*. Trad. Ivã C. Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Humanitas, 2001.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa : ensaio de método*, Trad. Fernando Cabral Martins
- GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Ed.15. Lisboa: Guanabara Koogan, 1983.
- GONÇALVES, A. J. *Laokoon revisitado*. São Paulo: Edusp, 1994.
- GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido, ensaios semióticos*. Rio de Janeiro, 1975.
- _____ e COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- _____ e FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática, 1993.
- GUINSBURG, J. (org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.



HJELMSLEV, L. *Le langage: une introduction*. Trad. Michel Olsen. Paris: Les editions de minuit, 1966...

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1979.

JANSON, H.W. *A História da arte*. Trad. J.A. Ferreira de Almeida e M.M. Rocheta Santos. Ed.5. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KOKOSCHKA, O. *The Bride of the Wind*. (1914); tela, 1,81 x 2,20 m. Basiléia, Kunstmuseum. (Reprod. Alfred Weindinger, *Kokoschka and Alma Mahler*, Munich: Prestel)

LISPECTOR, C. *Paixão segundo G.H.* Ed. Crítica Benedito Nunes (coord). Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

MARTINS DIAS, M H. *A estética expressionista*. São Paulo: Íbis, 1999.

MUKAROVSKÝ, J. *Escritos sobre a estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

NUNES, B. "Experiências do tempo". In: NOVAES, A.(org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. p. 131-140.

_____. *Reflexões sobre a arte*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1986.

OLIVEIRA, V.S. *Poesia e pintura*. São Paulo: UNESP,

ROSENFELD, A. *Reflexões sobre o romance moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SCHNAIDERMAN, B. *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SORIAU, E. *A correspondência das artes*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1983.

SYPHER, W. *Do rococó ao cubismo*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

TASCA, N. "A lógica dos efeitos passionais: um percurso discursivo às avessas". In: LISPECTOR, C. *A Paixão segundo G.H.* Ed. Crítica Organ. Benedito Nunes. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

USPÊNSKI, B.A. "Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura." In: SCHNAIDERMAN, B. *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.163-218.

VINCI, L.da. *El tratado de la pintura*. Buenos Aires: Las Americas, 1945.

WELLEK, R. e WARREN, A. *Teoria da Literatura*, Lisboa: Europa-América, 1962.



MARTINET, L. "Au sujet des fondements de la théorie linguistique de Louis Hjelmslev".
In: HJELMSLEV, L. *Nouveaux essais*. Paris: PUF, 1985.

RESUMO

O trabalho tem como objetivo analisar a construção narrativa em *A Paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, e alguns dos seus mecanismos de produção de sentido, tendo como suporte teórico a semiótica francesa (Greimas). A autora trabalha os elementos narrativos, destruindo-os e desestabilizando-os de tal forma a operar um esvaziamento, quase um apagamento de seus traços. A ação e transformação que regem a narrativa canônica é subvertida, alegando a enunciação como centro de seu trabalho de escritura. O "eu" narrador divide-se dentro desse percurso em duas modalidades: uma objetiva e outra subjetiva. A modalidade de base objetiva configura a tentativa de o sujeito pragmático retomar as instâncias temporais, espaciais e atoriais estabelecidas pelo discurso. Entretanto, é a modalidade subjetiva que domina a trajetória narrativa e não leva a constituir, segundo a semiótica das paixões, que o discurso é dominado pela possibilidade, pela qual o elemento lírico suplanta o sujeito do fazer e a narrativa estabelece na instância do ser. Essa subversão pelo elemento lírico é a base fundadora da proposta desenvolvida pela estética expressionista.

A obra pictórica expressionista *The Tempest* (1913), de Oskar Kokoschka, possui resoluções formais muito próximas às da narrativa clariceana e é analisada no trabalho pela tonicidade cênica, cromática e topológica que a torna uma obra poética, assim como *A Paixão segundo G.H.*

Palavras-Chave: Clarice Lispector, Oskar Kokoschka, Semiótica Francesa, Semiótica das Paixões, Literatura e Pintura, Expressionismo.

LUCIANELLI, I.C.S. *A passionalidade expressionista em A Paixão segundo G.H.* Dissertação (Mestrado em Letras, Área de concentração: Teoria da Literatura). Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2005.

RESUMO

O trabalho tem como objetivo analisar a construção narrativa em *A Paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, e alguns dos seus mecanismos de produção de sentido, tendo como suporte teórico a semiótica francesa (Greimas). A autora trabalha os elementos narrativos, destituindo-os e desestabilizando-os de tal forma a operar um esvaziamento, quase um apagamento de seus traços. A ação e transformação que regem a narrativa canônica é subvertida, elegendo a enunciação como centro de seu trabalho de escritura. O “eu” narrador divide-se dentro desse percurso em duas uma modalizações: uma objetiva e outra subjetiva. A modalização de base objetiva configura a tentativa de o sujeito pragmático retomar as instâncias temporais, espaciais e actoriais estabelecidas pelo discurso. Entretanto, é a modalização subjetiva que domina a trajetória narrativa e nos leva a constatar, segundo a semiótica das paixões, que o discurso é dominado pela passionalidade, pela qual o elemento tímico suplanta o sujeito do fazer e a narrativa estabelece na instância do ser. Essa subversão pelo elemento tímico é a base fundadora da proposta desenvolvida pela estética expressionista.

A obra pictórica expressionista *The Tempest* (1913), de Oskar Kokoschka, possui resoluções formais muito próximas às da narrativa clariceana e é analisada no trabalho pela tonicidade eidética, cromática e topológica que a torna uma obra passional, assim como *A paixão segundo G.H.*

Palavras-Chave: Clarice Lispector, Oskar Kokoschka, Semiótica Francesa, Semiótica das Paixões, Literatura e Pintura, Expressionismo.

LUCIANELLI, I.C.S. *The expressionist sexiness in The passion according to G.H.* Dissertação (Mestrado em Letras, Área de concentração: Teoria da Literatura). Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2005.

ABSTRACT

The objective of this thesis is to analyze the narrative construction of *A Paixão segundo G.H.* (1964), by Clarice Lispector, as well as some of its mechanisms of meaning production through the use of theoretical concepts of French semiotics (Greimas). Lispector deals with these narrative elements in a way that destabilize them, producing, thus, an effect of depletion, of quasi-erasure of their traces. Both action and transformation that organize the canonical narrative is subverted as the author elects the enunciation as the center of her writing: The "I" narrator divides herself into two distinct modulations in this process: the first of these is objective and the other one is subjective. The objective modulation represents the pragmatic subject's attempt to recapture the temporal, spatial, and actorial instances that are determined by the discourse. However, it is the subjective modulation that controls the narrative process and causes the reader to realize, according to the semiotics of passion, that the discourse is dominated by a passional tone, through which the thymic element obscures the doing subject and the narrative establishes itself in the instance of being. This subversion through the thymic element is the very foundation of the concepts developed by the expressionist aesthetic.

The expressionist painting *The Tempest* (1913), by Oskar Kokoschka, presents formal resolutions akin to those of Lispector's narrative, and is analyzed in this thesis because of its eidetic, chromatic and topological tonicity, what makes of Kokoschka's piece a work of art as passional as Lispector's *A paixão segundo G.H.*

Keywords: Clarice Lispector; Oskar Kokoschka; French Semiotics; Semiotics of Passion; Literature and Painting; Expressionism.

